Associação Nacional de Pesquisadores em Dança ANDA

ANAIS DO 6º CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA - 2ª EDIÇÃO VIRTUAL

ISSN: 2238-1112

Organização

Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)

Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)

EDITORIAL

Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)

Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)

Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)

Dr.ª Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

COMITÊ EDITORIAL

Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)

Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)

Dr.ª Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)

Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

REVISÃO

Os autores e comitê científico

DIAGRAMAÇÃO

Beliza Gonzales Rocha

CORREALIZAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (PPGDANCA)

Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA (PRODAN)

Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan)

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPEL (PPGAVI)

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN (PPGArC)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

CONSELHO CIENTÍFICO

Dr.ª Amanda da Silva Pinto (UEA)

Dr.ª Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)

Dr. Amílcar Pinto Martins (Universidade Aberta de Lisboa/Portugal)

Dr.ª Ana Macara (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH; ULisboa – FMH – Portugal)

Dr.ª Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)

Dr.ª Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH; ULisboa – FMH – Portugal)

Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)

Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)

Dr.ª Helena Bastos (USP)

Dr. Marcilio de Souza Vieira (UFRN)

Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)

Dr.ª Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

Dr.ª Neila Baldi (UFSM)

Dr.ª Pegge Vissicaro (Northern Arizona University)

Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)

Dr. Sebastian G-Lozano – Universidade Católica San Antonio de Murcia, ESPAÑA

Dr. Sergio Ferreira do Amaral (UNICAMP)

Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)

Estes ANAIS foram aprovados pelo conselho científico e comitê editorial da ANDA.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Sumário

CT 01 – DANÇA EM MÚLTIPLOS CONTEXTOS EDUCACIONAIS: PRÁTICAS SENSÍVEIS DE MOVIMENTO 22

ARTIGOS

PEQUENA QUEDA – Alice Poppe 23

COEXISTÊNCIA SENSÍVEL E INTEGRAL DO MOVIMENTO EM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA – Aline Pinheiro da Rocha 37

ENTRE TEXT(O)URAS DO SOM E MOVIMENTO EM FORMAÇÃO CONTINUADA PARA PROFESSORES DE ARTE DA REDE PÚBLICA DE ENSINO DO ESTADO DO AMAZONAS – Amanda da Silva Pinto; Hirlândia Milon Neves 53

O JOGO E A JOGABILIDADE DA DANÇA EM CONTEXTO ESCOLAR – Ana Carolina Klacewicz 67

REI DE BLOCO AFRO EM TEMPOS PANDÊMICOS (@B.C.O.A13) - VIRTUAÇÕES AFRORREFERENCIADAS DE SIRY BRASIL – Anderson dos Santos Santana; Joubert de Albuquerque Arrais..... 80

GRAFIAS MOVENTES: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA A PARTIR DO CUIDADO – André Meyer; Ana Célia de Sá Earp..... 92

A FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE BALLET CLÁSSICO NO MÉTODO DA RAD: OBSERVAÇÃO, REFLEXÃO E MUDANÇA – Ariadne Ferreira de Jesus dos Santos Specht..... 108

PALAVRAS DANÇADAS: CORPO, IMAGINAÇÃO E LITERATURA NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO MOVIMENTO EXPRESSIVO – Belister Rocha Paulino..... 124

ESCOLAS DE DANÇA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: UM BREVE PANORAMA DO ENSINO DE HISTÓRIA DA DANÇA – Bruna Garcia de Oliveira Rocha..... 140

A LINGUAGEM AFETUOSA NA FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM DANÇA: AÇÕES POSSÍVEIS EM PERSPECTIVAS REMOTAS DE ENSINO APRENDIZAGEM – Camila Correia Santos Gonçalves..... 157

CAIU MINHA CONEXÃO, MAS ENTRO DE NOVO E CAIO NA DANÇA: ENSINO/APRENDIZAGEM REMOTO ENVOLVENDO AÇÕES EMANCIPATÓRIAS EM DANÇA COM UM GRUPO DE IDOSAS E CRIANÇAS DE UMA ESCOLA PÚBLICA – Emanoel Magalhães Costa 169

POR UMA FORMAÇÃO EDUCACIONAL COM DANÇA – Francisco Roberto de Freitas 184

CORPOS TRANSLÚCIDOS COMO CONDUTORES DE UMA DANÇA DA LUZ – Gabrielly Albuquerque Pereira Santa Brígida 201

DANÇA E CULTURA SATERÊ MAWÉ: O RITUAL DA TUCANDEIRA COMO MEIO DE VALORIZAÇÃO DA CULTURA NA ESCOLA MUNICIPAL VILLA LOBOS EM MANAUS/AM – Jeanne Chaves de Abreu; Rodrigo Carmo de Lima Cabral 218

ISSN: 2238-1112

CRIANÇAS QUE VIVEM SUAS INFÂNCIAS NO ENTRE SOFRER E JUBILAR DIÁRIO: O QUE A DANÇA E A ESCOLA PÚBLICA TÊM A VER COM ISSO? – Juliana Fernandez Castro 234

MOSAICOS IMAGÉTICOS EM DANÇA: COMPOSIÇÕES DO PROCESSO ENTRE OLHARES E VENTOS – Larissa Kelly de Oliveira Marques; Olivia Macedo Prado de Melo 246

RUDOLF LABAN NO HIPERESPAÇO DO TEMPO – DANÇA/CORPO/SENTIDOS EM MÚLTIPLOS CONTEXTOS EDUCACIONAIS – Lenira Peral Rengel 258

DANÇA SISTÊMICA: COMPLEXIFICANDO AS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E ESCOLA – Luciane Sarmento Pugliese 274

A ARTE/DANÇA COMO UMA DAS ARTES DA CENA NAS BASES, DOCUMENTOS E CURRÍCULOS NACIONAIS – Marcilio de Souza Vieira 288

UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA PARA O ENSINO DE DANÇA PARA ESTUDANTES COM DEFICIÊNCIA NA EDUCAÇÃO BÁSICA – Marinês Carvalho das Neves Brito 304

AÇÃO DO PATRIARCADO NAS DANÇAS DE SALÃO – Marlyson de Figueiredo Barbosa 319

LUDICIDADE NO PROCESSO DE APRENDER DANÇA – Mayanna Costa Martins 333

O COCO DE RODA NO QUILOMBO DO IPIRANGA COMO UM PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM EM DANÇA E A PRÁTICA DE PRESERVAÇÃO CULTURAL E EPISTEMOLÓGICA DA COMUNIDADE – Mylla Maggi Vieira da Costa 344

DANÇA DE SALÃO: CRIANDO DENTRO DE UMA ONTOLOGIA TRANSENDENTE, ONTOLOGIAS CONSTITUTIVAS – Nadilene Rodrigues da Silva 358

CASACORPO: EXPERIÊNCIAS DE DANÇA, CORPO E CRIAÇÃO EM TEMPOS DE PANDEMIA – Oneide Alessandro Silva dos Santos 370

RELAÇÕES DO CORPO COM O CHÃO: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICO-EDUCATIVAS COM LUCIO PIANTINO – Rafael Alves Assunção Oliveira 386

DESAFIOS E POSSIBILIDADES PARA A MEDIAÇÃO PEDAGÓGICA COM AS DANÇAS POPULARES NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO INFANTIL – Rafaela Faria Fávero; André da Silva Mello 402

DANÇA E CONECTOMAS NEURAIS: SISTEMAS DE VÍNCULOS PARA EXPANSÃO COGNITIVA NA FORMAÇÃO DA PESSOA QUE DANÇA – Rener Oliveira de Jesus 418

DANÇA E MODOS DE IMPLICAÇÕES DE AFETOS: POR PROCESSOS EMANCIPATÓRIOS NA ESCOLA PÚBLICA – Renilza Machado Ramos 431

CONDUÇÃO (IN)NAS DANÇAS DE SALÃO: A ARTE DAS PROPOSIÇÕES CONDUCORPORIFICADAS – Rodolfo Marchetti Lorandi 444

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICO PEDAGÓGICAS DIGITAIS DAS ARTES DO CORPO EM CONTEXTOS FORMATIVOS – Rodrigo Eloi Leão do Norte 460

DANÇA COM CRIANÇAS EM AMBIENTE ESCOLAR PÚBLICO DE CONFLITO: POR UMA TESSITURA DE CAMINHOS PARA O CUIDADO DE SI E DAS RELAÇÕES INTERPESSOAIS – Rosecleide Lima Bispo 475

ISSN: 2238-1112

QUAL O LUGAR DAS MULHERES NA DOCÊNCIA? UM ESTUDO SOBRE AS PROFESSORAS DE DANÇA DE SALÃO DA PARAÍBA – Sabrina Rayna Vilar de Queiroz 491

MEDITADANÇA EM ESPAÇOS VIRTUAIS – Sigrid Bitter 506

ISADORA VESTE FARDA - UM MODO DE DANÇAR NO CONTEXTO DA ESCOLA PÚBLICA DE SALVADOR, ESCOLA MUNICIPAL FAZENDA GRANDE 2 MINISTRO CARLOS SANTANA – Simone Lisete Santos Gomes 522

DANÇA COMO FORMA DE CUIDADO: CUIDANDO DE QUEM CUIDA – Soraya Tavares Labuto de Araujo; André Meyer Alves de Lima..... 534

CORPO/ENSINO/APRENDIZAGEM/METÁFORA POR PROCEDIMENTO METAFÓRICO: UMA COMPOSIÇÃO DIDÁTICO-METODOLÓGICA PARA O ENSINO DE DANÇA – Sueli Machado Ramos 549

DANCE QUE NEM HOMEM – INTERDIÇÕES DAS VIADAGENS NAS AÇÕES CORPORAIS – Thiago da Silva Santana 562

RESUMOS EXPANDIDOS

DANÇANDO EM CASA EM TEMPOS DÍFICEIS: A PESQUISA E PRODUÇÃO DA SÉRIE “HABITAÇÕES” DA COMPANHIA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA UFRJ – Aruam Galileu Pereira Santos..... 579

ESTÍMULOS VISUAIS AUXILIAM NO COMPORTAMENTO MOTOR DANÇADO – Bruno Maracia; Bruno Rezende de Souza..... 584

NUANCES CORPORAIS EM DANÇA DE SALÃO – Elaine Fiuza Carvalho..... 589

RITMO BINÁRIO OU RITMO QUATERNÁRIO QUAL TEM O MAIOR EFEITO NA COGNIÇÃO, ATIVIDADE MENTAL, VIDA DIÁRIA E QUALIDADE DE VIDA EM INDIVÍDUOS COM DOENÇA DE PARKINSON? – Jéssica Moratelli; Kettlyn Hames Alexandre; Adriana Coutinho de Azevedo Guimarães..... 593

CORPO NEGRA EM MOVIMENTO – Natália Proença Dorneles; Karine Lizandra Guedes; Leandra Vitória Farias de Oliveira; Luísa Dias Rosa de Oliveira; Luiza da Silva Alves ... 598

DANÇAR COM O OUTRO: EXPERIÊNCIA DE SI, DO MUNDO, DE NÓS – Sara Yuki Ribeiro Takeushi Fonseca; Elizabeth dos Santos Braga 604

CT 02 – DANÇA COMO ÁREA DE CONHECIMENTO: PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS, METODOLÓGICAS E CURRICULARES..... 608

ARTIGOS

DANÇANDO COM BEBÊS A PARTIR DE UM OLHAR LABANIANO – Adriana Vilchez Magrini Liza..... 609

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: O ENSINO DO BALÉ CLÁSSICO NA FORMAÇÃO PROFISSIONAL DA ESCOLA DE DANÇA DA FUNCEB – Ana Karla Maia Borges Sampaio..... 624

PROCESSOS EDUCATIVOS DE DANÇA INTERCULTURALMENTE ORIENTADOS: DESCOLONIZAÇÃO DO CURRÍCULO COM VISTAS À EMANCIPAÇÃO SOCIAL – André Luiz de Sousa; Arnaldo Leite de Alvarenga..... 638

ISSN: 2238-1112

A MATA: INVESTIGAÇÃO DE VISUALIDADES CINESTÉSICAS EM ENCONTROS IMERSIVOS DO CORPO COM O AMBIENTE – Beatriz Adeodato Alves de Souza..... 652

CONFABULANDO COM PESQUISAS IMPLICADAS EM DANÇA – Beth Rangel; Rita Ferreira de Aquino; Lucas Valentim Rocha 666

EXPERIMENTAÇÕES COM DANÇA EM UM CURRÍCULO: APRENDER COM A DIFERENÇA POR MEIO DA ABERTURA AOS DEVIRES – Carla Char 679

DESAFIOS ARTÍSTICO/PEDAGÓGICOS EM DANÇA NA PANDEMIA – Carolina Romano de Andrade; Luiza Romani Ferreira Banov; Renata Fernandes dos Santos 695

CRIAÇÃO DOCENTE A PARTIR DE PROVOCAÇÕES DISCENTES: OUTRAS POSSIBILIDADES PARA O ARTISTA-DOCENTE – Clarissa Martins Gomes 709

DANÇANDO A GAGA: DO PRESENCIAL AO ON-LINE – Demmy Cristina Ribeiro de Souza 725

METODOLOGIA DO ENSINO DA DANÇA E PROJETO DE EXTENSÃO – Denise Maria Quelha de Sá 739

MEDIOTEC DANÇA: NOTAS SOBRE O (DES)APARECIMENTO DO CURSO TÉCNICO DE DANÇA EM PERNAMBUCO – Diogo Lins de Lima 754

TRABALHOS DE CONCLUSÃO NO CURSO DE DANÇA-LICENCIATURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS: CARACTERÍSTICAS E PROPOSTAS DE PESQUISA A PARTIR DA ANÁLISE DOS RESUMOS – Eleonora Campos da Motta Santos; Gregory de Souza Pinheiro; Isabela Corradi Vianna Simões Gomes 766

RELAÇÕES PEDAGÓGICAS EM DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL: DIÁLOGOS NO ESTÁGIO DOCENTE - PPGDAN – Emanuelle Dias Rocha 777

O HISTÓRICO DO ENSINO DE ARTE NO BRASIL E A INSERÇÃO DA DANÇA NA ESCOLA – Everton Santos Paixão; Joelson Alves Onofre 791

A DANÇA NA FORMAÇÃO INICIAL DOCENTE DA EDUCAÇÃO INFANTIL: DESAFIOS EPISTEMOLÓGICOS E METODOLÓGICOS NA VIRTUALIDADE – Fernanda de Souza Almeida; Patrícia Dias Prado..... 803

VER-FAZENDO, FAZENDO-VER: PERFORMAR (IN)VISIBILIDADES NO/DO/PELO CORPO PANDÊMICO EM MOVIMENTO – Fernanda Ströher Barbosa; Gisela Reis Biancalana 815

FORMAÇÃO EM DANÇA EM TEMPOS DE PANDEMIA: REFLEXÕES SOBRE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NO PROJETO PARTILHAS EM DANÇA EDUCAÇÃO – UFRJ – Isabela Buarque; Lara Seidler 829

SABER DE CORPO – Jessica Gonçalves Lima 844

A DANÇA ENTRE DUELOS E DUETOS: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS E PROPOSITIVAS ENTRE DANÇA E ARTES MARCIAIS – Jonatas Lopes de Matos Santos 860

CARREIRA DOCENTE NA EDUCAÇÃO BÁSICA: ENSINO DE ARTE - ESPECIFICIDADE DANÇA – Josiane Franken Corrêa; Carolina Pinto da Silva; Flávia Marchi Nascimento; Janete Rodrigues da Silva..... 876

EPISTEMOLOGIAS DE BEBÊS NA DANÇA - UM ESTUDO CARTOGRÁFICO NO OCIDENTE, AFRICANIDADE E POVOS DA FLORESTA – Juliana Costa Ribeiro..... 891

ISSN: 2238-1112

DANÇA CLÁSSICA INDIANA: EPISTEMOLOGIA E DESDOBRAMENTOS METODOLÓGICOS – Karen Cristine Veloso Martins 907

CORPOS EM ISOLAMENTO: ENCONTROS, RESSONÂNCIAS E RE(EXISTÊNCIAS) – Kayara Castilho Pimenta; Marlini Dorneles de Lima 924

SAPATEADO AMERICANO NA LICENCIATURA EM DANÇA DA UFPA: INVESTIGANDO CONTRIBUIÇÕES DA HISTÓRIA AO DESENVOLVIMENTO TÉCNICO – Larissa Melo Chaves 939

CORPORALIZAÇÃO NÃO É O QUE VOCÊ PENSA – Lela Queiroz 955

MAPEANDO TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO: DANÇA LICENCIATURA - UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS – Luana Echevenguá Arrieche; Wellington Aranha dos Santos; Ângelis Heiderich Machado; Daniela Llopart Castro 969

COLECIONADORES DE GESTOS: MACARENANDO DANCE CONCEPT NO FAZER-PENSAR-FALAR-DANÇA – Luciane Moreau Coccaro 986

A GESTÃO EM DANÇA E OS DESAFIOS EM TEMPO DE CRISE SANITÁRIA E ISOLAMENTO SOCIAL – Luciene Lina Munekata 1000

SEQUÊNCIAS DIDÁTICAS: APLICAÇÃO NA AVALIAÇÃO DO ENSINO-APRENDIZAGEM DE DANÇA NA ESCOLA – Luiz Philippe de Castro; Arthur Marques de Almeida Neto 1013

CAMINHANDO E CANTANDO EM TERRAS DIGITAIS: A DANÇA NAVEGANDO NAS REDES AFETIVAS – Maria Inês Galvão Souza 1025

COMPOSIÇÃO IMPROVISADA EM DANÇA: ENUNCIADOS DE UMA PERFORMATIVIDADE – Mariane Araújo Vieira 1038

APRENDENDO COM A EXPERIÊNCIA A PARTIR DOS ENSINAMENTOS DO MAÎTRE DE BALLET CARLOS MORAES (1936 -2015) – Raimundo Simões de Santana 1054

“EU-SEM-SER”: UMA CORPOGRAFIA IMANENTE ARTÍSTICO-FILOSÓFICA ENTRE VÍDEO E DANÇA – Robson Farias Gomes 1068

A ARTE DE DANÇAR NAS ENTRELINHAS DA BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR – Roselia Lobato Silva 1084

ESTÁGIO SUPERVISIONADO OBRIGATÓRIO: TENDÊNCIAS E DESAFIOS NA FORMAÇÃO INICIAL DE PROFESSORES DE DANÇA – Silvia C. Soter da Silveira; Mário G. Cipriano Netto; Cristiane Rosa de Macedo; Gabriel R. F. Lima; Julia Moraes Ramalho; Priscilla Aguiar 1099

RESUMOS EXPANDIDOS

MATRIZ CURRICULAR E BNCC NO ENSINO SUPERIOR DE PEDAGOGIA: A FORMAÇÃO DO PEDAGOGO PARA O ENSINO DE ARTE/DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL – Carlos Alexandre Borges de Lima 1114

EX PIBIDIANOS E SUAS VIVÊNCIAS NAS ESCOLAS – Estefani Dias; Rilari Nunes Ferrão; Neila Cristina Baldi 1120

DANÇA CLÁSSICA: POR UMA METODOLOGIA DE ENSINO MAIS CONSCIENTE – Ítalo Fernando da Silva Prado 1124

ISSN: 2238-1112

O REPERTÓRIO E A AUTOBIOGRAFIA NA FORMAÇÃO DOCENTE – Kayany Padilha Leite; Sergio Pinheiro; Willian Gabriel Nienow..... 1129

INTERDISCIPLINARIDADE NO ENSINO DO BALÉ: COMO TORNAR ACESSÍVEL OS ASPECTOS MATEMÁTICOS INERENTES AO BALÉ COMO FERRAMENTA AUXILIAR NO ENSINO-APRENDIZAGEM DESSA LINGUAGEM DA DANÇA – Maria Isabel Torres dos Santos; Juliana Moraes 1134

ABORDAGENS CIRCENSES PARA O COMPONENTE DANÇA/ARTE, NA EDUCAÇÃO BÁSICA – Marthinha Böker-Tôrres; Beth Rangel 1138

CONTRIBUIÇÕES DO ENSINO REMOTO EM DANÇA PARA O DESENVOLVIMENTO DA CONSCIÊNCIA CORPORAL EM CRIANÇAS – Paula Matthews; Marcelo Braga de Carvalho..... 1143

CT 03 – CORPO E POLÍTICA: IMPLICAÇÕES EM MODOS DE AGLUTINAÇÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA 1148

ARTIGOS

CAMINHOS DE ATIVAÇÃO DAS POTÊNCIAS EXPRESSIVA E AFETIVA NAS ARTICULAÇÕES POLÍTICAS DOS PROCESSOS REMOTOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA – Aline de Oliveira Bernardi; Lígia Losada Tourinho 1149

MARAÃ: REFLEXÕES SOBRE AS ARTES DA CENA EM TEMPOS DE PANDEMIA – André Duarte Paes 1163

CORPO, POLÍTICA E TERROR: O TERROR DE ESTADO NO BRASIL COMO POSSIBILIDADE DE ALEGORIA NA DANÇA – Artur Braúna de Moura 1176

QUANDO A DANÇA ACONTECE: CIA. LÁPIS DE SEDA, MOVÊNCIA E CORPOREALIDADES NA PRÁTICA – Bianca Scliar; Giovanna Bittencourt Morastoni 1191

A DANÇA HÉTERO: COREOGRAFIAS SOCIAIS DA CIS-HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA – Bruno Reis Lima 1205

INTERVENÇÃO NA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA: PERFORMATIVIDADES EM MODOS DE ENFRENTAMENTO NA OCUPAÇÃO ALPH – Candice Didonet; Jamysson Ian Lima Souza 1214

DO CORPO INDIVIDUAL AO CORPO COLETIVO: SOMÁTICA PRA QUEM? – Caroline Lopes Ozório; Tatiana de Britto Pontes Rodrigues Pará 1228

CIDADE QUE DANÇA: CARACTERÍSTICAS DO ESPAÇO URBANO PARA ACOLHIMENTO DA DIVERSIDADE DA DANÇA SOTEROPOLITANA – Clênio Cunha Magalhães..... 1242

REMODELAGENS DOS CORPOS EM LUXUOSAS FICÇÕES PARA O FRACASSO: CO-CRIAÇÕES DE MUNDOS EMERGENTES – Gabriel Matheus Lopes Machado; Gabriela Lirio Gurgel Monteiro..... 1257

TENTATIVA DE ESGOTAMENTO I: A CRIAÇÃO DE PERFORMANCES E A CULTURA POP ORIENTALISTA – Giovana Moura Domingos; Sadiana-Luz Martins Frota..... 1265

BORDADOS DE CORPUS & ERRATÓRIOS: MOVERES NAS CIDADES POST/MORTEM/NAS DO CAPITALISMO GORE – Helena Bastos; Diego Marques ... 1281

ISSN: 2238-1112

UMA POSSÍVEL PRÁTICA DE RESISTÊNCIA CONTEXTUALIZADA NO COTIDIANO DOS CORPOS NAS TELAS: LABCORPOLAVRA – Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque 1299

ESTILHAÇOS VITRUVIANOS: PROCESSOS DE INVENÇÃO DE MUNDOS NA DANÇA CONTEMPORÂNEA – Iara Costa de Melo 1313

IDEIAS PARA AGITAR O MUNDO EM NÓS – Ireno Gomes da Silva Júnior 1326

CORPOVOZ: ARTIVISMO DISSIDENTE COMO ESTRATÉGIA DE (R)EXISTÊNCIA EM DANÇA – Israel Souza Santos; Adriana Bittencourt Machado 1339

SIM, É K-POP!: A DANÇA FLUIDA DE TAEMIN E A REPRESENTATIVIDADE PARA JOVENS – Ivana Carvalho Marins 1353

ATRAKE: INSURGÊNCIAS NA DANÇA DA BAHIA – Jacson do Espírito Santo 1370

COMUNIDADES INTERNACIONAIS: ONTERRELAÇÕES ENTRE A ARTE DA DANÇA E PROCESSOS COMUNICACIONAIS EM REDES DIGITAIS – Jaqueline Vasconcelos 1385

CORPOS-DANÇAS-BRASIS: A RESILIÊNCIA COMO QUESTÃO POLÍTICA- Jéssica Alana Lopes Mendes; Joubert de Albuquerque Arrais 1397

OBJETOS DANÇANTES: A PERSPECTIVA DA ANÁLISE DE MOVIMENTO EM BUSCA DE REVIRAVOLTAS EPISTEMOLÓGICAS – Julia Coelho Franca de Mamari 1410

IMPROVISAÇÃO: PRÁTICAS DE MOVER COM O MUNDO – Liana Gesteira Costa; Ana Valéria Vicente 1426

AÇÕES PARA CONTRACOREOGRAFAR AS FERIDAS DO CHÃO DA DANÇA: PERSPECTIVANDO ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA E SUAS MEDICINAS ANTICOLONIAIS NA MOSTRA DRAMATURGIAS CONTRACOREOGRÁFICAS – Lidia Costa Laranjeira; Ruth Silva Torralba Ribeiro; Sérgio Pereira Andrade 1440

UMA POÉTICA DO FEMININO: CRIAÇÃO EM VIDEOPERFORMANCE E AUTOBIOGRAFIA – Luana Furtado Ramos Cairrão; Gisela Reis Biancalana 1455

ENTRE O AQUI E O AGORA: DANÇAS (EM) (NA) PANDEMIA – Marcela Gomes Aragão; Daniela Bemfica Guimarães 1467

MENSTRUAÇÃO: LÍNGUA, SANGUE E FEMINISMO RACIALIZADO – Mariana de Rosa Trotta; Carina Ramos de Pinho Barreto; Daniela de Melo Gomes; Dandara da Silva Ferreira; Débora Sampaio Vidal de Barros; Deisilaine Gonçalves de Souza; Flora Lyra da Silva Bulcão; Laura Vainer de Albuquerque; Manuella Jorge Lavinas Martins; Marlúcia Cristina Ferreira Gomes 1482

SETE NÍVEIS DE JACQUES LECOQ: UM ESTUDO PERFORMATIVO E CONCEITUAL – Nailanita Prette 1499

A ARTE É PARA QUEM? ACESSIBILIZÁ-LA E ACESSIBILIZAR-NOS – Natalia Pinto da Rocha Ribeiro; Carlos Eduardo Oliveira do Carmo 1515

OS BAILES DE DANÇA DE SALÃO CONTEMPORÂNEOS E QUEER: CRIAÇÕES COLETIVAS DE MODOS DE EXISTÊNCIA REBELDE – Paola de Vasconcelos Silveira 1531

QUE HOMEM PODE DANÇAR? “VACINA JÁ” ... – Ramon de Oliveira Granado 1546

ISSN: 2238-1112

CORPO ESPETACULARIZADO E POLÍTICAS DO MOVIMENTO: APONTAMENTOS CRÍTICOS E MIDIÁTICOS SOBRE OS EXCESSOS DE MOVIMENTAÇÃO NO FAZER ARTÍSTICO-PROFISSIONAL DA DANÇA – Ramon Moura de Oliveira; Joubert de Albuquerque Arrais 1561

CORPO VELADO: OUTRAS VISUALIDADES E IMPLICAÇÕES PARA TEMPOS DE LUTO – Thaís Leitão Chilinque 1576

DANÇAS, JUVENTUDES E INCLUSÃO – Violeta Vaz Penna 1590

DO OLHAR E DO CORPO: REEDUCAÇÃO E A DECOLONIALIDADE DO PROCESSO DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO NA DANÇA – Zé Pereira 1603

RESUMOS EXPANDIDOS

O CORPO POLÍTICO DO FREVO E SEUS TRAÇADOS ÉTNICO-RACIAIS – Catharina Stephanie Santos; Leocádio Aniceto Silva 1617

PARADOXOS HIPERCULTURAIS: A POLARIZAÇÃO EM UM MUNDO FEITO DE COLAGENS CULTURAIS E A ARTE PRODUZIDA A PARTIR DESSE EFEITO – Giancarlo Martins; Maria Luísa Martins dos Reis 1621

DANÇA CONTEMPORÂNEA E GESTUALIDADE COMO COMUNICAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA - UM RECORTE – Lilian Isídio de Oliveira Lima 1625

ÉTICAS BIXAS NA CENA DA SÓHOMENS CIA DE DANÇA – Samuel Alves Nascimento 1627

PROCESSOS CRIATIVOS EM DANÇA COMO ACIONADORES DE MICROACONTECIMENTOS DECOLONIZADORES – Tainá Andes Pinto 1632

CT 04 – DANÇA E TECNOLOGIA 1637

ARTIGOS

APLICAÇÃO DE TECNOLOGIAS DIGITAIS MODERNAS EM ESTUDOS BIOMECÂNICOS DE DANÇA – Ana Carolina Navarro; Luciano Luporini Menegaldo .. 1648

ANÁLISE FÍLMICA DA DANÇA NO CINEMA BRASILEIRO: UM RECORTE NA HISTORIOGRAFIA CINEMATOGRÁFICA DA DANÇA EM DIFERENTES SEGMENTOS E PARÂMETROS TÉCNICOS E ESTÉTICOS – Ana Tamires Medeiros Varela; Maria de Lurdes Barros da Paixão 1661

A APROPRIAÇÃO DE MOVIMENTOS NA CULTURA POP – Bhianca Tarso Viana Fidelis; Luiz Alberto Bavaresco Naveda 1676

CHOREOBOX: ARQUIVOS, AVATARES DANÇANTES E O ENSAIADOR DIGITAL – Daniel Silva Aires 1690

“RESTO: NO TEMPO, NO SILÊNCIO, NA ESCUTA”: UM FILME-CÊNICO EM TEMPO-REAL CRIADO EM MEIO DIGITAL – Daniela Guimarães 1704

O ENSINO DA CULTURA CORPÓREA DENTRO DO FORMATO ONLINE: UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS VIVIDAS EM 2020 EM UMA ESCOLA DE ENSINO MÉDIO TECNOLÓGICO NA CIDADE DE PORTO ALEGRE – Hairlaine Treici Freitas 1723

FILMES DANÇADOS ENQUANTO CORPOS COREOPOLÍTICOS INTERSECCIONAIS – Joubert de Albuquerque Arrais 1743

POEMAS DANÇADOS: PRODUÇÕES EM VIDEODANÇA NA COMPANHIA GAYA DANÇA CONTEMPORÂNEA EM TEMPOS PANDÊMICOS – Larissa Kelly de Oliveira Marques; Andreza Vicente da Silva; Kenne Felipe Alves Vieira; Sara Gabrielle Azevedo Costa 1753

SOCIAL NETWORK DANCE: ENTENDENDO A DANÇA EM PLATAFORMAS DE REDES SOCIAIS – Rebeca Recuero Rebs 1762

O CONCEITO DE GRAMA EM BERNARD STIEGLER PARA REFLETIR A DANÇA E TECNOLOGIA – Thainá Maria Silva Carvalho; Jalver Machado Bethônico 1781

RESUMOS EXPANDIDOS

DANÇA E INTERNET: APRENDIZAGEM ATRAVÉS DA IMAGEM EM MOVIMENTO – Allan Moscon Zamperini 1794

REFLEXÕES E OUTROS MOVIMENTOS: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA EM DANÇA NO CONTEXTO DA PANDEMIA – Hugo Martins Silva; Lenira Peral Rengel 1798

VIDEODANÇA: TRAJETÓRIA E MEMÓRIA NA ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO DA UEA – Luciana Soprano Corrêa; Valdemir Oliveira 1802

JUST DANCE: A PERSPECTIVA DA DANÇA NO JOGO DIGITAL – Paola Luzia Gomes Prudente; Elisângela Chaves 1807

CT 05 – DANÇA, MEMÓRIA E HISTÓRIA 1812

ARTIGOS

HISTORIOGRAFANDO, DANÇANDO E ENSINANDO: AS PRODUÇÕES TEÓRICAS DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA-EDUCAÇÃO (LATO SENSU) – Alexsander Barbozza da Silva; Letícia Damasceno; Rita Ferreira de Aquino 1813

DO MAXIXE AO SAMBA DE GAFIEIRA: CAMINHOS PARA UMA REVISÃO DE LITERATURA DE DANÇAS DE SALÃO BRASILEIRAS – Aline dos Santos Paixão 1829

CORPO, CORO, CHOREO: CIRCULARIDADE DANÇA-TEATRO COMO TEORIA – Dinis Zanotto 1845

NO MEIO DO CAMINHO HAVIA UMA PANDEMIA: (RE)DEFININDO A PESQUISA A PARTIR DE IMAGENS E MEMÓRIAS ARQUIVADAS DO PROJETO ORLANDANÇA – Janaina Pimenta Calixto; Leda Maria de Barros Guimarães 1860

UM MODELO PARA EMPREENDER HISTÓRIA (EM) DA DANÇA: EVOLUCIONISMO À VISTA – Marcos Bragato 1875

HABITANTE-CRIADORA: UMA INVENÇÃO POÉTICA EM CONSTRUÇÃO – Mayrla Andrade Ferreira 1890

MULHERES EM MOVIMENTO, HISTÓRIA E AUTOBIOGRAFIA: DRAMATURGIAS ENCARNADAS CONTRA A TIRANIA DO SILÊNCIO – Roberta Ramos Marques; Maria Júlia Gusmão Costa Pereira 1908

PENSANDO A FORMULAÇÃO DO REPERTÓRIO CLÁSSICO: A POLÍTICA COREOGRÁFICA NO BALÉ – Rousejanny da Silva Ferreira 1925

VIDEOPERFORMANCE FALANGES: CORPO, ESPAÇO E CULTURA EM FLUXO – Sadiana-Luz Martins Frota; Gisela Reis Biancalana 1938

UFSM CIA DE DANÇA: DISCURSOS HEGEMÔNICOS À VISTA OU ESTRATÉGIAS DE FORMAÇÃO CLASSISTA? – Tatiana Wonsik Recompenza Joseph; Marcia Gonzalez Feijó; Daniela Grieco Nascimento e Silva 1950

CLAUDIO ETGES E GRUPO TERRA: O ACERVO E O ARQUIVO NA (RE)CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS EM DANÇA – Verônica Maria Prokopp de Oliveira; Mônica Fagundes Dantas 1955

RESUMOS EXPANDIDOS

OS 10 ANOS DA LICENCIATURA EM DANÇA DO IFB: CRIAÇÃO DE CONTEÚDO AUDIOVISUAL EM REDES SOCIAIS – Daiana Fernandes Ribeiro Gomes 1979

O TRADICIONAL E O CONTEMPORÂNEO NAS DANÇAS DE SALÃO – Fernanda Goya Setubal 1986

DANÇA CONCEITUAL: O COMPLEXO MEMÉTICO BRASILEIRO EM REALIZAÇÕES DE CRISTIAN DUARTE, GUSTAVO CIRÍACO, MARCELA LEVI E MARTA SOARES – Michael Stefferson Silva dos Santos 1991

HISTÓRIA DA DANÇA VOGUE EM GOIÂNIA: GÊNERO, ARTE E SOCIABILIDADES URBANAS (1990-2020) – Pietra Pedrosa Silva Rodrigues 1995

DANÇA, IMAGINÁRIO E EROTISMO: REPRESENTAÇÕES DA ARTE DE UMA DANÇARINA – Vanessa Cristina Scaringi 2002

CT 06 – RELATOS DE EXPERIÊNCIA COM OU SEM DEMONSTRAÇÃO ARTÍSTICA 2007

RESUMOS EXPANDIDOS

O ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR: A DANÇA DE SALÃO EM PROCESSO A/R/TOGRÁFICO – Abner Sanlay Cypriano; Caroline Carvalho 2008

INICIAÇÃO PROFISSIONAL EM DANÇA: REFLEXÃO SOBRE O CURSO FIC NO MUNICÍPIO DE BARUERI, NO ESTADO DE SÃO PAULO – Adriana Celi Castelo Gomes; Kathya Maria Ayres de Godoy 2014

“CORPO CRIANÇA, CORPO QUE DANÇA - A NATUREZA NO BRINCAR”: PROCESSO CRIATIVO DE DANÇA PARA INFÂNCIA – Adriane da Rocha Xavier 2018

NOVAS ABORDAGENS PARA AS DANÇAS DE SALÃO: CORPOS VIADOS EM CENA – Alisson George do Nascimento Moreira 2023

IMPRIMA SEU AMOR EM MIM – Ana Carolina da Rocha Mundim 2028

REDES ENTRE SAÚDE MENTAL, DANÇA E CORPOS PLURIDIVERSOS: REVERBERAÇÕES DA PANDEMIA E A POLÍTICA DO PANDEMÔNIO NOS CENTROS DE ASSISTÊNCIA PSICOSSOCIAIS – Ana Claudia de Mello Silva; Cássia Charrison 2031

CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NA DANÇA – Ana Flávia da Silva; Gabriela Córdova Chistófaro 2036

COREOGRAFIAS-TEXTO: EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS EM DANÇA NO ENSINO REMOTO NO COLÉGIO DE APLICAÇÃO DA UFRGS – Ana Paula Zini de Abreu; Débora Souto Allemand 2039

EXPERIÊNCIA CURIAR: CORPOS COLETIVOS – Ananda de Oliveira Rocha Ferraz; Hiago Ruan; Gabriela Holanda; Gabriel Ganesh 2043

ISSN: 2238-1112

ESCOLA PANAMERICANA DE DANÇA MODERNA: DIFUSÃO TÉCNICA E INTERCÂMBIOS INTERNACIONAIS EM PLATAFORMA DIGITAL – Andrea Raw Iracema 2048

A RODA DE SAMBA COMO PROCESSO MEDIADOR DAS POTENCIALIDADES E (RE)EXISTÊNCIA NA TRAJETÓRIA DAS IDENTIDADES FEMININAS NEGRAS – Ariana Dos Santos Gomes 2052

DELSARTE: A FONTE DE INSPIRAÇÃO DOS MOVIMENTOS MODERNISTA – Arianne Camile Silva Saraiva 2056

PESQUISAR E RESSIGNIFICAR: UMA EXPERIÊNCIA DE QUARAR A SI MESMO E LAVAR OS MODOS DE ESTAR NA PANDEMIA – Arlinda Vitória Silva Santos; Saulo Silveira 2061

APODERANDO-SE DO SOMA: INVESTIGANDO O CORPO ATRAVÉS DA DANÇA SOMÁTICA – Beatriz da Silva Barros; Flavia Luana de Souza Lopes; Francisca Herculano; Michael Douglas de Sousa Alves 2065

OS SABERES DA EXPERIÊNCIA VIVIDA: DANÇANDO O CORPO CONSCIENTE – Bruna D´Carlo Rodrigues de Oliveira Ribeiro 2070

DO CORPO QUE DANÇA AO CORPO QUE DEDILHA NAS CORDAS: TRÂNSITO ENTRE AS ARTES DURANTE A PANDEMIA – Bruno Blois Nunes..... 2075

DANÇA A DOIS E PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL: RELATO DE EXPERIÊNCIA DE ATIVIDADE DE ENSINO NO CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA – Camila Leonardo Quirino de Oliveira; Ana Cristina Oliveira Marques 2081

DANÇA DE SALÃO EM REDE: EXPERIMENTOS DE DANÇA TELEMÁTICA NO ESPETÁCULO “SER NORDESTINO” – Carolina Polezi; Lucas Moreira; Guilherme Rienzo; Isabella Bianco 2086

FLOR E S(C)ER: SEMEANDO A ARTE DA DANÇA EM CORPOS DIVERSOS NA CONTEMPORÂNEIDADE – Carolina Martins Portela; Carmen Anita Hoffmann 2091

REDE: TEIA-TECE-TRAMA-TECIDA – Caroline Martins Pacheco Faria; Alice Poppe . 2096

PROJETO FENDA - RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS – Cinthia Kunifas Gurovsky..... 2103

ESTUDOS ANATÔMICOS INTEGRADOS AO CORPO EM MOVIMENTO: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA – Claudia Marques Auharek; Beatriz Adeodato Alves de Souza 2107

VISITA MEDIADA AO ESPAÇO XISTO BAHIA: A PRIMEIRA HISTÓRIA – Claudiana Santos de Jesus..... 2112

DIREÇÃO MÚLTIPLA VIRTUAL (DMV): DISPOSITIVO DE COMPOSIÇÃO EM DANÇA COLABORATIVA – Daniela Alves 2117

CORPO BRASILEIRO NA DANÇA?: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM ESTUDOS DE PROCESSOS CRIATIVOS A PARTIR DOS ESTUDOS CULTURAIS E DA ETNOCENOLOGIA NA DANÇA – Daniela Maria Amoroso 2124

DANÇA SEM TOQUE: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICO-EDUCACIONAIS VIRTUAIS EM TEMPOS DE PANDEMIA – Débora Campos de Paula 2128

ASMA: UM PROCESSO CRIATIVO MEDIADO POR AUSÊNCIAS – Edson Beserra .. 2133

ISSN: 2238-1112

TIME 5: E QUANDO A DANÇA DA PERIFERIA CHEGA AO TEATRO? PROCESSO DE PESQUISA E CRIAÇÃO EM DANÇA NA EDUCAÇÃO BÁSICA – Elizabeth Cruzeiro Scaldaferri 2139

IMPLICAÇÕES DE PROCESSOS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS NA CRIAÇÃO DE DOIS ESPETÁCULOS DE DANÇA NO CONTEXTO ESCOLAR – Érica Ocké; Geórgia Rita Palomino 2149

DA PALAVRA AO CORPO, DO CORPO À PALAVRA: A CIRCULARIDADE ENTRE O DISCURSO POÉTICO, O MOVIMENTO E A ESCRITA NUMA OFICINA DE CRIAÇÃO DE DANÇA-TEATRO PARA MULHERES – Fernanda Veiga Motta 2154

ISSO É UM TESTE – Flávia Dalla Bernardina 2159

DANÇA JAZZ E VOGUE: ORIGEM CULTURAL DE SEUS MOVIMENTOS PARA UMA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA – Francioney Oliveira da Silva Junior 2163

CANINHA VERDE: A MEMÓRIA DE UMA BRINCADEIRA COMO PRÁTICA DE ENSINO – Francisco Leonardo Ramos Barroso; Circe Macena de Souza 2167

HISTÓRIA DE RAINHAS VERMELHAS – Gabriela Mancini Mainardes 2172

PERSPECTIVAS SOBRE O ENSINO DA DANÇA A PARTIR DO GÊNERO MUSICAL BREGA – Genildo Gonçalves da Silva 2176

DO REBULIÇO AO PASSO: AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DO CORPO – Geraldo de Lima Lopes 2180

MUSA: EM BUSCA DO ENCANTAMENTO EM TEMPOS PANDÊMICOS – Ilana Cunha Elkis 2185

A LUDICIDADE NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE DANÇA: ESTUDOS EM FISIOLOGIA, METABOLISMO E NUTRIÇÃO – Izabela Lucchese Gavioli; Mariana Wolffenbuttel; Bruna Troleiz Damaceno; Guilherme Moller Menegat 2190

ADAPTAR: EXPERIÊNCIAS DE UM CORPO-DANÇA EM ISOLAMENTO SOCIAL – Julia Bragil Biazzi; Silvia Susana Wolff 2196

ANO DE JONGO: PESQUISA EM DANÇA A PARTIR DE VIVÊNCIAS NA COMUNIDADE DA SERRINHA-RJ – Juliana Cristina Silveira Pedreira 2201

IFESTIVAL DANÇA: PROJETO DE EXTENSÃO E COMPONENTE CURRICULAR EM EDIÇÕES VIRTUAIS DE 2020-2021 – Juliana Cunha Passos 2205

RELATO SOBRE A EXPERIÊNCIA DA CRIAÇÃO EM DANÇA COMO PROCESSO DA PESQUISA ACADÊMICA EM ARTE – Kathya Maria Ayres de Godoy; Daniella Rocco da Silva 2211

ESCOLA DE DANÇAS E RITMOS SARANDEIROS - PROJETO “SARANLIVES” – Laysa Marcela Gomes Silva; Maria Luiza Gonzaga Garcia 2216

CORPAS GORDAS NA DANÇA – Leidiane Pereira da Silva 2220

TRANSMUTAÇÃO DE AFETOS: VIVÊNCIAS SOBRE UM PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE DANÇA COM UMA ALUNA AUTISTA – Leylla Raissa Sampaio Melo 2226

VIDEODANÇA PARA TODES: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA EM EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA – Liane Rafaelle Lima de Souza Oliveira; Jennifer Zeferino Cruz de Lima; Ana Cristina Marques de Oliveira 2234

ISSN: 2238-1112

ESPIRITUALIDADE ARTÍSTICA DE RUTH ST DENIS – Luana do Socorro dos Santos Lopes; Gabrielly Albuquerque 2240

MULHERES LUNARES: ENCONTROS VIRTUAIS COM VIVÊNCIAS E CRIAÇÕES EM DANÇA. CONECTANDO ENERGIAS FEMININAS – Luana Lordêlo Cunha 2245

ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO E IMPROVISAÇÃO MUSICAL ATRAVÉS DE PLATAFORMAS DIGITAIS: UMA EXPERIÊNCIA SOBRE A ATUAÇÃO MUSICAL NA OBRA RESTO – Lucas Vieira Pereira 2250

ENSAIO SOBRE O TEMPO: HISTÓRIAS DE MOVIMENTOS E EVIDÊNCIAS DRAMATÚRGICAS (D)ESCRITAS NO PROGRAMA DO ESPETÁCULO – Luciana Paludo 2255

RELATO DE EXPERIÊNCIA EM LITERATURA E DANÇA-EDUCAÇÃO: UMA AULA INTERDISCIPLINAR SOBRE O CLÁSSICO E O MODERNO A PARTIR DOS CORPOS – Luciana da Costa Quintal; Luciane Coccaro 2259

CORPOREIDADE ECOSSISTÊMICA DANÇANTE: DESENVOLVENDO UMA ESCUTA SENSÍVEL NAS RELAÇÕES DE CUIDADO COM AS PLANTAS – Lyz Vedra Freire de Oliveira 2265

DANÇA NA ESCOLA: ENTRE INDISCIPLINA E POTÊNCIA CRIATIVA PELO OLHAR DE UMA PIBIDIANA – Marcela Renata Costa Silvério 2270

CHEIAS DE ASSUNTO: CONVERSAS COM DONA DANÇA DO VENTRE – Márcia Virgínia Mignac da Silva; Ana Clara Santos Oliveira; Caíque Silva Melo; Isis Dandara Vasconcelos de Araújo Carvalho; Mariana Calabrese Dantas; Esther Paola Bonfim Vásquez 2274

DISCIPLINARIDADES EM REDE: UMA PERSPECTIVA DA PERFORMANCE TEORIA DO CAOS – Marcos Vinicius de Moraes Lima Pereira; Vitória Pedro e Araujo 2280

DOS FUNDAMENTOS BARTENIEFF AO CORPO MONSTRO: DIÁLOGOS ENTRE A PREPARAÇÃO TÉCNICA DO INTÉRPRETE E A CRIAÇÃO EM DANÇA – Marcos Vinícius Buiati Rezende 2284

PLUMAS, PITEIRAS, AÇÃO: DIMINUINDO DISTÂNCIAS ATRAVÉS DA PERFORMATIVIDADE – Matheus dos Anjos Margueritte 2289

EXPERIÊNCIAS EM MEDIAÇÕES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS EM DANÇA CONDUZIDAS PELA ORALIDADE – Moira Braga Sales 2293

PROCESSO FORMATIVO: TECENDO CAMINHOS DE PRÁTICAS COLABORATIVAS – Monica dos Santos da Silva 2297

FESTIVAL JARAGUÁ EM DANÇA: 26 ANOS DE HISTÓRIAS, COMÉDIAS, APLAUSOS E TRAGÉDIAS- POCKET VERSION – Nathã Luiz Schug 2301

CORPOS, ENCONTROS E RESISTÊNCIAS: A EXPERIÊNCIA DE UM ESTÁGIO ATRAVESSADO PELA PANDEMIA NA IN SAIO CIA. DE ARTE – Nayana Soffiatto ... 2306

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: UMA PROPOSTA PARA CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂEA – Nikole Guedes Maia Marinho 2310

CORPOS DANÇANTES NA QUARENTENA: MULHERES EM CENA – Paloma Alves Goveia 2314

ISSN: 2238-1112

DEVIR SOMÁTICO: CAMINHOS DE PESQUISA EM DANÇA – Patricia Andrade da Silva Leite 2318

A IMPORTÂNCIA DA ESCOLA DE DANÇA DO TEATRO CARLOS GOMES DE BLUMENAU PARA A EXPANSÃO DA DANÇA CÊNICA BLUMENAUENSE – Paula Boing dos Santos 2322

FOCALIZADORES (AS) DE DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS NO BRASIL EM SEUS PROCESSOS DE FORM(AÇÃO) – Potyra Curione Menezes; Flávio Soares Alves 2326

EDUCAÇÃO MUSICAL NA FORMAÇÃO EM DANÇA: UM MAPEAMENTO NOS CURSOS SUPERIORES EM DANÇA DO RS – Rafaela Caporale de Castro 2331

DANÇANDO EM CASA COM O SARANDEIROS – Raquel Ribeiro Mendes; Guilherme Augusto da Costa..... 2337

DANÇA NA ESCOLA: UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-DOCENTE NA REDE PÚBLICA DE ENSINO EM RIBEIRÃO DAS NEVES/MG – Rayane Nátale Calixto 2341

DANÇA/EDUCAÇÃO NA ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL: REFLEXÕES PARA O FAZER ARTÍSTICO (CRIAÇÃO) NA DANÇA/EDUCAÇÃO A PARTIR DAS VIVÊNCIAS DO GRUPO DE ESTUDOS-EAB – Ronábio Lima..... 2348

DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS NA ESCOLA:REFLEXÕES E PRÁTICAS QUE POSSIBILITAM A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO – Rosane dos Santos Dantas 2352

O FESTIVAL DE DANÇA ARTE METROPOLITANA COMO AÇÃO POLÍTICA NA CIDADE DE SIMÕES FILHO – Rose Mary Coelho Santana da Silva 2356

CORPOREIDADE ECOCÊNTRICA E DRAMATURGIA EXPANDIDA EM VÍDEO-ECOPERFORMANCE – Sandra Corradini; Romeran Ribeiro; Ciane Fernandes..... 2361

OLHARES RESPEITOSOS SOBRE O JAZZ: HISTÓRIAS, EXPERIÊNCIAS E QUESTÕES – Sant´Clair Queiroz Santos; Aline Serzedello Vilaça; Ana Maria Alonso Krischke 2366

SOBREVIVER DE DANÇA HOJE: UM ESTUDO SOBRE A LEI ALDIR BLANC – Shayana Kelly da Silva Santos; Ana Maria Alonso Krischke; Aline Serzedello Neves Vilaça 2371

TRAJETÓRIA DO PERSONAGEM DA ÍNDIA DO BUMBA MEU BOI NO MARANHÃO: MEMÓRIAS E CRIAÇÕES CONTEMPORÂNEAS – Talyene Cruz Melônio..... 2375

“QUEBRADEIRA” NA ESCOLA: UM EXPERIMENTO PEDAGÓGICO COM A SWINGUEIRA NO ENSINO DE DANÇA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS NA ESCOLA DA PENHA EM JOÃO PESSOA - PB – Tatiana Domingos de Oliveira..... 2382

QUE CORPO QUE DANÇA? CORPO ESTRANHO: UMA REFLEXÃO ACERCA DAS FORMAS TOPOLÓGICAS – Tayna Bertoldo da Silva; Marta Simões Peres..... 2388

UM NOVO OLHAR PARA O ADEUS: A TRANSFORMAÇÃO DO EFÊMERO E ETERNO – Thais dos Reis Vieira 2394

DANÇA, RAÇA, GÊNERO E BELEZA: O FEMINISMO NEGRO COMO EMPODERADOR DE CORPOS – Thaisa Faustino de Souza..... 2398

COMPANHIA DE DANÇA DE MÉDIO PORTE: COTIDIANO, ARTES E RELAÇÕES – Vanessa Paula de Oliveira 2403

ISSN: 2238-1112

CORPOS DANÇANTES, CORPOS PRESENTES: A FORMAÇÃO CONTINUADA E OS PROCESSOS ARTÍSTICOS PARA UMA EDUCAÇÃO EMANCIPADORA – Vera Passos Santana; Rose Bárbara da Silva 2408

CORPO SURDO NA CENA: UMA COMPOSIÇÃO ARTÍSTICO-SENSÍVEL – Victor Techera Silveira; Karina Ávila Pereira 2415

PROJETO DANCIDADE: GRUPOS DE VALSAS DE COMUNIDADES DE SALVADOR – Virgínia Da Rin; Irma Vidal 2420

O ESTUDO DOS MOVIMENTOS DA CABEÇA E PESCOÇO: A CRIATIVIDADE NA INTERRELAÇÃO ENTRE TRABALHO FÍSICO E POÉTICO PARA ELABORAÇÃO DOS VÍDEOS DIDÁTICOS E ARTÍSTICOS – Vitória Pedro e Araujo 2425

UM COELHO ATRAVÉS DO TEMPO – Vitória de Vasconcellos Navarro 2432

INVISIBILIDADE NA TRAJETÓRIA ESCOLAR: JOVENS GAYS AFEMINADOS – Weslley Da Silva Rodrigues; Shara Jane Holanda Costa Adad 2437

CT 07 – DANÇA E DIÁPORA NEGRA: POÉTICAS POLITICAS, MODOS DE SABER E EPISTEMES OUTRAS 2445

ARTIGOS

DANÇA(S) AFRO-BRASILEIRA(S) DA BAHIA: UMA PROPOSIÇÃO PEDAGÓGICA DECOLONIAL DE MEDIAÇÃO DE ENSINO-APRENDIZAGEM – Agnaldo Sousa Fonsêca 2446

OJÚ ARÁ DUDU - CORPO NEGRO: MEMÓRIAS EM MOVIMENTO – Alexandre Carvalho dos Santos; Katya Souza Gualter; Raphael Luiz Barbosa da Silva Silva; Tatiana Maria Damasceno 2462

SOBRE PLANTAR SEMENTES NO CIMENTO – Aline dos Santos Teixeira; Tatiana Maria Damasceno 2476

DANÇAS, EPISTEMOLOGIAS NEGRAS E INDÍGENAS PARA UMA EDUCAÇÃO HUMANA E ANTIRRACISTA – Amélia Vitória de Souza Conrado; Eduardo de Paula Almeida; Sibele Bulcão Passos 2490

DANÇAS DE QUADRIL: A BUNDA DE TANGA – Ana Carolina Alves de Toledo 2503

DANÇAS AFROPINDORÂMICAS: ENCANTAMENTO PARA REEXISTÊNCIAS – Andréia Oliveira Araújo da Silva 2517

DANÇA E CORPOS EMANCIPADOS: ATRAVESSAMENTOS DA BUSCA POR UMA METODOLOGIA DE FISSURAS AFRODIASPÓRICAS – Anne Caroline Ferreira Vaz. 2531

O CORPO ENCANTADO DAS RUAS: DANÇA, MORTE E DESOBEDIÊNCIA – Aurionelia Reis Baldez 2546

AS ARTES DOS ORIXÁS E ORISHAS, BRASIL E CUBA, NA FORMAÇÃO DAS ARTISTAS DA DANÇA – Beatriz Gonzalez Lagos 2562

PISA-PÉ: UM PENSAMENTO COREOGRÁFICO E INFÂNCIAS NEGRAS – Bruno de Jesus da Silva 2578

IMPROVISANDO PARA (SOBRE)VIVER: DIÁLOGO ENTRE DANÇAS PRETAS URBANAS DE RESISTÊNCIA – Bruno Novais Dias 2594

ISSN: 2238-1112

OS AFRO-SAMBAS NA GIRA SANKOFA: METODOLOGIAS DE CRIAÇÃO CÊNICA NA TRILHA DA ANCESTRALIDADE NAGÔ – Cecília de Alencar Serra e Sepúlveda; Tícia Viviani Souza Guia de Britto 2609

A FORMAÇÃO DA CRIANÇA NEGRA NA DANÇA: IDENTIDADE, VALORIZAÇÃO RACIAL E CONSTRUÇÃO DE METODOLOGIAS DOCENTES – Cleonildes Maria da Fonsêca Santos 2623

GERMAINE ACOGNY E A SUA OBRA “DANSE AFRICAINE”– NOTAS DE TRADUÇÃO E PARTILHAS DE DANÇA – Daniela Maria Amoroso; Roberta Ferreira Roldão Macauley 2635

CURRÍCULO IMPLICADO: UMA PROPOSTA AFROPERSPECTIVA PARA O ENSINO EM DANÇA – Danilo dos Santos Ferreira; Lissandra Patrícia Conceição dos Santos .. 2651

“CORPO ADEREÇO”: ENGENDRAMENTOS POÉTICOS E HISTÓRICOS A PARTIR DA CATEGORIA ÁREA DA DANÇA DO PRÊMIO LEDA MARIA MARTINS DE ARTES CÊNICAS NEGRAS – Denilson Alves Tourinho 2665

“TECNOLOGIA ANCESTRAL”: REFLEXÕES SOBRE A DANÇA ATERRADA NA PANDEMIA – Edeise Gomes Cardoso Santos 2677

O BALLET FOLCLÓRICO MERCEDES BAPTISTA E A ESCOLA DE DANÇA AFRO-BRASILEIRA: PASSAGENS DANÇADAS ENTRE BRASIL, ESTADOS UNIDOS E HAITI – Erika Villeroy 2693

OS GRUPOS DE DANÇA DE PAGODE BAIANO: UMA PERSPECTIVA DE EMPODERAMENTO E RESISTÊNCIA DA POPULAÇÃO E DA DANÇA NEGRA PERIFÉRICA SOTEROPOLITANA – Everton Bispo dos Santos 2710

SALVADOR NO TEMPO DA ENCRUZA: UM TAMBOR EM MANIFESTAÇÃO, UMA DISTOPIA EM MOVIMENTO – Fernanda Silva dos Santos 2726

ANCESTRALIDADE: ENTRE A GENEALOGIA E OS CAMINHOS DO ENCANTAMENTO – Fernando Marques Camargo Ferraz 2743

AMEFRICANIZAR E AFROCENTRALIZAR: O ENSINO DAS DANÇAS DE SALÃO POR UMA PERSPECTIVA FEMINISTA DECOLONIAL – Francisca Jocélia de Oliveira Freire 2757

DESOBEDIÊNCIAS POÉTICAS: AFROFUTURISMO, TRANSE, JOGO E POLÍTICA – Henrique Cesar Hokamura Silva 2771

MULHERIAL DE DANÇA DA BAHIA: O SABER ANCESTRAL DAS DANÇAS DE EDEISE GOMES, MARILZA OLIVEIRA E RAINA SANTOS – Inah Irenam Oliveira da Silva 2791

“MOVÊNCIAS NAS ROTAS DE SANKOFA: POÉTICAS, AGÊNCIAS E CORPA/CORPO CO-MOVENTE NA DANÇA” – Ivana Delfino Motta 2803

A FORMAÇÃO CORPORAL NO BALÉ AFRO RAÍZES – Jacicleide Conceição da Silva; Márcia Virgínia Bezerra de Araújo 2820

ANCESTRALIDADE COMO TERRITÓRIO CÍCLICO DE IDENTIDADES CONTEMPORÂNEAS NA DANÇA – João Paulo Petronílio; Raissa Conrado Biriba 2835

MATRIARCADO E ORALIDADE NAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS – Joceline Gomes Silva 2846

O AXÉ DE NJINGA AO DANÇAR EM SUA HISTÓRIA – Jonas Sales 2860

ISSN: 2238-1112

SUBJETIVIDADE E PERIFERIA: O QUE DIZER SOBRE ARTE E MARGENS? – Laís Castro dos Santos 2875

UMA CARTOGRAFIA DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA: ENTRE O TRADICIONAL E CONTEMPORÂNEO – Laís Schalch 2885

DANÇA COMO MOVIMENTO DE EXPIRAÇÃO: REFLEXÕES EM BUSCA DE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DECOLONIAIS – Larissa Bonfim 2900

A DRAMATURGIA DO(S) ORIKÍ(S): CORPOREIDADES E DANÇAS DAS PALAVRAS ENCANTADAS – Lau Santos 2913

RASTEIRA NA MORALIDADE: DORORIDADE E A HISTÓRIA DAS MULHERES NA CAPOEIRA ANGOLA – Letícia Menezes; Pedro Abib 2929

ARTESANIAS DO CORPO EM TEMPOS PANDÊMICOS: DANÇAS, CUIDADOS E ESTRATÉGIAS DE (SOBRE)VIVÊNCIAS – Liana da Silva Cunha 2939

CORPO E VOZ: NEGROS NO SAPATEADO DO BRASIL – Lucas Santos de Santana ..... .2957

MASCULINIDADES NEGRAS NA DANÇA: SUBJETIVIDADES DOS CORPOS NA PRODUÇÃO DO SENSÍVEL – Luciano Correa Tavares; Suzane Weber da Silva 2973

TÉCNICA SILVESTRE ONLINE: NOVAS POSSIBILIDADES DA DANÇA TRAZIDAS PELA PANDEMIA DE CORONAVÍRUS – Marcela Botelho Brasil 2987

ANAVANTU JUNINAÇÃO: ANÁLISE DO FAZER E ESPETACULARIZAÇÃO DA QUADRILHA JUNINA CAIPIRAS - MATA DE SÃO JOÃO - BA – Márcio Fidelis dos Santos 3003

CAPOEIRA EMANCIPATÓRIA: UMA METODOLOGIA EMERGENTE NA FORMAÇÃO ACADÊMICA EM DANÇA, EM DIÁLOGO À CAPOEIRA REGIONAL – Marcos Cezar Santos Gomes 3015

NÚCLEO SAPUCA: UM EBÓ POLÍTICO-EPISTÊMICO DO CORPO QUE SAMBA – Maria Alice Monteiro Motta; Anderson Dionizio das Neves; Elvio Pereira de Assunção; Laíza Bastos Vieira; Ramon Belizário Nunes Veridiano; Regina Maria Ferreira; Taciana Moreira Barbosa Laranja; Thaynã Fabiano do Rosário Vieira 3031

“A DANÇA É O PUNHO COM O QUAL LUTO CONTRA A IGNORÂNCIA DOENTIA DO PRECONCEITO” – Maria Consuelo Oliveira Santos 3046

CORPOS FUÁS: POÉTICAS NEGRAS TRANSGRESSORAS, RISÍVEIS, IRÔNICAS E PARÓDICAS NA CENA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA – Maria de Lurdes Barros da Paixão 3060

“QUANDO A SENZALA VIRAR TERREIRO”: HISTORICIDADE E RITO NA CONSTRUÇÃO DA CENA PERFORMATIVA MANIFESTO – Matheus Foster Dias 3072

PERFORMANCE ARTE NEGRA: MEMÓRIAS DE UMA POÉTICA AUTORAL – Rodrigo Augusto de Souza Antero 3089

DANÇAR ENTRE MANDINGAS E “SABENÇAS” – Sebastião de Sales Silva; Lara Rodrigues Machado 3103

PRETA SINHÁ, PRETO SINHÔ: CAMINHOS COSTURADOS DE UM OLHAR ANCESTRAL, NORTEADOS PELO ALDEIA MANGUE – Sheila Karine Melo Lima; Maria de Lurdes Barros da Paixão 3116

ISSN: 2238-1112

POMBAGIRAS COMO CORPOS-ENCRUZILHADOS: NEGRAS INSPIRAÇÕES PARA SOBREVIVER AO PATRIARCADO – Tulani Pereira da Silva 3131

BIMBA, MÔA E NEGRIZÚ: NARRATIVAS DO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA, DESDE CORPOS EXUNIANOS DO ENGENHO – Uildemberg da Silva Cardeal..... 3146

RESUMOS EXPANDIDOS

SAMBA PRETO, BRANCO NÃO VEM CÁ, SE VIER, PAU HÁ DE LEVAR – Dendê Ma'at; Wagner Leite dos Santos 3156

DRAMATURGIAS NEGRAS: AFROPERSPECTIVAS NA FORMULAÇÃO PARA FUTURAS LINHAS DE PESQUISA EM PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇAS QUE ESTÃO POR VIR – Juliano Aguiar Machado; Tatiana Wonsik Recompenza Joseph 3161

CT 08 – DANÇA E(M) CULTURA POÉTICAS POPULARES, TRADICIONAIS, FOLCLÓRICAS, ÉTNICAS E OUTROS ATRAVESSAMENTOS..... 3165

ARTIGOS

O LUGAR DE FALA DAS MESTRAS: ESPAÇOS DE EXPERIÊNCIA SOCIAL, TEMPORAL, SIMBÓLICA E DE RESISTÊNCIA ARTÍSTICA – Alcinéia Soares dos Santos; Maria de Lurdes Barros da Paixão 3189

ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS EM UM PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ETNOPERFORMANCE INSPIRADA NO ENCUENTRO AMÉRICA UNIDA – Beliza Gonzales Rocha..... 3206

PROJETO FOLK COVID: DIAGNÓSTICO INTERNACIONAL SOBRE OS IMPACTOS DA PANDEMIA DO COVID-19 EM CONTEXTOS FOLCLÓRICOS - Carmen Anita Hoffmann; Felipi dos Santos Corrêa; Stefanie Müller..... 3219

RE-CRIA-AÇÃO: POÉTICAS DO CORPO NA RELAÇÃO ENTRE A DANÇA INDIANA E A UMBANDA – Cassiana Rodrigues Santana; Marilia Vieira Soares..... 3234

ONDE ELA FOI PARAR? - VIDEODANÇA, POLÍTICA CULTURAL E AUSÊNCIA NO BAIRRO MUCURIPE/CE – Circe Macena de Souza; Rony Cardoso Marques..... 3249

A INDUMENTÁRIA NO CORPO QUE SAMBA NA RODA DO RECÔNCAVO BAIANO – Clécia Maria Aquino de Queiroz 3265

EM CASA, UM CANTINHO ESCONDIDO DE MEMÓRIA VIRA DANÇA: REFLEXÕES SOBRE DINAMISMO DE AULAS E CRIAÇÃO ARTÍSTICA INSPIRADOS NAS DANÇAS POPULARES, EM TEMPO REMOTO – Eleonora Gabriel; Frank Wilson Roberto..... 3282

SABERES POPULARES E ÉTNICOS COMO FILOSOFIA E(M) DANÇA: O PROJETO MACUMBANÇA – Igor Teixeira Silva Fagundes..... 3297

PROJETOS ARTÍSTICOS NO AMBIENTE ESCOLAR: APRENDIZAGENS E TRANSFORMAÇÕES NOS GIROS DA CIRANDA – Jamille Machado da Rocha..... 3314

BAQUE MULHER: UM REBUCETEIO QUE BATE MARACATU EM JOINVILLE/SC – Jessé da Cruz 3330

NOS PASSOS DO GRUPO SARANDEIROS: 40 ANOS DE HISTÓRIA – Júlia Braga Nascimento; Palloma Pereira Santos; Gustavo Pereira Cortes 3344

A GRAMÁTICA DO SAMBA-DE-GAFIEIRA: UM MAPA VISUAL DE SEQUÊNCIAS DE MOVIMENTOS NAS DANÇAS DE SALÃO – Luiz Naveda; Bruno César Moreira..... 3353

ISSN: 2238-1112

ORIENTALISMO E ANTROPOFAGIA: ESTRATÉGIAS PARA DECOLONIZAÇÃO DA DANÇA DO VENTRE – Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos; Carmen Paternostro Schaffner 3366

SEM MAR, SEM LUGAR, SEM MESTRE: MEU CORPO COMO O TERRITÓRIO EM QUE A CANA VERDE DO CEARÁ HABITA – Maria de Lourdes Macena de Souza 3382

ENTRE LANÇAS, GUIADAS E FLECHAS: NOVAS GUERRAS, ANTIGAS BATALHAS E FANTASIAS RESGUARDADAS – Rayana Santana; Maria Acselrad 3398

INTERSEÇÕES ENTRE DANÇA E MÚSICA NO COCO DE RODA, NA FESTA DA COMUNIDADE DO IPIRANGA – Silvia Azevedo Sousa; Katiusca Lamara dos Santos Barbosa 3414

TRADIÇÕES POPULARES NO ENSINO DA ARTE: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS – Yasmin Coelho de Andrade 3423

RESUMOS EXPANDIDOS

QUADRILHA JUNINA NO CONTEXTO DO RN: GÊNERO E SEXUALIDADE, PAUTAS LEVANTADAS NO ÂMBITO DA MANIFESTAÇÃO POPULAR – Douglas Barros Gomes; Marcilio de Souza Vieira 3440

REFLEXÕES INICIAIS SOBRE A ATUAÇÃO PROFISSIONAL DO COREÓGRAFO NO MEIO TRADICIONALISTA GAÚCHO – Ederson Zaneti Vergara 3445

A DANÇA NO PROCESSO RITUAL BANIWA – Iasmine Orleans Pinheiro Monteiro; Yara dos Santos Costa Passos 3449

O MOVIMENTO DAS SAIAS NOS CORPOS DANÇANTES DA CULTURA POPULAR TRADICIONAL – Lorennys Beatriz Pérez Pérez; Elaine Aristóteles Moreira 3453

FREVOLÉ – Mônica Luquett; Claudia Fragale 3459

PRODUÇÃO E CONSTRUÇÃO DE SABERES NAS RELAÇÕES CORPO-ARTE-EDUCAÇÃO ATRAVÉS DAS CULTURAS POPULARES – Rita Fátima Alves; Deivison Garcia Braga 3464

A DANÇA NA MÍDIA E A RE-NOV(AÇÃO) DAS JUSTIFICATIVAS DE EXCLUSÃO DE DANÇAS POPULARES DO TEMPO PRESENTE NA REDE BÁSICA DE ENSINO PÚBLICO – Taynnã Oliveira 3469

ISSN: 2238-1112

DANÇA EM MÚLTIPLOS CONTEXTOS EDUCACIONAIS: PRÁTICAS SENSÍVEIS DE MOVIMENTO

ISSN: 2238-1112

Pequena queda

Alice Poppe (UFRJ)

Dança em múltiplos contextos educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: O presente texto evoca a queda através da percepção do andar e o que, possivelmente, se traduz no deslocamento desse gesto na direção do pensamento, pela tensão entre restrição e movimento. A mecânica sugerida pelo desafio de avançar, no limite do equilíbrio, revela o que também acontece na linguagem. Trata-se de uma reflexão sobre distintas perspectivas entre andar e cair, em seu sentido físico-gravitacional e para além dele, no diálogo da dança com a filosofia. Interessa o que surge entre o passo e o que lhe escapa, sugerido pelo cai isento de cálculo e determinação. Por outro lado, andar vai ao encontro do corpo como ele é na vida cotidiana e se torna, além de tudo, um gesto político que aproxima quem assiste de quem faz a dança. A caminhada une eu e você, todos nós. A discussão traz à luz a perspectiva do caminhar como um modo de fazer democrático, dado por uma espécie de desierarquização do gesto cotidiano frente ao gesto dançado e o impacto que isso gera entre os corpos. Como a dança pode engendrar movimentos do cotidiano? Como os movimentos cotidianos inferem o corpo na dança? Surge, também, a reflexão sobre andar de costas e o quanto ir para trás pode reavivar a potência da tridimensionalidade no corpo. A substituição dos olhos pelas costas dos pés não estaria evocando o dilaceramento das forças progressistas? Seria andar para trás um flerte com o retrocesso ou uma volta ao desconhecido?

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA. FILOSOFIA. ANDAR. CAIR. CORPO SENSÍVEL.

Abstract: This text evokes the fall through the perception of walking and what, possibly, translates into the displacement of this gesture towards thinking, due to the tension between restriction and movement. The mechanics suggested by the challenge of advancing, at the limit of balance, reveal what also happens in language. It is a reflection on different perspectives between walking and falling, in its physical-gravitational sense and beyond, in the dialogue between dance and philosophy. What matters is what appears between the step and what escapes it, suggested by the fall free of calculation and determination. On the other hand, walking meets the body as it is in everyday life and becomes, above all, a political gesture that brings those who watch closer to those who perform the dance. The walk unites you and me, all of us. The discussion brings to light the perspective of walking as a democratic way of doing, given by a kind of de-hierarchization of the everyday gesture compared to the danced gesture and the impact that this generates between bodies. How can dance engender everyday movements? How do everyday movements infer the body in dance? There is also a reflection on walking backwards and how far to go backwards can revive the power of three-dimensionality in the body. Is the replacement of the eyes by the backs of the feet not evoking the tearing of the progressive forces? Is going backwards a flirtation with the backwards or a return to the unknown?

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Keywords: CONTEMPORARY DANCE. PHILOSOPHY. WALKING. FALLING. SENSITIVE BODY.

1. Andar e cair

Figuras 1, 2, 3: Máquina de Dançar. Fotos: Leo Aversa. Uma Quase-Instalação de Dança de 2014, concebida por Maria Alice Poppe e Thereza Rocha

> Você está andando e você nem sempre percebe, mas você está sempre caindo. A cada passo você cai ligeiramente para a frente. E depois se impede de cair. De novo, e de novo, você está caindo. E, em seguida, impedindo-se de cair. E é assim que você pode estar andando e caindo ao mesmo tempo. (ANDERSON, 1982)

ISSN: 2238-1112

Um passo ou dois, 3, 4. Traçarei vagarosamente pela pele fina, a escrita do corpo ao texto, experiência de mediação que me conduz aqui. Para tentar evitar a dimensão mecânica da marcha, introduzo-a pela pele dos pés. Andar devagar, perceber a chegada do calcanhar no chão, o desenrolar da planta do pé, a transferência de peso quase inerente ao corpo em negociação com a resistência e a entrega à gravidade, tendo em vista a queda implícita do andar. Trata-se de empurrar o chão e também sentir o quanto ele nos empurra, tocar e ser tocado por ele com os poros sempre abertos, cedendo à gravidade.

Caminhar, ação de todos os dias, comum como tantos outros gestos, no entanto, por vezes, escapam suas nuances e repercussões. Mesmo isenta do ritmo do passo, busco através da caminhada a pulsão do deslocamento para, então, poder seguir em tempos que carecem de vibração. Trata-se, inicialmente, da breve percepção do fluxo da marcha em sua ordenação natural, dada pela contra lateralidade de braços e pernas. Em seguida, a sensibilização do passo por sua qualidade de queda e recuperação. Andar e cair, andar, cair, de novo, e de novo. Logo, quando o pé avança há sempre uma (pequena) queda que o antecede, como no verso de Laurie Anderson da música *Walking and Falling.*

A queda, por sua vez, se poe como fio condutor para tratar questões como a gravidade que, circunscrita nos contextos histórico, social, poético e político, complexifica a discussão da dança com a educação somática e com a filosofia. Queda lenta, queda e recuperação, pequena queda. Essas são como que modulações através das quais venho pesquisando intensamente, desde 2014 por ocasião do meu doutoramento no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO na construção da tese: “O chamado da queda: errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado”. A pesquisa de tese, defendida em abril de 2018, se dirige à reflexão do peso, da gravidade, do chão e da queda sob a ótica da dança, a partir da abordagem metodológica de Angel Vianna, na interface com a filosofia, de modo a problematizar relações hierárquicas de controle e ascensão.

A queda é também um modo de tratar a relação do corpo do dançarino com aspectos caros à dança contemporânea que, decorrente de revelações de artistas e pedagogos dos movimentos da dança moderna e pós-moderna, pôde relativizar o peso e a leveza na ampliação de outras perspectivas e corporeidades. Nesse viés importa o quanto o corpo agencia entrega e disponibilidade simultâneos

ISSN: 2238-1112

à desestabilização de superfícies que antes se apoiavam no aplainamento invariável e impassível do solo. A discussão habita a interface da dança contemporânea no viés de um corpo sensível com alguns pensadores e suscita uma perspectiva corporal que conjectura a queda positivamente. Cair e pesar não são gestos passivos, mas a realização de uma potência. Uma espécie de elogio ao desequilíbrio e à desestabilização das formas ideais de movimento no corpo do dançarino.

Em linhas gerais, a pesquisa dirige-se ao estudo de uma corporeidade enquanto queda, afirmando-a, então, como potência. Frente à opressão do capitalismo neoliberal que opera sob a regência metafórica de uma velocidade desenfreada e da leveza como imagem a ser alcançada pelo constante movimento de ascensão, venho através dessa investigação agenciar vias de acesso do corpo por nuances de apoios que operem na complexidade entre resistir e ceder às forças gravitacionais, através da dança. Portanto, percebo as evidências e sutilezas que se fazem presentes nos gestos de empurrar e ceder à gravidade, em muitas de nossas ações políticas, sociais e afetivas.

Essas motivações decorrem do estudo de autores, sobretudo da filosofia, como Brian Massumi, Marie Bardet e Paul Virilio, cujos pensamentos desdobram fios e condutas do que agrega resistência, restrição e movimento às camadas estruturais do sistema capitalista. Em âmbitos distintos, empurrar o chão se faz como gesto politico no coletivo a fim de resistir e ceder a ela (a gravidade). Esse é o convite, para que juntos possamos pensar com os pés, com as costas e com a pele, de modo a seguir pelas bordas sensíveis do pensamento.

2. Pequena dança | Pequena queda

> Observar os ajustes constantes que o corpo faz para se manter de pé sem cair, acalmando todo o estado é uma meditação. Implica em assistir aos reflexos trabalhando, saber que esses reflexos são sutis e confiáveis, e não apenas medidas de emergência. Estar de pé parado tornou-se uma das nossas disciplinas, mantendo a mente atenta ao corpo no momento presente. Essa prática simples é a preparação para a complexa interação que vai se desenvolver com o parceiro, como com a prática de se arremessar e pegar, que demandavam respostas instantâneas, introduzindo nós mesmos a estados de adrenalina. Primeiramente parecia haver somente duas opções: tentar seguir o fluxo da comunicação ou resistir a ele. (PAXTON, 1987)

O coreógrafo norte americano Steve Paxton é criador de um pensamento que o faz fundador do célebre *Contact Improvisation*, uma técnica que não se baseia

ISSN: 2238-1112

em movimentos coreografados, mas, sobretudo, nos modos como o corpo estabelece diálogo com o outro através do contato receptivo e sensível. Em sua prática, antes de tudo, a revelação do mínimo gesto como modo de resistência do corpo à gravidade. Tal abordagem vem friccionar a percepção sutil do corpo com as codificações do movimento dançado, de modo a despertar o interesse pelo que, antes de ser visível, é matéria sensível.

Paxton, em sua perspectiva, afirma que mesmo de pé, parado, existe uma dança, mínima, que se dá exatamente pelos inúmeros ajustes que o corpo faz para se manter na vertical, na resistência à gravidade. Nessa instância, o corpo é capaz de criar inumeráveis nuances qualitativas referentes ao movimento por intermédio das quais, se estivermos em um estado de consciência corporal (*awareness*), temos a possibilidade de extrair ritmo, cadência, movimento, dança. Isso, o coreógrafo americano nomeia como *small dance*. Segundo Paxton: “A pequena dança é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado” (PAXTON apud GIL, 2001, p.134).

Por analogia à pequena dança, procuro a queda implícita do andar pelo intervalo entre um passo e outro a fim de conjugar essas instâncias do movimento, queda e dança, ao mínimo gesto. Um pé avança até que o outro possa sair do chão. Há um rigor determinado pelo impulso próprio do andar que é subvertido quando, através da percepção fina do movimento, no ponto de retirada do pé do chão, emerge a sensação de queda por um breve desequilíbrio que faz o corpo pender na direção da gravidade. Tal (in)ação nomeio aqui de pequena queda.

Poderia, talvez, ir mais adiante e dizer que somente através da percepção da pequena dança, tal qual formulada por Paxton, que a pequena queda se faz sensível no corpo. Com isso, afirmo que se não há atenção sutil ao que é mobilizado no corpo para resistir à gravidade, não há queda possível entre um passo e outro. Dito de outro modo, perceber a pequena dança permite a existência sensível da pequena queda. Reitero, então, que no instante da transferência de peso de uma perna para a outra, instaura-se a problematização primeira acerca da pequena queda. Pela referência à pequena dança de Steve Paxton, a prerrogativa de que no aprendizado de se manter de pé e na habilidade da caminhada pode, ao mesmo tempo, haver um (des)aprendizado da queda.

ISSN: 2238-1112

3. O que pode a caminhada

> A experiência coletiva de inclusão do andar na dança pode ser entendida como certo deslocamento sobre o terreno do sensível, no sentido da relação gravitaria como sensível e como compartilhamento de um comum. (BARDET, 2014, p. 87, 88)

No contexto histórico da dança, o (gesto de) caminhar possui trajetória notável. Da precisão dos passos coordenados nos compassos da música às impulsões improvisadas que conjugam democracia e liberdade, cotidiano e espontaneidade, tal gesto, dentre outros do cotidiano, vêm confrontar a lógica da codificação do movimento dançado. Nos anos 1960, artistas norte americanos se reúnem por uma causa comum que refuta hierarquias estabelecidas pela dança até então, fazendo emergir a problematização acerca do estatuto do movimento enquanto matéria construída e solidificada pelos códigos oriundos das técnicas de dança clássica e moderna. Esse grupo de artistas, advindos em sua maioria da dança, embora fosse também constituído por músicos, artistas plásticos, poetas, cineastas, representa o movimento pós-moderno da dança americana. Batizado de *Judson Dance Theater*, o núcleo tem surgimento na vanguarda nova-iorquina e proclama o gesto ordinário à condição de dança. Isso caminha junto com a busca por novas expressões e dinâmicas do corpo e da cena ali encontradas e que, por sua vez, anda *pari passu* com uma série de movimentos sociais da época, como a luta contra a segregacão racial, protestos feministas, movimento LGBT e tantos outros.

A improvisação e a experiência pelo movimento com foco e fim em si mesmos, lhes informa acerca da liberdade, espontaneidade, autenticidade, em formas de organização coletiva. Na peça Satisfyin Lover de 1967, Steve Paxton (figura chave no movimento da Judson Dance Theater) demonstra o fascínio pelo mundo dos pedestres trazendo para a cena pessoas comuns, não dançarinos, sob uma partitura que os guia a andar, parar e, eventualmente, sentar. As tarefas propostas por Paxton advêm da extração de um universo de possibilidades que vêm resgatar o potencial de cada um, para além da dança, trazendo à tona questões como: que corpo é esse que pode dançar? O que é dança? Como a dança pode engendrar movimentos do cotidiano?

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Na cena, os intérpretes | pedestres andam, sentam, levantam, param, voltam a andar. A estrutura possibilita que a cadência do gesto de andar desloque distintos ritmos, pesos e texturas do movimento ainda não codificado por técnicas de dança ou, melhor, impassível de codificação. A caminhada une eu e você, todos nós. Andar vai ao encontro do corpo como ele é e se torna, além de tudo, um gesto político que aproxima quem assiste de quem faz a dança, o que vai potencializar um viés democrático por novas formas de elaboração da cena, sobretudo na construção do coletivo.

4. Liberação e expansão: a tridimensionalidade do corpo

A mestra do movimento Angel Vianna engendra o virtuosismo de "olhar" com os pés quando, em suas ações cotidianas, desce escadas de costas. Segundo a bailarina, dessa forma a força da gravidade vai ao encontro das costas, das unidades posteriores do corpo, e tanto possibilita a retração da soberania da frente quanto ameniza a sobrecarga nas articulações.

Lembrei-me da história contada por meu pai sobre um homem que se dizia amigo do papa e que demonstrava caminhadas e corridas para trás nas barcas entre Rio e Niterói. Sim, ele desenvolveu essa destreza com afinco e se autodenominava campeão mundial em corridas e andadas para trás. Gosto de pensar que tal virtuosismo não se detém somente no gesto deste homem, mas estende-se, sobretudo, ao olhar que ele desenvolveu com os pés, com as costas dos pés. Pergunto-me então se andar para frente não se relacionaria com a ideia de ir na direção do progresso, da evolução e, portanto, da atitude neoliberal de avanço e produtividade. O homem das barcas não estaria evocando o dilaceramento das forças progressistas? Seria andar para trás um flerte com o retrocesso ou uma volta ao desconhecido?

Costumo com frequência iniciar uma aula de dança caminhando pelo espaço. Por qualidades e direções infinitas, a caminhada vem sensibilizar a tridimensionalidade e nos informar sobre as costas. As paredes da sala emolduram desenhos que se formam e se deformam pelo traçado dos pés em movimento, as passadas lentas e ligeiras, leves e fortuitas, de costas, de frente, de lado, efêmeras. Corpos se cruzam, esbarram, viram pela atenção ao outro, para evitar o outro, ralentam, tropeçam e giram sem previsão, até que haja uma espécie de

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

harmonização afetiva das latitudes e longitudes imaginárias do espaço. E assim, essa dança nunca se repete, “o caminhar por caminhar”, sem finalidade de partida, alerta os olhos que veem e os que são vistos em tramas irreprodutíveis.

Andar de costas reacende a opacidade da pele que reveste a nuca, espaço oculto aos olhos de si. Ela, a dança, caminha junto com o deslizar dos olhos e ombros no espaço até que se possa ver o que antes estava nos rumores da pele de dentro, rompendo com a estrutura segmentar e hierárquica do corpo e da forma por si só. Penso que ao caminhar experimentamos fisicamente a ambiguidade do avanço e do recuo pela possibilidade de liberação e expansão simultânea das unidades anterior e posterior do corpo.

Na Metodologia Angel Vianna, o que surge como premissa é exatamente o que resta nas entranhas do corpo frente à experiência sensível de opor e ceder. Desse modo, pelo apoio, afloram ferramentas poderosas que servem como alavanca para os movimentos de levantar, cair, pesar, descer, subir, correr, saltar, dançar. O que toca também é tocado, a matéria é animada pelo que o corpo apreende como toque. O espaço se torna ativo à medida que o corpo aciona mecanismos de sensibilização da pele pela percepção da estrutura e do contorno corporal como uma arquitetura móvel e modulada, sempre a trabalhar. Nos apoios estão a chave desse pensamento do corpo que, pela conscientização das estruturas ósseas e musculares, acendem o que antes era opaco, estreito e sombrio. Isso pode iniciar assim: Você deita no chão. Pesa e para. A urgência em mover é substituída pela (in)ação de ceder ao chão. A percepção vem lentamente informar que algumas partes do corpo tocam e outras não tocam o chão. A observação é ativada, a respiração é veículo de entrega e expansão. Os ossos e as articulações (as dobraduras, como gosta de dizer Angel Vianna) indicam os espaços por onde o pensamento vai agir. O corpo age, o pensamento cede. Agora, você pode experimentar!

5. O que cai do pensamento

> cada movimento é sentido no potencial de liberdade à medida que se move sob a constante atração gravitacional. Ao navegar pelo mundo, há diferentes atrações, restrições e liberdades que nos fazem avançar e nos impulsionam para a vida. (MASSUMI, 2015, p.12).

Não somente à dança, o gesto de caminhar também é assunto caro à filosofia. Em um tratado sobre a caminhada, *A Philosophy of Walking*, Frédéric Gros relaciona filósofos e seus estilos de pensamento à forma como caminhavam e por ela organizavam suas ideias. Em entrevista, Gros comenta que:

> Kant era sério e disciplinado, um filósofo que exige provas muito rigorosas com definições estritas. Ele tinha um jeito de andar que consistia em fazer todos os dias a mesma caminhada, na mesma hora. A escrita de Nietzsche, muito mais dispersa, com menos coesão, tem a ver com o fato de que ele procurava com o caminhar, sentimentos de energia e luz. Sua escrita é muito forte e rápida, não tão demonstrativa como a de Kant. (GROS, 2015)

Sob outra ótica, o filósofo canadense Brian Massumi traz à reflexão a noção de andar como forma de manejar a queda referindo-se ao verso de Laurie Anderson - “Você está andando. E você nem sempre percebe, mas você está sempre caindo”. Com base nisso, Massumi reflete sobre restrição e movimento, equilíbrio e desequilíbrio, andar e cair: do passo dado na caminhada à inevitabilidade da queda. Ele afirma que não temos como avançar sem restrição, o desafio se dá pela continência, no limite do equilíbrio. Para cada passo há, necessariamente, a perda do equilíbrio. Não se trata de escapar da restrição, mas de manobrá-la, e isso, ele diz, é semelhante à linguagem. Brian Massumi diz:

> Eu gosto da noção de “andar como forma de controlar a queda”. Isso vem de um provérbio, e Laurie Anderson, entre outros, já o utilizaram. Ele transmite a sensação de que a liberdade, ou a capacidade de avançar e transitar pela vida, não é necessariamente sobre escapar das restrições. Sempre há limites. Quando caminhamos, estamos lidando com o limite dado pela força da gravidade. Há também o limite do equilíbrio e a necessidade de equilíbrio. Mas, ao mesmo tempo, para andar você precisa sair do equilíbrio, você deve se deixar cair, depois recobrar e recuperar o equilíbrio. Você avança lidando com as restrições, sem evitá-las. Há uma abertura ao movimento, mesmo assim não se escapa das restrições. (MASSUMI, 2015, p. 12)

De que forma práticas do dia a dia colaboram com processos de desfazimento do gesto na dança e nas práticas somáticas? Como a ideia de cair e andar podem estar juntas? Se andar é uma forma de resistir à queda tal qual defende Massumi, que ferramentas seriam possíveis salvo à eficiência proeminente no que se constitui como dança? Se pensarmos sob novas perspectivas sociais, éticas e políticas, pode o caminhar ser tratado como um modo de dissolução da eficiência do movimento dançado, visto que lida com formas democráticas do fazer-mover-dançar?

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A cada passo porvir, a queda iminente. O deslocamento dado pelo impulso da caminhada tira a estabilidade de modo que, quando o pé sai do chão, o corpo tem a chance de experimentar o desequilíbrio até que o outro pé chegue ao solo. Tirar um dos pés do chão pode ser um enorme desafio. Isso é mais evidente quando há um limite ou uma lesão no corpo. O bebê ao aprender a ficar de pé e andar esgota a experiência da queda, sem medo. Seu centro de gravidade se encontra muito próximo do chão e por isso a passagem da horizontal para a vertical, e vice-versa, se dá de forma que o corpo não restringe quase nada, cedendo às forças da gravidade. O bebê cai e levanta plenamente. Crescemos conquistando habilidades de sustentação e esquecendo a inevitabilidade do movimento de cair.

6. O passo da queda – Máquina de dançar

Figura 4: Máquina de Dançar. Foto: Leo Aversa. Ua Quase-Instalação de Dança de 2014 concebida por Maria Alice Poppe e Thereza Rocha.

> Na minha compreensão, corporeidade enquanto queda é um elemento bastante interessante do materialismo da própria corporeidade. “E o que é lembrado do pensamento místico e religioso de um modo não-metafórico: caindo dentro do próprio corpo, caindo na matéria – elas não são metáforas, elas são concretas. (VIRILIO, 2008, pg. 5)

5, 6, 7, 8. Esse arco reverbera em mim o impulso inicial, nas primeiras linhas desse texto, quando traçava lentamente os passos dessa escrita que dança, ou dessa dança que escreve. Entre pisar e pensar, cair e pesar, pisar e dançar, a

ISSN: 2238-1112

queda está sempre porvir. Ando, titubeio, avanço, recuo em diferentes direções, apontando outras tantas que me conduzem de volta à escrita. Penso no que me conecta diretamente à gravidade e, imediatamente, esse passo lembra-me outro, talvez um dos tempos remotos de tantas danças já vividas. São quase 30 anos ininterruptos que danço. Dançar para mim não é uma opção, é uma pulsão que guia todo o resto. Por entre trajetos e errâncias, desse percurso restam imagens e alguns pensamentos. Observo. Me dirijo aos apoios, respiro.

Eis que vem ao pensamento uma experiência de dança cuja formulação provoca o surgimento de uma outra forma de andar: o deslocamento dado pelo apoio de pés e mãos, todos juntos. Trata-se de um excerto da “Quase-instalação de dança Máquina de dançar”, uma criação minha com a dramaturgista Thereza Rocha, estreada em 2014 no Teatro Municipal Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Em linhas gerais, o que emerge como dança incide sobre a busca de uma corporeidade sem corpo, discussão que precisaria de um outro texto para desdobrar os fios e os desafios dessa investigação. Na procura por outras corporeidades que não àquelas acostumadas, surge a revelação de um corpo invertido sobre si mesmo, do meu tronco debruçado sobre as minhas pernas em uma tentativa de mover sem ver, ou de não ver para mover. Sem cabeça nem frente, o tronco e os membros reconfiguram-se em uma estruturação quadrúpede. O deslocamento reconduz a pele e as costas à protagonistas da cena. O que emerge como corpo, como dança, traz à superfície um andar de mãos e pés que, no deslocamento, subverte a própria noção de passo. Um caminhar partilhado em 4 apoios, onde o desequilíbrio torna-se força de deslocamento que empurra o pé para a mão, para o outro pé, para a outra mão e assim por diante. A dinâmica incide sobre a descoberta de um andar de quatro, muito embora a verticalidade como eixo ainda seja enfatizada. Ou seja, o corpo está dobrado sobre si, mas o que permanece é um traçado de corpo verticalizado. Composto pelos apoios das plantas dos pés e das mãos, a superfície sobre a qual exploro essa movimentação evidencia o corpo em busca de outras formas de expressão. O andar de quatro em “Máquina de dançar” me serve como dispositivo para engendrar imagem e ritmo, passo e queda, pensamento e deslocamento nas linhas aqui colocadas. O andar que resvala dos 4 apoios me conecta diretamente à pequena queda pela figura que se revela como passo e queda, dada pela sinergia de mãos e pés. A imagem, apresentada nas quatro fotografias ao longo do texto, me remete ao passo enquanto queda. O passo e a

ISSN: 2238-1112

queda, a queda do passo, o passo da queda, são tentativas de formulações para uma corporeidade enquanto queda, tal qual mencionada pelo filósofo Paul Virilio.

Desde o verso de Laurie Anderson à experiência de novas estruturações do corpo (no gesto) de andar, o ensejo pela construção da noção de pequena queda manifesta a proposição de ressignificação do passo e da queda, na dança e nas bordas do pensamento do que pode cair sobre nós, agora.

7. Conclusão

A caminhada suscita o desequilíbrio, o corpo pende na direção da gravidade sendo atraído por forças que são por ele desconhecidas, que é a própria vida. O corpo que cai conhece o corpo caído dentro do próprio corpo. A queda já não é mais catástrofe pois, de alguma forma, o corpo sabe do corpo caído, há uma intimidade e reciprocidade da queda e do corpo. Por outro lado, há toda uma dificuldade social em relação ao corpo caído e à queda decorrente da noção de progresso e das implicações subjetivas da corporeidade de um modo geral, sobretudo no viés capitalista cujas premissas se baseiam em concorrência, crescimento e produtividade. A noção de queda que proponho aqui afirma o peso, fomentando o que é diametralmente oposto ao sentido de ascensão no que se refere à ambição humana. Para aquém e além da dança propriamente dita, o sentido de estabelecer possibilidades de contato com o peso, seria, de todo modo, uma confrontação poética à noção de queda como catástrofe.

Somos constantemente acometidos pela queda repetida a cada passo dado e isso nos informa todo tempo sobre a impossibilidade de controlarmos a nós mesmos. Como diz Laurie Anderson “A cada passo você cai ligeiramente para a frente. E depois se impede de cair, de novo e de novo, você está caindo. E, em seguida, impedindo-se de cair. E é assim que você pode estar andando e caindo ao mesmo tempo.” (ANDERSON, 1982).

O aprendizado de se manter de pé e a destreza da caminhada são, ao mesmo tempo, um desaprendizado da queda. Quando pequenos, estamos mais próximos do chão. Da horizontalidade, ascendemos à verticalidade ao longo da vida adulta. Depois, na velhice, retornamos à horizontal. Esse é o ciclo da vida, tema sobre o qual a coreógrafa americana Doris Humphrey desdobra ao enunciar que o movimento, na vida e na dança, se dá em um arco entre duas mortes

ISSN: 2238-1112

(HUMPHREY,1987). Em sua teoria, Humphrey situa a horizontalidade como superfície inerente ao início e ao fim da vida (e da dança), metaforizado por ela como morte, e o movimento como um arco que, tensionado pela verticalidade, liga os dois pontos. Queda e recuperação, esse é o mote que a conduz.

Pelos tantos enunciados do gesto de andar e da queda implicada em seu prolongamento, me sinto convocada a pensar na experiência da caminhada pelo seu potencial multiplicador que, simultaneamente, pode nos ensinar a desobedecer e a (des)aprender a cair. Pé esquerdo à frente, braço direito avança e foi, o que ficou para trás nos servirá ao próximo passo ainda por vir.

> You're walking.
> And you don't always realize it,
> but you're always falling.
> With each step you fall forward slightly.
> And then catch yourself from falling.
> Over and over, you're falling.
> And then catching yourself from falling.
> And this is how you can be walking and falling at the same time.
> (ANDERSON, 1982).

Maria Alice Poppe
UFRJ
alicepoppe08@gmail.com
Bailarina e Colaboradora em processos de criação
Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO
Professora do Departamento de Arte Corporal da UFRJ
Professora Colaboradora PPGCA/UFF

Referências

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. Tradução: Regina Schopke. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GIL, José. **Movimento total:** o corpo e a dança. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 2001.

GROS, Frédéric. **A philosophy of walking**. Traduzido por John Howe. Ed. Verso. Londres e Nova York, 2014.

GROS, Frédéric. **Caminhar: uma filosofia**. Entrevista feita por Leticia Blanco de Barcelona em El Mundo. Tradução: São Paulo São, 2015. Disponível em: https://saopaulosao.com.br/nossoscaminhos/670-andar-nos-ensina-a-desobedecer-diz-filosofo-frances.html#. Acesso em: abril de 2021.

HUMPHREY, Doris. **The Art of Making Dances**. Princeton Book Company / Princeton, NJ, 1987.

MASSUMI, Brian. **The Politics of Affect**. Polity Press. USA, 2015.

POPPE, Maria Alice C. ***O chamado da queda*:** errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado. Rio de Janeiro, 2018. 201f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). PPGAC, Universidade Ferderal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2018.

POPPE, Maria Alice. ROCHA, Thereza. **Máquina de Dançar**. Programa da Quase-Instalação de Dança, Teatro Municipal Sérgio Porto, 2014.

VIANNA, Angel. **Entrevista concedida a autora** em maio de 2014 por ocasião da circulação no Palco Giratório do Sesc. Rio de Janeiro, 2014.

VIRILIO, Paul. **Gravitational Space**. Interview Laurence Louppe (ed.), Traces of Dance. Paris: editions Dis voir, 1994. Disponível em: https://www.davidwilliams-skywritings.co.uk/2008/12/sight-fall-time-of-light.html. Acesso em: julho de 2021.

WALKING AND FALLING. Laurie Anderson (compositora). USA, 1982. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GHFCdviF6zU

FALL AFTER NEWTON. Steve Paxton. New York, 1987. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k768K_OTePM

SATISFYING LOVER. Steve Paxton. USA, 1967. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=jhbhol7o9PM&feature=emb_logo

ISSN: 2238-1112

Coexistência sensível e integral do movimento em processo de criação em Dança

Aline Pinheiro da Rocha (UFU)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: O trabalho tem como objetivo desenvolver um estudo reflexivo sobre o movimento corporal em processos de criação em Dança. A ênfase é a relação sensível, integral e orgânica do "ser movente", considerando as dimensões da corporeidade em três eixos principais: histórico cultural, identidade/singularidade e o espaço como provocação/estímulo dos movimentos. Esta reflexão emerge da pesquisa em andamento *Processo de criação em Dança: uma reflexão artística-educativa,* no mestrado acadêmico do PPGAC-UFU. Uma das bases metodológicas que utilizo para lançar um olhar sobre o corpo é a fenomenologia, somado a escrita autoetnográfica que me permite estar concomitantemente dentro da pesquisa e da escrita, considerando minhas vivências de práticas artísticas e docentes. Para isso, me alimento de referências como José Gil (2001) e Helena Katz (1994), que abordam sobre o processo de construção do movimento. E também de Lenira Rengel (2009) que me auxilia a olhar para o corpo e o movimento de maneira integral a partir da conceituação da corponectividade. Atualmente a pesquisa está em processo e aponta resultados parciais que caminham com as fontes e as referências até então trabalhadas. Busco então um olhar sensível para produzir movimento por meio de estímulos que considerem o corpo do (a) artista/estudante em formação, seu espaço, sua cultura, suas ideias, suas funções *sensóriomotoras* para o processo de criação, pois tudo o que abrange ser corpo, é movimento, é ser movimento.

Palavras-chave: CORPO. MOVIMENTO. DANÇA. PROCESSO DE CRIAÇÃO.

Abstract: The work aims to develop a reflective study on body movement in dance creation processes. The emphasis is a sensitive relation, whole and organic, a "move being", considering the dimensions of the corporeality in three main axes: cultural historic, identity/singularity and the space as a provocation/stimulus of the movements. This reflection arises from research in progress *Process of creation in dance: a reflection artistic/educational*, in the academic masters of PPGAC-UFU. One of methodologic bases that is used to throw a look into the body is the fonomology, adding the write autoethnographic that led me to be concomitantly inside the research and written, considering my own practical experiences artistc and also as a teacher. For this, I use as reference José Gil (2001) and Helena Katz (1994), as they approach the movement construction process. And also, Lenira Rengel (2009), who help me take a look at the body and movement in an integral way from the concept of bodyconnectivity/corponectividade. Nowadays, this research is in progress and indicates partial results that walk alongside sources and references still worked. So, I seek for a sensitive look to produce movement through stimuli that consider the body of artistic/student in formation, his/her space, his/her culture, his/her ideas, his/her sensorimotor functions to the creation process, because everything related to a body includes movement, and also to be moved.

ISSN: 2238-1112

Key words: BODY. MOVEMENT. DANCE. CREATION PROCESS.

1. Entrelaçamentos

Este estudo emerge da pesquisa em andamento *Processo de criação em Dança: uma reflexão artística-educativa,* em desenvolvimento no mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC-UFU).

Mais especificamente, este trabalho objetiva refletir sobre o movimento corporal em processo de criação à luz da palavraconceito corponectividade como apontado pela professora Drª. Lenira Rengel (2007), onde, mentecorpo são indissociáveis.

A pesquisa realizada pela professora Lenira tem gerado possibilidades de compreensão a respeito do corpo, desfazendo dualidades que consideram músculos, ossos e articulações (seu aspecto físico) como o que importa no movimento humano. Surdi (2008, p. 44) deixa claro que as maneiras de abordar sobre o movimento não deveriam estar baseadas apenas nas condições de execução enquanto operações fisiológicas e tornando-as como referências. Razão e emoção provém do sistema neurológico, assim como, forma e expressão do movimento provém do sistema neurológico (MARTINS, 1999, p. 53). Um exemplo disso é quando vejo aulas de Balé Clássico que visam mais o trabalho físico para que o movimento seja preciso e bem executado, muitas vezes sem levar em conta o ser humano como a totalidade corpo, no qual “pensamento e experiência prática não são apartados, a diferença entre ambos é o grau de complexidade, mas ambos os fenômenos são da mesma natureza, são cognição” (NEVES, 2015, p. 156), sendo aí as dimensões da corporeidade constituídas de três eixos que também fazem parte dessa totalidade e que não estão do lado de fora, sendo elas: o histórico cultural, a identidade/singularidade e o espaço desse ser humano movente. Aqui, olho para esses três eixos como estímulos/geradores de movimento, que provocam significados e intenções, mas também entendendo o corpo movente como um ser-no-mundo, “que transforma o mundo e é transformado por ele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 13).

ISSN: 2238-1112

Surdi (2008, p. 63) diz “podemos observar que a percepção original do mundo se dá através da corporeidade”, essa relação é corporal. Nossas experiências são corporais (mentecorpo - corponectado). A partir disso, consideramos que o corpo em movimento não está distante ou fora do espaço, do tempo histórico/cultural em que está inserido, mas sim que é transformado e transforma esse espaço.

A metodologia que está sendo realizada na referida pesquisa, considera o olhar fenomenológico para o corpo, somado ao exercício da escrita autoetnográfica, a partir de minhas experiências, percepções e entendimentos que podem aparecer na escrita a respeito dessas experiências, bem como, por meio de imagens que produzo enquanto leio e/ou escrevo.

A fenomenologia não busca um único sentido, uma única 'face' para o fenômeno, mas sim as multiplicidades inscritas em partes e momentos ausentes/presentes do fenômeno. A percepção fenomenológica proporciona aqui um olhar para partes e para o todo de um mesmo fenômeno.

2. O movimento

De onde vem? Como começa? O que provoca o movimento? Como saber quando o movimento é um movimento dançado? Foram algumas das indagações que fiz quando estava no meio de um processo de criação em Dança e são elas que neste momento me inclinam para tentar compreender sobre movimento corporal em processo de criação.

O motivo pelo qual chego nessas questões, é que acredito que não há como falar de processo de criação sem antes buscar entender o processo do movimento, que é uma base necessária para que eu perceba e compreenda os meus processos e os processos dos (as) artistas/estudantes em formação com quem trabalho.

O movimento não existe apenas no plano exterior, ele se inicia como um movimento invisível/interno, que é perceptível pelo outro a partir do momento em que ele é presentificado. Quando o resultado desse processo, o movimento presentificado/visível aparece, ele não se encerra ali, não é o ponto final do processo, é um “movimento com um fim provisório” (KATZ, 1994, p.39). A criação ou a atualização do movimento ocorre em um tempo diferente daquele em que ele é

ISSN: 2238-1112

visível. O que vemos são instantes findáveis a todo momento, pois esta atualização não para, por isso o movimento não se encerra, e sim, se torna estímulo de outros movimentos em andamento de serem presentificados.

José Gil (2001) aponta que impulsos microscópicos geram movimentos microscópicos até serem movimentos macroscópicos. O autor diz que há um "grande vazio" (GIL, 2001, p. 14), que Helena Katz (1994, p. 41) vem chamar de "meio interno", como sendo o momento ou o lugar onde sinapses possuem um impulso espontâneo em conexões e informações, dando forma ao que até então estava em gestação (microscópico) nos fluxos nervosos, na energia do corpo, recebendo informações de toques, de cores, de luzes, de palavras, do espaço (MARTINS, 1999, p. 52).

> Alguns movimentos acontecem antes. Criam a própria existência. Projetam a forma e circunscrevem a função. Por isso, apesar de pretenciosa, a tarefa de esculpir o vivo se mostra possível. Quem esculpe é o movimento. Quando essa escultura se organiza na forma de pensamento, o corpo dança. Quando não, faz ginástica, mímica, pedala, patina, pratica esporte – qualquer outra atividade igualmente presidida pelo movimento, mas que não é a dança. Para tomar a forma de um pensamento, o movimento reproduz plasticamente a circuitação neuronial do pensamento no cérebro. Atenção: isso não significa, **em hipótese alguma,** que a dança se diferencie de todas as outras qualidades de movimento por ser aquela que "faz pensar". [...] A característica básica da dança que se quer salientar aqui é a semiose: ação inteligente do signo de gerar outro signo (KATZ, 1994, p. 72, grifo da autora).

Às vezes, precisamos descrever as funções, as ações, e elas vão parecer que atuam separadas, mas estão interligadas, coexistentes, mente e corpo ("mentecorpo" (RENGEL, 2009, p. 38) indissociáveis. O pensamento é o próprio movimento enquanto é pensado (GIL, 2001, p.164). José Gil dá o exemplo da realização de uma cambalhota, no qual, o pensamento não tem como mensurar a visão, a percepção que se terá, isso acontece somente no ato do movimento. Logo, o movimento do pensamento assim como o pensamento do movimento ocorre no ato; sendo este, movimento corponectivo.

> Pedaços são partes que podem subsistir e ser presentadas até separadas do todo; eles podem ser destacados de seus todos. Pedaços também podem ser chamados partes independentes. [...] Momentos são partes que não podem subsistir ou ser presentados separados do todo ao qual pertencem, eles não podem ser destacados. Os momentos são partes não independentes. [...] Mas a mente não pode ser separada do exterior desse modo; a mente é um momento para o mundo e para as coisas nele; a mente é essencialmente correlata com seus objetos. A mente é essencialmente intencional. [...] A mente e o ser são momentos um para o outro. (SOKOLOWSKI, 2012, p. 32-34)

ISSN: 2238-1112

Assim como para a fenomenologia o fenômeno contém partes e o todo (partes do todo), o corpo tem suas funções, suas partes (braços, coração, cabeça) e podemos estudá-las separadamente, mas não deixam de serem partes de um todo que agem em conjunto. Ainda que estejam ausentes, não significam que nunca existam, e sim que não estão presentes para nós. É como um pesquisador que se interessa pelo sistema cardiovascular, é óbvio que ele irá se aprofundar nesse sistema mais do que nos outros, e isso não quer dizer que os outros sistemas não atuam em conjunto com o sistema cardiovascular. Essa percepção muda no instante em que compreendemos essa integralidade.

2.1. Dimensões da corporeidade

Sabemos que na construção/formação do ser humano há várias camadas e várias faces que o compõe, por isso há também variadas formas de fazer/sentir/interpretar o movimento. Durante as leituras que vou realizando, percebo que quase sempre há referências à identidade/singularidade, ao processo histórico cultural do indivíduo e a sua relação com o espaço. Podemos pensar que esses três pontos são partes das dimensões da corporeidade e que estão se relacionando a todo momento como em um emaranhado. Com base nisso, Paulina Caon (2015, p. 38) ressalta que o processo de educação corporal se dá também nesse relacionamento. A educação corporal se dá principalmente pelas descobertas realizadas quando ainda somos crianças, e assim vamos adquirindo consciência corporal. Acredito que a educação corporal não diz respeito apenas aos trabalhos posturais, por exemplo, mas a toda uma noção corpórea que envolve o eu, o outro e o espaço. Tendo em conta as dimensões da corporeidade, podemos qualificá-las como partes constituintes do ser humano, mas é válido olhar para elas como estímulos para/dos movimentos.

ISSN: 2238-1112

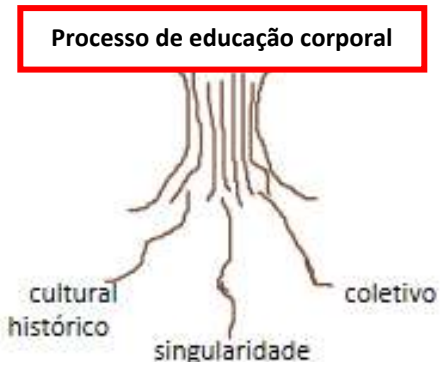


Figura 1: processo de educação corporal. Ilustração produzida pela autora.

Zygmunt Bauman (2005, p. 22-23) vai além do entendimento de identidade como o conjunto de qualidades, características de cada indivíduo (a), que vai permitir que nenhuma pessoa seja igual a outra. Ainda assim, Bauman também entende como identidade o processo de identificação social e cultural, sob estruturas de orientação constituídas com a modernidade, pois se passou a ter necessidade de uma certa definição sobre o questionamento de 'quem é você?', que até então não era tido como uma pergunta a qual a pessoa poderia se definir, até porque, se alguém nascesse em uma família real o que se esperava é que tal pessoa fosse da realeza (princesa, príncipe, rei), seguindo a linhagem da família, assim como, se eu nascesse em uma família que trabalhasse com carpintaria, de maneira conjunta era entendido que eu já era carpinteira e trabalharia com isso. A partir dessas definições, foi havendo a necessidade de acrescentar várias outras características que formam um (a) indivíduo (a): sou mulher, brasileira e artista. Uma característica muito importante durante as aulas de dança, por exemplo, é que nem todos (as) os (as) artistas/estudantes tem um mesmo nível de amplitude/mobilidade articular e isso se caracteriza como parte de quem ele (a) é e deve ser respeitado. Bauman então destaca que identidade se cria e esta é redefinida constantemente. Acredito que principalmente os (as) adolescentes sofrem com a construção de suas identidades, pois eles (as) podem se encontrar em um meio termo até o ponto de compreenderem que suas identidades não serão as mesmas para sempre, nasce daí talvez a necessidade de serem aceitos (as), inseridos (as) em um determinado grupo, empresa, escola, levando-os (as) a essas modificações. Por estarmos diante/no meio de uma sociedade partilhada, podem ocorrer influências na construção de nossas identidades, ou mesmo realçar as diferenças, que é o que

ISSN: 2238-1112

torna a humanidade um conjunto complexo, com características singulares (JOSSO, 2007, p.415).

Pensando que o corpo está sempre imerso em uma cultura (MARTINS, 1999, p. 40), cada lugar, cada pessoa/artista/estudante compõe a cena com a sua história, com o seu modo de criar cena, de interpretar, de movimentar. O que produzo hoje não teria como fazê-lo se não estivesse exatamente onde estou e percebesse as coisas ao meu redor como hoje percebo, e amanhã pode já não ser mais.

O que está no espaço, como outros corpos que me tocam, o que eu vejo, o que eu cheiro, tudo me provoca enquanto movimento. Eu corpo nesse espaço, transporto essas informações de fora para dentro (KATZ, 1994, p. 58), assim como acontece de dentro para fora. Tudo no espaço compõe a cena.

Aquilo que o espaço oferece ao corpo (possibilidade, disponibilidade), as experiências sensoriomotoras geradas em determinado ambiente compõem as narrações de criações, de ideias, de sensações. “A interação corpo-materialidade emerge como dimensão estruturante da experiência corporal e isso inclui os tempos-espaços vividos” [...] (CAON, 2015, p.247).

> Os movimentos do corpo próprio são naturalmente investidos de certa significação perceptiva, eles formam, com os fenômenos exteriores, um sistema tão bem ligado que a percepção externa "leva em conta" o deslocamento dos órgãos perceptivos, encontra neles, senão a explicação expressa, pelo menos o motivo das mudanças que intervieram no espetáculo, e assim pode compreendê-las imediatamente (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 78-79)

A corponectividade que ocorre em mim enquanto eu danço, se relaciona com outros corpos corponectivos, assim como, a corponectividade no espaço, e o que seria isso já que a corponectividade é a relação mentecorpo? Entendo que corponectividade no espaço seria uma relação causada e efetivada pelos corpos que estão inserido nesse espaço, pois somente o corpo é corponectivo, e ele atua no espaço, provoca alguma ação, e aquilo que o espaço gera como reação à minha ação, chega ao corpo com um certo efeito, o que é corponectivo é como recebo/percebo/reajo a esse efeito do espaço. “Muita atividade se dá no corpo que se move e naquele que o vê” (NEVES, 2015, p. 158).

> O embodiment de movimentos e técnicas seria um processo de apropriação que [...] envolve a pessoa como totalidade, uma pessoa consciente de ser

ISSN: 2238-1112

> um corpo vivo, vivendo aquela experiência, atribuindo uma intenção ao movimento material (CAON, 2015, p. 101).

O que eu posso transmitir para o outro? O que o outro me provoca? Como criar dentro do contexto em que estou, na história em que construo hoje? Porque sou atravessada pelas vivências do outro por meio dos movimentos dele (a)?

Na comunicação dos corpos pelo tato, ocorre uma experiência recíproca, apesar de que cada um possa ter suas experiências sensoriomotoras, os dois emergem no sentir, provocando intenções e estímulos de perguntas e respostas.

> [...] o treinamento como criação de uma cultura do/ no próprio sujeito. Parto do pressuposto de que o treinamento é uma formação, um espaço de invenções, descobertas, atravessamentos e transbordamentos que envolvem o sujeito improvisador em todas as suas instâncias [...] (ELIAS, 2011, p. 24).

Ocorrem agenciamentos para tornar visível o que é/está interno, e não apenas em relação aos movimentos, mas a todo um contexto que gera sentido e que pode se tornar perceptível. Não que o movimento por si só não tenha 'capacidade' de exprimir algum sentido (e nem é obrigado a sempre possuí-lo), mas cada dimensão da corporeidade age construindo uma cadeia de multiplicidades, transformando seus signos e movimentos em uma conversa natural.

Durante o processo de escrita ou o processo de criação em dança, narrações são muito utilizadas para trazer à tona não somente a experiência vivenciada/observada, mas contextualizar em que momento se sucedeu essa criação, e como o (a) artista/pesquisador (a) lidava/pensava a respeito disso. Quantos (as) artistas produzem hoje com base em suas próprias experiências? A maneira como se dá essas escritas/criações, transmitem quem somos por meio de nossas próprias histórias ou reflexões de vida.

2.2 Reverberações do movimento

Na análise de alguns experimentos em dança que realizei, revisitei uma reperformance praticada na disciplina de Tópicos Especiais em Performance do PPGAC-UFU: Como percorrer um quadrado de todas as formas possíveis (Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles) de Esther Ferrer. Busquei então

ISSN: 2238-1112

correlacionar com a minha pesquisa e também observar quais sensações seriam provocadas durante o experimento.

No primeiro momento, ajustamos o espaço, no qual delimitamos que poderia ser um quadrado de 1,5m x 1,5m, e posicionar a câmera de modo que pudesse ser visualizado todo o quadrado. Inicialmente ao realizar essa ação, o espaço parecia grande e não planejei como percorreria o quadrado e nem utilizei objetos. Como a proposta inicial era “várias maneiras de caminhar em um quadrado”, comecei caminhando em cima da fita que marcava o chão, caminhei de frente e de costas. Acredito que devido o nome da proposta direcionar para um caminhar, acabei por apenas caminhar na delimitação do quadrado, e ficava me questionando “o que mais pode ser feito? ”

Figura 2: Experimento de reperformance de Esther Ferrer – arquivo da autora

Logo depois comecei a tocar o chão com as mãos e tudo já me parecia como uma dança, eu apenas seguia o fluxo do peso corporal, mas ainda assim, não me sentia totalmente ‘livre’ para executar os movimentos, pois precisava me manter dentro do quadrado, o que ocasionava uma sensação de limitação, de restrição, e apesar disso, eu tinha que pensar em explorar o espaço. Havia alteração de velocidade, movimentos micros e macros (expandidos), além da busca por outras bases de apoio, que seria o que tornaria os movimentos diferentes e não me permitiriam ficar apenas caminhando pelo espaço.

ISSN: 2238-1112

Figura 3: Experimentando outras bases de apoio – arquivo da autora.

O movimento para ser visível/concreto, pode partir de um móbil (causa, intenção, estímulo), como provocado por uma imagem ou pelo impulso do peso, por exemplo. O peso pode trazer mudança na movimentação, logo o peso se transforma em impulso da movimentação. Se eu estiver em pé e a cabeça pesar para um dos lados, em algum momento todo o corpo vai se direcionar para o ponto que este peso está conduzindo, e não houve esforço para mudar de direção, o próprio peso foi o impulso e fez a condução desse movimento. O peso corporal e o fator da gravidade são essenciais para que ocorra o movimento. Peso e leveza, fluxo e contração, queda e recuperação. Acredito que a diferença do movimento comum/cotidiano para o movimento dançado são as qualidades do movimento.

ISSN: 2238-1112

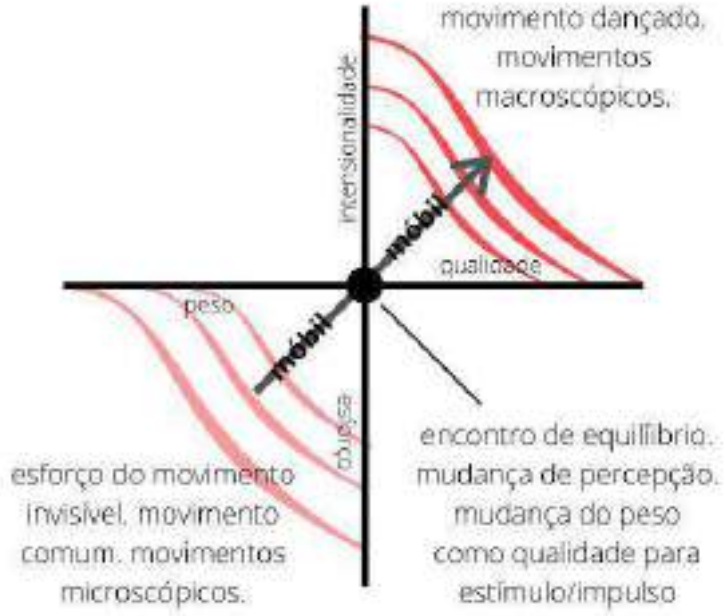


Figura 4: peso móbil. Ilustração produzida pela autora.

Na busca por essas outras bases de apoio, ainda me sentia limitada e só conseguia pensar em tocar o chão com as mãos e os pés. Retornei para a caminhada sem saber muito o que fazer. Descrevendo agora a respeito desse experimento, consigo pensar em outras possibilidades de percorrer o quadrado, podendo variar em tocar o chão com a borda externa e interna do pé, com o calcanhar, com a ponta dos dedos da mão, com o próprio cabelo, andar em ziguezague, 'plantar bananeira'... algo que no momento em que estava dentro do quadrado não conseguia mensurar, apenas olhar o espaço e sua demarcação.

A ideia de percorrer o quadrado de várias maneiras talvez vá além de encontrar essas várias direções, vá de encontro a ter outras perspectivas, outros fluxos, explorar o corpo dentro desse espaço, me leva a observar meu contexto, como me sinto no meu espaço enquanto demarcação física, bem como, meu espaço sociocultural na história. Devido estarmos no meio da pandemia da Covid-19, em alguns momentos me sinto em busca de outra perspectiva, seja para o meu espaço em casa, para realizar as atividades do dia a dia, mas também há momentos em que pareço estar acomodada em ficar em casa e já não consigo ir para além da limitação das paredes, o que pode ter sido refletido durante o experimento, bem como, pode acontecer em qualquer processo de criação, o nosso entorno também influencia em

ISSN: 2238-1112

como e porquê nos movimentamos. Somos agentes do nosso tempo (KEPLER, 2015, p. 208).

Pensando nesses contextos, uma referência que fala com propriedade sobre isso, é Isabel Marques (2020), que tem como proposta pedagógica a 'Dança no contexto'. Vivenciei a oficina "Dança no contexto" do projeto Formar, Informar, Des.. Transformar II (2021) da Contém Cia. de Dança/AM com a autora da proposta. Por meio de jogos, ela trabalhou com os fatores de movimento de Rudolf Laban, partindo para a construção de outros sentidos em relação a esses fatores. Ao trabalharmos o fator de movimento tempo, nos foi solicitado realizar algumas anotações, das quais eu fiz:

- Pausa como respiro;
- Pausa como ruptura;
- Pausa como intervalo;
- Pausa na pandemia;
- Pausa na dança (em função do movimento);

E levantamos várias questões, como:

- A pausa é sempre uma escolha?
- Porque pausamos?
- O que gera a pausa?
- Quais afetos estão inseridos na pausa?
- Estamos sempre atrás de preencher a pausa?

A partir disso, como poderíamos utilizar essas pontuações como provocações para gerar movimento? O quê do nosso cotidiano levamos para nossa dança? São experiências que coexistem no ato de dançar. Eu pauso na fila para comprar pão, eu pauso na dança. Poderíamos talvez chamar de 'experiência humana' + 'experiência artística'. O movimento se define na relação corpo, espaço e dinâmica. Como levantar questões sociais/políticas dentro da própria ideia das dinâmicas? Parte e todo estão aí envolvidos, espaço, história, sentidos. Podemos ter esses contextos como estímulos para o movimento, assim como, podemos contextualizar a partir das nossas movimentações. Há aí movimento sensível e integral.

Produzir no tempo/espaço em que estamos inseridos, ainda que não tenhamos o objetivo de trabalhar com temáticas que abrangem esse tempo/espaço diretamente, ao designar algum conceito, e aqui entendo a palavra *conceito* segundo

ISSN: 2238-1112

o dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano (2007) que diz que o conceito tem como função a comunicação, transmitir uma informação, já no dicionário analógico de Francisco Azevedo (2010), a própria palavra 'conceito' aparece para designar uma ideia/objeto do pensamento (p. 184), também aparece para 'julgamento' (p. 199) como resultado de um raciocínio, pré-conceito, para 'crença' (p. 202) – "isso não está de acordo com o meu conceito". É um doador de significados, de sentidos. Conceitos podem ser científicos, do senso comum, filosóficos, sociológicos, matemáticos, artísticos, bem como, podem ser criados por um (a) indivíduo (a) de maneira que algo tenha sentido para ele (a). Logo, ao designar algum conceito, alcançamos outros por meio dessa produção, estes podem absorver tal informação de maneira a relacionarem movimentos e/ou temáticas com o que eles/as vivenciam, ainda que não seja esse o objetivo do (a) professor (a)/coreógrafo (a)/artista.

Toda multiplicidade (lados/perfis/aspectos) do objeto/fenômeno pertence a um mesmo objeto/fenômeno. Exemplo, um (a) artista/estudante inserido (a) em um ambiente que desenvolve suas habilidades artísticas, este (a) com certeza possui uma história, cultura, gostos, pensamentos/ideias que podem não estarem presentes num certo momento enquanto observamos o fenômeno (o momento em que dança), e não quer dizer que não exista, mas sim que há multiplicidades de partes e momentos presentes e ausentes que pertencem ao (a) mesmo (a) artista/estudante (SOKOLOWSKI, 2012, p. 28-29).

Se a dança que produzimos tem apenas mecanismos técnicos para a execução de movimentos, realizando apenas ações, esta não teria informações a transmitir, emoções a provocar? Ou é apenas movimento por movimento? O que não considero errado, nem de menor valor, longe disso, mas acredito que essa dança já carrega informações, gera uma comunicação.

O que é exprimido no corpo carrega inscrições, ou seja, acontecimentos/experiências (emocionais, sensoriais, mentais, culturais). O corpo é assimilador de outros movimentos e sentidos. Uma pessoa pode dançar e exprimir um sentido inconsciente no movimento e uma segunda pessoa vai apreender um sentido –outro- no movimento presentificado através do exprimido, gerando identificações provocadas pelo exprimido (tanto do movimento como o sentido), reconhecendo e captando movimentos, que ao se encontrarem (corpo 2 e movimentos do corpo 1), conversam entre si se adaptando à construção de novos

ISSN: 2238-1112

movimentos, se combinando nessa construção de totalidade, agenciando possibilidades durante o processo de criação em dança.

O que é então a reverberação do movimento? Entende-se como reverberação a sensação percebida da prolongação de um som que foi emitido, das ondas sonoras que percorrem para além desse som. A partir disso, tomo como reverberação do movimento essa ideia de prolongação, do que permanece, do que pode ser percebido nesse depois, consistido exatamente desses movimentos que puderam ser captados, sentidos outros apreendidos, a relação que foi prolongada para além do movimento presentificado. O que nos constitui quanto ser humano está imerso nessa reverberação, e como essa propagação vai para além de. A relação com o outro e o que ele (a) produz, se encontram nessa conversa de percepções e doações.

3. Ser movimento

Observando o acontecimento dessas reverberações do/no movimento, chegamos a um ponto de contato e de compreensão de quem somos e do que podemos produzir. Uma vez conversando com uma amiga eu não encontrava a palavra que queria utilizar, então a frase “a situação era...” ficou inacabada pelas palavras, mas no mesmo momento, as minhas mãos realizaram um gesto como se eu estivesse segurando algo redondo, como um balão que tem ar, e por ele ter ar dentro, ao pressioná-lo haveria uma pressão até que o balão estourasse, então ao realizar esse gesto, ela entendeu que eu queria dizer que a situação era tensa, que me sentia pressionada. Por isso, não tem como dizermos que o corpo tem suas funções separadas. Enquanto estamos em um processo de criação, encontramos essas metáforas palavras-metáforas gestos que efetivam a corponectividade.

Podemos pensar que o movimento só ocorre quando o calculamos, elaboramos ele, mas antes de pensar “vou movimentar os dedos”, “vou fazer uma pirueta”, eu já estou piscando, e enquanto eu respiro, o diafragma e as costelas se expandem. Estamos em constante movimento. Somos seres de movimento. Ser movimento – corpo que é movimento a todo instante, sem inércia, pois mesmo enquanto dormimos, estamos respirando, o que é movimento do corpo. Eu respiro e reverbero movimento. Como o exemplo que dei, ainda que eu esteja dormindo, o que acontece é uma pausa (*in*)ativa - ativa internamente, é sangue que corre nas

ISSN: 2238-1112

veias, ar que enche os pulmões, neurônios em sinapses, espasmos musculares, tudo corpóreo.

Corpo é matéria de criação de formas (OSTROWER, 2012 p. 09). Não somos estados, enquanto situação e lugar, simplesmente somos, esse “corpo é trânsito permanente entre natureza e cultura” (KATZ, 1994, p. 10). Cada ser humano é ser movente, movimento encharcado de histórias, de experiências, como também de técnica e treinamentos.

Cada processo de criação possui uma bagagem histórica, cultural, política, sensível que continuam ganhando ainda mais força quando outras pessoas têm acesso a eles, principalmente devido a tanta tecnologia e a rápida acessibilidade (claro que não para todos (as). Quiçá, hoje podemos dizer que são corpos virtualmente corponectivos. Corponectividade de olhares ainda que distantes, de falas, de gestos, reaprendendo a sentir o outro, mas sem desprezar o fato de ser vital o corpo a corpo.

Aline Pinheiro da Rocha
UFU
aline.anii@hotmail.com
Artista independente, pesquisadora e licenciada em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) (bolsista pela CAPES).

Orientador: Fernando Manoel Aleixo
UFU
aleixo@ufu.br
Ator, compositor e pesquisador teatral. Graduação, mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela UNICAMP - Brasil. Pós Doutorado em dança na University of Cape Town com a pesquisa "Corpo, voz e ritualidade" (Bolsa CAPES). Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - IARTE – UFU.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia.** Tradução: Ivone Castilho. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
AZEVEDO, Francisco. **Dicionário analógico da língua portuguesa** – ideais afins / thesaurus. 2ª ed. São Paulo: RR Donnelley Gráfica e Editora e Lexikon Editora, 2010.

ISSN: 2238-1112

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade** – entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CAON, Paulina. **Desvelando corpos na escola**: experiências corporais e estéticas no convívio com crianças, adolescentes e professores. São Paulo. 292 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Área de concentração: Pedagogia do teatro, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ELIAS, Marina. Um ponto de vista sobre o movimento improvisado nos territórios da dança e do teatro. **Revista Científica/FAP.** Curitiba, Luciana Barone Editora, v.7, p. 23-37, 2011. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1526. Acesso em: 20/06/2021.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**. Porto Alegre, ano 30, nº 3 (63), p. 413-438, 2007. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/2741. Acesso em: 25/06/2021.

KATZ, Helena. **Um, dois três**: a dança é o pensamento do corpo. São Paulo. 199 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

KEPLER, Paula. Identidade: Singularidade: conceitos presentes na arte. **Revista Poiésis**. Rio de Janeiro, nº 26, p. 207-220, 2015. Disponível em: https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22871. Acesso em: 16/06/2021.

MARQUES, Isabel. Laban e Freire: Entre o velho e o novo mundo. **Revista Cena**. Porto Alegre, nº 32, p. 157-170. 2020. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena. Acesso em: 05/07/2021.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança:** um processo sistêmico e evolutivo. São Paulo. 108 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

NEVES, Neide. Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões no corpo. In: KATZ, Helena e GREINER, Christine (Org.). **Arte e cognição** – corpomídia, comunicação e política. São Paulo: Annablume, 2015, p. 151-190.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes,1999.

RENGEL, Lenira. **Corponectividade** – Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. São Paulo. 169 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Área de Concentração: Signo e Significação das Mídias, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

SURDI, Aguinaldo. **A Fenomenologia como fundamentação para o movimento humano significativo.** Florianópolis. 112f. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia.** Tradução: Alfredo de Oliveira Moraes. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 27º ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

ISSN: 2238-1112

Entre text(o)uras do som e movimento em formação continuada para professores de arte da rede pública de ensino do Estado do Amazonas

Amanda da Silva Pinto (UEA)
Hirlândia Milon Neves (UEA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: Entre texturas do som e do movimento a experiência estética do professor e estudante ocorrem, quando partimos da premissa de que os sentidos do corpo são enredados, entrelaçados, tecidos para a compreensão e percepção de algo, como nos aponta Berthoz (2000), Noe (2004) e Lakoff & Jonhson (1987, 1999, 2002). Nesse mecanismo cognitivo também nos referencia Murry Schafer (1991, 2001, 2009) com sua localização de Paisagem Sonora, onde podemos experenciar ouvir uma paisagem, ao invés de vê-la. Ao enredar os sentidos, a proposta pedagógica do Programa de extensão Pólo Arte na escola-UEA em ação de formação continuada para professores de Arte da rede básica de ensino de Arte do Amazonas centraliza na estesia dos participantes/professores de Arte envolvidos estimulada pelo exercício de ouvir paisagens sonoras e, a partir disso, compor dança. O sentido do movimento (Berthoz, 2000) é “printado” com os demais sentidos e, portanto, é também uma forma de perceber o mundo e contruir linguagem. Assim, em termos metodológicos, o estudo abordou qualitativa e exploratoriamente, em campo, como nos foi possível a experiência percebida pelos professores participantes da formação. O foco foi o de explorar conhecimento sobre escuta atenta e ativa de texturas sonoro-musicias para possíveis elaborações artísticas pedagógicas do corpo em movimento que venham promover sensações/percepções outras na Escola, tanto no professor, como no estudante.

Palavras-chave: DANÇA. MOVIMENTO. SOM. TEXTURAS. TEXTO

Abstract: Between textures of sounds and movement, the aesthetic experience of the teacher and student occurs When we start from the premise that the senses of the body are entangled, intertwined, woven for the understandig and perception of something, as pointed out by Berthoz (2000), Nöe (2004) anda Lakoff & Johnson (1987, 1999, 2002). In this cognitive mechanism Murry Schafer (1991, 2001, 2009) also reference us with his location of Soundscape, where we can experience hearing a landscape, instead of seeing it. By entangling the senses, the pedagogiacal proposal of the Pólo Arte Extension Programa t the UEA-School in continuing education action for art teachers of the basic art educationnetwor in Amazonas centers on the esthesia of the participants/art teachers involved, stimulated by the exercise of listen to soundscapes and, from that, composse dance. The sense of the movement (Berthoz, 2000) is “printed” with the Other senses and, therefore, it is also a way of perceiving the world and built language. This, in methodological terms, the study approached qualitatively and exploratory, in the field, how the experience perceived by the teachers participating in the training was possible. The focu was to explore knowledge about attentive and active listening to sound-music textures for

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

possible artistic pedagogical elaborations of the moving body that may promote Other sensations/perceptions in the school, both in the teacher and in the student.

Keywords: DANCE. MOVEMENT. SOUND. TEXTURES. TEXT.

1. Text(o)uras...

Imagine se você pudesse **tatear** ou **ver** um **som**... como seria, em **movimento**, a percepção da textura desse som? Texturas de um som: leves, aguçadas, espetadas, despedaçadas, macias, pesadas, ásperas, relaxantes, enxutas, irritantes... perceptíveis, sensíveis a cada combinação de timbre, força, ritmo ou altura. Exemplos de metáforas texturais, resultantes de produtos da imaginação, as quais ajudam a descrever o que ouvimos, especialmente a descrever a escuta de uma composição musical (SENNA, 2007, p.13). Sensibilidades auditivas essas que, por se darem no corpo, se relacionam com os demais sentidos numa espécie de rede ou trama, própria de um tecido, pois as informações perceptivas de um corpo não conseguem conceber em separado (BERTHOZ, 2000). Desta forma, sempre comporão a pessoa de percepções relativas, ou seja, relacionadas com outros sentidos, dentre eles o movimento, que pode aparecer de forma dançante se conscientemente estimulado.

Ao ouvirmos um som, sentimos também a sua textura. Textura no sentido de trama, de fios que se entrelaçam, que tecem. Fios que, ao se organizarem, condicionam o tecido a uma determinada qualidade, mas só assim o constitui porque se organizam de determinada forma. Ao se organizarem/entrelaçarem os sentidos, a visão condiciona também a qualidade visual ou tátil deste “tecido”, por exemplo. Podemos perceber ao olhar uma colcha e, mesmo sem tocar, concluir (mesmo que enganosamente) que a mesma é áspera ou macia, qualidade essas próprias do campo da tatilidade. Portanto também, ao ouvir um som, o movimento pode refletir a qualidade motora e sonora do mesmo, repelindo um som forte ou relaxando a um som suave. Uma textura musical como transposição imaginária, metafórica, adivindas de sensações táteis e imagens visuais, inspiradas pela variedade de alturas que se entrelaçam simultaneamente e, ainda, coloridas pelos diferentes paramentos musicias (SENNA, 2007, p. 14-15).

Nessas tessituras metafóricas, onde os fios compõem o tecido, os sentidos compõem as percepções e o que é próprio de um sentido pode ser

ISSN: 2238-1112

percebido por outros sentidos, é que se propõe também nesta experiência textual que os fios estão para o tecido assim como as palavras estão para o texto e assim como o movimento está para a dança. Textos e Texturas do som e do movimento neste texto se tecem e entrelaçam entre qualidades do movimento (RENGEL, 2008), sentido do movimento (BERTHOZ, 2000) e e paisagens sonoras e o fazer musical criativo (SCHAFER, 1991; 2001; 2009) para desenvolver uma proposta pedagógica no ambiente de formação continuada para professores da rede pública de ensino básico de Arte no Estado do Amazonas.

2. *Reinventar-se...* Paisagens Sonoras

Essa concepção *teóricametodológica* do movimento exposta norteou a proposta pedagógica de um dos encontros de formação continuada em arte a distância promovido pelo Programa de Extensão Polo Arte na Escola da Universidade do Estado do Amazonas (Polo Arte-UEA) em parceria com a Rede Colaborativa de Formação Continuada da Secretaria Municipal de Educação de Manaus (GFC/DDPM/SEMED) e com o apoio da Secretaria de Estado de Educação e Desporto do Amazonas (SEDUC), durante o ano de 2020. O Polo Arte-UEA tem como premissa em suas ações promover cursos de formação continuada para professores de Arte da rede pública de ensino no Amazonas. As autoras deste texto são coordenadoras deste programa de extensão e ministrantes da formação em questão. Nesta ação tivemos também a participação das professoras Roseli Alves como mediadora (no momento coordenadora pedagógica do Instituto Arte na Escola) e Eleni Souza (professora de dança da rede pública de São Paulo). Na formação intitulada "*Reinventar-se: entre texturas de movimento e videodanças na Escola*" (foco desta investigação), a proposta de trabalho teve origem na continuidade da percepção da Paisagem Sonora e a criação musical, abordada na formação anterior, seguindo para a composição em dança a partir das texturas sonoras que podem provocar texturas de movimento.

Na formação anterior, *"Reinventar-se: o ensino da Arte, Paisagens Sonoras e as tecnologias contemporâneas"* foi desenvolvido um trabalho de estesia com os professores participantes a fim de que pudessem imaginar um som a partir de imagens estáticas (fotos, quadros, pinturas), as quais só são possíveis ser acessadas nos seus aspectos visuais. Ao ver tais imagens os professores eram

ISSN: 2238-1112

convidados a expressar oralmente que som podiam perceber nas figuras experenciadas.

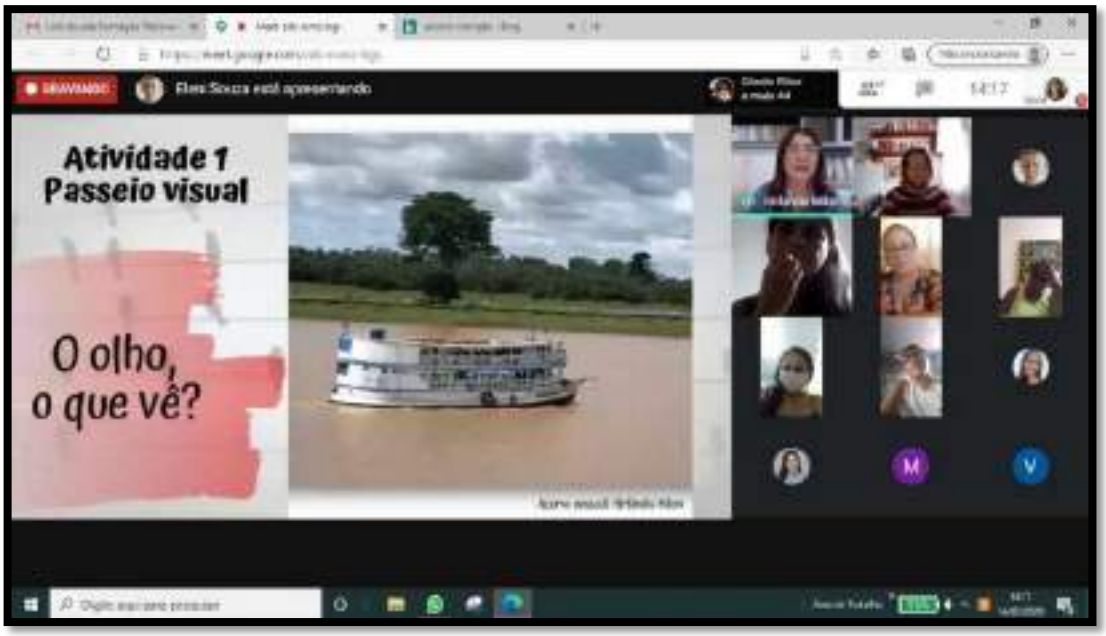


Figura 1: Momento de apreciação da Paisagem Sonora

H.M.: *E o ouvido, o que ouve?*

Profs: *Água batendo na proa, pessoas falando, vento balançando as folhas das árvores.. pássaros cantando.*

Prof. M.J.: *Precisamos estar com os ouvidos atentos, sou da área de Artes plásticas e de Dança, então vejo tanto como imagem plástica quanto imagem sonora em movimento, analisando essas visões diferentes de cada objeto utilizado e o resultado delas como um todo.*

Neste momento da experiência o professor consegue visualizar o som e ouvir a imagem. Um trabalho de refinamento da qualidade da escuta inspirada nas propostas do músico e compositor canadense Murry Schafer (1991; 2001; 2009). O autor chama o ambiente acústico de *soundscape*, um neologismo que significa paisagem sonora, ao se referir a todo campo sonoro que nos rodeia – seja ele produzido pela natureza, pelo homem ou objetos. O estudo de paisagem sonora nos convida a escutar um lugar, em vez de vê-lo. Uma escuta atenta e ativa, capaz de reconhecer, classificar, analisar e organizar os sons ouvidos. A criação musical, uma das características importantes nas propostas de Schafer, parte da seleção e organização dos materiais sonoros selecionados do ambiente em estudo. Ao perceber as pontecialidades de se pesquisar paisagens sonoras e seus

ISSN: 2238-1112

desdobramentos, uma participante da formação registou um comentário no *chat* ao afirmar: *"Trabalhar o sonoro com os alunos é muito legal, e podemos usar de sons cotidianos para criar uma composição única"* (**Profa. D.P.**).

A escuta musical pode se apresentar de diferentes formas. Granja (2006 *apud* RODRIGUES, 2001, p. 35-36), por exemplo, apresenta uma classificação da escuta musical, conforme a maneira de como o indivíduo percebe e reage a um estímulo musical - a Emotiva, a Corporal e a Intelectual. Enfatizamos aqui a escuta corporal, na qual o corpo reage aos estímulos sonoros, seja por ação espontânea ou por meio dança em si. Os dois primeiros tipos de escuta se aproximam da fruição e a terceira do âmbito do conhecimento.

Alain Berthoz (2000)[1] e Alva Noe (2004)[2] nos apontam para ocorrências cognitivas e perceptivas do corpo em forma de redes a todo momento, *simplexificando* (BERTHOZ, 2010, *apud* MILITE et. al, 2013) as informações/sensações do corpo. Ao ouvir, percebemos tudo que aquela qualidade sonora nos traz a memória ou simplesmente a experiência estética. Assim também ocorre com a visão ou com qualquer outro sentido. É a cooperação entre os vários sensores que faz com que percebamos algo e aprendamos, além de, na ocorrência, um sentido seja "printado" com outros ou todos em milésimos de segundo, fazendo com que nunca percebamos algo (signifiquemos para nós) com um sentido isolado. Os sentidos enredam, simplexificam a informação para nos ser possível significar e lidar com ela de forma rápida e completa. Nosso cérebro, segundo ele, é um simplexificador de informações ou, ao contrário disso, não seria capaz de lidar com tanta informação que recebe o tempo inteiro. "The simplexity is therefore a decipherable complexity because it is based on a rich combination of simple rubs" (MILITE et. al, 2013, p. 2399).[3]

3. *Reinventar-se....* Texturas do Som e do Movimento

[1] Alain Berthoz é especialista em fisiologia integrativa. Suas pesquisas cuidaram do controle multissensorial do olhar, do equilíbrio, da locomoção e da memória espacial.

[2] Alva Nöe recebeu seu Ph.D. de Harvard em 1995 e é professor de filosofia na Universidade da Califórnia, Berkeley, onde também é membro do Instituto de Ciências Cognitivas e do Cérebro e do Centro de Novas Mídias. Ele trabalha sobre a natureza da mente e a experiência humana. Foi filósofo-residente da "The Forsythe Company" e também colaborou criativamente com os artistas de dança Deborah Hay, Nicole Peisl, Jess Curtis, Claire Cunningham, Katye Coe e Charlie Morrisey.

[3] "A *Simplexity* é, consequentemente, uma complexidade decifrável porque é baseada em uma rica combinação de relações em contato simples" (MILITE et. al, 2013, p. 2399)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

No encontro seguinte "*Reinventar-se: entre texturas de movimento e videodanças na Escola*" (foco desta investigação) o intento era promover um encontro consciente de percepções para estes professores e fazedores de arte, entre sons e movimento. E nessa experiência do movimento, no campo de suas qualidades, que a ação pudesse transcender ao campo artístico, ou seja, pudesse promover dança.

Neste próximo momento a proposta de trabalho teve origem na continuidade da percepção da Paisagem Sonora como composição musical, vista no encontro anterior, seguindo para a composição em dança a partir das texturas sonoras que poderiam provocar texturas de movimento. Discorreu também acerca de reflexões sobre que dança é essa no contexto escolar e, como conteúdo fundamental, sobre os fatores básicos do movimento, baseando-se nos estudos de Lenira Rengel (2008), referenciando-se em Rudolf Laban.

Espaço, tempo, peso, fluência: de quantas formas, graus, forças e velocidades podemos compor um movimento? De quantas variações de movimento podemos compor uma dança? Elementos básicos da linguagem que foram necessários explorar para um público que, em sua grande maioria, desconhecia. Ações básicas do corpo cotidiano, executadas por nós todos os dias, e que são "fios fortes" para constituir o tecido da dança com quem nunca dançou. Analisar tais ações, resignificá-las e dançá-las foi um caminho escolhido para experimentar o movimento dançante. A inspiração para tal proposta foi o trabalho/pesquisa de Rengel (2008), especificamente nos *Temas do Movimento de Rudolf Laban: Modos de aplicação e referências I,II,III,IV,V,VI,VII e VIII*, onde a autora reitera:

> Quero esclarecer que ela **[a proposta do livro]** serve a qualquer corpo, o corpo que dança profissionalmente, de forma amadora ou não, "deficiente" visual, auditivo, etc. Há competentes profissionais que aplicam o sistema Laban em suas atividades. Assim, as ramificações da Teoria de Laban se dão em quase tudo que se mexe, não importando quanto se mexe e sim **como** se mexe. Falando aqui do que se mexe em termos humanos, pois ele também observou e estudou os movimentos dos animais não humanos, dos planetas, do vento, das formações dos cristais, dos poliedros tridimensionais... Enfim, Laban foi um "homem do movimento". (RENGEL, 2008, p. 14)

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Momento no encontro da exposição sobre um dos fatores do movimento de Laban: Espaço

Ao moverem-se, os professores puderam também descobrir trajetos para suas próprias danças e princípios para orientar danças com seus estudantes, como pudemos perceber em alguns relatos: "*Nossa! Que coisa maravilhosa! Meu segundo ano como profa de Artes na EJA, é minha primeira formação de Artes. Sempre quis trabalhar Dança, mas não sabia como. Minha formação é em Língua Portuguesa e trabalho muito mais artes visuais e literatura, mas agora creio que consigo levar essa iniciação na dança para eles. Estou adorando!*" *(Prof. D.T.)*. E ainda: "*Como vou ensinar dança se eu, professor, não quero dançar ou não danço? Despertem nos cursos de formação continuada, os professores que tem medo de descobrir sua própria dança interna*." *(Profa. I.B.)*.

A Paisagem Sonora nessa experiência vinha ao encontro das tessituras moventes que já podiam ser reconhecidas por eles como dança, provocando reações/qualidades de movimento próprias daquela qualidade sonora. Valsa, samba, sinos, sons de água, de carro, etc. foram algumas das paisagens trabalhadas, no intuito de sensibilizar para os diferentes timbres, ritmos, forças, etc. que um som pode causar num movimento ou numa dança. Como coloca o Prof. J.R.: *Penso que falta um maior incentivo dos professores de arte para as descobertas de possibilidades do movimento corporal. O corpo fala! O desenho, o som, a fala e o corpo tem suas texturas características.*

3. Sentido do Movimento e outros sentidos: possíveis texturas

ISSN: 2238-1112

Berthoz (2000) aponta para um sentido do corpo pouco explorado, o sentido do movimento. Este sentido passa pela propriocepção muscular e pelo sistema vestibular, os quais atuam no nível da inconsciência e, por isso, não é percebido da mesma maneira que os outros cinco. Ele busca não só a soma, mas a relação entre os sentidos (visão, audição, tato, paladar e olfato) para que o organismo conclua uma conscientização ou reação a algo. Ele é multissensorial.

> Indeed, to the five traditional senses - touch, sight, hearing, taste, smell – we must add the sense of movement, or kinesthesia. Its characteristic feature is that it makes use of many receptors, but remarkably it has been forgotten in the count of the senses. [...] A plausible explanation is that it is not identified by consciousness, and its receptors are concealed. (BERTHOZ, 2000, p. 25)[4]

Chamamos atenção que o sentido da audição tem amplo reconhecimento; já o do movimento que ocorre ainda na inconsciência, não. Portanto, apontamos aqui o movimento como um sentido do corpo, uma forma particular de perceber o mundo, que ocorre e sofre influências na sua ocorrência com os demais sentidos. A proposta, neste momento, é sua relação com a audição.

Um exemplo dado por este autor que bem exemplifica essa reunião dos sentidos na estrutura cognitiva para a apreensão de uma informação com consequente ação/movimento pode ser apontado. Uma criança, ao ver um objeto qualquer na mão da mãe, por exemplo, quer tê-lo para si, ou seja, quer pegá-lo. Nesta intenção (que já está imbuída de percepção, Nöe, 2004), as informações visuais já creditaram, nas informações táteis, a intenção de movimento (a criança olha e tenta pegar o objeto e, às vezes, chora até conseguir obtê-lo). A mão e os braços esticam, a mão se fecha e se abre, na ansiedade de dominá-lo, ou seja, ela já percebe tal objeto na própria mão. Tanto os sensores da visão, do tato e do movimento são acionados no cérebro, mesmo que a criança esteja somente vendo o objeto na mão da mãe.

Tomemos, como ponto de partida, a seguinte afirmação: “ação que *pretendemos* realizar”. “Pretender” conota algo que antecede, indica a intenção de fazer. Portanto, pretender, neste caso, é o ato de declarar uma intenção que, ao ser declarada, indica que está sendo prevista e, quiçá, já sendo antecipada em uma

[4] Com efeito, para os cinco sentidos tradicionais - toque, visão, audição, gosto, cheiro –é preciso acrescentar o sentido de movimento, ou cinestesia. Sua característica é fazer uso de muitos receptores, mas notavelmente, ele foi esquecido na contagem dos sentidos. [...] Uma explicação plausível é que ele não é identificado pela consciência, e seus receptores são escondidos. (BERTHOZ, 2000, p. 25)

ISSN: 2238-1112

simulação. Antes de fazer a ação, o corpo já organizou simulações, selecionou sensores, os quais estão diretamente relacionados com a forma que esse organismo é, na sua particularidade, ou seja, relacionados com a forma que o mesmo organizou suas experiências anteriores e, portanto, com o modo como o corpo se comporta e seleciona tais sensores. Os sensores são selecionados baseados no que o organismo deseja executar enquanto movimento.

Assim como os sentidos nos possibilitam a percepção das coisas, e sendo estes sentidos sempre ativos e não passivos (NÖE, 2004), a percepção tem relação direta com os sentidos, inclusive com o sentido do movimento. Percebemos o mundo com a reunião de nossos sentidos e, portanto, com o sentido de noção de movimento que nossas estruturas sensóriomotoras possuem. Temos percepção da forma das coisas, do movimento delas, de suas dimensões e tamanhos porque temos o sentido do movimento, segundo Nöe (2004).

Ao observar um copo de um determinado ângulo (com o copo de boca para cima sobre a mesa e seus olhos na mesma linha do copo, perpendicularmente a ele), por exemplo, podemos ver a linha da boca deste copo em sua forma elíptica. No entanto, sabemos que sua forma real é circular. Como isso é possível? Para Nöe (2004), temos a consciência do ângulo do qual estamos observando essa esfera e inferimos que este ângulo não está na sua posição real de “leitura”, ou seja, precisamos simular uma mudança de posição deste copo para que vejamos que a boca dele tem a forma circular. É essa habilidade de simular o movimento para perceber a informação ´real´ que configura o sentido do movimento, e que me informará também o volume e a tridimensionalidade dele. Sendo assim, não precisamos pegar o copo e vê-lo de todos os ângulos para termos a informação sobre ele: a visão de um só ângulo me permite uma experiência não restrita apenas àquele ângulo. Conseguir supor, a partir da experiência que se teve, faz parte do conhecimento que será formulado sobre aquilo com o que entro em contato. É sugerido, portanto, que o ato de perceber envolve as estruturas sensóriomotoras que já pressupõem um conhecimento perceptivo (NÖE, 2004).

Portanto, a percepção não se limita à interpretação da informação ´externa´ feita pelos sensores. Ela já é um julgamento e uma decisão tomada, sendo uma antecipação à consequência da ação que irá ser executada.

> ...perception is more than just the interpretation of sensory messages. Perception is constrained by action; it is an internal simulation of action. It’s

ISSN: 2238-1112

> judgement and decision making, and it is anticipation of the consequences of action. (BERTHOZ, 2000, p. 9)[5]

A intenção ou ação pretendida sustenta o movimento como primeiro sentido. Ao perceber com a visão, audição, tato, paladar ou olfato, a percepção (a qual já se configura como ação) é conscientemente "printada" com movimento. Nesta proposta, todas as percepções garantem a passagem pelo movimento no organismo, visto que qualquer percepção já conota uma intenção (no contexto ativo) do que e como pretendemos perceber.

Numa reação a um tropeço, por exemplo, o corpo é capaz de simular e prever as consequências de tal ação para se recuperar do acidente em questão. Segundo Berthoz, não se faz cálculo de tempo ou espaço, mas há a cooperação dos sentidos, os quais permitem perceber as necessidades de ação do corpo a fim de não se machucar com a queda. Isso acontece porque no cérebro há pontos de convergência de informações de duas ou mais fontes dos órgãos sensoriais (principalmente no cerebelo), fazendo com que o corpo receba (perceba) a informação em conjunto, o que foi nomeado por Held e Hein (apud Berthoz, 2000) de "perceptual systems" (sistemas perceptivos).

Berthoz (2000) nos mostra que há dois locais de reconhecimento sonoro distintos no cérebro: o *culículo inferior* (que capta os sons de bandas estreitas de frequência, que permite que reconheçamos os diferentes tipos de som) e o *culículuo superior* (onde se capta os sons naturais, como palmas/pegadas/passadas ou assobios, no sentido da sua função estética para o organismo, ou seja, sua interpretação), desenvolvido após anos de evolução para interpretar e agir mais rapidamente em relação às presas e predadores. Neste culículo superior, além do mapa da audição (audiotópico), também se encontram na mesma funcionalidade os mapas visuais (retinotópico) e os mapas somáticos ou proprioceptivos (somatópicos), responsáveis pela representação do corpo e do movimento. É nesse lugar que se integra multissensorialmente, onde as ocorrências interpretativas "informam ao organismo" em milésimos de segundo que tipo de "coisa" entramos em contato, agindo conforme nossas estruturas senosoriomotoras percebem. Podemos observar este fenômeno quando estamos na sala, por exemplo, e, subitamente, o vento bate a porta, que você não viu o movimento da porta, mas ouviu o barulho da

[5] "... percepção é mais que apenas a interpretação de mensagens sensoriais. Percepção é limitada pela ação; é uma simulação interna da ação." (BERTHOZ, 2000, p. 9)

ISSN: 2238-1112

batida. Neste momento, o corpo age em milésimos de segundo, virando pescoço e cabeça em direção à porta e retraindo os músculos como em posição de defesa. Toda essa atitude foi selecionada por essa integração multissensorial.

> Every one knows that you can catch na object more easily if, at the same time you see it, you hear it coming. This cooperation brings into play a special structure of the brain, the superior culliculus. Essentially a biological machine that recognizes moving objects and identifies their distinctive features using multisensory cues, the superior culliculus holds the key to how the brain directs multisensoy fusion and extraction of pertinente signals. It controls orientation and avoidance reactions, among other behaviors,, and it is a splendid example of a sensory and motor structure that directs the execution and correction of movements carried out by multiple effectors like the eyes, the head, the trunk, and the limbs. (BERTHOZ, 2000, p. 77)[6]

Ao perceber um som, entendendo que perceber nunca é isolado, pois os sentidos são ativos (Noe, 2004) e sempre congruentes, enredados com os demais, o sentido do movimento é inconscientemente "solicitado" e "vibrado" com as ondas sonoras. Porém, não só as qualidades de movimento se apresentam como ações dessa percepção, mas significações, metáforas (LAKOFF & JONHSON, 1999) são desenvolvidas nestes princípios sensóriomotores, capazes de acionar ocorrências dançantes, ou seja, que partem da qualidade de movimento para compor textos e construir linguagem. Se texturas de som e de movimento significam para nós, composições artísticas são inerentemente geradas.

A experiência estética dessas texturas nos leva a significar informações, ao que chamamos de estesia. Esta, para ocorrer, passa por um procedimento cognitivo, designado por Lakoff e Jonhson de *procedimento metafórico do corpo*, também estudado por Rengel (2015). Este proceder cognitivo, é a base da construção da linguagem e da compreensão de conceitos pelo cérebrocorpo, formando conceitos sobre um estímulo. As metáforas (por isso procedimento metafórico) são sempre construídas baseadas nas estruturas sensóriomotoras do corpo, pois é a partir dessas estruturas que conseguimos construir algum tipo de

[6] Todos sabem que você pode pegar um objeto com mais facilidade se, ao mesmo tempo em que o vê, ouve chegar. Essa cooperação põe em ação uma estrutura especial do cérebro, o culículo superior. Essencialmente uma máquina biológica que reconhece objetos em movimento e identifica suas características distintivas usando pistas multissensoriais, o culículo superior é a chave de como o cérebro direciona a fusão multissensorial e a extração de sinais pertinentes. Ele controla as reações de orientação e proteção, entre outros comportamentos, e é um esplêndido exemplo de uma estrutura sensorial e motora que direciona a execução e correção de movimentos realizados por múltiplos efetores como os olhos, a cabeça, o tronco e os membros.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

entendimento do ambiente que nos cerca, ou seja, nos tornamos aptos a construir conhecimento.

O proceder metafórico do corpo associa a construção de conceitos às nossas estruturas sensóriomotoras, pois os domínios sensóriomotor (respirar, sentir, perceber, tocar, ouvir, etc.) e dos julgamentos abstratos (afetos, julgamentos morais, juízos de valor, etc.) se "entrecruzam, como um proceder do mecanismo cognitivo do corpo" (RENGEL in: Arte & Cognição, 2015, p. 117). Compreendemos o mundo e damos nomes às coisas por conta do procedimento metafórico.

> A conceptual metaphor is a conceptual mapping of entities and structure from a domain of one kind (the "source" domain) to a domain of a different kind (the "target" domain). We appropriate our knowlwdge of the source domain to conceptualize and reason about the target domain. In this way the bodily-based meaning of the source domain is carried over into our understanding of more abstract concepts. (JOHNSON, 1987, p.94)[7]

Destarte, os gestos, a fala, a escrita (seja ela verbal ou imagética) expressam a compreensão que o corpo tem das coisas ao seu redor, constituindo linguagem, qualquer que seja esta. A dança, portanto, linguagem que reúne procedimento metafórico, estesia e movimento não estaria fora deste fazer e encontra nessas propostas metodológicas potência para se construir e fruir.

Nessa trama, neste tecido de sentidos, buscamos entre texturas do som e texturas do movimento experenciar percepções que pudessem contribuir com fazeres artísticos e olhares sobre o contexto escolar. Ao perceber, textos são criados conforme suas significações, músicas são compostas e danças são realizadas, partindo do princípio que na dança "a ação condiciona a existência, uma vez que para ser dança, a dança precisa estar sendo feita" (KATZ, 2005, p. 87). O professor participante, por exemplo, ao perceber um som forte, pode ser levado a contrair seus músculos, buscando organizações corporais que dêem espaço para essa contração. A partir disso, o corpo se conforma. É importante ressaltar que, cognitivamente, o sentido do movimento, voltamos a dizer, é "printado" com o sentido auditivo e, portanto, inerente a ocorrência do estímulo inicial.

[7] Metáfora Conceitual é um mapeamento conceitual de entidades e estrutura de um domínio de um tipo (o domínio "fonte") para um domínio de um tipo diferente (o domínio "alvo"). Nós apropriamos nosso conhecimento do domínio fonte para conceituar e argumentar sobre o domínio alvo. Desta forma, o significado da base corpórea do domínio fonte é levado para a nossa compreensão de mais conceitos abstratos. (JOHNSON, 1987, p.94)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Assim, em termos metodológicos, o estudo abordou qualitativa e exploratoriamente, em campo, como nos foi possível, enquanto autoras e propositoras, a experiência percebida pelos professores participantes da formação. O foco foi o de explorar conhecimento sobre a escuta atenta e ativa de texturas sonoro-musicias para possíveis elaborações artísticas pedagógicas do corpo em movimento que venham promover sensações/percepções outras na Escola, tanto no professor, como no estudante.

Amanda da Silva Pinto
UEA
amandapinto44@gmail.com / adpinto@uea.edu.br
Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em Pedagogia do Movimento Humano pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Graduada em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Professora na Faculdade de Dança da UEA e Coordenadora do Programa de Extensão Pólo Arte na Escola.

Hirlândia Milon Neves
UEA
hmilon@uea.edu.br
Possui Mestrado em Música, com concentração em Educação Musical, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Especialização em Arte e Multimídia e Graduação em Educação Artística com Habilitação em Música pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). É professora da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atuando em disciplinas de música nos Cursos de Música e Dança. Participa como coordenadora pedagógica do Programa de Extensão Polo Arte na Escola UEA.

Referências

BERTHOZ, Allain. **The Brain´s sense of movement**. Transl. Giselle Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
JOHNSON, Mark. **The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination and reason**. Chicago: Chicago University Press, 1987. p. 81-96.
KATZ, Helena T. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo.** Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosofy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.
_____. Metáforas da Vida Cotidiana. Campinas: EDUC, 2002.
MILITE, Stefania et. al. Simplexity, teaching and movement. **In: Procedia Social and Behavioral Sciences.** Turkey: Elsevier, 106 (2013) p. 2397-2404.
NOE, Alva. **Action in Perception**. Cambridge: MIT Press: Cambridge/MA, 2004.
RENGEL, Lenira**. Corponectividade – Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação.** 2007. 169 f. Tese (Doutorado em

ISSN: 2238-1112

Comumicação e Semiótica) – Área de Concentração: Signo e Significação das Mídias, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007

_____. **Os Temas do Movimento de Rudolf Laban: modos de aplicação e referêncais I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII.** São Paulo: Anablume, 2008.

_____. Ensino/Aprendizagem em arte como emergência do procedimento metafórico do corpo. **In: Arte & Cognição: Corpomídia, Comunicação e Política**. Katz, Helena & Greiner, Christine (org.). São Paulo: Anablume, 2015.

RODRIGUES, Leonardo Do Nascimento. **Apreciação musical nos anos iniciais do Ensino Fundamental**: experiências de escuta de música instrumental. Dissertação (Mestrado em música). Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017). Disponível em: < http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/10937>.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

_____. **Educação sonora**: 100 exercícios de escuta e criação de sons. SãoPaulo: Ed. Melhoramentos, 2009.

_____, **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

SENNA, Caio Nelson. **Textura musical**: forma e metáfora. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007. Disponivel em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11856.

ISSN: 2238-1112

O jogo e a jogabilidade da dança em contexto escolar

Ana Carolina Klacewicz (UFRGS)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: O presente trabalho é um recorte da pesquisa desenvolvida em nível de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, na Linha de Processos de Criação Cênica, entre os anos de 2019 e 2021. O estudo tem como objetivo promover a articulação entre as práticas de dança e os procedimentos coreográficos com uma narrativa literária para público infanto-juvenil de autoria da pesquisadora. O referido texto aborda, de forma ficcional, métodos de composição coreográfica de artistas, tais como Pina Bausch, Trisha Brown e Merce Cunningham. Sofrendo impactos causados pela crise sanitária que o país passa durante a pandemia do COVID-19, já em seu segundo ano, a pesquisa toma novos rumos para possibilitar a articulação entre texto literário e criação em dança. Após uma breve contextualização dos caminhos da pesquisa, o destaque neste artigo é a descrição das características e do funcionamento do RPG (Role Playing Game), bem como para a adaptação e a elaboração de um jogo inspirado neste formato como recurso educacional e metodológico para condução de jogos cênicos e criações em dança.

Palavras-chave: JOGO. COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA. RPG. LITERATURA INFANTO-JUVENIL. ENSINO DA DANÇA.

Abstract: The present work is an excerpt of the research developed at the master's level in the Postgraduate Program in Performing Arts at UFRGS, in the research line of Scenic Creation Processes, between the years 2019 and 2021. The study aims to promote articulation between dance practices and choreographic procedures with a literary narrative for children and young people authored by the researcher. This text addresses, in a fictional way, choreographic composition methods by artists such as Pina Bausch, Trisha Brown and Merce Cunningham. Suffering impacts caused by the health crisis that the country is going through during the COVID-19 pandemic, now in its second year, the research takes new directions to enable the articulation between literary text and dance creation. After a brief contextualization of the research paths, the highlight in this article is the description of the characteristics and functioning of the RPG (Role Playing Game), as well as the adaptation and development of a game inspired by this format as an educational and methodological resource for conducting of scenic games and dance creations

Keywords: GAME. CHOREOGRAPHIC COMPOSITION. RPG. CHILDREN AND YOUTH LITERATURE. TEACHING OF DANCE.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Dentre as diversas expressões em inglês que estão na moda, existe o termo 'gamificação', que se refere a incorporar características e técnicas de jogos para enriquecer contextos diversos e promover engajamento das pessoas em alguma situação de não jogo, que pode ou não ser educativa. O uso do vocábulo ganhou força na última década e tem sido utilizado, principalmente, na área empresarial. Alguns aplicativos de celular, por exemplo, utilizam tal técnica para criar vínculo mesmo que seu objetivo seja o de organizar tarefas diárias. Convenhamos, porém, que as áreas de artes cênicas e de educação já vêm falando da importância do jogo e da ludicização há muito tempo. O jogo nas artes cênicas aparece como um método no qual a improvisação e o processo de trabalho ou de experimentação são destaque.

> A improvisação é como um jogo, cuja regra principal é estar sensível e atento às propostas que estão surgindo. Há na improvisação uma predisposição para atuar de acordo com o momento: o improvisador está pronto para transformar toda a circunstância em ocasião, todo acidente em possibilidade e se dispõe a explorar constantemente a memória à procura de soluções inusitadas para as situações criadas pelo jogo (DANTAS, 1999, p.102).

Em geral, o jogo cênico tem como regra, ou melhor, como proposta estar disponível para transformar as situações em possibilidades de movimento, recorrendo à memória e ao repertório pessoal em busca de soluções, de respostas e de interações. No ensino da dança em contexto escolar, todavia, nem sempre ocorre o envolvimento espontâneo e fluido esperado em jogos de improviso, visto que, em geral, o público não tem intimidade com a prática da dança, repertório e técnicas às quais pode recorrer, além da situação de vulnerabilidade na exposição de si em movimento.

A dança, dependendo do contexto educativo em que acontece, pode receber maior ou menor resistência dos participantes, pois se sabe que é totalmente diferente um meio em que a criança ou o adolescente está por livre escolha ou está por uma imposição alheia, como é a escola, por exemplo. Além disso, nem sempre as escolas têm um espaço em que alunas e alunos possam se sentir à vontade ou mesmo haja tempo, aquele do relógio, para estabelecer um estado cênico ou de jogo, todavia, não diretamente sobre isso, que este texto se articula, mas sim, sobre uma estratégia para tornar improvisos e jogos em dança mais jogáveis.

ISSN: 2238-1112

Este artigo apresenta, então, um recorte de uma pesquisa que vem pensando como elaborar materiais para o estudo da dança. A princípio, em nível de graduação, a investigação partiu da ideia de pensar um material [didático] com viés artístico, ou seja, foi criado um texto literário destinado para o público infanto-juvenil, no qual artistas inspiraram a criação de personagens que compõem uma história ficcional e por meio da fabulação aborda os métodos de composição coreográfica. As coreógrafas Pina Bausch e Trisha Brown, assim como o coreógrafo Merce Cunningham se tornaram, respectivamente, Piba, Brisha e Can que habitam Palavra Dançada, um dos mundos existentes, e para onde a protagonista Cora, chega depois de ter passado um tempo em Palavra Escrita.

A narrativa *Cora decide dançar…* conta como Cora, uma menina tímida que se interessava por histórias em livros e por criar histórias com movimentos, conhece modos de mexer seu corpinho curioso. Para isso, ela desfruta da companhia de amigas, mas também de personagens fantásticos que aparecem para dar dicas ou fazer provocações. Uma personagem em especial, Lupa, fala sobre a possibilidade de trilhar caminhos pelo Mundo da Palavra Dançada para conhecer as potências do corpo e do movimento e, assim, a protagonista ruma por trajetos que a levam para o "caminho das possibilidades" para o "caminho dos sentimentos" e para o "caminho do improviso".[1]

Assim como acima, coloquei no título do trabalho de conclusão de curso, o termo 'didático' entre colchetes, pois a intenção não era criar um manual de composição coreográfica, mas sim um material que pudesse abordar métodos de criação em dança, mas pelo viés também artístico, pela fruição, pela imaginação. Numa concepção mais aproximada da educação criadora.

A escrita literária, para além de um interesse pessoal, é uma linguagem artística que dialoga com diversos saberes. É possível ter diferentes níveis de leitura a partir de um único texto literário conforme o referencial de cada leitora e cada leitor ou conforme voltamos a ele com o passar dos anos.

> Assim também, no momento da leitura de um texto literário, todo o conhecimento do leitor precisa estar disponível na memória, porque tudo cabe dentro da literatura. Por se tratar de um texto artístico, e não informativo, em lugar de fornecer dados objetivos, faz alusões. Instiga,

[1] O texto literário foi escrito como parte do Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Dança pela UFRGS e está disponível no repositório digital Lume pelo link: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/159538. O texto, todavia, já sofreu alterações e está em processo de revisão para futura publicação em formato de livro infanto-juvenil.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> provoca o leitor a buscar na memória o que aprendeu e a confrontar esse conhecimento com o que está lendo. O texto literário é, pois, um jogo que demanda do leitor uma postura ativa. Provocando ora o raciocínio, ora a imaginação, a literatura tem um apelo irresistível - desde que o leitor não queira reprisar a atitude de Oswald de Andrade, quando dizia: "Não li e não gostei" (SILVA, 2009, p.163).

Entendendo a potência do texto literário e, em especial, de *Cora decide dançar…,* a pesquisa continua em nível de mestrado. Agora não mais no processo de criação da narrativa, mas sim, inicialmente, no intuito de colocar a narrativa como um disparador imaginativo para experimentações cênicas com o público ao qual o texto é direcionado, ou seja, crianças entre 7 e 12 anos. No entanto, a pandemia do COVID-19 forçou readequações no projeto de mestrado já que com o distanciamento social, as estratégias estabelecidas inicialmente para o desenvolvimento da pesquisa se tornaram inviáveis.

O fechamento de escolas e de estúdios de dança, a busca por softwares e aplicativos de reunião online para viabilizar o ensino remoto se tornaram realidade e, sem dúvida, afetaram diversos campos de conhecimento e pesquisas já em desenvolvimento. Considerando o projeto com o qual ingressei no mestrado, o principal impacto foi justamente causado pelo distanciamento social impossibilitando a residência artística planejada para que as crianças entrassem em contato com o texto *Cora decide dançar…* e, assim, experimentações cênicas fossem realizadas. A priori, questões dramatúrgicas e elementos 'extracorreografia' seriam o foco da investigação. Além disso, para quem não estava habituada com aulas mediadas pelas telas de computadores e de celulares, foi necessário buscar e explorar métodos novos ou possíveis de interação, de ensino e de criação coletiva.

Foi, então, nessas tentativas de pensar modos de possibilitar a dança e sua jogabilidade que encontrei o RPG e, consequentemente, passei a pensar como facilitar a sua ocorrência fluída em contextos escolares. O termo 'jogabilidade' é derivado da palavra 'jogável', mas é um neologismo dos anos 90 criado no contexto dos videogames. Jogabilidade está relacionada com a mecânica do jogo, "tem a ver com a maneira como os personagens agem e reagem, seu tempo de resposta ao que o ambiente impõe a eles, o modo como interagem" (CYTTORAK, 2013). Por isso, empresto o termo para falar do jogo em dança, aquele em que bailarinas, dançarinos, participantes se colocam em "predisposição para atuar de acordo com o momento" como citado acima nas palavras de Dantas. Obviamente, já há métodos e

ISSN: 2238-1112

estratégias para viabilizar jogos cênicos, inclusive, consagrados por docentes e artistas da dança.

Para além da condução de um improviso por meio de tarefas, a inspiração para uma outra alternativa de procedimento de condução de jogos cênicos, nesta pesquisa, vem da década de 70. Nos Estados Unidos, em 1974, foi inventado o *Role Playing Game*, mais conhecido pela sigla RPG, que pode ser traduzido por “Jogo de Interpretação de Papéis” ou “Jogo de Interpretação de Personagens”. Esse estilo de jogo foi criado a partir de jogos de guerra e da literatura de John Ronald Reuel Tolkien (1892 - 1973), que ficou conhecido, especialmente, pelas obras S*enhor do Anéis* e *O Hobbit.*

O *Role Playing Game* é basicamente um jogo de criar e contar histórias. Segundo Gustavo César Marcondes, autor de *O Livro das Lendas: aventuras didáticas* (2004), esses jogos desenvolvem a expressão oral e corporal, já que, além de ter de falar continuamente suas ações, há a interpretação das personagens. O professor também vê o RPG como um incentivador da criatividade e da imaginação, visto que os jogadores e as jogadoras são autores e autoras de trechos ou de histórias inteiras. Dentro do contexto educacional, privilegia as ações em grupo, já que para vencer é preciso pensar em soluções coletivas e ainda pode abordar conteúdos disciplinares e interdisciplinares.

As histórias criadas e interpretadas no *Role Playing Game* são chamadas de aventuras. O narrador, chamado de mestre, conduz a partida descrevendo o ambiente, interpretando os personagens, amigos ou inimigos, que os jogadores encontrarão pelo caminho, organizando as ações e determinando os resultados das escolhas dos demais jogadores, quando não são usados dados. Antes de iniciar a aventura, cada jogador e cada jogadora cria seu personagem com base em quesitos tais como aparência física, perícias, talentos, falhas, poderes e efeitos colaterais, equipamentos, dentre outros atributos. Além disso, o jogo começa com cada participante apresentando resumidamente a história de vida de seu personagem: quem é, de onde veio, quais objetivos têm, o modo como vê o mundo, o que ama, o que teme, entre outras características.

Em suma, o RPG é um jogo de criação, no qual as ações do coletivo são privilegiadas para alcançar o objetivo final da aventura. Também é um jogo que permite improvisos, pois os participantes podem tomar decisões inesperadas e, por isso, também requer atenção.

ISSN: 2238-1112

Como o *Role Playing Game* é uma inspiração, nem todos os passos e itens dessa estrutura se fazem necessários em um "jogo de dança" ou em um "jogo de composição coreográfica". Na adaptação para o jogo utilizei como base narrativa o texto literário infanto-juvenil de minha autoria intitulado *Cora decide dançar...*, o qual corresponderia à aventura no RPG. A figura do mestre, aquela pessoa que conduz o jogo, poderia ser o proponente do jogo em sala de aula, por exemplo, mas para minha atual pesquisa optei que essa função fosse da própria protagonista da narrativa. Assim, ela atua como condutora da aventura, mas também como jogadora.

Como material visual para o jogo, foram criadas cartas para apresentar as personagens. Nelas, além da imagem da personagem, há três itens previamente determinados para cada um deles, são eles: objeto, interesse e movimento (que sempre é um verbo de ação).

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Carta da personagem Cora. Desenho da personagem de Suzana Witt e montagem da carta da autora.

A criação literária *Cora decide dançar...* apresenta a protagonista, Cora, que chega ao *Mundo da Palavra Dançada* e encontra os demais personagens que são (KLACEWICZ, 2016):

- personagens histórico-ficcionais: inspiradas em coreógrafos com contribuições artísticas já reconhecidas na História da Dança e em seus procedimentos para composição coreográfica.
- personagens reais-ficcionais: pessoas contemporâneas a mim com quem pude fazer aula, dançar, conversar e criar.
- personagens mágicas: com caráter fantástico e misterioso, que influenciam e auxiliam a protagonista em sua trajetória.

No roteiro de um RPG, estas personagens poderiam aparecer como aliadas ou inimigas, mas diferente de uma aventura "convencional" o intuito não é vencer, mas sim trilhar possibilidades coreográficas, então o encontro com essas personagens equivaleria às missões, às tarefas que fazem o jogo avançar. Assim como a protagonista, essas personagens também possuem cartas de apresentação.

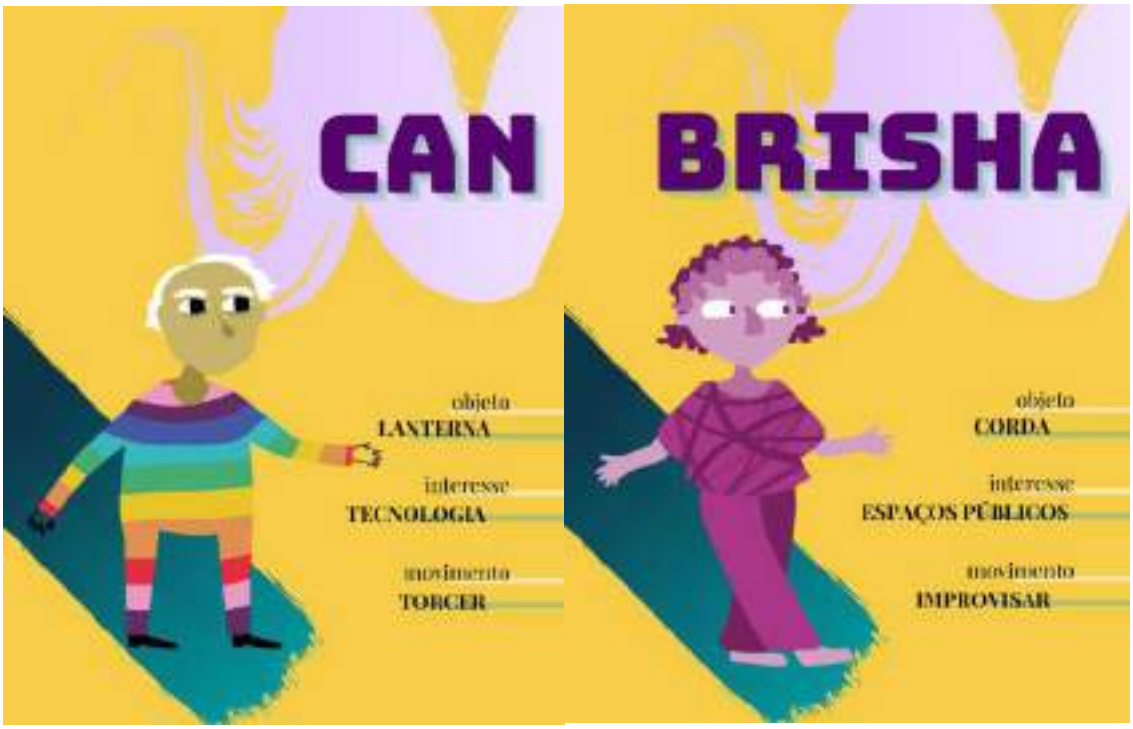


Figura 2: Carta das personagens Can e Brisha. Desenho da personagem de Suzana Witt e montagem da carta da autora.

Quando introduzidas e apresentadas cada personagem, o primeiro momento é de explorar o movimento de cada uma, ou seja, no caso de Can, o movimento é torcer, então a "missão" é torcer-se. Não é necessário dar muitas indicações ou explicações para além de "o movimento é torcer", pois a intenção é que cada participante explore suas possibilidades, no entanto, é possível observar o quanto há de influência a partir do compartilhamento do espaço durante o jogo e quem conduz o jogo pode introduzir sugestões para observarem ou trocarem partes do corpo. As regras do RPG de dança podem ser definidas em acordo com as jogadoras e os jogadores previamente ou durante o andamento da partida, como por exemplo, os momentos em que todos cumprem as missões/tarefas ou quando apenas alguns o farão.

Outro tipo de carta são as que contêm trechos da narrativa *Cora decide dançar…* e descrevem sequências de movimentos. Essas cartas podem ser interessantes quanto à interpretação de cada jogadora/jogador, pois assim como durante a leitura, conhecimentos de leitoras e de leitores precisam estar disponíveis (SILVA, 2009), nas cartas de sequência de movimento serão acessados os repertórios de movimento de cada participante e dependendo do preparo que se faz antes da realização do jogo ou durante as aulas ou ainda entre partidas haverá reverberações nas ações executadas.

ISSN: 2238-1112

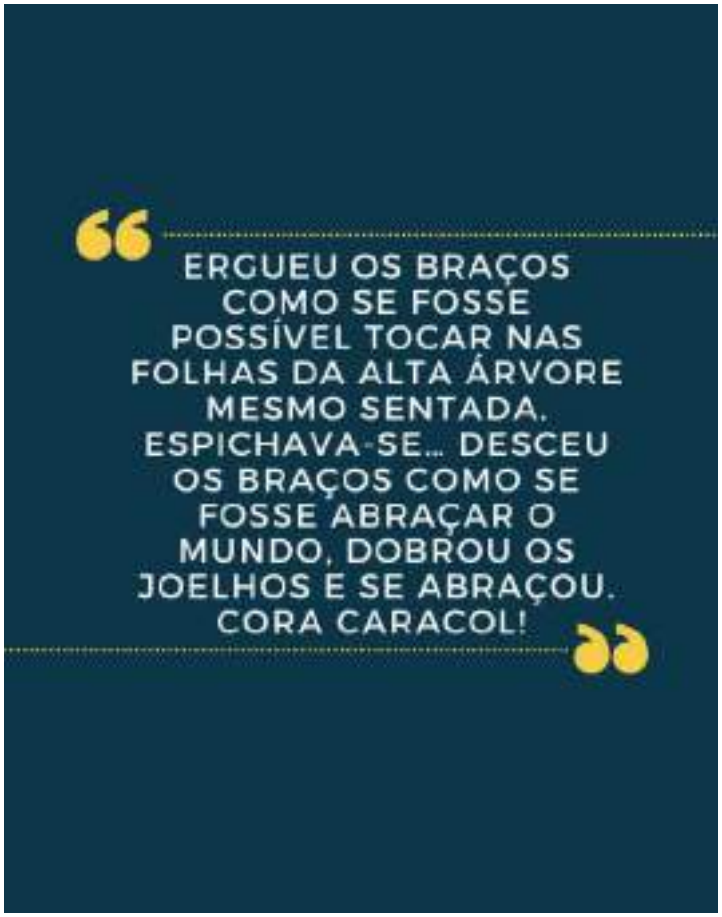


Figura 3: Carta-movimento

Uma das características de *Cora decide dançar...* é a narrativa descritiva, na qual é possível "visualizar" cenários e situações, mas ainda assim, mesmo que as cartas-movimento conduzam de forma mais diretiva a sequência por meio da narração de uma ação, o modo de imaginar e de executar o movimento permite variações entre jogadoras e jogadores. Além da interpretação, variações na movimentação também podem ser provocadas durante alguma etapa do jogo por meio das cartas de qualidade ou tempo, por exemplo. Estas cartas podem ser utilizadas como desafios entre participantes ou ainda serem introduzidas por meio da narrativa de quem conduz o jogo.

ISSN: 2238-1112

Figura 4: cartas de qualidade e tempo

Um último tipo de carta é possível ser acrescentada no RPG para mudar a dinâmica, que são as das personagens mágicas. Suas cartas são semelhantes às das demais personagens, porém suas características na história são diversas. São personagens que aparecem para fazer provocações ou ajudar na tomada de decisões, por isso seu uso pode variar conforme a escolha de quem conduz, dirige o jogo ou ainda da interpretação do papel dessas personagens na história.

ISSN: 2238-1112

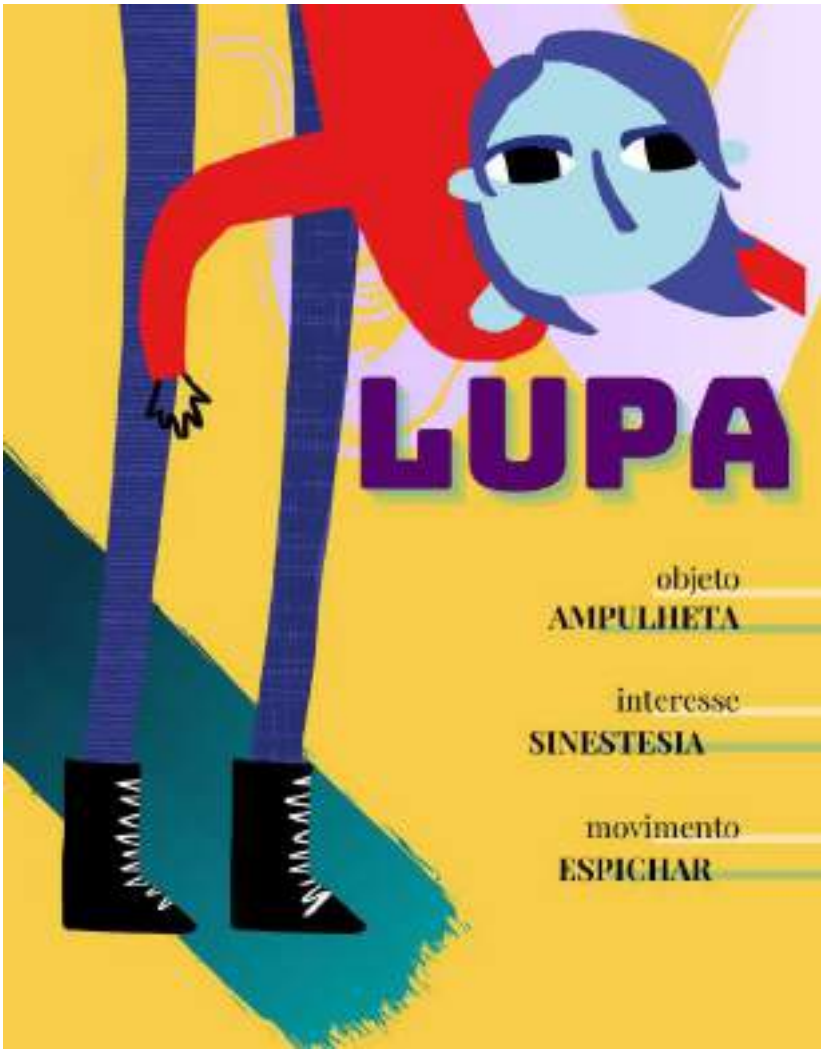


Figura 5: carta de personagem mágica

Retomando as cartas de personagens, há dois itens os quais ainda não mencionei na dinâmica do jogo: objeto e interesse. Estes elementos podem ser coringas no sentido de ampliar a jogabilidade da aventura de *Cora decide dançar…,* já que as interpretações estão abertas. Por exemplo, na carta da Lupa, como vimos acima, seu objeto é a ampulheta e quais são as simbologias dela? Como pode-se expandir seus significados ou ainda utilizá-los na criação em dança?

O mesmo ocorre com os interesses em espaço público de Brisha, em tecnologia de Can. Como poderiam as jogadoras e os jogadores acrescentarem dinâmicas, desafios, tarefas a partir deles? Esses são pontos que ficam em aberto, já que nesse estilo de jogo as ações coletivas ou individuais de quem participa, bem como sua criatividade são bem vindas.

Por fim, algo que é interessante quanto à autoria em jogos do estilo do RPG é a criação das personagens que comporão a aventura. As cartas de personagens aqui apresentadas podem ser guias para auxiliar a imaginação ou

ISSN: 2238-1112

estabelecer pontos em comum de partida, assim como nos RPG's convencionais há a ficha de personagem, na qual é descrita sua origem, suas habilidades, suas ferramentas e outros itens de acordo com o tipo de aventura que será jogada. Então antes mesmo de iniciar a partida, já se entra em um estado criativo. Este estado é conduzido pela apresentação do tipo de narrativa, descrição de características do cenário, por isso a leitura do texto ficcional pode ocorrer previamente por todos ou ainda se pode criar um modo de apresentação dela.

Em geral, uma partida de RPG é extensa e ocorre até a finalização da aventura, porém na proposta feita aqui não há um fim pré-estabelecido, por isso a dinâmica pode se estender por diversas aulas ou diversos encontros, pode ser contínua ou intercalada com estudos dos repertórios de movimento durante a partida ou como em uma JAM ir até quando há interesse em jogar.

Embora haja um texto literário e um roteiro de jogo já criados e imaginados, é possível que a narrativa seja continuada e dinâmicas diferentes de partida sejam pensadas. O objetivo da pesquisa é criar modos de promover a articulação entre as práticas de dança, práticas corporais, procedimentos coreográficos e o texto literário, mas jamais em dar apenas uma possibilidade disso ocorrer. As ideias apresentadas aqui são fruto da prática docente experienciada em determinados contextos, as criações são resultado das leituras e das danças realizadas ou apreciadas por mim, mas há diversas lacunas e espaços a serem preenchidos, aqui está apenas um ponto de partida.

Ana Carolina Klacewicz
UFRGS
acklacewicz@gmail.com
Licenciada em Letras e Dança pela UFRGS e especialista em Educação pelo IFSul. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação Artes Cênicas da UFRGS. Leciona Literatura e Arte no Ensino Médio da rede estadual do RS e no Projeto Pequenices: Arte e Educação, além de ser contadora de histórias.

Orientadora Professora Luciana Paludo
UFRGS
lpaludo07@gmail.com
Graduada em DANÇA (Bacharelado e Licenciatura) pela PUC/PR e Fundação Teatro Guaíra (1990); Especialista em Linguagem e Comunicação - UNICRUZ (2003); Mestre em Artes Visuais UFRGS (2006); Doutora em Educação UFRGS (2015). É professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

ISSN: 2238-1112

Referências:

CYTTORAK, Colossus de. **O que é "Jogabilidade"?** 2013. Disponível em: https://iluminerds.com.br/o-que-e-jogabilidade/. Acesso em: 02 jul. 2021.

DANTAS, Mônica. **Dança:** o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999.

KLACEWICZ, Ana Carolina. **Cora decide dançar...**: processo de elaboração de material [didático] para composição coreográfica. 2016. 96 f. TCC (Graduação) - Curso de Dança, ESEFID, UFRGS, Porto Alegre, 2016. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/159538. Acesso em: 02 jul. 2021.

MARCONDES, Gustavo César. **O Livro das Lendas: aventuras didáticas**. São Paulo: Zouk, 2004.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Leitura literária e outras leituras**: impasses no trabalho do professor. Belo Horizonte: RHJ, 2009.

ISSN: 2238-1112

Rei de Bloco Afro em tempos pandêmicos (@B.C.O.A13) - virtuações afrorreferenciadas de Siry Brasil

Anderson dos Santos Santana (UFBA – Bolsa FAPESB)
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA/UFBA - orientador)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Este artigo é parte dos estudos em desenvolvimento por meio da pesquisa de mestrado iniciada no ano de 2020 junto ao PPGDanca/UFBA, que tem por título: “NJÓ MBÉ: A dança dos reis dos blocos afros: visibilizando trajetórias e (re)existências de bixas pretas na luta antirracista em Salvador”, onde a ignição propositiva que a justifica, centra-se na intenção de (re) conhecer e visibilizar as trajetórias dos artistas da dança, negros LGBTQI+ presentes nos blocos afros de Salvador. Aqui analisamos o impacto e papel social da Cia. de dança B.C.O.A. (Balé Cultural Origem Africana) no bairro da Liberdade em Salvador-BA, trabalho desenvolvido pelo multiartista Siry Brasil, rei vitalício do bloco afro Muzenza do Reggae. São abordadas informações relacionadas às diversas produções, oficinas e ações artísticas realizadas pelo grupo ao longo de sua história, com destaque aos shows folclóricos que se tornaram o principal meio de manutenção do grupo. Abordaremos ainda aspectos ligados ao impacto da pandemia de COVID-19 no planejamento de atividades do grupo e as soluções encontradas por Siry Brasil na intenção de administrar a situação.

Palavras-chave: BLOCOS AFROS DE SALVADOR. PEDAGOGIA AFROQUEER. IMPACTO SOCIAL. ESPAÇOS NÃO FORMAIS

Abstract: This article is part of the studies in progress through the master's research started in 2020 with PPGanca/UFBA, entitled: “NJÓ MBÉ: The dance of the kings of the Afro blocks: making visible the trajectories and (re)existence of black faggy in the anti-racist fight in Salvador”, where the propositional ignition that justifies it, focuses on the intention of (re)knowing and making visible the trajectories of dance artists, black LGBTQI+ present in the Afro blocks of Salvador. Here we analyze the impact and social role of Cia. de Dança B.C.O.A. (African Origin Cultural Ballet) in the Liberdade neighborhood in Salvador-BA, work developed by the multi-artist Siry Brasil, king for life of the afro block Muzenza do Reggae. Information related to the various productions, workshops and artistic actions carried out by the group throughout its history will be addressed, with emphasis on the folklore shows that have become the main means of maintenance of the group. We will also discuss aspects related to the impact of the COVID-19 pandemic in the planning of the group's activities and the solutions found by Siry Brasil in order to manage the situation.

Keywords: AFROS BLOCKS OF SALVADOR. AFROQUEER PEDAGOGY. SOCIAL IMPACT. NON FORMAL SPACES

1. Introdução

ISSN: 2238-1112

Uma marca cativa dos blocos afros de Salvador[1], enquanto instituições culturais e históricas, são os artistas que ocupam lugares e funções de destaque nesses contextos que também promovem criação estética e formação artística. Constatamos a relevância do legado histórico de cada uma dessas instituições dentro do contexto em que cada uma existe e foi fundada, trazendo consigo, de modo coimplicado, reflexões sobre o combate ao racismo, empoderamento e a valorização da estética negra em suas diversas interfaces possíveis e nesse arcabouço de símbolos que nos remetem a estes espaços.

Diante dessa realidade, propomos analisar o impacto social coletivo e o propósito artístico individual de uma companhia de dança ligada a um rei de bloco afro, com ênfase nas ações virtuais, problematizadas como Afrografias (MARTINS, 1997), realizadas a partir do ano de 2020 que ocorrem como reflexo da pandemia de COVID-19 que acabou culminando com a paralisação das atividades presenciais do grupo, impondo a necessidade de criação de estratégias e constantes reinvenções para sobrepor as limitações impostas pelo distanciamento social.

Serão trazidas ainda reflexões a respeito do legado e importância inquestionável de artistas da dança LGBTQI+ presentes nos blocos afros de Salvador como é o caso de Siry Brasil, como estratégia de contrapor os constantes apagamentos e situações de invisibilidade e ausência de reconhecimento que acabam sendo submetidos nessas instituições.

Uma evidência dessas figuras de destaque são os reis dos blocos afros. Na atualidade da cidade de Salvador, existem três blocos que trazem a presença masculina como destaque[2]: Malê Debalê, Os Negões e Muzenza. Os reis são, assim, responsáveis em representar o bloco inicialmente durante o carnaval e nos

[1] Em meio a um cenário de censura e repressões, o Ilê Aiyê teve a coragem de se autoafirmar negro: "Somos Crioulo doido, somos bem legal/Temos cabelo duro, somos Black Power". E assim, abrir as portas para que outras entidades fossem formadas com objetivos semelhantes, ganhando reconhecimento internacional, como o Olodum. Hoje, as dezenas de blocos afro, oriundos de bairros populares como Liberdade, Engenho Velho da Federação, Itapuã, Engenho Velho de Brotas, Pirajá e Pelourinho, entre outros enfrentam ainda dificuldades para desfilar no carnaval soteropolitano e concorrer com as grandes estrelas do Axé Music. Entretanto, o próprio estilo musical que predomina no carnaval é herdeiro do samba reggae, ritmo que se tornou popular através do mestre Neguinho do Samba e que possui origem nas músicas afro. Além do carnaval, essas entidades atuam o ano inteiro, nas muitas atividades educativas e de formação profissional oferecidas para população de bairros periféricos e a realização de atos como a marcha da Liberdade, que acontece todos os anos, no dia nacional da consciência negra, 20 de novembro, em protesto contra a discriminação e o preconceito racial (Catálogo carnaval ouro negro, 2010)

[2] O bloco afro Malê Debalê anualmente faz a escolha do "Negro Malê" como é chamado o rei dessa agremiação, assim como o bloco afro Os Negões faz a escolha do "Negro Lindo" como é chamado a figura masculina que representa a instituição. Siry Brasil é o rei do bloco afro Muzenza do reggae

ISSN: 2238-1112

demais eventos que venham a acontecer durante o período de vigência do seu reinado. Geralmente, o reinado dura um ano ou menos, a depender da data do carnaval do ano seguinte. Diferente do Malê Debalê e os Negões que anualmente promovem eventos para escolha dos respectivos destaques do ano vigente, o Muzenza é um bloco que possui a particularidade de não realizar esse tipo de concurso (para escolha do rei especificamente) pelo fato de ter um rei vitalício ocupando essa função.

Trata-se do artista Siry Brasil, figura bastante reconhecida e respeitada, rei do bloco afro Muzenza, que atua há 22 anos como diretor, coreografo e figurinista da Cia de dança B.C.O.A (Balé Cultural Origens Africanas). Seu renome na cena artística de Salvador é tanto pelo seu belíssimo reinado à frente da instituição sociocarnavalesca, quanto pelo seu trabalho como figurinista e preparador de rainhas para os diversos concursos de beleza negra, principalmente as candidatas que almejam obter o título de rainha mais cobiçado do universo afro-baiano, o de deusa do ébano do bloco afro Ilê Aiyê, trabalho este que já lhe rendeu diversas vitórias no decorrer de sua carreira, tornando-o uma referência bastante requisitada e disputada por conta desse histórico de grandes êxitos alcançados por mulheres que estiveram sob sua tutela e consultoria.

Figura 1: Fotografia de parte da coleção de troféus de Siry Brasil Fonte: Acervo pessoal do artista

Outra frente de atuação desse multiartista soteropolitano, como ele mesmo se intitula, com todo o direito e propriedade, é a direção do B.C.O.A, ou seja,

ISSN: 2238-1112

o Balé Cultural Origens Africanas. Constatamos que a função de diretor artístico é a que mais lhe exige tempo por conta das inúmeras demandas estruturais para manutenção de uma companhia de dança, em atividade há mais de duas décadas (aproximadamente vinte e dois anos) e alocado, atualmente, no cronograma de aulas e cursos oferecidos pelo centro social urbano do bairro da Liberdade[3]. Nesse espaço, esta companhia oferece aulas de dança moderna, jazz e dança afro, direcionadas a jovens oriundos do próprio bairro da Liberdade e imediações.

Uma outra ramificação do B.C.O.A é o grupo de dança mágica Bahia, onde grande parte dos alunos é aproveitado no elenco. Refere-se a uma produção artística mais voltada a shows folclóricos e, também, para apresentações ligadas a cultura baiana em receptivos de hotéis no litoral norte da Bahia, o que se tornou a principal fonte de manutenção financeira do grupo.

2. Virtuações de um rei de bloco afro: Siry Brasil

A pandemia do novo corona vírus tem assolado o nosso país e o restante do mundo com um rastro imenso de destruição desde março de 2020. Somado a má gestão no Brasil, nos encontramos diante de uma crise sanitária e moral sem precedentes, onde no exato momento em que estou escrevendo este artigo, já perdemos mais de quinhentas mil pessoas[4] (500.000 sonhos perdidos 500.000 saudades) para uma doença que inclusive já temos vacina, mas infelizmente ainda não está acessível em quantidade suficiente para toda a população com a ingerência e descaso do político irresponsável do Governo Federal.

Uma área que foi diretamente impactada por essa doença por conta da sua paralisação quase que total por conta do distanciamento e medidas sanitárias para impedir a disseminação do vírus, foi a cultura. Por mais que tenham surgido alguns editais oriundos de leis de emergencial cultural e o crescente número de lives na intenção de minimizar o estrago, sabemos que não é uma política totalmente inclusiva, pois nem todos os artistas tiveram acesso ou condições de concorrer em pé de igualdade com os demais.

[3] *Centros Sociais Urbanos (CSU). Oferecem atividades de lazer, cultura, inclusão digital, informação, formação e qualificação profissional, educação infantil, atenção a saúde e apoio a grupos de convivência, visando fomentar a organização e fortalecimento de vínculos nas comunidades. A SJDHDS possui nove unidades da capital e 22 duas no interior do estado. (Disponível em: https://fbjs27.wixsite.com/csuliberdade/about1)*

[4] Disponível em: https://covid.saude.gov.br/

ISSN: 2238-1112

É neste contexto que Siry Brasil, rei do bloco afro Muzenza, além de diretor, trabalha também como coreógrafo e figurinista da Cia de dança B.C.O.A (Balé Cultural Origens Africanas). Por conta disso, este artista precisou se reinventar completamente na intenção de manter suas atividades artísticas. Para ele, o grupo é uma ferramenta que ele encontrou para desenvolver um trabalho social voltado a profissionalização em dança, transmitindo seus conhecimentos e experiência de arte/vida aos jovens que compõe o elenco, grande parcela LGBTQI+, oriundos de bairros periféricos, impedindo-os de serem alcançados pela marginalidade e violência: problemas que infelizmente estão presentes em nossa sociedade, jovens esses que o consideram como uma figura paterna e representativa.

Como as aulas da companhia precisaram ser suspensas por conta da necessidade do distanciamento social, a solução encontrada para de alguma forma manter viva a lembrança dos processos de criação que estavam em andamento, foi a adesão as aulas remotas, ainda que essa modalidade não atenda a demanda em sua totalidade, tornou-se a alternativa mais viável no momento.

Com isso eram passadas por Siry, sequências de movimentos, provocações e estímulos onde o elenco foi dividido em grupos que semanalmente em regime de revezamento, deste modo o grupo correspondente àquela semana apresentava o resultado do trabalho ao professor e aos seguidores da página do *Instagram* @BCOA13 que se tornou a principal plataforma de divulgação e interação do grupo para com o público.

Por conta dessas ações alternativas de seguimento e manutenção do grupo, ainda que de forma extremamente limitada, foi possível com muito esforço e cooperação do coletivo estrear um novo trabalho coreográfico intitulado “Justiça: os olhos de Xangô”[5] que foi apresentado no mês de abril de 2021 em um festival de dança da cidade de Valença-BA transmitido virtualmente. Segundo Siry Brasil com o valor recebido como cachê pela apresentação, foi possível ajudar alguns componentes do grupo que estavam enfrentando problemas financeiros por conta da escassez de trabalhos e apresentações durante esse período de pandemia.

[5]Justiça: os olhos de Xangô (2021) – Mostra a riqueza das danças e manifestações de matrizes africanas, não deixando se perder a ancestralidade dos nossos antepassados mesclando com a cont. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1DicYNupbnEbCxXLG9pnAOTvdgCIgBan5/view?usp=sharing

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Folder virtual do espetáculo “Justiça os olhos de Xangô” (Acervo do artista)

Quem também tem ajudado bastante a cia. neste momento tão complicado e cheio de incertezas, com ajuda financeira e doação de donativos é a comunidade do Largo do Tamarineiro, bairro onde Siry Brasil reside e acompanha desde sempre o “sobe e desce”, correria de ensaios e apresentações e tem orgulho do ilustre morador, segundo ele é o que tem lhe dado forças pra continuar lutando, pois se sente abraçado e acolhido pela vizinhança que o respeita e valoriza bastante.

Quando perguntado sobre como ele enxergava o trabalho que ele desenvolve junto a esses jovens e pensando esse importante papel que ele exerce em suas vidas, Siry respondeu o seguinte:

> Meu trabalho vai muito além de somente ser um rei de bloco afro que dá aula de dança. Não me vejo dizendo: pronto gente, dei minha aula e acabou, vão para as suas casas! Muito pelo contrário, quero estar junto, acompanhar, saber das dificuldades e ajudar no que for preciso e estiver no meu alcance. Estabelecer e fortalecer vínculos. (BRASIL, 2021, entrevista)

Recentemente com a retomada parcial de algumas atividades por conta do “afrouxamento” do lockdown e demais medidas restritivas decretadas pelo governo estadual e prefeitura de Salvador, por conta do percentual de redução de casos de infecção e mortes por COVID-19, tem sido permitida a realização de

ISSN: 2238-1112

alguns eventos pequenos e extremamente restritos, apresentações curtas em receptivos de hotéis.

Com isso, a companhia tem sido convidada a participar de alguns desses eventos, porém ainda com elenco estritamente reduzido, ensaios majoritariamente virtuais e reforço de todas as medidas preventivas necessárias pra impedir a circulação e disseminação do vírus. Nas palavras de Siry Brasil "*Desistir nunca, encarar sempre!".*

Figura 3: Banner com imagem de Siry Brasil e parte do seu elenco de dançarinos ao fundo (Acervo pessoal do artista)

3. Discussão

As escolhas teóricas e argumentativas nos permitem realizar reflexões críticas sobre danças de estéticas negras, pensadas como dança/corpo de estética negra brasileira contemporânea, no sentido de refletir com o fazer dança como pensar e pesquisar suas *andanças epistemológicas* (ARRAIS, 2013). Acreditamos na ação cognitiva ancestral do corpo negro e LGBTQI+ enquanto projeto corporal emancipatório e reestruturador das representações de gênero e sexualidade de corpos negros na dança e na educação.

Nesse sentido, Santos (2018) contribui com o entendimento e fundamentação teórica deste diálogo quando nos traz a proposta de uma dança desobediente afrocentrada e afroqueer como possibilidade artística, pedagógica e metodológica. Corroborando com esta compreensão, Gomes de Oliveira nos aponta que:

> Então, o gueto se torna um lugar com regras próprias de funcionamento onde o poder é questionado e a lógica da censura enfraquece. O que não é permitido torna-se lícito, o que não pode ser dito é exposto e o sexo e as sexualidades negadas passam a existir. As vezes a lógica da censura é desafiada com a intenção de reforçar seus princípios. Ao se dizer algo que deveria ser evitado, propõe-se o controle de determinados corpos e de determinadas sexualidades. O discurso reforça o binarismo entre o lícito e o ilícito entre o proibido e o permitido (GOMES DE OLIVEIRA, 2020. p.142)

Gomes de Oliveira (2020) nos traz ainda provocações acerca dos avanços na luta por direitos civis de pessoas historicamente marginalizadas e as contradições que acabam por excluir dessas pautas as reivindicações ligadas a gênero e sexualidades. Martins (1997) apresenta o conceito de Afrografias, que apontam uma compreensão das práticas ligadas ao corpo negro como um processo permeado pela transmissão de saberes ancestrais que independem de um registro escrito, pois esta grafia está circunscrita no corpo através dos seus saberes, fazeres e dizeres. Já no debate sobre racismo cotidiano, Kilomba (2019) nos leva a pensar a pesquisa centrada nos sujeitos como método que busca examinar as experiências, autopercepções e negociações de identidade descritas pelo sujeito e pela perspectiva do sujeito.

Neste sentido, as questões presentes nesse texto são trazidas e defendidas como pautas urgentes a serem discutidas no intuito de que sejam demarcados e legitimados o “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017) de pessoas silenciadas, cotidiana e historicamente, em função de padrões estéticos e de gênero impostos. Em geral, o padrão é um corpo branco, heteronormativo, machista e patriarcal (SANTOS, 2017).

Quando tiramos da invisibilidade a vozes nas produções intelectuais e artísticas de corpos negros LGBTQI+, provocamos não apenas uma cisão entre as narrativas dominantes legitimadas na história do Brasil, mas sinalizamos a urgência em demarcar e fazer conhecida a existência de saberes negros na dança como lugares de existências e falas plurais (SANTOS 2018). Com isso, tais pautas tornam-

ISSN: 2238-1112

se cruciais para evidenciarmos a produção e atuação do “artivismo negro” (NJERI, 2019; CARNEIRO, 2018) e sua perspectiva de gênero, classe e sexualidade.

Esse artivismo promoveu, ao longo do tempo, insurgências como construção de outras narrativas contra este modelo dominante de classe e identidade de gênero em nossa sociedade, com reflexos nos corpos e ambientes da/de dança. Nóbrega (2017) ao analisar as contradições presentes no contexto dos blocos afros de Salvador, aponta que apesar de se colocarem no campo de luta antirracista, suas práticas apresentam incoerências ao praticarem ações sexistas, machistas e homofóbicas. Ambiente onde os corpos ocupam papéis bem definidos, masculinos e femininos, nas práticas artísticas e administrativas e artísticas.

4. Reflexões parciais

Os questionamentos e pautas trazidas aqui objetivam fortalecer uma compreensão da existência artística e pertinência histórica dos corpos dissidentes em seus legados engenhados na experiência dos e com os blocos afros da cidade de Salvador. Artistas da dança como Siry Brasil ocupam funções relevantes nesses espaços não-formais, mas, contraditoriamente, há certos impedimentos e até silenciamentos para que sejam compreendidos enquanto sujeitos epistêmicos, no sentido de uma convergência com as subjetividades desses artistas e suas interseccionalidades de raça, gênero, sexualidade e classe.

Nesse âmbito, torna-se urgente discutir o fazer de artistas negros LGBTQI+ como práticas sensíveis de corpo e movimento considerando os contextos pedagógicos múltiplos que atuam nos espaços educacionais não-formais como uma companhia afrorreferenciada, no âmbito das questões que transitam entre tradição e contemporaneidade que atravessam os blocos afros e suas ações/atuações.

ISSN: 2238-1112

Anexos: Imagens de apresentações e ensaios de Siry Brasil e do B.C.O.A

Figura 4: Siry Brasil dançando em apresentação com o bloco afro Muzenza do Reggae. Foto: Acervo do Mário Sérgio Fotografia

Figura 5: Encerramento da aula de dança afro da Cia. B.C.O.A no CSU Liberdade. Foto: Arquivo pessoal de Anderson Santana (2019).

Figura 6: Cartaz de divulgação das oficinas de dança oferecidas à comunidade por Siry Brasil e B.C.O.A Foto: Perfil do @BCOA13 no Instagram.

ISSN: 2238-1112

Figura 7: Ensaio no CSU Liberdade com parte do elenco do B.C.O.A. Foto: Arquivo Pessoal de Siry Brasil.

Figura 8: Siry Brasil e parte do elenco do B.C.O.A Foto: Arquivo pessoal do artista, disponível no Instagram @BCOA13.

Autor: Anderson dos Santos Santana
PPGDANCA-UFBA
E-mail: anderson.dance@outlook.com
Bacharel Interdisciplinar em Saúde (IHAC-UFBA 2015). Licenciado (2020) Especialista (2019) e mestrando em Dança (PPGDANCA/Escola de Dança da UFBA). Bolsista da Fundação de amparo à pesquisa do estado da Bahia-FAPESB.

Orientador/coautor: Joubert de Albuquerque Arrais
IISCA/UFCA; PPGDanca/UFBA
E-mail: joubert.arrais@ufca.edu.br
Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDanca/UFBA). Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri (IISCA/UFCA - campus Juazeiro do Norte). Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Dança (PPGDanca/UFBA). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFC). Formação artística interdisciplinar e estágios de criação em dança pelo centro em movimento (c.e.m/Lisboa). Escreve no <enquantodancas.net>.

Referências:

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. Quando fazer é pensar e pesquisar: andanças epistemológicas. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança.** v. 2, n. 1, ago. 2013. Disponível em: < https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/8301 >. Acesso em: 11 Abr. 2021.

BRASIL, Siry. Abertura do Ano Letivo CECR Escola Parque. **Vídeo 01.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uc0oD-5TiCo

BRASIL, Siry. Aula: BC.O.A. 09/2019. **Vídeo 02.** Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iupCCI_0Dys .

BRASIL, Siry. Apresentação: VI Encontro Nacional de Noivas Juninas 11/2020. **Vídeo 3.** Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=7ucRe1gj86M

ISSN: 2238-1112

BRASIL, Siry. Grupo BCOA concentração do Fuzuê 2019. **Vídeo 4.** Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DE-hEZlrowk .

BRASIL, Siry. Aula: Movimentações dos Orixás (2). **Vídeo 5.** Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=X3TW7IDZtBw

BRASIL, Siry. Apresentação: Ação Global 19/05/2011. **Vídeo 6.** Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=soYpwBsuZR4

CARNEIRO, Sueli. Movimento Negro no Brasil: novos e velhos desafios. **CADERNO CRH**. Salvador, n. 36, p. 209-215, jan./jun. 2002. Disponível em: https://www.geledes.org.br/movimento-negro-no-brasil-novos-e-velhos-desafios-por-sueli-carneiro/. Acesso em 01/04/2018.

CORONAVÍRUS BRASIL. Painel Geral dos Casos de Covid. **Ministério da Saúde.** Governo Federal do Brasil. Disponível em: https://covid.saude.gov.br/. Acesso em: 26 jun. 2021 às 13:27 Hs

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** Episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. - 1.ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

NJERI, Aza. Educação afrocêntrica como via de luta antirracista e sobrevivência na maafa. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação.** N. 31. mai-out./2019, p. 4-17.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **Nem ao centro, nem à margem!** Corpos que escapam às normas de raça e de gênero. 1ª edição. Salvador: Editora Devires, 2020.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente (R)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. 1ª edição. Salvador: Editora Devires, 2020.

RENGEL, Lenira Peral; SANTOS, Jadiel Ferreira. **Pelo ensino de uma dança desobediente**: reinventar o homo aestheticus em metáforas ativistas negras. Anais do V Encontro Científico da ANDA. Natal: ANDA, 2017. p. 330-349.

SANTOS, Jadiel Ferreira. **ÒKÒTÒ:** dança desobediente afrocentrada, caminhos para a formação em Dança no Ensino Superior sob os estudos das relações étnico-raciais brasileiras / Jadiel Ferreira Santos. Salvador, 2018.

SECRETARIA de Cultura do Estado da Bahia. Assessoria de Comunicação. **Catalogo Carnaval Ouro Negro**./Assessoria de Comunicação. - Salvador: FPC, 2010. 220p.:il..

ISSN: 2238-1112

Grafias Moventes: processos de criação em dança a partir do cuidado

André Meyer (PPGDan-UFRJ)
Ana Célia de Sá Earp(LICRID/CDC-UFRJ)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Este trabalho busca refletir sobre processos de criação em dança a partir de uma poética do movimento em torno do tema casa-corpo-habitação desenvolvida pelos intérpretes-criadores da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ (CDC-UFRJ) no contexto do distanciamento físico presencial imposto pela epidemia do novo Coronavírus. Detalhamos os principais aspectos que desencadearam a exploração criativa do movimento através de exercícios respiratórios, automassagens, meditações, visualizações critivas, exploração de objetos, montagem de instalações, oralidades e escritas automáticas; como fruto de um fazer essencial de cuidado. Lançamos mão de protocolos de pesquisa em dança gerados a partir da Teoria de Princípios e Conexões Abertas em Dança de Helenita Sá Earp interligados com propostas advindas do Raja Yoga e Mindfulness; que alicerçaram polifonicamente nossos percursos dançantes e possibilitaram a criação da videoarte “Grafias Moventes” que foi premiada no Edital RespiArte – Categoria Artes Integradas/FUNARTE 2020.

Palavras-chave: DANÇA. PROCESSOS DE CRIAÇÃO. VIDEOARTE. CUIDADO.

Abstract: This work aims to reflect upon creative processes developed by UFRJ Contemporary Dance Company (CDC-UFRJ) in the context of the physical distance imposed by the new Coronavirus epidemic. We detailed movement themes that involved the creative exploration of movement in breathing exercises, self-massage, meditations, exploration of objects, installations, creative visualizations and automatic writing, as a result of an essential caring practice. We make use of research protocols in dance generated from the Helenita Sá Earp Principles and Open Connections in Dance Theory (Dance Fundamentals), interconnected with proposals arising from Raja Yoga and Mindfulness; that polyphonically supported our dancing pathways and enabled the creation of the video art “Grafias Moventes”, which was awarded in the RespiArte Notice – Integrated Arts Category/FUNARTE 2020.

Keywords: DANCE. CREATIVE PROCESSES. VIDEO ART. CARING.

Considerações iniciais

Este artigo busca refletir sobre processos de criacão em dança a partir da poética casa-corpo-habitação desenvolvidos pelos integrantes da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ envolvidos na pesquisa e produção da videoarte “Grafias Moventes”.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

A ideia foi de pensar uma dança que pode nascer a cada instante em nosso ser dançante e assim se derramar em nossas nossas práticas como fruto de um fazer originário e essencial de cuidado.

Lançamos mão de protocolos de pesquisa gerados a partir da Teoria de Princípios e Conexões Abertas em Dança de Helenita Sá Earp (Fundamentos da Dança), interligadas a reflexões advindas do Raja Yoga e Mindfulness, que vem sendo o foco de nosso trabalho e compuseram polifonicamente nossos percursos dançantes.

"Grafias Moventes" é uma obra que une fotografia, pintura, dança, indumentária e alimento numa trama que nos conecta a tudo e todos. Com esta vibração, as imagens buscam evocar uma dimensão de cuidado, justamente neste momento de pandemia, onde somos chamados a realizar mudanças. ~~É~~ nesta perspectiva a obra integra várias dimensões do habitar poético do corpo em movimento, num mosaico plástico, visual e sonoro.

Contudo, antes de descrever os temas de movimento, as metodologias utilizadas e os resultados estéticos alcançados; vamos refletir sobre o que é cuidado e como podemos encaminhar nossas práticas em dança a partir desta dimensão. Este caminho aponta para o sentido de nossas buscas artísticas e que possibiltaram a construção de "Grafias Moventes".

Dança como cuidado

Em seu livro Saber Cuidar, Leonardo Boff (2007) tece uma reflexão sobre a dimensão ontólogica-existencial do cuidado como a condição essencial de Ser do ser humano. Mas para que possamos compreender como em muitas ocasições nos afastamos desta dimensão, temos que tentar compreender como o ser humano busca dar sentido sobre sua caminhada no mundo, construindo narrativas de si mesmo e de tudo que o rodeia.

Atualmente, estamos diante de situações limítrofes que colocam em risco a vida no planeta e que vem suscitando uma urgente mudança de perspectiva nas mais variadas esferas do conhecimento. Perspectivas que possibilitem reestabelecer uma nova e fraterna aliança do ser humano com a natureza e com seu próximo.

Neste sentido a Declaração de Veneza[1] aponta para um diálogo entre tradições espirituais, epistemologias e práticas artísticas quando diz:

> O conhecimento científico, devido a seu próprio movimento interno, chegou aos limites em que pode começar o diálogo com outras formas de conhecimento. Neste sentido, reconhecendo as diferenças fundamentais entre a ciência e a tradição, constatamos não sua oposição, mas sua complementaridade. O encontro inesperado e enriquecedor entre a ciência e as diferentes tradições do mundo permite pensar no aparecimento de uma nova visão da humanidade, até mesmo num novo racionalismo, que poderia levar a uma nova perspectiva metafísica. Recusando qualquer projeto globalizante, qualquer sistema fechado de pensamento, qualquer nova utopia, reconhecemos ao mesmo tempo a urgência de uma procura verdadeiramente transdisciplinar, de uma troca dinâmica entre as ciências "exatas", as ciências "humanas", a arte e a tradição. Pode-se dizer que este enfoque transdisciplinar está inscrito em nosso próprio cérebro, pela interação dinâmica entre seus dois hemisférios. O estudo conjunto da natureza e do imaginário, do universo e do homem, poderia assim nos aproximar mais do real e nos permitir enfrentar melhor os diferentes desafios de nossa época." (1986, p. 1)

Neste contexto, a partir da física quântica, da biologia, da termodinâmica, da psicologia profunda, da psicologia transpessoal e da ecologia; emergiu uma concepção de realidade como sendo uma rede complexíssima de campos energéticos e mórficos, como sendo uma espécie de dança cósmica ou teia de originação interdependente.[2]

Esta perspectiva implica em pensar holisticamente. Ver que a totalidade não resulta da soma de partes, aqui mas sim da interdependência orgânica de todos os elementos. Com isso se ultrapassa o dualismo e concepções mecanicistas do corpo e do movimento.

Holismo significa ver o Todo nas partes e as partes no Todo, de tal forma que nos deparamos sempre com este imbricamento, como uma expressão deste princípio de Unidade na Diversidade e Diversidade na Unidade. Nos permite ver em diferentes níveis de manifestação da realidade sínteses que se organizam, integram, conectam e diversificam as relações entre as partes e estas em um campo cada vez mais vasto, amplo, integral.

Gradativamente emerge um novo paradigma de re-encantamento e como ele uma nova maneira de agir em nossas fazeres profissionais em dança.

[1]Comunicado final do Colóquio "A Ciência diante das Fronteiras do Conhecimento", organizado pela UNESCO, com a colaboração da Fundação Giorgio Cini (Veneza, 3 a 7 de março de 1986). Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000685/068502por.pdf.> Acesso em 07 de julho de 2021.

[2] Cf. em HARLAND, Maddy; KEEPIN, William. A Canção da Terra: uma visão de mundo científica e espiritual. São Paulo: Roça Nova, 2016.

ISSN: 2238-1112

E isto nos leva para uma ética que permita cuidar e fazer o nosso movimento como uma expressão de valores, atitudes e comportamentos práticos consoante às várias tradições culturais e espirituais e desta forma nos conectarmos com a sabedoria dos povos e aprendermos uns com os outros.

Este encontro com nossa natureza essencial nos permite superar a angústia imobilizadora que muitas vezes nos impede de agir em benefício dos seres.

> Cuidar é mais que um ato; é uma atitude. Portanto, abrange mais que um momento de atenção, de zelo e de desvelo. Representa uma atitude de ocupação, preocupação, de responsabilização e de envolvimento afetivo com o outro. A atitude é uma fonte, gera muitos atos que expressam a atitude de fundo. (...) Martin Heidegger (1889-1976), em seu famoso Ser e tempo: ´Do ponto de vista existencial, o cuidado se acha *a priori*, antes de toda atitude e situação do ser humano, o que sempre significa dizer que ele se acha em toda atitude e situação de fato´. Quer dizer, o cuidado se encontra na raiz primeira do ser humano, antes que ele faça qualquer coisa. E, se fizer, ela sempre vem acompanhada de cuidado e imbuída de cuidado. Significa reconhecer o cuidado como um modo-de-ser essencial, sempre presente e irredutível à outra realidade anterior. É uma dimensão fontal, originária, ontológica, impossível de ser totalmente desvirtuada. (2007, p. 25)

Sem o cuidado não conseguimos captar o sentido da vida. Podemos nos mover no sentido da cosmogenêse, isto é, no sentido da evolução ou podemos ir no sentido contrário, da involução.[3] Embora possamos nos alinear, levando a vida de um modo inautêntico, ainda assim, jamais podemos deixar de ser aquilo que somos em última instância. Quando a consciência se transforma em ato de comunhão com cada expressão de ser, o universo chega a si mesmo e se realiza plenamente em nós. Esse ponto essencial e originário se liga, ao nosso ver, como a dimensão mais sensivel, poética, potente e plena da dança. Portanto se liga a uma maneira própria da dança estruturar-se, dar-se a conhecer e fazer-se. O cuidado entra na natureza e na constituição do movimento humano.

Helenita Sá Earp fala de uma dimensão de integração no movimento que se relaciona com o cuidado do e pelo movimento, que fica expressa na sua frase “Dança é a capacidade do ser humano de transformar qualquer movimento do corpo em arte”. (1975) O ser humano é esta infinitude na corporeidade. A corporeidade tem que ser receptiva de onde ela vem, da infinitude. Então o que é o habitar?

> É a intuição na forma a todo momento. Habitamos sendo a corporeidade ilimitada no fluxo que se revela no devir transformador do movimento em

[3] Ver a introdução do livro Textos Budistas e Zen-budistas de Ricardo M. Gonçalves, publicado em 1976 pela editora Cultriz de São Paulo.

ISSN: 2238-1112

> uma corporeidade aberta. O que é habitar? Quando se cria, quando nos despadronizamos. Assim, podemos pensar que habitar é viver no espaço do nosso potencial criador. Uma vez que cada um de nós tem a capacidade de criar e recriar nossas expressões no mundo, nos conectamos com a fonte da criação, a Potência, o Amor; e assim, podemos transformar nosssa experiências em inúmeras formas de acolhimento que nos une aos laços inquebrantáveis da verdadeira afetividade. Nos braços do amor-amado-amante as mãos se unem, os olhares se interpenetram e a escuta se torna longe o suficiente para repercutir a canção da vida. (EARP, 1980)[4]

Criar é optar por um caminho para a realização e liberdade. Deixar de criar é se desrealizar e condicionar. Ficamos fragmentados e podemos viver um projeto contra o sentido do universo. Feliz ou miserável, eis a questão central que Rumi expressou nos seguintes versos:

> Vem, lhe direi em segredo aonde leva esta dança. Vê como as partículas do ar e os grãos de areia do deserto giram desnorteados. Cada átomo, feliz ou miserável, gira apaixonado em torno do sol. (2013, p. 16).

Diante deste paradoxo, que dança é esta que pode potencializar a bem aventurança? Que dança é esta que potencializa o surgimento de ondas mentais de felicidade? É neste sentido que passaremos a encaminhar um conjunto de valores e práticas que possam apontar para isto e que nos leve por consequência para resultados artistícos mais sensíveis.

Dançando com a luz

No final de seu "Torso Arcaico de Apolo", Rilke nos diz "Força é mudares de vida"[5]. Mas do que nunca, nas situações limítrofes do ser humano – doença e possibilidade da morte – batendo a nossa porta com a pandemia do novo Coronavírus, esta frase cintila com jorro profético. De repente, de uma hora para outra, tudo mudou com a COVID-19. Sem mesmo saber como, todos nós tivemos que mudar de vida. Cada um ao seu modo, foi e está sendo chamado a descobrir e redescobrir como seguir adiante. Fomos lançados a imergir na busca daquele lugar forte em nós para mudar de vida e ir.

No poema, Rilke fala "pois ali, ponto não há não que te mires", nos remetendo a ver. Ver o que? Um ponto em algum lugar espalhado pela escultura corroída, que emana e brilha em cada cintilação da pedra como um ponto de luz

[4] Conversa pessoal com Helenita Sá Earp sobre a integração no movimento, quando a coreografia "Natura" foi montada.
[5] Ver em: <https://oindividuo.com/2007/05/13/torso-arcaico-de-apolo/> Acesso em 09 de julho de 2021.

ISSN: 2238-1112

originário? Que mirada é esta espalhada[6] na pedra que nos vê? Seria um brilho que nasce do encontro da luz do nosso olho com a luz que emana da pedra? Ou seria um ponto originário que brilha em tudo, deixando-se escapar da opacidade à transparência pelo olhar do poeta, saindo da inerte pedra para a luminosidade dinâmica da vida? Talvez nunca saibamos ao certo que luz é esta que Rilke vê naquele "ali" no "Torso Arcaico de Apolo", se a luz do sol ou a luz da sua própria alma poetante. A natureza da luz sempre fascinou os seres humanos.

Agripina Encarnación Alvarez Ferreira no Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos **-** Termos e Conceitos Bachelardianos, nos fala que:

> A luz tem uma dupla fonte. Vem do mundo celestial para iluminar e fazer resplandecer todas as coisas e da 'alma iluminante' do ser humano quando purificado e liberto das impurezas que obscurecem o seu ser. (2008, p. 118)

Então podemos dizer que há uma luz que vem de fora das estrelas e uma luz que vem de dentro do nosso ser. Aqui surge um paradoxo. Existe uma luz material e outra numênica? São duas realidades distintas ou aspectos de uma mesma realidade?

> Robert Grosseteste (...) teorizou a luz como uma substancia originária e irredutível, que tem algo de matéria sutilíssima (nós diríamos corpúsculo) e algo de espírito (onda eletromagnética) e que entre na composição de todos os corpos. Cada corpo carrega luz dentro de si. Por isso são radiantes os seres inteligentes que ostentam a luz na mente e o calor no coração. As duas perspectivas – onda e partícula – permitem uma compreensão mais completa da luz. Fato conhecido pela Teoria da Relatividade de Einstein, onde toda matéria é energia condensada. Tal compreensão não suprime o caráter misterioso da realidade, especialmente da luz. Com a descoberta que todos os sistemas biológicos emitem biofótons e que a sede desta emanação de bioluz deriva do DNA, está luz se encontra no coração íntimo da vida (...) sempre houve na humanidade essa percepção de que no ser humano há irradiação de luz. Chamavam-na de "aura", "mana" (asiáticos), "prana" (yogis), "shi" (chineses), "axé" (tradições afro-ameríndias), chama interior (místicos de todas as tradições) (BOFF, 2010, p.).

E porque evocamos a luz logo no início de nossas reflexões sobre a dança como um modo essecial de cuidado? Este exame materiológico da luz, como nos lembra Frei Beto (2009) abre-se uma reconciliação profunda entre matéria e espírito. A partir daí, instauramos um caminho para a dança hoje.

Nesta linha de raciocínio, no livro ''Felicidade: práticas essenciais para uma consciência plena'' Thich Naht Hanh (2013), monge budista que foi indicado por

[6] Surge uma questão "a palavra apolíneo, deriva do grego, onde *a* significa negação e *pollos,* múltiplos. Daí *a* – *pollos* = único, então, apolíneo seria a negação do múltiplo, por extensão *apollaplásios* – sem multiplicidade." Rilke nos mostra o contrário, uma multiplicidade de miradas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Martin Luther King ao Prêmio Nobel da Paz de 1966, fala sobre a importancia da respiração:

> Em nossa vida cotidiana nós respiramos, mas nós esquecemos que estamos respirando. O fundamento de toda prática da consciência plena é trazer nossa atenção para a inspiração e a expiração. Isso é chamado de consciência plena da respiração ou respirar conscientemente. Esta prática é muito simples, mas seu efeito pode ser enorme. Em nossa vida diária, embora nosso corpo esteja em um lugar, a nossa mente frequentemente está em outro. Prestar atenção a nossa respiração traz nossa mente de volta ao nosso corpo. De repente ficamos ali, totalmente presentes no aqui e no agora. (p.195)

E segue:

> Toda casa deveria ter um quarto chamado ‘’O quarto de respirar’’, ou pelo menos o canto de um quarto reservado para este propósito. Neste lugar nós podemos colocar uma mesinha baixa com uma flor, um sininho e almofadas suficientes para todos da família se sentarem. Quando nos sentirmos inquietos, tristes ou furiosos, podemos entrar neste quarto, fechar a porta, sentar, convidar o sino a soar e respirar conscientemente. Depois de 10 a 15 minutos respirando desta forma, começamos a nos sentir melhor. (p. 194)

2. Cuidando de nossa dança para por ela ser cuidado

Neste momento vamos refletir sobre uma série de práticas em dança encaminhadas nas perspectivas até aqui desenvolvidas. Todo o caminho traçado e que culminou na produção da videoarte “Grafias Moventes” se deu através de um acúmulo de experiencias participatórias em laboratórios de pesquisa da corporeidade e suas interfaces com diferentes linguagens artísticas a partir da investigação poética do espaço na dança como forma de arte contemporânea.

Os temas envolviam a exploração criativa do movimento com exercícios respiratórios, automassagens, meditações, exploração de objetos, montagem de instalações, visualizações criativas e escritas automáticas.

Todas as práticas foram fruto de um fazer originário e essencial de cuidado apoiadas na Teoria de Princípios e Conexões Abertas em Dança de Helenita Sá Earp (Fundamentos da Dança) em diálogo com propostas presentes no Yoga e Mindfulness. Este conjunto de práticas formativas foram agrupados em quatro módulos e desdobrados em sub itens descritos a seguir:

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

a) Módulo I: Respiração, Movimento e Visualização Criativa - Envolvia a exploração de diferentes tipos de respiração.[7] Respiração em diferentes bases. Respiração e meditação. Visualização de pontos, linhas e eixos dentro e fora do corpo. Visualização de pontos de luz e linhas que funcionavam como caminho para o movimento de convergência e divergência entre as partes, das partes e do corpo como um todo no espaço, com variações das contrações em diferentes velocidades e durações temporais. Meditações com visualização imaginativa da luz. Meditações em movimento com olhos fechados e abertos. Tudo isto levava a produção de escritas automáticas originadas a partir das noções, imagens e motivadores afetivos gerados pelas práticas de movimento e que podiam se tornar em novos *élans* indutores para a ampliação de novas investigações sensíves-expresssivas do movimento.

b) Módulo II: Movimento, Percepção e Imaginação de Referenciais Espaciais - Enfocava a percepção sensorial e imaginária de referenciais espaciais nos movimentos das partes do corpo. Visualização criativa de pontos de luz no corpo e de linhas imaginárias luminosas que representavam eixos que nos conectavam ao espaço. Estudo segmentar a partir dos referênciais espaciais com simbologias originadas pelas noções de eixo, sentido e direção nos tempos lentíssimo, lento, moderado, rápido e rapidíssimo. Do fraquíssimo ao fortíssimo. Frente, trás, cima, baixo, lados e combinações. Em diferentes durações. Relações com locomoções no espaço. Movimentos das partes, respiração e oralidades. Criacão de sons, sílabas e palavras a partir de sentimentos ligados ao Tempo. Escritas automáticas com temas sobre partes do corpo e durações temporais.

c) Módulo III: Trajetórias, Percursos e Passeios no Espaço - Neste módulo iniciamos os “passeios interativos” que consistiam na criação de circuitos espaciais em diferentes andamentos e distribuições rítmicas no espaço com e sem uso de objetos. Esses circuitos dinâmicos-temporais aconteciam em diferentes locais da casa ou em um cômodo da casa e eram realizados sem exploração de objetos. Com isto estabelecia-se um estudo de trajetórias em diferentes locais da casa ou em um cômodo da casa, com uso do movimento potencial em diferentes bases. Para ampliar a diversificação do movimento, optamos por enfatizar alternâncias de formas

[7] Com foco na prática e recriação de pranayamas do Raja Yoga (respiração total com e sem retenção do ar), Yoga Tibetana (respiração dos noves sopros) e meditações baseadas na percepção sutil da gravidade e dos eixos corporais.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

abertas e fechadas; convergentes e divergentes; relaxadas e ou em diferentes tensões; com uso de variações de direção, sentidos e níveis. Também exploramos paradas em diferentes locais a partir de diferentes velocidades e ritmos. Escritas automáticas com temas gerados sobre os “passeios interativos” que expressassem as ressonâncias vivenciadas no espaço.

d) Módulo IV: Corpo, Objeto, Casa e Habitação - Neste módulo aprofundamos os “passeios coreográficos” com uso de objetos. Relação com variações de andamento, ritmos, intensidades e posicionamentos. Relação com Famílias da Dança. Relação com diferentes bases de sustentação. Contatos e apoios em objetos móveis e fixos em suas ressonâncias físicas e simbólicas com uso de diferentes utensílios e em diferentes locais da casa. Exploração de espaços vazios de objetos cotidianos. Relações com movimentos das partes. Estabelecimento de diferentes velocidades e ritmos com objetos. Circuitos coreográficos com objetos. Corpo, objeto e escrita automática.

Este conjunto de eixos norteadores guiavam os estudos do movimento e estruturavam as improvisações. Uma série de perguntas ou fragmentos de poesias eram colocadas como estratégia para intensificar o mergulho no processo criativo, como por exemplo: Como o movimento nesta casa está se dando? Como estão nossos pensamentos e emoções ao longo do dia em cada lugar de nossa casa? Como isto repercute em nossa dança?

3. Processos de criação em videoarte

A partir de março de 2020, a CDC-UFRJ foi reestruturada em Grupos de Trabalho (GTs) e Seminários Gerais de Pesquisa em Artes. Estas linhas de ação possuíam autonomia e articulação, e se organizavam em horários de trabalho diferentes. Isto permitiu a ampliação da produção coreográfica (mediada pela videodança, fotografia e videoarte) da CDC-UFRJ e sua participação em diversos eventos virtuais em 2020.

Foram criados seis (06) Grupos de Trabalho da CDC-UFRJ na Quarentena: 1) GT Dança, Casa e Habitação - composto por Aruam Galileu, Lucas Castanheira, Moisés Pepe, Dário Aragão, Sendy Blanc, Rayanne Abreu, Th Vieira, Vitória Albuquerque, Taciana Moreira e Yasmim Moreira. 2) GT Áudio Visual e Fotografia - composto por Nádia Oliveira, Gabriel Nascimento, Lili Anjos e Alexander

ISSN: 2238-1112

Moreira. 3) GT Artes Plásticas e Dança – composto por Rhaiza Ciricola, Lili Anjos, Thainá Araújo, Rafael Viegas, Vitória Albuquerque e Ananda Earp Meyer. 4) GT Composição Musical – composto por Raphael Horsth. 5) GT Programação Visual e Redes Sociais- composto por Isabel Schimiti e Taciana Moreira. 6) GT Natureza e Dança – composto por Thaìsa Faustino, Yasmin Moreira e Ananda Earp Meyer.

A pesquisa pesquisa coreográfica se desenvolveu através da realização de módulos experimentais centrados nos seguintes temas: a) respiração, meditação, movimento e visualização criativa; b) percepção e imaginação dos referenciais espaciais; c) trajetórias, percursos e passeios coreográficos no espaço da casa; c) objeto, casa e habitação.

A partir destas e outras noções, os intérpretes de dança, montaram suas coreografias, utilizando figurinos e pinturas (Figura 1) idealizadas em conjunto com outros participantes da Companhia, adensando assim, as imagéticas dos GTs envolvidos durante a montagem final das cenas.

Figura 1: Diálogos entre pintura corporal e dança.

“Grafias Moventes” foi resultado do entrelaçamento desses Grupos de Trabalho (GTs). Os temas de pesquisa em dança, fotografia, figurino, pintura, desenho e caracterização facial; aconteceram de modo integrado e dialogavam entre si, aprofundando suas descobertas e processos criativos em suas respectivas *expertises*.

O GT Áudio Visual e Fotografia, teve como temática principal registrar cenas do cotidiano na quarentena. Trabalharam com diferentes conceitos e técnicas

ISSN: 2238-1112

de produção da imagem fotográfica, como por exemplo, o contraluz e o uso de sobreposições.

Ao explorar essas ferramentas, foram criados repertórios que envolviam os indivíduos no lar e a ressignificação de ações cotidianas, como tomar café, por exemplo, que passou a ser um lugar de afeto. Foi dada uma ênfase na captura de sorrisos singelos e olhares despretensiosos de animais de estimação. (Figura 2) Estes pequenos detalhes presentes na obra em tela, evocaram sentimentos que encontramos junto à animais de estimação, como as imagens das diferentes expressões de gatos de vários integrantes da Companhia.

Figura 2: Sobre posição de imagens a partir do olhar do gato.

Foi construída uma ligação imagética do espaço da casa com a vida externa. Através das janelas, (Figura 3) explorou-se também todo um jogo de luz, que adentrava e desenhava o espaço interior da casa.

ISSN: 2238-1112

Figura 3: O registro pelas grades como metáfora do confinamento na pandemia.

A luz externa se misturava com as sombras construídas pelos objetos das casas, formavam-se desenhos de luz em ângulos.

Esse jogo de luz e contra-luz ajudou a construir novos ambientes, como as imagens presentes no movimento concretista nas fotografias de Geraldo de Barros.[8]

As fotografias feitas pelas janelas mostraram bairros do Rio de Janeiro tipicamente suburbanos, onde pipas se misturam constantemente nos fios elétricos. Em contraste com estes cenários, a sequência de filmagens e fotos usadas por Taciana Moreira (Figura 4) remontaram a um fundo aberto ao mar, por exemplo. Também focamos na descoberta de novas atividades, como o cuidado com a terra, o sentir a energia de ajudar um novo ser crescer e florecer.

[8] Geraldo de Barros (1923 – 1998). Fotógrafo, pintor, gravador, artista gráfico, designer de móveis e desenhista. Expoente da fotografia experimental, sua trajetória perpassa várias formas de expressão visual e reivindica o papel social da arte. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6490/geraldo-de-barros. Acessso em 09 de jullho de 2021.

ISSN: 2238-1112

Figura 4: Fotografias entrelaçadas com imagens em movimento.

Neste sentido, a produção destes ensaios fotográficos serviu de apoio para o desenvolvimento de coreografias, pinturas, desenhos e figurinos que integraram o todo da obra.

O GT Artes Visuais e Dança desenvolveu seus trabalhos combinados com o GT Dança, Casa e Habitação da dança, através de pinturas e esculturas corporais (Figuras 5 e 6), criação de penteados junto com a elaboração de frases coreográficas com ênfase nas expressões faciais e movimentos da cabeça.

Figura 5: Elaboração de esculturas faciais.

ISSN: 2238-1112

Figura 6: Uso de pintura corporal.

A relação entre dança e a natureza também foi explorada na produção desta videoarte pela equipe do Projeto “Corpos Téluricos” com a criacão de solos de dança em hortas, utilizando frutas e legumes na execução das coreografias. A imagética levava a ideia de que tudo pode ser uma espécie de alimento (Figuras 7 e 8).

Figura 7: Alimento como metáfora do cuidado pela dança.

ISSN: 2238-1112

Figura 8: Dançando o alimento.

Todos os processos foram feitos em uma Produção Partilhada do Conhecimento [9] em troca de partilha via remota. Na relação que ocorre entre os GTs, houve uma geração de sentido, onde o processo em si levou ao roteiro de edição. Todos os achados do coletivo se potencializaram na elaboração do roteiro da obra, onde temáticas foram fundidas, no sentido da elaboração de quadros imagéticos da videoarte em tela. Cabe destacar que as atividades destes GTs possibilitaram a produção da Videoarte "Grafias Moventes" que foi premiada no Edital RespiArte – Categoria Artes Integradas/FUNARTE 2020.[10]

André Meyer
UFRJ
Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: andremeyer@eefd.ufrj.br

Ana Célia de Sá Earp
UFRJ
Professora do Programa de Ensino e Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: anaceliadesaearp@eefd.ufrj.br

Referências:

[9] Cf. em GREGÓRIO, Miguel Douglas. O encontro dos saberes: oralidade, saber científico e Produção Partilhada de Conhecimento. São Paulo, Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades. USP, 2019.

[10] A estreia foi no dia 22 de dezembro de 2020 às 21h no canal do YouTube Helenita Sá Earp Site. (https://youtu.be/A3ldvSx7oMo)

ARRAIS, Rafael. **Rumi** - A dança da alma. E-book para eReaders v 1.0, 2013.
BETO, Frei e BOFF, Leonardo. **Mística & Espiritualidade**. Petrópolis: Vozes, 2010.
BOFF, Leonardo**. Saber cuidar**: ética do humano – compaixão pela terra. Petrópolis: Vozes, 2007.
BOFF, Leonardo. **Meditação da Luz**. Petrópolis: Vozes, 2010.
FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2008.
GRAFIAS MOVENTES. Direção André Meyer e Ana Célia Sá Earp. Edição: Gabriel Nascimento. Rio de Janeiro, 2020. 29’51’’. Disponível em: < https://www.helenitasaearp.com.br/companhia-de-danca> Acesso em 07 de abril de 2021.
MEYER, André e EARP, Ana Célia de Sá. VIEYRA, Adalberto(Ed.) **Helenita Sá Earp:** Vida e Obra. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019.
HANH, Thich Nhat. **Felicidade** - Práticas Essenciais para uma Consciência Plena. Petrópolis, Vozes, 2013.

ISSN: 2238-1112

A formação de professores de ballet clássico no método da RAD: observação, reflexão e mudança

Ariadne Ferreira de Jesus dos Santos Specht (PRODAN – UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: Este artigo trata do trabalho em andamento no âmbito do Mestrado Profissional em Dança - PRODAN/UFBA, em que busco investigar a partir da formação docente para o ensino do ballet clássico dentro da metodologia da Royal Academy of Dance (RAD), uma abordagem metodológica para formação de professores da Insalto Companhia de Dança, nas sedes dos municípios de Cipó e Ribeira do Pombal, Bahia, referenciada nas contribuições de Nóvoa (2009) e Freire (1996). Através da minha própria prática profissional, e com a finalidade de melhorá-la, realizo esta pesquisa-ação (TRIPP, 2005; 1996), visando trazer para atuação destes professores as discussões que envolvem aspectos pedagógicos, cinesiológicos, anatômicos, biomecânicos e fisiológicos, e esta Arte na sua amplitude estética, ética e filosófica.

Palavras-chave: DANÇA. ENSINO DE BALLET. FORMAÇÃO DOCENTE.

Abstract: This article aims to discuss the work in progress under the Professional Masters in Dance - PRODAN/UFBA, I seek to investigate from the teacher training for the teaching of classical ballet within the methodology of the Royal Academy of Dance (RAD), a methodological approach to teacher training at Insalto Dance Company, in the cities of Cipó and Ribeira do Pombal, Bahia, referenced in the contributions of Nóvoa (2009) and Freire (1996). Through my own professional practice, and with the purpose of improving it, I carry out this action research (TRIPP, 2005; 1996), aiming to bring to the performance of these teachers discussions involving pedagogical, kinesiological, anatomical, biomechanical and physiological aspects, and this Art in its aesthetic, ethical and philosophical amplitude.

Keywords: DANCE. TEACHING OF BALLET. TEACHER FORMATION.

1. Introdução

O presente trabalho aborda alguns dos principais aspectos da pesquisa em andamento no Mestrado Profissional em Dança do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que tem como objetivo investigar a partir da formação docente para ensino do ballet clássico dentro da metodologia da Royal Academy of Dance (RAD), uma abordagem metodológica que possibilite para esses professores uma visão ampliada do ensinar, indo além do replicar exercícios pré-determinados pelo sistema RAD,

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDan UFRJ; Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPel; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

sem qualquer análise crítica acerca da metodologia e a relação com seu público-alvo: estudantes locais.

Esta pesquisa, é um convite para observar, refletir e se necessário mudar a abordagem metodológica de formação para esses professores, que já vem sendo desenvolvida pela autora da pesquisa na Insalto Companhia de Dança na cidade de Cipó, no Estado da Bahia, acessando estudos que abordam a formação de professores de ballet e o ensino da dança por uma perspectiva crítica e reflexiva.

2. A Royal Academy of Dance (RAD)

De acordo com o material disponível no site da RAD, a Royal Academy of Dance (Academia Real de Dança - RAD) surge da Association of Operatic Dancing of Great Britain, fundada em 18 de julho de 1920 a partir de uma reunião no Trocadero Restaurant Picadilly, na cidade de Londres, Inglaterra, quando o então editor da revista Dancing Times, Philip Richardson, organiza um jantar com um pequeno grupo de profissionais da dança daquela época. Entre os convidados dessa primeira reunião, encontravam-se presentes algumas lideranças do ballet europeu como Tamara Karsavina, da Escola Imperial Russa de Petrogrado; Adeline Genée, da Escola Bournonville na Dinamarca; Lucia Cormani, da Escola de Scala, em Milão; Edouard Espinosa, da Escola Francesa; e Phyllis Bedells, a representante inglesa, que foi treinada na Inglaterra. O objetivo desta reunião era discutir como estava ocorrendo o ensino da dança na Europa e quais os caminhos que cada um seguia para esse ensino. A partir desta reunião, chegaram a um diagnóstico não muito positivo do ensino da dança e decidiram então pela criação de uma associação que cuidasse das lacunas encontradas neste ensino

Assim, é criada a primeira associação dos professores de dança na Europa que antecede a Academia Real de Dança. Em 1935 a Associação de Professores de Dança Operística obteve o Brasão Real, por meio de uma carta Régia enviada pelo rei George V. Graças ao selo, passa a ser chamada e reconhecida como Royal Academy of Dancing, no ano seguinte em 1937 o colégio de Armas de Londres cria o Brasão da Royal Academy of Dancing.

A RAD conta, desde a sua fundação, com programas estruturados em graus, os *grades*, níveis de ensino pré-estabelecidos nos quais os alunos tem

ISSN: 2238-1112

contato com os conteúdos que levam em conta a sua faixa etária, sua composição física e cognitiva para a execução dos movimentos.

Os professores ministram aulas de cada um desses graus a partir de um currículo comum ditado pelos Syllabus[1]. Logo, o aluno da RAD aprende com o corpo do professor, que assimila a mídia dos livros, CDs e DVDs em seu próprio corpo para poder repassar a execução dos movimentos para seus alunos.

Este método trabalha respeitando a individualidade e criatividade do aluno, assim como o desenvolvimento muscular dos mesmos. Envolve noções de anatomia, música e constrói progressivamente a técnica do bailarino sem que ocorra um acúmulo de informação possibilitando desta forma, uma melhor assimilação, entendimento e reprodução do conteúdo aplicado.

3. Observação

O ensino do ballet clássico tem costumeiramente sido pautado com base em uma pedagogia tradicional, em que a aprendizagem é realizada por imitação e condicionamento simples e operante: nas aulas todos os exercícios são realizados primeiramente pelo professor, de forma completa, havendo nessa demonstração uma relação hierárquica entre as figuras de professor e aluno. O professor se apresenta como detentor do conhecimento, e o aluno como receptor de algo que já está completamente construído e acabado. Não são permitidos questionamentos, e o aprendizado ocorre por essa sequência demonstração-repetição, até o aluno alcançar um determinado resultado que seja considerado de excelência para um padrão pré-determinado de corpo e realização de movimento.

Em relação aos estudantes e docentes, a busca pelo ballet clássico regularmente baseia-se na concepção de uma dança que desenvolve “boa postura”, “bom comportamento” e “boas maneiras”, além do reforço pela rigidez da técnica e da disciplina. A partir desta relação, procuro observar os meus primeiros passos em sala como bailarina e como se deu esse meu contato.

O meu contato com o ballet clássico pela metodologia da Royal Academy of Dance - RAD, foi aos três anos de idade, a dança acompanhou o meu crescimento e desenvolvimento, compreendendo minhas diversas fases, servindo

[1] “Syllabus” é um termo originário do inglês e quer dizer “programa de estudo” ou “resumo”. Estão presentes nos livros oferecidos pela RAD aos professores para prepararem seus alunos em determinado grau de formação.

ISSN: 2238-1112

como uma atividade que me ensinou a trabalhar com minhas potencialidades e fragilidades. Com este desenvolver, tive a oportunidade de começar a vivenciar a docência na sala de aula, e então, comecei ali a minha trajetória como professora.

Neste início, acabei por reproduzir as aulas dos professores que eu acompanhava, sem maiores reflexões sobre o corpo e a pedagogia presente naquela aula. Mas, a partir do direcionamento da minha mestra tive a possibilidade de experimentar diferentes técnicas de Dança e ter o contato com ensino de Arte, Dança, e toda a sua grandeza quanto à formação e o estudo de dança de forma geral, assim, iniciou-se a minha busca por um conhecimento mais profundo, me direcionando para escolha do meu curso universitário e a escolha da minha profissão.

Com a minha formação em Licenciatura pela Faculdade de Dança da UFBA, tive a aquisição e melhoria de competências e de disposições que me permitiram desenvolver profissionalmente, e esse foi o começo para a minha busca cada vez maior por qualificação.

Nesta busca, fui apresentada ao programa de estudos da Royal Academy of Dance, o Certificate in Ballet Teaching Studies – RAD CBTS, parte da Faculdade de Educação da Academia, que oferece um programa coordenado de qualificações em dança com duração de dois anos e realizado em módulos on-line e presenciais, com certificado reconhecido internacionalmente. Após a qualificação, o professor tem seu nome inserido no Registro de Professores da Academia.

Depois de concluir o curso e obter minha certificação, foi possível perceber e compreender o quão importante é saber a nomenclatura dos passos, assim como saber o andamento da música relacionada a cada exercício, pois, partindo da teoria de que cada passo possui sua própria dinâmica de movimento, é imprescindível executá-lo no tempo correto. Além desses aspectos, pude perceber a preocupação deste programa de estudo com a relação desse professor com seu aluno de forma ampla e aprofundada, o aluno que se movimenta, pensa, age e sente; para que o professor proporcione situações em que possa explorar as possibilidades naturais na prática das atividades, desenvolvendo assim as potencialidades de cada um.

Ao observar esse processo formativo e fazer o recorte para a metodologia da Royal Academy of Dance, percebo o quanto essa metodologia, sendo trabalhada de forma simplificada, pode vir a paralisar e estreitar o pensamento daquele

ISSN: 2238-1112

professor que não está disposto abrir os seus horizontes, e, por terem facilmente à disposição livros, e mídias digitais dentro de um material elaborado para cada nível, a reprodução acrítica e sem qualquer reflexão ou adaptação da metodologia à realidade dos alunos pode acontecer de forma recorrente, e desenvolver todo o aprendizado da arte da dança como se fosse apenas passos a serem integralmente decorados para a realização do exame final.

Isso se torna tão grave que em muitos momentos os professores sem a devida preparação, ou por que foram bailarinos e viraram professores, ou por que são bailarinos e professores, ou por que estão dando aula por ser um fonte de renda momentânea, descaracterizam totalmente o ensino da arte do ballet. A maioria desconhece a necessidade de uma pedagogia, um planejamento, traçar objetivos para cada turma para além de ensinar a replicar os passos daquele grau.

Precisamos pensar nos alunos como artistas, e isso é o que o ballet traz a todo momento quando trabalha-se em conjunto técnica, música e atuação, o que pode estar presente na interpretação do tempo musical, da melodia, do sentimento, da concentração e do virtuosismo dos movimentos. É preciso cuidar da formação para que possamos dar continuidade ao ensino desta arte e o devido valor que o ballet pode ter dentro da diversidade das danças, numa perspectiva que se relacione com a contemporaneidade dos pensamentos da dança.

4. Reflexão

Minha trajetória na dança é marcada fortemente pela figura do professor-orientador, e nesta orientação inicial acredito que se deu o meu olhar diferenciado ao longo do tempo no meu papel de transição estudante-docente, e principalmente quando decido por seguir o curso de Licenciatura em Dança.

Hoje, com mais de uma década da Insalto Companhia de Dança da qual sou sócia-diretora, professora e diretora-pedagógica, começo reorganizar a nossa trajetória com relação à formação de professores, levando em consideração que há 10 anos, quando chegamos na região do Território de Identidade Semiárido Nordeste II, no Estado da Bahia, onde atuamos além de Salvador e Região Metropolitana, as aulas de ballet que aconteceram foram relacionadas a oficinas de tempo muito curto, e nas escolas da rede pública de ensino da região também não existe a dança em seu currículo (como componente curricular obrigatório, ou mesmo

ISSN: 2238-1112

como conteúdo transversal em outras áreas de conhecimento). Essa perspectiva nos levou a desenvolver uma consciência sobre a necessidade de desenvolver práticas formativas na região, especificamente em nossa sede, no município de Cipó, Bahia.

Ao observar o processo formativo de ensino na Insalto sede Cipó, precisamos entender um pouco deste lugar. A partir do material disponível no site do município, em se tratando de sua denominação, Cipó tem origem tupi, corruptela de *iça-pó*, que significa a fibra que agarra ou o próprio galho que prende. Assim o lugar foi chamado, em função do grande número de cipoais que havia ao redor do povoado que se formava como vila no ano de 1700. Inicialmente, chamava-se Vila do Cipó (antes de 1700), passando para Vila de Mãe D'água do Cipó após a descoberta e início de exploração das águas (1750). Até esse momento, as terras tinham apenas denominações, sendo, de fato, reconhecida como Cipó, em 1931, com a fundação da cidade. Em 1935, intitulou-se de Caldas do Cipó pelo reconhecimento do lugar como estância hidromineral.

O município de Cipó possui 166,953 km² de área, localiza-se no nordeste do Estado da Bahia, na Mesorregião do Nordeste Baiano, Microrregião de Ribeira do Pombal, em relação às demais cidades que se localizam no sertão baiano, Cipó tem um histórico de formação diferenciado. Aparentemente por ter um rio cruzando-a onde do sentido oeste para leste do município de Cipó, percorre o Rio Itapicuru composto por águas que variam de cristalinas a amarronzadas em função dos minerais presentes. Este tem sua nascente em Jacobina, Bahia, na Chapada Diamantina, e deságua no Oceano Atlântico, entre Bahia e Sergipe.

A 10m de sua margem direita encontram-se várias nascentes de águas termais que se estendem por cerca de 43km (10 léguas). Estas que brotam há séculos das terras cipoenses são derivadas da influência do grau geotérmico. As águas termo medicinais possuem características únicas em relação às demais do Brasil: com 39ºC são fortemente radioativas, bicarbonatadas, cálcicas, litinadas, magnesianas, ferruginosas e alcalino-terrosas e são usadas para ingestão ou em banhos. Geralmente são indicadas para tratamento de doenças estomacais, intestinos, fígado, diátese úrica, reumatismo, úlceras gástricas, afecções da pele, hipertensão e artério esclerose incipiente, entre outros.

Na década de 1940 o governo baiano constrói um hotel monumental para a cidade e essa decisão foi prioritariamente de influência econômica. Em 1952, o

ISSN: 2238-1112

Grande Hotel foi inaugurado. Formava-se de quatro andares, com salões luxuosos de festas, cofee break, terraços, quartos extremamente confortáveis e uma suíte presidencial, que foi ocupada durante a inauguração pelo então presidente do Brasil, Getúlio Vargas. Cipó ficou à margem de decisões públicas estaduais da década de 1970 em diante, mas isso não impediu que se firmasse no imaginário social de seus conhecedores pelo simbolismo de que se compunha e se apresentava, como o paraíso das águas termais. Essa identificação não permitiu que os cipoenses enxergassem na cidade outras possibilidades de culturas ou de identidade cultural.

O Conjunto Urbanístico da Cidade de Cipó é tombado como Patrimônio Cultural do Estado da Bahia, pelo valor histórico da Estância Hidromineral de Cipó no processo de interiorização da ocupação do território brasileiro, além de ser o principal exemplar baiano das estâncias hidrominerais que se constituíram em um marco no turismo de lazer no Brasil da primeira metade do século XX.

Agora, nesta década, Cipó tem sido redescoberta pela potencialidade de suas riquezas minerais, embora não haja formalmente a valorização das termas no cenário turístico ou cultural da Bahia nestes últimos anos, este local tem sido exposto pelo reconhecimento que tem ocorrido entre os grupos de quilombolas, artesãos e feira de gado que existem na cidade. O reconhecimento que ora se expressa tem promovido a relação de todos esses elementos históricos e, de forma articulada, ganhado espaço na mídia baiana, nos espaços vizinhos e em raio de ação bem abrangente, mas ainda apenas ao nível regional.

O município constituiu-se a partir de núcleos de negros, fugidos de fazendas próximas ou que, libertos, lá fixaram morada. Do total de 15.764 habitantes residentes no território de identidade, segundo IBGE-Censo Demográfico 2010, 11.291 habitantes residem no meio urbano e 4.473 no meio rural. No Território de Identidade Semiárido Nordeste II, o legado da luta pela liberdade dos povos negros está representado nas comunidades quilombolas em Banzaê, Cipó, Jeremoabo e Sítio do Quinto, a maioria certificada pela Fundação Cultural Palmares que reconheceu em Cipó as três áreas como de remanescentes dos quilombos e as legitimou como área de Comunidades de Quilombolas: Várzea Grande, Caboge e Rua do Jorro.

Para Cipó, a sua formação remonta, também, a base diversificada de culturas, onde a presença do negro e artesão, do boiadeiro e das águas terapêuticas sedimentou a estrutura social porque se formou a cidade de Cipó, independente do

ISSN: 2238-1112

reconhecimento e da valorização anterior que alguns desses grupos não sofreram. Mesmo que a história não tenha reconhecido os personagens históricos desta cidade, eles sobreviveram e persistem em se fazerem presentes nas ações cotidianas de Cipó até os dias de hoje. O Samba-de-roda, as feiras artesanais, o candomblé, os vaqueiros, os banhos termais, esses elementos do território cipoense se reaproximam da sociedade de forma tal que já se fazem presente em seus discursos, não para serem seguidos, mas por reconhecimento de que existem e fazem parte da cultura deste lugar. Cipó é um lugar, uma totalidade, e o seu movimento de culturas pluralizadas é que lhe anima a diversidade e a consequente identidade, sendo assim; plural, multicultural e diversa.

O Estado reconhece que há culturas populares e que é sua função protegê-las, mas em nenhum momento diz como se dará tal proteção e para qual tipo de cultura popular ou o que seria tal. Delega para si apenas a função de protetor das manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, além das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. O território já teve cinco projetos apoiados pelo Fundo de Cultura da Bahia, a maioria deles através do Edital de Culturas Populares, cujo objetivo é preservar e promover da cultura do Povo.

Ao chegarmos em Cipó, há 10 anos, vimos a forte presença das danças populares e como a arte estava presente naquele povo. A partir do convite da diretora de uma das escolas particulares do município, foi criada a oportunidade da Insalto começar a dar aulas de ballet para os alunos desta escola e também para a comunidade cipoense, e assim começamos a desenvolver as aulas a partir da nossa formação pela metodologia Royal Academy of Dance, mas direcionando esse olhar para aqueles alunos, as suas demandas, as suas vontades. Desta forma, a Insalto foi expandindo para municípios vizinhos como: Nova Soure, Ribeira do Pombal, Cícero Dantas, e, com um trabalho consolidado, fomos em busca da nossa sede – há quatro anos ela existe em Cipó.

No nosso primeiro ano de Insalto sede Cipó em 2016, tínhamos 110 alunas e 2 alunos, fazendo aulas nos cursos de ballet e jazz dance, sendo o ballet o mais requisitado. Dentre estes estudantes, 1/3 eram remanescentes dos quilombos. E assim, surgiu a necessidade de desenvolvimento do trabalho formativo para que nós, diretoras, pudéssemos desenvolver melhor o nosso trabalho diante da área administrativa da empresa que, com o fluxo, aumentava o trabalho. Neste momento,

ISSN: 2238-1112

começamos o processo tradicional na formação de professores de ballet, os quais geralmente formam-se diretamente nos espaços onde estão inseridos como bailarinos, como afirma Nóvoa, “E assim, começa o preparo do novo docente, lentamente, tendo a prática como centro.” (NÓVOA, 2009, p. 36). Começamos a formação de professores no intuito de inicialmente atuarem como estagiários-assistentes, substitutos eventuais, até finalmente terem a possibilidade de assumir a regência de uma turma.

Neste processo formativo tradicional, para a escolha de qual estudante-bailarino iria participar, o observávamos antes não somente como bom bailarino, mas, como aquele que compartilha, troca e tem um determinado nível de saberes da técnica para que se possa ensiná-la. Além disso, precisa demonstrar desejo e propensão ao processo de ensino e pelo ballet, pois é necessário o consenso para desenvolver este tipo de formação.

Desta maneira, o nosso processo de formação aconteceu, e, em um consenso, começamos. Neste processo formativo tivemos nove alunos entre monitores e ajudantes de turma, e destes hoje temos quatro professores em atividade na sede Cipó.

Replicando esta configuração formativa, percebemos a necessidade de refletir sobre a consistência do preparo desses professores, tanto do ponto de vista artístico quanto pedagógico. E então nos colocamos em completa reestruturação para desenvolver uma perspectiva sobre qual seria um processo formativo respeitoso e adequado para os profissionais que ensinam ballet clássico a partir da metodologia da Royal Academy of Dance (RAD) neste contexto.

Assim, em busca deste processo de formação para a docência de ballet clássico precisamos nos atentar para duas perspectivas:

1- a análise crítica – seria a técnica mais apropriada para o contexto? Uma cultura europeia voltada para países colonizados, trazendo esquecimento da própria cultura local e ainda destacando a competição acirrada e desumana, a presença de um padrão técnico imposto pela metodologia, a exclusão (divisão entre talentosos e não talentosos, e uma preferência pelos primeiros para papéis de destaque), a repetição, a mecanização, desvinculando a emoção da ação;
2- uma educação decolonial– um modelo onde luta-se contra as marcas do colonialismo na educação, que tradicionalmente gerou um modelo

ISSN: 2238-1112

educacional separatista – em que, para um ensino significativo da arte do ballet clássico é fundamental (re)conhecer tanto as peculiaridades do professor, como as peculiaridades do estudante em processo de desenvolvimento, e rever conceitos que trazemos enraizados conosco. Além do exposto, conforme Baldi (2017/2018, p. 297), é possível perceber a colonialidade no ballet e como ela se dá em várias formas:

> Há um tipo de dança pensado como universal – o balé clássico, considerado ainda por muitas pessoas como técnica de base – bem como um modo de transmissão deste saber, centrando-se nos professores como detentores do conhecimento, cujo modelo de movimento deve ser repetido e aprimorado, bem como uma tendência à valorização da individualidade. Além disso, os saberes privilegiados nas aulas de dança são aqueles considerados como técnicos: eixos, giros, saltos, posturas etc. Quais são os saberes dos alunos? O que eles têm a contribuir para as aulas de dança? Como os saberes deles se relacionam com os saberes dos demais?

Com essas perspectivas é necessário lembrar que o ballet carrega os princípios da Europa renascentista. Em suas aulas, os professores mostram as sequências de movimentos com poses e gestos pré-estabelecidos e de porte dito elegante, em seguida os alunos as reproduzem, repetindo-as até alcançar a excelência pré-determinada, o que pode ser caracterizado como uma colonialidade do saber.

De modo geral, observa-se no ensino do ballet clássico o predomínio de uma linguagem rígida e mecanicista, infere-se assim, que a linguagem rígida não é uma premissa do ensino do ballet clássico, e uma possibilidade para a conquista das habilidades para a dança clássica seria a proposição de um professor orientador, e não reprodutor de um método. Assim, conhecer a técnica clássica passa a ser elementar, pois há a compreensão de que ensinar arte é trabalho para um artista. Nesse caso, alguém que em sua experiência como bailarino, não teve suas qualidades inatas subtraídas, ou, alguém que pôde atualizar sua experiência inicial podendo, assim, extrair o ballet de quem aprende, expandindo suas capacidades, oferecendo-lhe sentido, em vez de simplesmente aplicar ou impor a técnica por ele conhecida. Democratizar o ensino do ballet, de modo a valorizar todos os biotipos e não acreditar que existem as pessoas mais “talentosas” para práticas da dança clássica também é uma forma decolonial de aprendizado ensino desta Arte, assim como nas salas de aula de ballet é comum que os alunos que sabem mais (ou

ISSN: 2238-1112

acham que sabem) se colocarem à frente, assim como o professor estar na frente de todos.

Observa-se também que o ballet clássico tende a ser visto por muitos professores como uma enorme variedade de movimentos codificados, com uma estética única. Os bailarinos devem se encaixar a um determinado estereótipo: alto, longilíneo, pernas bem torneadas, grande amplitude de rotação externa de quadril, boa flexibilidade na articulação do tornozelo e dorso do pé. Eles também devem possuir determinado padrão técnico, pois tem que ser capazes de suprir as necessidades do espetáculo a ser montado ou em vigor, em um menor espaço de tempo possível.

Assim, o ensino da dança clássica dificulta a formação de um espaço capaz de proporcionar experiências prazerosas, formação e conscientização do próprio corpo, ou seja, um lugar onde o aluno não seja desrespeitado, desmerecido como pessoa. Espaços que permitam a aceitação frente ao grupo, a espontaneidade, a criação de idéias, a vivência de emoções positivas, além de gerarem segurança e estimular questões importantes, como a individualidade e experiência de cada um vai trazer para o ballet a experiência positiva.

A partir de uma perspectiva decolonial, acreditamos que as relações não devam ser verticalizadas, mas multidirecionais. Desse modo, pensar em trabalhar em formações em roda, em grupos ou, quando precisarmos fazer fileiras, propor rodízio, de modo que todos passem pela frente ou pelo momento de liderança é uma forma de repensar este ensino.

Quando trago à tona a formação de professores, refiro-me à importância do ato reflexivo no processo formativo para que esse professor possa se perceber pedagogicamente de forma integral, como um educador com autonomia para se reinventar continuamente, e de modo a perceber-se como aprendente enquanto ensina, empoderando-se bem como a seus estudantes, conforme nos apresenta Freire (1996). Por isso é que, na formação permanente dos professores, o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática. “É pensando criticamente a prática de hoje e de ontem que se pode melhorar a próxima prática.” (FREIRE, 1996, p. 39).

5. Mudança

Na atualidade podemos ver questões relacionadas a quanto o ballet vem sendo descaracterizado e até muitas vezes mal interpretado, e não porque o ballet clássico tem suas significações, mas porque os professores que trabalham o ballet não estão preparados para adapta-los para cada turma, para cada aluna, ou para cada momento em que se vive.

É muito natural, hoje, se ver o ballet clássico em lugares que seriam somente dele e não seria necessário o reforço de uma outra técnica para que o mesmo desse certo, mas por conta dessa paralisação dos professores vemos cada vez mais a subutilização desse ballet. A formação de professores possui uma natureza específica que a distingue dos demais tipos de formação. De fato, os professores podem ser considerados indispensáveis no processo de formação de qualquer profissão, pois deles dependem os propósitos de inovação educativa.

Nas aulas de ballet, geralmente podemos perceber que está formação está pautada na reprodução de modelos, na imposição de um padrão técnico vinculando à técnica pela técnica, na qual, uma autoimagem é construída pelo bailarino-aluno a partir da moldagem física, que é externa a sua própria pessoa e a cada dia o professor assume como sendo sua, sem questioná-la.

Na busca por refletir e repensar minhas experiências como educadora, tal como Freire (1996) nos inspira, também estou construindo novas visões sobre minhas práticas na medida em que também me vejo, em construção, neste percurso, e pretendo dar continuidade, ao longo dos anos, como formadora de professores de Dança.

Com isso, a pesquisa-ação é a metodologia que irá direcionar esta pesquisa que, como Tripp (2005; 1996) indica, acredito que todos nós aprendemos com a experiência.

Desta forma, início as ações desenvolvendo um questionário com os professores que fizeram parte da formação de professores da Insalto Cipó e hoje atuam como docentes, no intuito de compreender o olhar deles para este processo e investigar, refletir a partir do atual formato. Dentro deste questionário, poder reconhecer características positiva e negativas que se dão na formação dos professores de ballet clássico no método da RAD para a atuação não formal, dentro da Insalto, assim como, poder identificar o que ficou faltando dentro desta formação.

Dentro dos objetivos iniciais deste projeto, está a preocupação com o futuro desta formação de professores da Insalto e seguindo este pensamento tendo

ISSN: 2238-1112

como base as respostas dos questionários que serão aplicados, teremos como desafio a sistematização de uma proposta de itinerário formativo para que haja um novo olhar na formação destes professores.

Acredito ainda que a transformação deste processo formativo deseja mudanças, e irá ajudar a propor novas formas de ensino, identificando assim questões que podem ser discutidas e analisadas a partir destas novas referências

Pensar a aula de ballet pela metodologia da RAD em uma perspectiva decolonial começa em não partir do ponto de vista do ensino, mas do aprender. Os processos de aprender e de ensinar são indissociados, estamos constantemente vivendo as duas faces ou trocando-as. Professores não apenas ensinam, também aprendem enquanto ensinam. Considerar esta perspectiva já é retirar dos professores o lugar de detentores do saber. É sair da verticalidade das relações entre professores e estudantes, mas também entre os próprios alunos para outras formas de se relacionar, mais complexas. Sair de uma visão muitas vezes vertical na vivência do ballet para uma perspectiva multidirecional.

Fazer com que os alunos também sejam o seu currículo e que de suas vivências surjam novos saberes. Também são saberes da dança os conteúdos propriamente desta arte, que dizem respeito aos seus elementos técnicos, mas também os conteúdos expressivos, muitas vezes não trabalhados em aulas de ballet, e os saberes oriundos dos alunos, conhecimentos estes que podem dizer respeito diretamente à dança ou não.

Acredito que a proposta da RAD se torna uma mola propulsora neste processo formativo pois acredita na importância de cada aluno ter uma meta, oferecendo-lhes o desafio de demonstrarem o seu entendimento e conhecimento sobre o que foi trabalhado, medir seus esforços, cumprirem suas metas, realizar sequências cada vez mais complexas, aprender terminologias e se desenvolver artisticamente, um dos mais importantes legados desta instituição para a dança, e cabe aos professores que usam o sistema da Royal Academy of Dance encorajar seus alunos a alcançar o seu melhor no entendimento, apreciação e execução do ballet clássico. Além de termos a arte estimulante e inspirada e para que mantenha sua força é interessante haver professores com qualificações reconhecidas internacionalmente, compartilhando seu conhecimento.

Dessa forma, por ser uma instituição de grande repercussão no universo da dança e por já proporcionar uma previa organização de materiais e do próprio

ISSN: 2238-1112

programa de estudo que se torna uma metodologia mais segura, deixando para o professor possuir uma formação mais profunda e consciente. Ao tratarmos de iniciantes professores, que é exatamente quando pela necessidade o aluno se transforma em professor, devemos dar importância de não haver a quebra do se relacionar diretamente com o seu corpo, parar de experimentar movimentos, da relação entre professor e aluno ser muito estreita, com respeito, e dando o tempo necessário para ouvir a opinião dos bailarinos/alunos, a confiança e a competência são fatores fundamentais na propagação desta arte. Este, possivelmente, pode vir a ser um caminho mais humano de ensinar e proporcionar o ballet para quem quiser dança- lo.

6. Considerações finais

A partir do pensamento de Nóvoa (2009, p. 17), quando ele afirma que “é preciso passar a formação de professores para dentro da profissão”, visualizo a possibilidade de tornar a formação de professores um processo de descoberta pessoal, profissional e auto formativa. Onde é essencial o investigar e registrar a própria prática, sem deixar de lado o cotidiano das academias e escolas de dança onde acontece o tracejado que direciona essa formação.

Conforme Klaus Vianna (2005), quando ele afirma que a técnica clássica é uma linguagem sujeita a transformações e por esse motivo uma linguagem viva, visualizo a possibilidade de tornar o ensino do ballet, no cotidiano das academias e escolas de dança, mais voltado para o sujeito de aprendizagem. E a partir deste momento, será possível ver esse professor se encontrar como um todo, e se empoderar desse lugar de professor.

Sendo assim, o século XXI precisa de professores de dança qualificados, bem informados e inspirados, que possam atender aos desafios e expectativas desse campo profissional em constante expansão. Atualizando suas idéias, eles irão mostrar seu compromisso com a dança como área do conhecimento e profissão, onde os professores ensinam mais do que apenas passos e aprendem no processo educativo de cada estudante.

Ariadne Ferreira de Jesus dos Santos Specht
PRODAN – UFBA
dinnyfjs@gmail.com
Professora Artista da Dança e Produtora Cultural. Mestranda do Mestrado Profissional em Dança (PRODAN/UFBA); Licenciada em Dança pela UFBA (2008); Especialista em Gestão Acadêmica pela Escola de Administração da UFBA (2010); Especializada no ensino de Ballet pela RAD (CBTS - Certificate in Ballet Teaching Studies em 2016).

Orientadora: Cecília Bastos da Costa Accioly
UFBA
ceciliaccioly@ufba.br
Professora Adjunto da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA). Pesquisadora do NITRE – Núcleo de Inovação Tecnológica em Reabilitação.

Referências

BALDI, Neila. **Para pensar o aprender ensinar dança a partir de uma perspectiva decolonial**. Revista Interinstitucional Artes de Educar. Rio de Janeiro, V. 3, N. 3, p. 293-315 (out/2017 – jan/2018).

BORBA, Mônica Corrêa de. **Profissão, Professor de Dança!** A trajetória de Formação de uma professora de Balé Clássico na cidade de Pelotas. 2013. 124f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal de Pelotas.

DANCE, Royal Academy of. Site oficial. Disponível em http://www.rad.org.uk/ Acesso em 02/07/2021, as 02:15.

Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/cec_institucional_legislacao.asp. Acesso em: 02/07/2021

Disponível em:< www.cipo.ba.gov.br>. Acesso em:02/07/2021

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel. 20ª Edição. Petrópolis, Vozes, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

NÓVOA, A. **Professores**: Imagens do futuro presente. Lisboa: Educa, 2009.

TELES, Iolanda; TRUFEM, Sandra. **Entre as águas e os quilombolas**: a identidade cultural de Cipó, Bahia, de 1700 a 2006. Pesquisa em Debate, edição especial, 2009 ISSN 1808-978X

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022005000300009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 05 set. 2020. http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022005000300009.

_____. **The SCOPE Program** (An action inquiry program for supporting professional-practical workplace learning). Perth: Education Department of WA, 1996.

VAGANOVA, Agrippina. **Princípios básicos do ballet clássico**. Tradução Edgard de Brito Chaves Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
VIANNA, Klaus. **A dança**. 2. ed. São Paulo: Siciliana, 2005
Governo da Bahia. Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia (SEI). **Estatísticas dos Municípios Baianos**. 25º número da publicação, 2010

ISSN: 2238-1112

Palavras Dançadas: corpo, imaginação e literatura nos processos de criação do movimento expressivo

Belister Rocha Paulino (UnB)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: Dança e literatura, enquanto linguagens artísticas, se delineiam nos processos criativos pelo viés da expressividade e da necessidade de comunicação, percebidas desde os primórdios da humanidade. Refletir aspectos relacionais de uma linguagem verbal com outra não verbal, sublinha as possibilidades de interpretação e tradução intersemiótica, que podem ajudar na compreensão de ambas e estabelecer uma proximidade necessária para ampliação do gesto expressivo do corpo. O artigo propõe uma análise de traduções intersemióticas para buscar um caminho na composição criativa e para expressar estados do corpo no movimento, no ritmo e na poética das palavras dançadas. Destacam-se aspestos preliminares da investigação que busca uma interação entre dança, literatura e imaginação, cujo objetivo é analisar os processos de criação em dança ativados na tradução intersemiótica entre as linguagens artísticas da dança e da palavra escrita. Parte-se do pressuposto de que a imaginação é um elemento cognitivo que atua na interação do corpo com o espaço. A relação corpo/espaço/movimento reconfigura-se nos atravessamentos percebidos nos encontros, cursos e disciplinas, que estamos vivenciando no fomato remonto nesse contexto de pandemia. Reflexões e olhares se ampliam nesse percurso investigativo sobre dança, que traz à tona composições expressivas e imaginativas do corpo, permeado por palavras e movimentos.

Palavras-chave: DANÇA e EDUCAÇÃO. LITERATURA. IMAGINAÇÃO. PROCESSOS DE CRIAÇÃO.

Abstract: Dance and literature, as artistic languages, are outlined in the creative processes through expressivity and the need for communication, perceived since the beginning of humanity. Reflecting on relational aspects of a verbal language with a non-verbal one highlights the possibilities of interpretation and intersemiotic translation, which can help in the understanding of both and establish a necessary proximity for the expansion of the expressive gesture of the body. The article proposes an analysis of intersemiotic translations to seek a path in creative composition and to express body states in the movement, rhythm, and poetics of the danced words. Preliminary aspects of the research that seeks an interaction between dance, literature and imagination are highlighted. The objective is to analyze the processes of creation in dance activated in the intersemiotic translation between the artistic languages of dance and the written word. It is based on the assumption that imagination is a cognitive element that acts in the interaction of the body with space. The relation body/space/movement reconfigures itself in the crossings perceived in the meetings, courses and disciplines, which we are experiencing in the remonto

ISSN: 2238-1112

format in this pandemic context. Reflections and visions are broadened in this investigative journey about dance, which brings to light expressive and imaginative compositions of the body, permeated by words and movements.

Keywords: DANCE AND EDUCATION. LITERATURE. IMAGINATION. CREATION PROCESSES

1. Distribuidor de Recomeços

O presente texto, assim como os encaminhamentos da investigação no doutorado em Artes Cênicas, segue influenciado pelos muitos atravessamentos das disciplinas, leituras e dos encontros virtuais. O ano atípico de 2021, pelo contexto pandêmico no qual ainda nos encontramos, é um prolongamento do ano anterior, que formalmente, ainda não acabou em muitas instituições de ensino pelo país. As relações e os espaços foram afetados por um vírus que já trouxe tantas perdas e ainda vai deixar suas marcas por um longo período, para além de qualquer previsão. Insistir em pesquisas acadêmicas, assim como em ações de resistência e enfrentamento das dificuldades, desvela uma capacidade de distribuir recomeços e apostar num viver pulsante de criação e renovação das expectativas.

A transformação do mundo por esse momento caótico ainda segue em contínuas reconfigurações, mais de um ano após o início dos cuidados e distanciamento social decretados. Esse texto, recorte de uma pesquisa em dança e educação, se apoia nos vários fragmentos de experiências tecidas à distância, como destaca Tavares (2019), nem sempre nítidas, mas imbuídas de recomeços necessários que, por vezes, partem de erros, também necessários, no trajeto investigativo.

Em um calendário em que as expetativas ficaram congeladas, as esperanças de cura e reestabelecimento das interações presenciais são registradas e processadas em modos próprios de compartilhamento de saberes. Como professora-pesquisadora, sigo nesses atravessamentos em tempo-espaço ressignificado para que os fragmentos façam sentido neste caminhar de possibilidades expressivas do corpo.

Como nos diz Tavares (2019), se temos que partir de algum lugar, começamos de um determinado ponto ou de indícios que acreditamos ter o poder nos levar mais adiante. Iniciar por fragmentos de pensamentos e ideias que nos atravessam é uma forma de começar, pois: “|...| um fragmento é uma máquina de

ISSN: 2238-1112

produzir inícios, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar linguagem, que produz começos...". (TAVARTES, 2019. p. 41). Pensar e desenvolver práticas de dança, a partir das traduções e percepções que o texto literário e a escrita poética podem disparar, é o mote da pesquisa que leva a esse texto. Nesse trajeto, inscrevo os recomeços e os inícios de processos de criação do gesto expressivo e de traduções das palavras literárias para o movimento do corpo.

2. **Da Pesquisa**

Tendo como disparadores os percursos formativos para uma prática de dança na escola, o estudo se encaminha para responder: Como a imaginação pode atuar na criação corporal e expressiva; de que maneira os aspectos da narrativa literária e da escrita poética se relacionam com a dança; como ocorre a tradução entre as linguagens artísticas do movimento e da palavra em processos de criação e composição em dança.

Ao me debruçar sobre essas questões, tenho como objetivo: Analisar os processos de criação em dança ativados na tradução intersemiótica entre as linguagens artísticas da dança e da palavra escrita, tendo a imaginação como elemento cognitivo da interação entre corpo, espaço e movimento. Acreditando que as traduções possam impulsionar caminhos investigativos, sigo em busca da ampliação do movimento pela perspectiva do gesto e da expressividade, que encontra no texto e nas palavras, força imaginativa para criar.

Nessa pesquisa sobre dança e educação, professores e alunos da rede pública do Distrito Federal participarão de oficinas de palavras dançadas, nas quais textos poéticos e diversos atuarão na composição do movimento. As experiências remotas de criação serão registradas em cadernos/livros de palavras dançadas, instrumentos metodológicos de percepção desse processo de composição, para além da simples descrição das danças ativadas através do texto e da escrita subjetiva. Nesses cadernos/livros, as imagens acompanharão a cartografia do gesto e das escritas e leituras dos sujeitos.

Outro instrumento importante nesse processo de criação é o videodança, que terá o registro do pensamento coreográfico e de como este foi construído em formatos remotos de encontro para a criação de danças, também remotas. Como recurso metodológico e produto artístico, o videodança em sua interface audiovisual,

ISSN: 2238-1112

ajudará na compreensão dos processos de composição do movimento e vai se estabelecer no compartilhamento de práticas artísticas nesse período de pandemia e também, no pós-pandemia. É possível assentir que essa apropriação ainda se fará presente depois do vírus, pela força das imagens registradas e editadas e pela poética do movimento coreografado e disponibilizado nos diversos meios digitais, cada vez mais acessados.

Dos encontros e formações remotas previstos, há a expectativa de que estes possam se mostrar como possibilidades metodológicas de diálogo para compreender os aspectos destacados nessa investigação, que tem como um dos desafios, repensar o sentido da presença nessa dança de corpos presentes em espaços distantes e nos espaços virtuais de formação.

3. Dança: gesto para a expressividade

Enquanto experiência no caminho investigativo, a dança pode ser analisada a partir dos significados dessa prática para os sujeitos e em interação com o meio. Uma definição de dança pelo viés significativo da expressividade leva à reflexão de uma trajetória que abarca desde os primórdios da vida humana e se relaciona com a evolução da sociedade, sua cultura e seus anseios de comunicação.

O homem, desde os tempos primitivos, dançava para tudo que tinha importância - caçadas, adoração de deuses, celebração das colheitas e preparação para a guerra. Pinturas rupestres nas cavernas, com desenhos sinalizando movimentos, evidenciam que dança esteve relacionada aos aspectos significativos da existência humana desde a era paleolítica. Podemos perceber que os movimentos traduzem estados corporais e emocionais na trajetória humana e exprimem sentimentos dos mais simples aos mais complexos (SILVA, 2009)

O significado de dançar relaciona-se, portanto, com a expressão humana e precisa ser construído a partir de experiências dançantes com liberdade de criação por parte de quem dança. “Assim, é possível dizer que dançar é tornar-se presença em momento e movimento, refletindo imagens e criando formas. O corpo que dança é o próprio ato da expressão, e seu tempo-espaço só pode ser o presente”. (BARRETO, 1998, p. 175)

ISSN: 2238-1112

A dança, ressaltada por essa autora, é experimentada na busca pelo entendimento mútuo entre os indivíduos e suas relações consigo, com o outro, com o espaço e com o tempo, como arte de traduzir-se em movimentos. O gesto e a percepção, portanto, se instauram nos significados das experiências proporcionadas através da dança, que age como uma prática transformadora e que pode contribuir na criação de vínculos entre os sujeitos e o meio. (THON e CANTARONI, 2012)

Com a atenção voltada ao movimento, enquanto gesto para a expressividade, a dança constrói uma tessitura de possibilidades inventivas e interativas em diálogos que se ampliam a partir dos processos de composição e criação estabelecidos com o texto literário. Para Aguiar (2013) essa prática é resultado de uma complexa relação entre as diferentes artes, processos e sistemas de linguagem e representa uma necessidade de comunicação, presente desde sempre na trajetória da humanidade.

4. Literatura: Compensação da Realidade

A literatura é uma prática da qual nos valemos para refazer a realidade, como se as palavras pudessem reconstruir o mundo partindo do real, mas assetando-se em uma falta sentida no mundo para, então, supri-la pela linguagem. De diferentes maneiras, os sujeitos encontram formas de reagir à insatisfação que sentem com o mundo, seja pela religião que vai destacar a vida após a morte, por ações sociais que pretendem consertar o real, ou pela imaginação que funciona como um faz-de-conta para compensar o sentido de falta a e a insatisfação. (PERRONE-MOISÉS, 2006)

A falta instaurada na insatisfação da humanidade é um aspecto refletido psicológica e filosoficamente de forma contundente através da história. Nascemos com uma falta, analisada como um dos nossos sentidos latentes e sobre o qual construímos nossas experiências. Essas experiências se assentam em vazios e o movimento de avançar nos impede de cair e nos ajuda a equilibrar nesses vazios. Estar atento a esse movimento constante da vida evita a atenção àquilo que nos falta. É necessário vencer a sensação de falta, agindo. (TAVARES, 2019)

Esse autor nos mostra um agir-movimento de superação da falta, na aproximação dos corpos com objetos que lhes servem de complemento nas experiências vividas, mesmo sabendo que o sentimento de falta é algo que sempre

nos acompanhará. A literatura pode ser um desses objetos-complementos, uma extensão do corpo que se sente vazio.

Nessa relação da literatura como complemento, a criação e a imaginação do texto literário que Perrone-Moisés (2006) destaca, são modos do fazer artístico ser exteriorizado e percebido pelos outros. Essa prática é uma espécie de fuga da realidade e prêmio de prazer que usamos para alcançar o objetivo de preencher o que nos falta.

Assim como para essa autora, Barbosa (2009) percebe que o imaginário proporcionado pela literatura é como um resgate das situações opressoras, do tédio e da rotina que nos esmaga. Acrescenta que a literatura é uma arte escapatória das injunções temporais e pode ser um socorro à perplexidade diante do tempo, que nos devora sem remissão. A função poética da arte literária, assim, é instrumento de liberdade que envolve e reconforta a humanidade de forma subjetiva, para o entendimento da própria vida. Pois: "|...| a literatura |...| leva-nos primeiro a refletir, a buscar algo de equilíbrio nessa loucura generalizada da nossa época e, em seguida, coloca-nos diante de nós mesmos, face a face com nossas fraquezas e limitações." (BARBOSA, 2009, p. 131)

As palavras do texto literário são colocadas e dispostas em sons e ritmos que narram uma história, reinventam a realidade e se afirmam como proposta alternativa de completude, ou até mesmo de ilusão, que o escritor utiliza como um artifício para busca da verdade, como se o mundo deixasse a desejar e a literatura expusesse de forma plena e insistente, as palavras que nos faltam. (PERRONE-MOISÉS, 2006)

5. Palavra e Movimento: Traduções entre Linguagens

A dança, como arte emblemática, é escrita corporal e representação plástica da poesia. (Stéphane Mallarmé)

Como arte, as linguagens (verbal e não-verbal) da literatura e da dança são formas de expressividade que podem ser complementares, diante dos processos criativos estabelecidos entre elas. Dessa forma, a imaginação de quem escreveu um texto vai ativar a imaginação de quem vai dançá-lo, por meio de metáforas existentes nas duas linguagens, a do movimento e a da palavra. (BERNARDO, 2003)

ISSN: 2238-1112

As duas linguagens se completam em criações com o movimento e podem ser consideradas como fenômenos artísticos que têm em comum o fato de produzirem uma experiência estética ou uma forma de interpretação de suas camadas ou textualidades, por parte do leitor/espectador. Enquanto mídias, envolvem produções tecnológicas e meios diversos para que essa interpretação aconteça. (AGUIAR, 2013)

A palavra poética e o gesto dançado necessitam, portanto, ser conduzidos pela via da sensibilidade e do valor estético para impregnar de sentidos a palavra, cuja beleza é fundida e forjada a partir dela mesma. Quando se torna dança, comunica o gesto/tradução entre as linguagens e mostra elementos que a transformam em ação expressiva. (JESUS, 1996)

A dança, ressaltada por Silva (2007-a), no encadeamento e combinação de movimentos, se aproxima da poética literária e translada sua estrutura coreográfica na elaboração de frases corporais que definem a palavra do movimento. Desta forma, uma palavra pode estar repleta de movimentos e uma dança estar carregada com ideias que a palavra traduz.

Aguiar (2013) e Silva (2007-a) citam o linguista Roman Jakobson para analisarem a tradução intersemiótica entre dança e literatura. Jakobson distingue três formas de traduções entre os signos verbais: a tradução intralingual, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua, a tradução iriterlingual que interpreta os signos verbais por meio de outra língua e a tradução inter-semiótica ou transmutação, que é a tradução que me interessa nesse instante, pois é a interpretação dos signos verbais por meio de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2007).

A tradução entre literatura e dança representa um salto qualitativo entre as linguagens cuja consciência tradutora é capaz de passar da mera reprodução para uma produção de natureza potencial e nova em seus meandros. (PLAZA, 1987) Nesse processo de tradução intersemiótica, a obra literária é o objeto e a fonte da obra de dança, que funciona como um signo da obra literária entre o espectador e quem dança. Aqui não cabe a tradução no sentido linguístico, pois envolve a impossibilidade de uma correspondência exata de sentidos entre as duas linguagens. (AGUIAR, 2013)

Dois conceitos despontam nessa análise intersemiótica de dança e literatura: o de dansintermediação e o de dansintersemiotização, ambos criados na

ISSN: 2238-1112

abordagem de Silva (2007-b), que desenvolveu uma pesquisa sobre a relação entre dança e poesia. O que essa autora mostra, ao investigar as múltiplas possibilidades de expressão através da dança, é que a linguagem corporal cênica se utiliza de diversas técnicas e tendências artísticas, pois a dança não se constitui apenas pelo movimento.

No exercício da criação coreográfica, o movimento ganha forma a partir da conjugação de estímulos variados. Assim, todo aparato pode se tornar necessário na interação dança e espectador. Os meios em que a dança se propaga para além do corpo, compreendem o termo da dansintermediação, que atua como procedimento para que a cena integre as diversas linguagens artísticas. Essa mediação das artes na dança pode contribuir para a tradução dos elementos de outras linguagens, nas quais o corpo revela processos criativos e perspectivas poéticas para compor o movimento. No termo dansintersemiotização tem-se a tradução entre poesia e dança na análise da imagem corporal e da função comunicativa de sentidos. (SILVA, 2007-b)

Dansintermediação e dansintersemiotização, portanto, são percebidos como aspectos importantes na busca de suporte para as palavras dançadas e ativadas pelo texto literário e poético, construídas na experiência que translada a estrutura poética do texto para a composição coreográfica.

5. Algumas Traduções Contemporâneas

A escrita desse texto e a pesquisa instigam a procura de referenciais e espetáculos que se baseiam em textos e autores para compreender os processos criativos da composição coreográfica do movimento/dança. Na contemporaneidade, muitos artistas se voltam às traduções entre literatura e dança. Para Aguiar (2013), as traduções, na atualidade, mantêm aspectos da pós-modernidade e da dança contemporânea, utilizando mídias, cinema, imagem, sons e todo aparato tecnológico disponível para as leituras, releituras e traduções de textos e autores diversos.

Uma vasta produção artística entre literatura e dança tem se disseminado entre o final dos anos de 1990 até os dias atuais. Trabalhos desenvolvidos através de leis de incentivo à cultura e outros disponibilizados em canais e plataformas, alimentam esse tipo de tradução a cada instante e merecem destaque no contexto da dança cênica atual. Diante do grande número de produções, reflexões

ISSN: 2238-1112

acadêmicas em torno dessa relação se mostram apropriadas, não só para o campo epistemológico da dança, como para considerações focadas na área literária. Algumas traduções não se baseiam em um único texto-fonte, mas em obras ou textos específicos e de autores diversos. Nos exemplos escolhidos e apresentados a seguir, espera-se ilustrar nuances da dansintersemiotização e da tradução intersemiótica entre as linguagens.

Apresento o espetáculo Dantea[1] como primeiro exemplo. Foi traduzido em 1999, pela atriz, coreografa e bailarina Mariana Muniz e se baseia na obra da poeta portuguesa Florbela Espanca e no livro *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. A produção combina dança, literatura e teatro e busca elementos para construir a dramaturgia cênica do movimento a partir da estrutura textual que Dante criou, dividindo o espetáculo em três partes que retratam o inferno, o purgatório e o paraíso para materializar uma escrita de solidão e tristeza de Florbela Espanca. A narrativa fragmentada se desenvolve, assim, em diálogo com os gestos/dança de Muniz e as palavras da escritora portuguesa.[2]

Na trajetória artística de mais de quarenta anos no teatro e na dança de Mariana Muniz, não se pode traçar uma fronteira que separe ou distinga a atriz da bailarina/coreógrafa. Nesse percurso, muitos textos e obras se mesclaram ao movimento cênico que ela construiu ao longo da carreira, o que resultaria numa análise ou sessão exclusiva para as coreografias e dramaturgias de dança dessa artista. Por agora, mais um exemplo de tradução realizada por Mariana, o Túfuns[3], de 2001. Nesse espetáculo, inspirado nos poemas 'Inferno' e 'Muitas Vozes', de Ferreira Gullar, o corpo desconstrói as palavras pelo movimento de uma forma equivalente à que Gullar faz com seus poemas. Com sons em off da leitura de trechos dos poemas, a própria Mariana recita e dança as palavras. Ao assistir ao espetáculo, Gullar afirma que o alarido e o tumulto de sua escrita ecoam nos movimentos, mas um autor não pode esperar ver em cena exatamente o poema como foi escrito, pois trata-se de uma recriação a partir de significados e não uma interpretação ipsislitteris de sua obra.[4]

[1] Acesso a vídeo do espetáculo pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=2bZPVIcS5Cs
[2] Matéria sobre o espetáculo disponível em: https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/espetaculo-dantea-combina-danca-literatura-e-teatro-272555.html
[3] Acesso a vídeo do espetáculo pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=c2Sd94FEIWA
[4] Em declaração dada o jornal Folha de São Paulo: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac3010200102.htm

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Em *Esses Pessoa*[5], espetáculo realizado em 2016 e com direção de Jamilton Melo, o grupo de dança de rua, Diamond Drew, faz montagem que propõe uma aproximação entre os movimentos dinâmicos e a literatura do escritor português Fernando Pessoa. Em um encontro e olhar para dentro de si, o espetáculo promove uma reflexão das dores, frustrações e arrependimentos para enxergar a pessoa indivíduo e as pessoas da cidade. Nesse singular/plural de pessoas, destacam a multiplicidade, a partir da vida e da escrita do português. Os muitos fados da trilha sonora do espetáculo ajudam na contextualização com as raízes do autor e fazem o contraste com os movimentos da dança de rua.[6]

Do livro Mulheres que Correm com Lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem[7], as professoras Soraia Silva e Luciana Hartmann (Cênicas - UnB), destacam o conto *A Mulher Esqueleto*, para realização de performance com a leitura e a dança, simultaneamente.[8] Ampliando a experiência com o conto, ambas ainda escreveram sobre as reverberações dessa leitura em suas carreiras acadêmicas e artísticas. Falaram de suas dores e do processo de sublimação para criar um diálogo afetivo no qual expõem as emoções e as transformações corporais por elas vivenciadas. O fio condutor cênico para essa expressão, despertado pelo conto, sublinha a relação entre a palavra escrita e os estados corporais para continuar os processos de criação, nos quais há uma adaptação de mundos, com respeito aos limites e às limitações. (SILVA e HARTMANN, 2019)

Os depoimentos, sem vitimizações, deixaram marcas pela beleza e força transmitidas ao chegarem até mim. Ao ler o conto e o artigo e ainda assistir à performance, me identifiquei com a dor e limitação dos movimentos, que, na minha experiência, foram provocados por um acidente de carro sofrido na infância. Após muitos meses sem andar, um apego às palavras que encontrava nos livros foi se configurando na minha trajetória de vida, que ficou marcada por esse episódio. Palavra e movimento se encontram na história desse conto em que uma mulher foi jogada ao mar por algum erro cometido e que retornou à superfície como um esqueleto-fantasma na rede de um pescador, para viver sua história interrompida. Quando eu já estava acostumada à uma rotina profissional e acadêmica, a dança

[5] Acesso ao vídeo da apresentação: https://www.youtube.com/watch?v=LCfiEKTxw0k
[6] Matéria sobre o espetáculo: https://pensarcultura.com.br/espetaculo-esses-pessoa/
[7] Livro de Clarissa Pinkola Estés, psicanalista que investiga o esmagamento da natureza feminina em contos de fada e mitos diversos.
[8] Link da performance - A Mulher Esqueleto: https://www.facebook.com/192162947592708/videos/480285179216245

ISSN: 2238-1112

chega de surpresa e se apresenta como uma forma de expressão, no momento em que resolvo cursar a Licenciatura em Dança, vinte anos após me formar em Pedagogia. Nesse encontro, danças vividas e escritas sentidas continuam marcando os trajetos e as escolhas de cada instante.

5. Dançar a Palavra... Transver a Imaginação

No percurso criativo que envolve os processos de composição em dança, vivenciados através das traduções de palavras para o movimento, a imaginação desponta como possibilidade da ampliação do encontro entre as linguagens. Transver o mundo pela imaginação, como nos sugere Barros (2016), se aplica ao movimento do corpo e à palavra nas proporções poéticas de pensar as experiências a partir das interações estabelecidas e vivências inscritas e percebidas no corpo.

O corpo, sem o qual não existimos, torna-se o espaço da propriedade na qual as experiências externas o definem como tal. Ele se liga àquilo que o afeta e também afeta tudo aquilo que dele se aproxima, sejam objetos, lugares ou pessoas, através da imaginação. Essa ligação do corpo com as coisas funciona como um complemento construído pelo próprio corpo, que encontra sinais de atração ou repulsa e avança para aquilo que o atrai. (TAVARES, 2019)

Amaral (2014), propõe incorporar a imaginação como um processo cognitivo na relação do corpo com o mundo. Pois:

> A produção de imagens mentais a partir das experiências sensório-motoras na relação corpo e ambiente, quando experienciada em processos artísticos distintos, pode criar qualidades de relação entre corpo e ambiente que foge aos padrões estabilizados de funcionabilidade do objeto.” (AMARAL, 2014. p. 22).

Nessa relação, o estado do corpo experimenta mudanças ao recriar os significados e as imagens mentais e a imaginação materializa-se nas experiências corporais, que se constituem como ações potencializadoras dos processos cognitivos. Na dança, diferentes qualidades de encontros e produções de afeto dão origem a processos de criação e composição estética nos quais o corpo compõe. Nessas composições exploradas, o corpo afeta e é afetado, nunca sendo passivo em relação ao meio. (AMARAL, 2014)

Para a neurociência, criar imagens mentais do movimento relaciona-se com a cinestesia e às sensações implicadas na ação de mover-se, servindo mesmo

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

de estímulo ao sistema sensório-motor. Imaginar, por exemplo, a bacia pélvica como uma borboleta, os músculos que protegem os ossos, ou a medula dentro da coluna, dentre outros exemplos que evocam a anatomia humana, pode contribuir para movimentos leves e fluidos na dança. A imaginação afeta o movimento/dança pois o cérebro responde quando imaginamos e ativa as áreas responsáveis pelo movimento. Esses exemplos servem para a reabilitação de pacientes e para treinar o corpo para dançar. (MAIA, 2020)

Enquanto um dos grandes representantes da sistematização do movimento humano, o coreógrafo, dançarino e arquiteto Rudolf Laban, desenvolveu conceitos em torno da imaginação como um elemento de atualização e ampliação das formas de mover-se na perspectiva da expressividade dos sujeitos que dançam. Na imaginação espacial e corporal de Laban, imaginar um itinerário antes que ele aconteça e criar a partir dessa visão, engloba eventos do passado, mas que permanecem na memória, eventos do presente e do futuro na criação de sequências criativas em dança. (LACERDA, 2018)

Nessa relação imaginativa do corpo com o espaço, posso escolher uma parte do corpo, imaginar um movimento e a partir da sensação dessa imaginação, realizar esse movimento. Então o corpo vai perceber a sensação de imaginar e a sensação de realizar o movimento. A imaginação, portanto, pode proporcionar um movimento na relação com o espaço, objetos e pessoas ao nosso redor, e nessa relação, a dança vai se desenvolver.

6. Considerações Finais

Refletir a relação de tradução entre literatura e dança se configura uma oportunidade de unir a poesia e a sensibilidade de ambas em busca de um mover criativo e expressivo. As palavras dançadas, seja pela ativação da literatura ou da escrita subjetiva, se estabelecem nos processos criativos, nos percursos metodológicos pretendidos para a pesquisa, nos textos e debates interartes entre as linguagens.

Nas experimentações que o corpo vivencia, o encontro da palavra com o movimento expressivo se renova em composições imaginativas para expressar e comunicar sentimentos, estados do corpo e percepções do entorno. Para além dos aspectos formativos que uma prática pedagógica exige, acredita-se no

ISSN: 2238-1112

desenvolvimento da dança como uma atividade criativa e tecida em experiências, trocas e saberes.

Em processos criativos experimentados nos cursos, oficinas e disciplinas que participei entre 2020 e a primeira metade de 2021, foi possível exercitar a tradução entre textos e dança, destacando ainda a imaginação. Nessa experiência corporal, uma das primeiras traduções aconteceu por meio de um exercício desenvolvido com a cia de dança *Damas em Trânsito,* que promoveu a Residência Artística*: Poéticas da Casa*, no início do afastamento social, provocado pela pandemia. Os participantes dessa residência artística escreveram uma carta para alguém sobre um momento de caminhada pelos cômodos da casa que fizemos, cada um na sua casa.

As cartas foram compartilhadas em um drive da turma e distribuídas entre os participantes, que traduziram para o movimento a escrita de outro participante. Nessa atividade prática, destaquei palavras-chave da carta que coube a mim dansintersemiotizar e assim surgiu o videodança *Pequena Trajetória de Memórias Imaginadas*[9], e um mundo de possiblidades expressivas se abriu com esse experimentar de palavras e dança. Que movimento pode sublinhar uma conversa sobre uma tarde em casa em que as percepções dos lugares foram interpretadas na subjetividade do instante de um corpo à deriva no espaço do habitar? Deslizando por lembranças, as palavras pisavam em chãos possíveis nos quais as sensações eram fluidas e reverberavam nos músculos do corpo. Remexendo memórias de outra pessoa, dancei o encontro com as palavras que ecoavam da carta.

Como um dos projetos mais recentes com a dança e a literatura, realizei o videodança *Infinito*[10], que fez parte da web-exposição *EmMeio#13: Contaminações,* promovida pelo MediaLab - Laboratório de Pesquisa em Arte Computacional, do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Com um trabalho coletivo de projeção e sobreposições de imagens, o vídeo está na performance *Ciclicidades*[11], realizada para essa exposição virtual. O processo de composição se baseou em trechos dos poemas de Conceição Evaristo e Mia Couto para homenagear as vítimas do COVID. Nessa experimentação, os textos-fonte para o movimento se voltaram às pessoas/números das estatísticas, cujas mortes são

[9] Link com o vídeo da experimentação: https://www.youtube.com/watch?v=2ZrzIWp3-8I
[10] Videodança - Infinito, disponível em: https://youtu.be/186Nh3X-uoY
[11] Performance Ciclicidades, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=C7tuJ4IZ8eM

ISSN: 2238-1112

anunciadas nos jornais em números cada vez mais alarmantes. As vidas interrompidas nesse ciclo de dor, as expectativas pela cura e reestabelecimento do que tínhamos antes da pandemia, tudo dialoga com poemas escritos e dançados numa espécie de epitáfio ou epígrafe nessa circularidade da vida, da morte e do infinito caminhar/recomeçar, representada pela figura de Möbius que é feita a partir de páginas de cadernos, nas quais a dor e a poesia podem ser registradas, e recortada, como na proposição estética *Caminhando*, realizada pela artista plástica Lygia Clark, em 1963.

Se a dança é uma prática do encontro, do estar junto, dançar a palavra escrevendo o movimento dos corpos distantes, será um dos grandes desafios para análise dos modos expressivos do gesto dançado, que se configura no espaço-mundo de convivência e que estamos aprendendo a lhe dar virtualmente, com mais intensidade nesses tempos incertos. A ampliação do movimento expressivo pela dança, assim como as várias experiências, se estabelece, atualmente, em espaços remotos de aprendizagem e de compartilhamento. Expectativas e esperanças se reconfiguram, a cada dia, para que a realidade tenha sentido e seja ressignificada em práticas sensíveis.

Que as abordagens para as traduções que a dança vai mostrar nesse percurso, contribuam para transformações da minha escrita/leitura/dançante, que se dilui nos muitos atravessamentos e fragmentos que ainda vou me deparar nesse trajeto. Sigo em busca de um dançar com palavras para criar, assim como Fernandes (2006), uma escrita da dança na articulação das linguagens que possibilitarão o registro de uma prática efêmera, mas que expressa o pensamento do corpo e a memória do que somos e assim poder dizer: “Deixo de ser um corpo para ser quem sou.” (FERNANDES, 2006, p. 3)

Belister Rocha Paulino
UnB
belister.r.paulino@gmail.com
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília; Mestra em Arte - UnB; Graduada em Pedagogia (UFPI) e em Dança (IFB); Professora dos anos iniciais do Ensino Fundamental na Secretaria de Educação do Distrito Federal;

Orientadora: Soraia Maria Silva
UnB
soraia@unb.br

Doutora em Literatura - UnB; Mestra em Dança - UNICAMP; Graduada em Dança (UNICAMP); Docente no Departamento de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UnB.

Referências

AGUIAR, Daniella. **Da Literatura para a Dança**: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica. Tese - Cento de Educação e Humanidades - Instituto de Letras - UERJ, 2013.

AMARAL, Ana Clara. **Dança e imaginação**. Dança, Salvador, v. 3, n. 1, p. 21-33, jan/jul. 2014

BARBOSA, Sidney. **Escrituras e leituras do tempo literário**. In: PRIPAS, Sérgio (Org.). Cronos ensandecido: sobre a agitação no mundo contemporâneo. São Carlos: Ed. UFSCar, 2009, p. 117-134.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BARRETO, Débora. **Dança**: Ensino, Sentidos e Possibilidades na Escola. UNICAMP - São Paulo, 1998. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/274878

BERNARDO, Arlei José. **Literatura e Dança:** Educação Sensível e Crítica. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação, 2003.

FERNANDES, Ciane. **Como Fazer Parte a partir do Corpo?** TFC. Edição 01. Ano 03. UFBA, 2006

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Editora Cultrix: São Paulo, 2007.

JESUS, Adilson Nascimento de. **Literatura e Dança**: duas traduções de obras literárias para a linguagem da dança-teatro. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. UNICAMP. Campinas, SP, 1996.

LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão. **Imaginação corporal, espacial e de movimento informando a criação em dança inspirada pela arquitetura de Zaha Hadid.** Repertório Livre, Salvador, ano 21, n. 31 p. 236-259, 2018.PERRONE-

MAIA. Maercio. **Motor Imagery**: imaginação na dança para além da mente. Deixa Mover, 2020

Disponível em: https://deixamover.com.br/

MOISÉS, Leyla. **A Criação do Texto Literário**. IN: As Flores na Escrivaninha. Companhia das Letras, 2006

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SILVA, Silvana dos Santos. **A Dança, Sentidos e Significados**. Revista Digital Buenos Aires, Ano 14 Nº 139 - dezembro de 2009. Disponível em: http://www.efdeportes.com/efd139/adancasentidosesignificados.htm

SILVA, Soraia Maria. **Poemadançando.** Editora UnB, 2007(a)

SILVA, Soraia Maria. **Por uma Arqueologia Cênica da Dança**: estudos de representação mediada, dansintermediação. IN: Arte e Tecnologia - interseções entre arte e pesquisas tecno-científicas. Org: Suzete Venturelli. Brasília, 2007(b). Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/19567

SILVA, Soraia Maria. HARTMANN, Luciana. **Mulher Esqueleto**: dor e sublimação no processo criativo, um diálogo afetivo. IN: SILVA, Soraia Maria. (Org.) Diálogos - Afetos Compartilhados. Brasília: UnB/PPG-CEN, 2019.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação** - teoria fragmentos e imagens. Lisboa: Relógio d'água Editores, 2019.

THON, Bárbara Machuca. CANTORANI, José Roberto Herrera. **Um olhar sobre a Dança Contemporânea e a sua Relação com o Self**. Faculdades Integradas de Itararé - FAFIT-FACIC. Itararé - SP - Brasil v. 03, n. 02, jul./dez. 2012, p. 59-69.

ISSN: 2238-1112

Escolas de Dança na cidade do Rio de Janeiro: um breve panorama do ensino de História da Dança

Bruna Garcia de Oliveira Rocha (UFRJ)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

RESUMO: Este trabalho busca apresentar um breve panorama do ensino de História da Dança na cidade do Rio de Janeiro, discutindo a importância da mesma para a formação profissional nestas escolas, visto que, uma formação no Ensino Superior não é necessária para a atuação no campo da Dança em determinados espaços. Através de um questionário online, de forma anônima, buscou-se captar informações de alunos e ex alunos destes estabelecimentos para, através desta, compreender suas relações com tal disciplina, analisando, ao final, a relevância dos resultados encontrados através da pesquisa. Compreender a importância de um ensino global dos conteúdos da Dança como uma proposta pedagógica de ensino que une a teoria com a prática, se faz importante para a formação profissional do campo da Dança, a partir do momento em que este processo permita que estas academias formem profissionais conscientes da importância do seu fazer artístico para a sociedade, assim, auxiliando na valorização do profissional e da própria arte.

Palavras Chave: DANÇA. ESCOLAS DE DANÇA. HISTÓRIA DA DANÇA. DANÇA/EDUCAÇÃO. RIO DE JANEIRO.

ABSTRACT: This paper seeks to present a brief overview of the teaching of History of Dance in the city of Rio de Janeiro, discussing its importance for professional training in these schools, as a higher education training is not necessary for acting in the field. of Dance in certain spaces. Through an online questionnaire, anonymously, we sought to capture information from students and former students of these establishments to, through this, understand their relationship with this discipline, analyzing, in the end, the relevance of the results found through this research. Understanding the importance of a global teaching of the contents of Dance as a pedagogical teaching proposal that unites theory with practice is important for professional training in the field of Dance, from the moment this process allows these academies to form professionals aware of the importance of their artistic work for society, thus helping to value the professional and the art itself.

Keywords: DANCE. DANCE SCHOOLS. HISTORY OF DANCE. DANCE/EDUCATION. RIO DE JANEIRO.

Esta pesquisa nasce através da análise de resultados encontrados em uma entrevista feita em meu trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tal pesquisa foi feita para traçar

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

um breve panorama do ensino da disciplina de História da Dança nas academias de Dança da cidade do Rio de Janeiro, sendo elas profissionalizantes ou não. Estes espaços são responsáveis por grande parte de profissionais atuantes no campo da Dança na cidade e, por muitas vezes, peca quando o assunto é a formação teórica em Dança. Pensar no ensino de História da Dança é apenas um recorte da formação teórica necessária para a formação profssional do artista, não tendo como objetivo aqui destacá-la como única disiciplina necessária.

Este trabalho tem como objetivo, além de expor os resultados encontrados através da pesquisa online, refletir, através deles, como a História da Dança pode ser um caminho para o fortalecimento e enriquecimento da formação teórica profissional para que, além de buscar desenvolver ainda mais a prática através da teoria, que estes bailarinos possam compreender a real importância que a Dança possui não só para a classe artística, mas para toda sociedade e, assim, podendo afirmar seu papel social, defendê-la quanto profissão que deve receber o reconhecimento e a legitimação que merece.

Mesmo que os números de cursos de graduação e pós venham aumentando com frequência, que escolas de dança sejam técnicas profissionalizantes, que existam fomentos para a arte, esta legitimação social da profissão ainda está em processo, e ainda falta um longo caminho a ser percorrido. Os indivíduos que estão inseridos no mercado de trabalho da Dança vivenciam isso com frequência em seus ambientes de trabalho, em concursos, e até mesmo nas conversas diárias quando se apresentam como profissionais da área e são questionados se este campo profissional e acadêmico realmente existe. A desvalorização do profissional ainda é uma realidade do campo, e a preocupação com a qualidade da formação pode ser um meio de auxiliar nas conquistas da área quanto campo de profissão legitimado.

Atualmente, na cidade do Rio de Janeiro, existem sete escolas de Dança consideradas técnicas profissionalizantes pelo Sindicato dos profissionais da Dança do Rio de Janeiro (SPD-RJ)[1], e inúmeras escolas de cursos livres espalhadas por toda a cidade, que também formam bailarinos, mas que não estão vinculadas à instituição. Para que o bailarino formado pelos cursos livres possa atuar profissionalmente, será necessário fazer uma prova aplicada pelo SPD-RJ, tanto

[1] Instituição que tem como objetivo representar os profissionais da Dança, buscando defender e regulamentar seus interesses como uma categoria profissional.

ISSN: 2238-1112

prática quanto teórica, que lhe dará o direito de adquirir seu Registro Profissional (DRT). Este registro pode ser um registro definitivo ou temporário, dependendo da nota alcançada pelo candidato. Ou seja, os profissionais da Dança são formados tanto por escolas técnicas profissionalizantes, quanto por escolas de cursos livres, basta que ele obtenha ao fim seu DRT.

Entendendo como funciona a formação de parte dos profissionais em Dança na cidade, podemos perceber que, para determinadas práticas profissionais, a formação em curso superior não é obrigatória. Este fato nos leva a pensar que, sendo assim, deve-se haver uma grande preocupação quanto a qualidade da formação nestes estabelecimentos. Nas escolas de Dança a formação prática das danças acadêmicas como ballet, jazz, dança contemporânea, sapateado, street dance, entre outras, tem um grande destaque. Porém o mesmo não acontece quando o assunto são os conteúdos teóricos que, por muitas vezes, acabam sendo deixados de lado, priorizando a prática.

Podemos encontrar no ensino da história um caminho de fortificação e ratificação da importância da Dança para a sociedade e como a sua presença no meio social é de extrema importância para a formação de uma identidade cultural.

> Cultura é o c**onjunto de tradições, crenças e costumes** de determinado grupo social. Assim, a cultura representa o patrimônio social de um grupo e a soma de padrões dos comportamentos humanos. É a gama do comportamento de um grupo de pessoas envolvendo seus conhecimentos, experiências, atitudes, valores, crenças, religião, língua, hierarquia, relações espaciais, noção de tempo, conceitos de universo. (DIANA, 2018)

Mesmo que os alunos que passem por esses ambientes educacionais da Dança, no futuro, não venham a exercer a arte como profissão, a união do ensino através da teoria e da prática, permanece tendo grande importância, não apenas para o ensino da Dança, mas a para a formação de cidadãos que consumam e apreciem a arte, assim, formando pessoas que compreendem e valorizam as produções artísticas. Este passo é um grande ganho para o campo da Dança, pois é um auxílio necessário para o processo de conscientização social da relevância das produções em arte no país, gerando que consome arte reconhecendo seu real valor social, assim como afirma Barbosa (1998):

> Através da apreciação e da decodificação de trabalhos artísticos, desenvolvemos fluência, flexibilidade, elaboração e originalidade – os processos básicos da criatividade. Além disso, a educação da apreciação é fundamental para o desenvolvimento cultural de um país. Este

ISSN: 2238-1112

> desenvolvimento só acontece quando uma produção artística de alta qualidade é associada a um alto grau de entendimento desta produção pelo público. (BARBOSA, 1998 p. 18)

Valorizar a formação teórica e, neste caso histórica, em Dança, vai muito além de pensar apenas na qualificação dos profissionais. A arte, e a Dança, fazem parte do contexto social e são parte da expressão da sociedade em suas características e identidades através do tempo. Entender o contexto histórico nos faz criar um olhar amplo não apenas para a Dança, mas para a sociedade do presente e para a sociedade do passado, conhecendo os caminhos percorridos para compreendermos, então, a forma com que a Dança é (des)conhecida de (des)valorizada nos dias de hoje.

> Além de expressão da sociedade e da cultura, a dança cênica é arte, portanto, simbólica, e porta significações que transcendem o valor estético espetacular. Movimentos construídos coreograficamente e repetidos em cena contam histórias, revelam problemas ancestrais ou contemporâneos. São uma forma de expressão e comunicação complexa, pois envolvem valores e preconceitos, refletem o contexto histórico, econômico, cultural e educativo e podem suscitar discussão. Assim, o espetáculo de dança pode ser compreendido como parte de um sistema cultural e social maior, como o qual troca informações, modificando-se, transformando-se (SIQUEIRA, 2006, p. 5).

Para criar um breve panorama de como funciona o ensino de História da Dança em algumas academias de Dança da cidade, foi criado uma pesquisa online através da plataforma Google Forms onde, de forma anônima, os participantes respondiam as seguintes perguntas: Seu curso na academia é/era livre ou profissionalizante? A grade curricular da academia possui/possuía a disciplina História da Dança? Você acredita que esta disciplina faz/fez (ou faria, caso não tenha em sua grade) diferença na sua formação como bailarino(a)? Por que? Na sua opinião, o ensino de História da Dança nas academias seria uma forma de auxiliar na sua formação profissional? Você acredita que esse ensino de História da Dança poderia ampliar a possibilidade dos discursos acerca da defesa do profissionalismo em Dança?

A partir da análise das respostas obtidas através do formulário no trabalho de Rocha (2018)[2], compreendeu-se um pouco sobre o atual cenário do ensino de História da Dança nas academias do Rio de Janeiro, qual a importância é dada por

[2] ROCHA, Bruna G. O. A importância do Ensino de História da Dança na formação em Dança: Um estudo acerca das Academias de Dança na cidade do Rio de Janeiro. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Dança. Rio de Janeiro, UFRJ/EEFD 2018.

ISSN: 2238-1112

cada entrevistado ao tema, por fim, comprovou-se a carência de tal disciplina nas escolas, como podemos ver a seguir. Inicialmente apenas apresentaremos os resultados e, ao final será feita uma análise dos mesmos.

Pergunta 1. Seu curso na academia é/era livre ou profissionalizante (vinculado ao Sindicato)?

Figura 1. Porcentagem de pessoas entrevistadas de acordo com sua formação: livre ou profissionalizante.

Para conhecer o perfil das pessoas que respondiam o questionário, mesmo que de forma anônima, esta pergunta aponta a quantidade de pessoas por categoria de formação. Com o total de 61 respostas, onde 26 responderam “profissionalizante” e 35 responderam “livre”, justificando a porcentagem.

Pergunta 2. A grade curricular da academia possui/possuía a disciplina História da Dança?

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

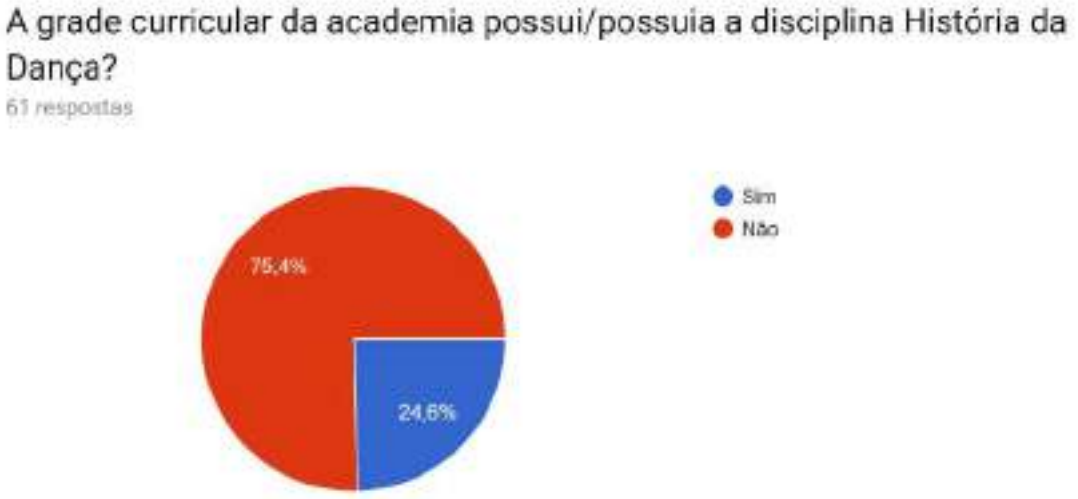


Figura 2. Porcentagem de cursos que possuem ou não a disciplina de História da Dança.

Com o total de 61 respostas, onde 46 responderam “não” e 15 responderam “sim”, aqui poderemos tecer uma discussão, pois o esperado era que o número de pessoas que responderam que fazem cursos profissionalizantes fosse o mesmo que afirmasse possuir História da Dança em sua grade, mas não é este o resultado encontrado. Vinte e seis pessoas afirmam ter cursado uma formação profissionalizante, porém apenas quinze dizem ter a disciplina na grade.

Pergunta 3. Você acredita que esta disciplina faz/fez (ou faria, caso não tenha em sua grade) diferença na sua formação como bailarino(a)? Por que?

Todas as 61 pessoas responderam a esta pergunta, porém, aqui, apenas serão apresentadas algumas respostas que levantam pontos a serem discutidos neste trabalho, e estas serão apresentadas na íntegra a seguir.

> Sim, pois acredito que ao saber a história das danças é possível adotar estilos, passos, posturas que resgatam as origens da dança de certa forma (se for desejado pelo bailarino, claro). Também é um modo de reconhecer a cultura do povo que originou aquele ritmo, afinal se dançamos por amor, nada mais correto do que sabermos sobre sua história. (ANÔNIMO, 2018)

> Sim! Foi a partir da disciplina que pude compreender melhor a história da Dança no Brasil, assim como conhecer as personalidades da área e também conciliar prática/teoria na medida em que tivemos toda a nomenclatura das modalidades (ballet, sapateado, jazz, contemporâneo, repertório, etc.), mapas de palco, dentre outros assuntos. (ANÔNIMO, 2018)

> Sim. Pois faz pensar no processo de como a dança se afirmou e ganhou espaços e se adaptou ou incorporou outros estilos para formar novos.

ISSN: 2238-1112

> Compreender esse processo histórico é compreender e respeitar a luta de todos e todas que lutaram pelos espaços que ocupamos hoje enquanto profissionais. (ANÔNIMO, 2018)
>
> A única história que tive na academia foi a do ballet. Com certeza seria importante ter a história da Dança, pra termos a contextualização não só da Dança, mas também ter conhecimento sobre os processos políticos e sociais de cada época. Só vim ter a ciência desses saberes na faculdade e fez mais sentido compreender melhor até a prática. (ANÔNIMO, 2018)
>
> Sim. Porque a Dança é uma expressão ligada à história de sua cultura. Compreender sua origem, é dar mais embasamento para a bailarina desenvolver senso crítico, personalidade e criatividade. (ANÔNIMO, 2018)

E, por fim, uma pessoa afirma que não necessariamente, pois acredita que existam questões mais importantes que não são discutidas na academia que viriam em primeiro lugar que aprender história da dança. (ANÔNIMO, 2018)

Pergunta 4. Na sua opinião, o ensino de História da Dança nas academias seria uma forma de auxiliar na sua formação profissional?

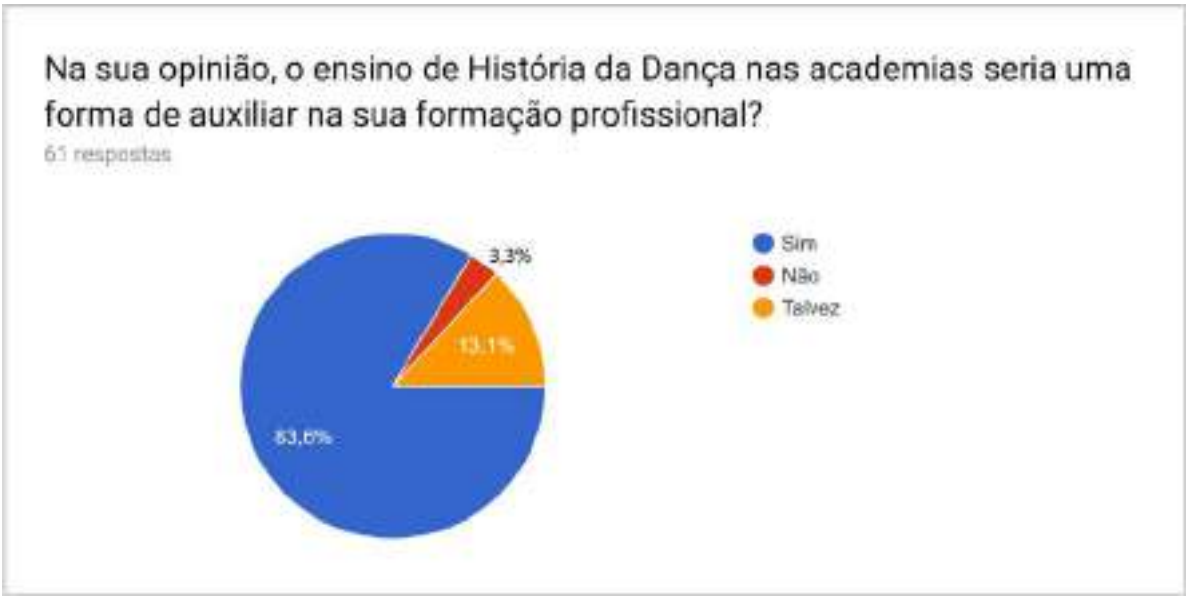


Figura 3. Porcentagem de pessoas que consideram que a disciplina História da Dança auxiliaria em sua formação profissional.

Com o total de 61 respostas, onde 51 responderam “sim”, 8 responderam “talvez” e 2 responderam “não”, justificando a porcentagem.

Pergunta 5. Você acredita que esse ensino de História da Dança poderia ampliar a possibilidade dos discursos acerca da defesa do profissionalismo em Dança?

ISSN: 2238-1112

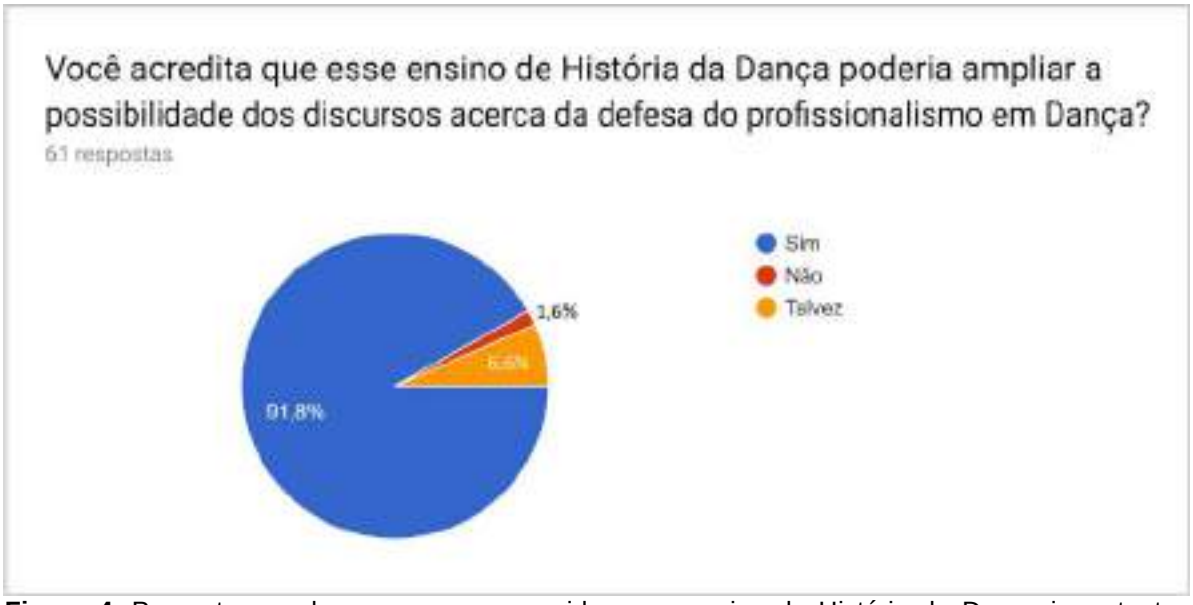


Figura 4. Porcentagem de pessoas que consideram o ensino de História da Dança importante para ampliar a possibilidade de discursos acerca da profissionalização em Dança.

Com o total de 61 respostas, onde 56 responderam “sim”, 4 responderam “talvez” e 1 respondeu “não”, justificando a porcentagem.

Pergunta 6. Por que?

Todas as 61 pessoas responderam a esta pergunta, porém, aqui, apenas serão apresentadas algumas respostas que levantam pontos a serem discutidos neste trabalho, e estas serão apresentadas na íntegra a seguir.

> O profissionalismo em dança precisa ganhar mais espaço além do já existente. Quanto mais praticantes desta arte tomarem conhecimento da história que deu seguimento ao que temos hoje em forma de modalidades isoladas, mais consciência terão sobre a seriedade e resistência que a dança enfrentou e tem enfrentado. Cada profissão tem sua história, com a dança não foi diferente, inclusive, apoio fielmente a ideia de tê-la inclusa no currículo base escolar como disciplina obrigatória. Movimentar-se com passos coreografados ou improvisados hoje em dia não é um mero passatempo, mas sim, uma profissão linda que merece respeito e incentivo. (ANÔNIMO, 2018)

> Acredito que trazer a teoria da dança, o que inclui sua história, conseguiria transmitir sua importância e, assim, as pessoas se conscientizariam de que não é a prática pela prática, mas que há uma contextualização daquele movimento que não pode ser esquecida. Dessa forma, acredito que as pessoas começariam a entender a importância da dança e deixariam de enxergá-la apenas como recreação. (ANÔNIMO, 2018)

> Traria uma clareza além da execução de movimentos, extrairia da cabeça da aluna que ela tem que ser perfeita, uma vez que ela entenderia o seu espaço, as suas possibilidades corporais.. Seriam menos frustradas e mais felizes dançando com a sua verdade! (ANÔNIMO, 2018)

ISSN: 2238-1112

> Profissionais dedicados em uma área também são (ou deveriam ser) bem informados a respeito das origens daquela arte. Eles serão os futuros disseminadores daquela dança, e a modificarão/adaptarão ao contexto presente. Se não houver noção da história daquela dança, em algum momento ela perderá seu caráter cultural original. (ANÔNIMO, 2018)

> Falar sobre história/memória da Dança, ter conhecimento do campo em si, é reafirmar a importância desses profissionais, de suas ações e do legado que é deixado para gerações futuras. Além de consolidar o campo a partir do discurso desses atores sociais e de suas ações em Dança, é também contribuir com a circulação dessas produções na medida em que esses espaços das academias/escolas tornam-se democraticamente lugares de disseminação de cultura. (ANÔNIMO, 2018)

> Sim. Porque é através do conhecimento, da compreensão da relação entre o corpo e uma cultura, que o/a profissional desenvolve maior propriedade para defender seu trabalho e suas propostas. Entender que a dança é mais do que o entretenimento, ela é parte da expressão e registro de um povo, dá à Dança novas possibilidades. (ANÔNIMO, 2018)

E, por sim, uma pessoa afirma que o passado ajuda a definir e modelar as ações do presente. Um campo se fortalece por sua trajetória. Se não sabemos dela, não lhe conferimos força. (ANÔNIMO, 2018)

A partir dos resultados e das respostas encontrados, podemos destacar alguns pontos que podem ser considerados importantes para analisarmos como o campo da dança e sua relação com a História é visto por pessoas que estão ou estiveram inseridas neste meio. Vale ressaltar, retornando ao tópico anterior, que todas as pessoas que responderam à pesquisa fazem ou já fizeram algum tipo de dança durante a vida, ou seja, nesta entrevista não há respostas de pessoas totalmente leigas quanto ao assunto. Este é um fato que pode ser de valor importante para esta pesquisa, por ela discutir a relevância do ensino da História da Dança nas academias de cursos livres: todos conhecem o universo da dança de alguma maneira, já estiveram em contato direto com a arte.

Logo de início, comparando as duas primeiras perguntas (Imagem 1 e Imagem 2), há algo que chama a atenção. Ao observar os resultados da Imagem 1, que qualifica as pessoas que responderam o questionário como participantes de “cursos livres” ou “profissionalizantes”, percebe-se que a divisão entre ambos é muito próxima, 35 pessoas se encaixam no “livre” e 26 no “profissionalizante”. Porém ao olharmos a Imagem dois, o quadro já é alterado: de 61 pessoas apenas 15 responderam “sim” para a presença da disciplina de História da Dança na grade curricular.

ISSN: 2238-1112

Isso nos mostra que, apesar de esperar que em cursos profissionalizantes a formação fosse mais completa, nem todos os bailarinos possuíram a formação histórica da Dança. Este dado nos faz questionar sobre como acontece a formação dos profissionais atuantes na área, e perceber que, por muitas vezes, apenas a formação prática recebe importância. Porém, o processo pedagógico de formação profissional deve ser uma prática global, onde teoria e prática caminham juntas, ampliando os olhares dos alunos para o mundo da Dança e fazendo com que eles tenham maior compreensão, neste caso, histórica do que estão reproduzindo no corpo. É importante lembrar que a Dança não é um conjunto de passos vazios de significado, cada movimento tem por trás uma questão histórica, social, cultural, econômica de um povo que, ao ser despertada a compreensão do aluno, pode transformar a sua prática.

Assim como afirma Ana Mae Barbosa (1998):

> A interpretação de obras de arte e a informação histórica são inseparáveis; sendo uma a abordagem diacrônica horizontal do objetivo e a outra sua projeção sincrônica vertical. A interseção dessas duas linhas de investigação produzirá um entendimento crítico de como os conceitos formais, visuais e sociais aparecem na arte, como eles tem sido percebidos, redefinidos, redesignados, distorcidos, descartados, reapropriados, reformulados, justificados e criticados em seus processos construtivos. Essa abordagem de ensino ilumina a prática da arte, mesmo quando esta prática é meramente catártica. (BARBOSA, 1998 p.19-20)

Um ponto que pode fortalecer ainda mais este pensamento é a não necessidade de curso superior para lecionar e atuar na área, com exceção do ensino nas redes públicas de ensino, notadamente a partir do segundo ciclo do ensino fundamental, onde o ensino superior é condição obrigatória para a licenciatura. Para muitos, somente os anos de estudo em uma modalidade são o suficiente para a sua formação profissional. Aponto aqui que chamo a atenção para este ponto não para fazer uma crítica negativa à formação prática, mas sim para ressaltar que a não obrigatoriedade de profissionais graduados é um ponto a ser levado em consideração para entender os motivos da dificuldade da legitimação do campo profissional da dança na sociedade.

Mesmo que os cursos livres tenham foco em formar bailarinos para o mercado de trabalho das companhias de dança, diferente das universidades, onde os alunos recebem formação para aturar em diversos campos além de companhias, como escolas de educação formal, críticos em Dança, produção cultural, entre

ISSN: 2238-1112

outros, o ensino da disciplina de História da Dança em ambos auxilia a contextualização e a criação de conhecimentos, amplia visões e pode auxiliar inclusive, na interpretação prática da Dança. Não se pretende aqui defender uma formação igual em cursos livres e profissionalizantes, mas apenas ratificar a importância da disciplina para qualquer tipo de formação profissional no campo.

Os cursos de graduação em Dança procuram fornecer uma formação diversificada para seus discentes, onde prática e teoria possuem o mesmo valor. Atentar-se que a formação em graduação é de extrema importância para o campo da Dança é compreender que a qualificação no ensino superior para o profissional é muito necessária para a busca da legitimação social. Esta também é uma forma de expandir as áreas de atuação do profissional formado em Dança. Para além das academias e companhias, os cursos de graduação permitem que o artista se insira em outras áreas do saber, como nas universidades e nas escolas de educação formal, levando seu conhecimento para locais onde, há alguns anos, a dança não podia ocupar.

Pensar sobre a formação nas escolas de Dança se faz importante a partir do momento em que se reflete sobre o fato de que são esses alunos que, no futuro, estarão formando outra geração de bailarinos para o mercado de trabalho. Ou seja, a deficiência na formação do artista não afeta apenas a sua prática, mas também a dos que virão a ser formados por eles. De acordo com Ana Mae Barbosa (1998), a formação em arte tem espaço na interseção de saberes, e a de preparação do professor é um problema pedagógico crucial para o ensino das artes.

> A falta de preparação de pessoal para ensinar artes é um problema crucial, levando-nos a confundir improvisação com criatividade. A anemia teórica domina a arte-educação que está fracassando na sua missão de favorecer o conhecimento nas e sobre artes visuais, organizado de forma a relacionar produção artística com apreciação estética e informação histórica. Esta integração corresponde à epistemologia da arte. O conhecimento das artes tem lugar na interseção: experimentação, decodificação e informação. (BARBOSA, 1998 p. 17)

Relacionar a teoria com a prática é um caminho pedagógico que pode oferecer pro aluno um processo de amadurecimento e troca de saberes, proporcionando uma formação intelectual mais completa e complexa, que o permitirá abrir novos caminhos para o seu processo de criação e aprendizado. Ambas devem andar de mãos dadas no desenvolvimento da relação professor-aluno.

ISSN: 2238-1112

> No entanto, admite-se, de modo mais ou menos consensual, que tanto a teoria quanto a prática são importantes no processo pedagógico, do mesmo modo que esse processo se dá na relação professor-aluno, não sendo, pois, possível excluir um dos polos da relação em benefício do outro. Dir-se-ia pois, que teoria e prática, assim como professor e aluno são elementos indissociáveis no processo pedagógico. (SAVIANI, 2008 p.106)

Assim como continua afirmando Saviani (2008), teoria e prática são termos opostos que se incluem, e permitem que a solidez da formação teórica proporcionem uma prática mais eficaz.

> Ora, o ato de antecipar mentalmente o ato que será realizado significa exatamente que a prática humana é determinada pela teoria. Portanto, quanto mais sólida for a teoria que orienta a prática, tanto mais consistente e eficaz é a atividade prática. Por isso, diante da observação dos alunos: "este curso é muito teórico, deveria ser mais prático", minha tendência sempre foi a de responder: "Oxalá fosse muito teórico, pois de teoria nós precisamos muito." (SAVIANI, 2008 p. 109)

A Dança, enquanto arte que nasce do corpo, é lugar de expressão de memórias. Todo corpo que dança carrega em si experiências diferentes, vivências e realidades, que se expressam de uma maneira única a partir de cada um. Essas memórias são resultados não só da própria história do corpo, mas também da história do contexto em que aquele corpo esta inserido. O corpo é um lugar onde memórias podem ser eternizadas através da arte e, por isso, podemos considerar um ponto de grande importância a discussão de possíveis estratégias pedagógicas que sejam favoráveis a dar voz e toda essa memória que vive no corpo, fugindo desse esquema imposto pelas antigas lógicas pedagógicas das salas de aula.

Esta analise pode ajudar a compreender os resultados obtidos na Pergunta 4, presente na Imagem 3, que questiona se o ensino de História da Dança nas academias seria uma forma de auxiliar na formação profissional. O total de 10 pessoas responderam "não" ou "talvez" para esta pergunta. A partir disso pode-se levantar algumas hipóteses:

- Ainda há pessoas que acreditam que não seja necessário um saber teórico para lecionar a prática;
- Não reconhecem o valor da história como uma forma de potencializar a prática do bailarino dentro ou fora de cena;
- Ignoram a necessidade do saber histórico como forma de agregar na formação e legitimação profissional;
- Não enxergam a história como caminho potente para dar força e trazer novas possibilidades criativas à produção artística.

ISSN: 2238-1112

Estudar a história da dança vai muito além de observar e repetir movimentos de antigos espetáculos, conhecer seus coreógrafos e bailarinos, compositores e datas. Através da análise da origem da obra, buscando compreender em que momento histórico ela foi projetada, qual era a realidade dos(as) bailarinos(as) que a dançavam, em que contexto social aquele grupo estava inserido naquele momento, qual foi a época que tudo foi idealizado, pode-se conhecer através de tudo isso a história da sociedade, para além de somente movimentos no palco. E essa história faz parte da história de uma sociedade que se construiu e deu origem a determinada modalidade. A dança está impregnada de contexto social. Danças da corte, das ruas, resultantes de revoluções, de diferentes movimentos artísticos. A dança nunca será a arte do movimento pelo movimento, por mais que insistam em ensiná-la de tal maneira.

> Além de expressão da sociedade e da cultura, a dança cênica é arte, portanto, simbólica, e porta significações que transcendem o valor estético espetacular. Movimentos construídos coreograficamente e repetidos em cena contam histórias, revelam problemas ancestrais ou contemporâneos. São uma forma de expressão e comunicação complexa, pois envolvem valores e preconceitos, refletem o contexto histórico, econômico, cultural e educativo e podem suscitar discussão. Assim, o espetáculo de dança pode ser compreendido como parte de um sistema cultural e social maior, como o qual troca informações, modificando-se, transformando-se (SIQUEIRA, 2006, p. 5).

Abrir os olhos dos alunos para esse caminho de pensamento pode ser uma forma de expandirem seus olhares para aquilo que produzem e reproduzem nos palcos, nas salas de aula e em qualquer ambiente que venham a produzir arte. Compreender de forma mais profunda e completa o como, quando, porque, onde, quem, pra que, não só citando informações, mas analisando-as. A intenção aqui não é que a arte da Dança se torne a todo momento algo que não possa ser somente apreciado, mas que, por trás de suas cortinas exita um saber crítico e enriquecedor, que poderá também ser um alimento para os momentos de apreciação. Para que se possa apreciar com clareza uma obra, é necessário que se conheça, mesmo que minimamente o contexto que esta obra possa carregar. Responder essas perguntas pode fazer com que o aluno viva aquilo que Jorge Larossa define como "experiência".

> Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, "o que nos passa". Em português se diria que a experiência é "o que nos acontece"; em

ISSN: 2238-1112

> francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert”. A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (LAROSSA, 2010, p.21)

O aprendizado através da experiência cria uma memória afetiva daquilo que foi vivido. O ensino da história não deve ser apenas uma citação de fatos, mas um movimento de ampliação de olhares para o fazer dançante, ressignificando práticas que antes de davam somente pelo movimento mecânico, ganhando vida através do saber histórico que cria memórias. Reconhecer que uma dança se passa em palácios faz criar imagens mentais e corporais daquilo que pensa por ser característico desse lugar e transformar esse saber em movimento, que se dá de forma única, pois nasce da sua compreensão e de seus saberes anteriores.

Este processo de aprendizagem tornara o fazer artística de cada aluno/artista/bailarino único, pois mesmo que duas pessoas dancem a mesma dança, cada movimento estará carregando por trás de si experiências, que são singulares. Este aluno então terá um conhecimento sobre seu fazer artístico mais aprofundado, conhecendo e respeitando as particularidades de seu corpo e de sua história, podendo assim, buscar novos caminhos para alcançar seus objetivos. Um artista que se reconhece e conhece bem seu instrumento de trabalho, seu corpo, é um artista que possui uma formação mais completa e será capaz de usar todo esse saber adquirido a favor do campo da Dança, e da valorização do seu fazer como profissional. É um artista que valoriza ainda mais seu próprio trabalho pois compreende o valor de cada parte do processo de sua formação.

Observando as respostas da Pergunta 3, nota-se uma quantidade relevante de pessoas que acreditam que a disciplina de História da Dança seria um diferencial para a formação do bailarino, e diversos pontos positivos podem ser levantados a partir das mesmas. Algumas destas tiveram contato com a disciplina durante sua formação e afirmam que esta foi muito importante para o seu aprendizado e fazer artístico, adquirindo novas posturas ao dançar e compreendendo com maior clareza o que aqueles passos, gestos, figurinos e histórias tinham como significado, assim como buscamos afirmar através desta pesquisa. A Dança deixa de ser uma simples reprodução de obras passadas, para representá-las dando significado a cada uma delas.

ISSN: 2238-1112

Trazendo como exemplo o ballet clássico, que é uma modalidade de dança muito conhecida não só por artistas, mas também pela sociedade, é fundamental compreender o contexto de seus ballets de repertório que atravessaram décadas e carregam a história de uma sociedade de séculos passados que estava fortemente ligada a processos políticos, culturais e econômicos da época. Ballets da corte, ballets camponeses, ballets românticos, cada um deles possui uma contextualização histórica que nos ajuda a compreender não só a história contada pela obra, mas também os processos criativos e movimentos que são reproduzidos por quem dança hoje. A mesma análise é capaz de ser feita com qualquer outra modalidade de Dança, pois todas elas possuem em sua criação um contexto histórico e social que influenciou em sua construção quanto arte. A dança é um produto de um processo social, pois ela é executada por indivíduos que ocupam esse espaço.

O Brasil ainda peca muito quando o assunto em pauta é a preservação da memória em dança. Apesar de haver um crescimento considerável do estudo e produção no campo nas últimas décadas, por conta do aumento no país da quantidade de cursos de graduação em Dança – bacharelado, licenciatura e teoria – e pós graduação e, consequentemente, a conscientização da necessidade de construir acervos para a dança, pois o ambiente acadêmico gera produções tanto através da escrita – teses, monografias, trabalhos de conclusão – quanto trabalhos práticos – memoriais, espetáculos de projetos de pesquisa e extensão –, ainda não é o suficiente para suprir as necessidades da classe e produzir interesse na sociedade como um todo.

> Na dança do Brasil há muita história ainda para ser contada. No momento onde não há memória entramos numa amnésia generalizada; e o novo vem desprovido de referências, num eterno refazer, por vezes involuntariamente esvaziado de significado pela repetição (BOGÉA apud VASCONCELOS, 2018, p. 71).

A última pergunta (Pergunta 6) traz depoimentos com conteúdos muito interessantes para o contexto deste trabalho. Desvalorizada como profissão, a dança pode encontrar no ensino da história atrelado ao ensino da técnica, um caminho eficaz para o enriquecimento do discurso justificando o porquê de a dança exigir tanto profissionalismo e dedicação quanto qualquer outra profissão. O profissionalismo em Dança precisa ser afirmado e conquistado a cada dia. É necessário que seus praticantes tomem conhecimento da história que resulta na

ISSN: 2238-1112

realidade que vivemos, e deste modo terão mais consciência acerca da resistência que a dança enfrentou e que batalha até hoje para conquistar seu espaço no campo profissional.

É importante ressaltar que a educação através da dança, não prepara apenas os alunos para a vivência artística, mas também para a vivência social. Educar, independente do seguimento, não se limita a um determinado objetivo. O ato de educar sempre está para além das paredes de uma sala de aula, o ato de educar está para o mundo. Se educamos corpos para o mundo, não podemos limitá-los a apenas mover-se. A educação dentro das salas de dança acontece de uma forma global, pois o corpo que educamos ocupa uma sociedade, e o professor de dança não está isento da obrigação de indicar caminhos para que esses alunos ocupem o mundo com o saber sensível que, talvez, só a arte possa fornecer. Muito pelo contrário, o profissional que é formado para educar corpos, deve estar muito preparado para guiá-los nesta jornada de conhecimento rico que a arte da Dança tem para fornecer.

À guisa de conclusão, este artigo também tem como objetivo, mesmo que de forma implícita, exaltar o poder e valor que a educação tem na sociedade. Educar é um ato de resistência aos desafios que a sociedade possa nos apresentar quanto indivíduos que a compõe. Salas de aula de Dança também são ambientes que educam para o mundo, pois aquilo que ocupa o mundo é o nosso próprio corpo. Um corpo que se respeita, conhece sua história e a história de seu passado, é um corpo capaz de viver com inteligência e empatia na sociedade. Compreende a singularidade de cada indivíduo e valoriza o tempo do processo de cada um para construir uma sociedade mais justa para todos. A arte, como produto da educação, tem o poder de despertar nos corpos esse olhar sensível para as vivências sociais. O nosso habitar no mundo é político, é artístico e é histórico, e por isso, devemos defender a presença da arte e da Dança nos ambientes de formação educacional.

Bruna Garcia de Oliveira Rocha
UFRJ
E-mail: bruna_gaarcia@hotmail.com
Mestrando em Dança pelo Programa de pós-graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa Dança-Educação.
Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Participante do projeto Discutindo História da Dança: Textos, contextos e métodos de ensino (DAC-UFRJ)

ISSN: 2238-1112

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: Ed. Com Arte, 1998

DIANA, Daniela. **O que é Cultura?**, 2018. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/o-que-e-cultura/ Acesso em: Novembro de 2018.

LARROSA, Jorge. **Sobre a lição: ou do ensinar e do aprender na amizade e na liberdade.** In.: ___. Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 139-146.S

SAVIANI, Dermeval. **A pedagogia no Brasil: história e teoria**. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. (Coleção Memória da Educação)

ROCHA, Bruna G. O. **A importância do Ensino de História da Dança na formação em Dança: Um estudo acerca das Academias de Dança na cidade do Rio de Janeiro.** Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Dança. Rio de Janeiro, UFRJ/EEFD 2018.

SIQUEIRA, Denise. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. 1a edição. Campinas: Autores Associados, 2006

VASCONCELOS, Liana **Um museu da dança no Brasil** / Liana Vasconcelos. – Rio de Janeiro, 2018. 101 f. : il. Dissertação (Mestrado em memória e acervos) – Programa de Pós-graduação em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. Disponível em: http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7162/1/VERS%C3%83O%20FINAL%20-%202016%20-%20Liana%20Vasconcelos.pdf Acesso: Outubro de 2018

ISSN: 2238-1112

A linguagem afetuosa na formação profissional em dança: ações possíveis em perspectivas remotas de ensinoaprendizagem

Camila Correia Santos Gonçalves (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: O presente estudo surge como uma reverberação do momento atual da pesquisa de doutorado em Dança *Linguagem afetuosa como processo emancipatório na formação em Dança,* desenvolvida no programa de pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da professora Dra. Lenira Peral Rengel. Os procedimentos metodológicos consistem na análise exploratória e pesquisa bibliográfica (GIL, 2019) acerca dos aspectos relativos à linguagem nos processos de formação profissional em Dança. Esta pesquisa propõe trazer reflexões críticas acerca das lógicas-comunicacionais presentes nos processos de formação profissional em Dança, atentas às abordagens pedagógicas voltadas a um entendimento da educação em seu potencial emancipatório. O enfoque reflexivo, apresentado na segunda metade deste artigo, será dado às ações que emergem das realidades de ensinoaprendizagem na modalidade remota, adotadas enquanto solução transitória durante o período pandêmico.

Palavras-chave: FORMAÇÃO PROFISSIONAL. DANÇA. LINGUAGEM. ENSINO REMOTO.

Abstract: The present study emerges as a reverberation of the current state of doctoral research in Affectionate Dance Language as an emancipatory process in dance education, developed within the bounds of Federal University of Bahia's Dance Postgraduation Program, under the guidance of Professor Dr. Lenira Peral Rengel. The employed methodological procedures consist of an exploratory analysis and bibliographical research (GIL, 2019) of aspects related to language in the processes of Dance professional training. This research proposes to bring critical reflections on the communication-logics found in the processes of Dance professional training, giving special attention to the pedagogical approaches aimed at an understanding of education focused in its emancipatory potential. The reflexive focus presented in the second half of this article will be directed towards actions which emerge from the realities of remote teaching-learning, adopted as a transitory solution during the pandemic period.

Keywords: PROFESSIONAL QUALIFICATION. DANCE. LANGUAGE. REMOTE TEACHING.

1. Linguagem afetuosa: ação didática em prol da emancipação

Educamos partindo de experiências, conhecimentos, princípios éticos, estéticos e ancestrais. Os processos de ensinoaprendizagem se dão a partir da

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

capacidade relacional entre nós e demais corpos/corpas/corpes[1], entendendo estes como humanos, não humanos, vivos, não vivos, espaços, territórios e conhecimentos imateriais, sem estabelecer hierarquização entre eles.

Pensar acerca de corpo/corpa/corpe enquanto o que somos é uma perspectiva que precisa ser exercitada continuamente na luta por mudanças significativas de hábitos e paradigmas dicotômicos e colonizadores. A nossa existência pensada historicamente como seres dualistas, em uma relação de oposição entre corpo/corpa/corpe e mente, é uma representação primordial onde se impõe uma lógica dominadora. O corpo/corpa/corpe, nesta lógica, existe sob controle de uma mente dominante.

"O corpo é o que somos. O corpo fala porque ele é já uma linguagem unificada entre biológico e cultural" (OLIVEIRA 2007, p. 103). Estabeleço neste ponto uma relação direta com o momento atual da pesquisa *Linguagem afetuosa como processo emancipatório na formação em Dança,* desenvolvida no programa de pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, que propõe trazer reflexões críticas acerca das lógicas comunicacionais presentes nos processos de formação profissional em Dança, apontando para a valorização das abordagens pedagógicas voltadas a um entendimento da educação em seu potencial emancipatório. Partindo da hipótese de que optar pela adoção de uma linguagem afetuosa, cuidadosa, respeitosa e responsável é uma ação didática em prol da emancipação.

O principal objetivo desta pesquisa em construção consiste em aprofundar o entendimento da escolha de uma linguagem empenhada em produzir afetos positivos, compreendendo linguagem como processo cognitivo do corpo/corpa/corpe, e as decorrências de sua adoção no processo de formação profissional em Dança. Desta forma tensiono a pergunta: Estabelecer uma lógica comunicacional afetuosa em um processo pedagógico é uma ação didática chave que nos permite propiciar uma formação profissional emancipatória?

A consciência de que somos corpos/corpas/corpes, entendendo corpomente em relação de indissociabilidade, nos possibilita reconhecer as experiências cognitivas enquanto ações corporais. Permite repensar aspectos

[1] Trago enquanto escolha linguística a possibilidade de torção da escrita culta gramatical da língua portuguesa, que tem sido utilizada e defendida pelos movimentos trans e feministas em prol da não generalização do gênero no masculino para a palavra corpo.

ISSN: 2238-1112

artísticos, políticos e educacionais da Dança, e nos instiga rumo a transformações possíveis nos processos de formação e construção de conhecimento.

Em *Para que e para quem interessa uma pedagogia das encruzilhadas?*, o pedagogo Luiz Rufino aborda a emergência de pensarmos e agirmos por uma construção de perspectivas pedagógicas de novos seres/saberes, reivindicando que a educação seja pensada em sua complexidade a partir de

> experiências, práticas, invenções e movimentos que enredam presenças e conhecimentos múltiplos e se debruça sobre a problemática humana e suas formas de interação com o meio. (RUFINO, 2019, p. 74)

Desta forma, reafirmando que todo processo educacional imprescinde de responsabilidades éticas, Luiz Rufino nos traz que lutar por novos tempos e outras possibilidades educacionais perpassa uma atenção às experiências e as linguagens. O autor propõe perspectivas diferentes daquelas investidas pelos históricos processos de colonização, que ao longo de séculos reproduziram as lógicas de dominação e exclusão dentro dos processos de ensinoaprendizagem.

> A partir do saber em encruzilhadas, a transgressão da colonização das mentalidades emerge como um ato de libertação, que produz o arrebatamento tanto dos marcados pela condição de subalternidade (colono) quanto dos montados pela condição de exploradores (colonizadores). A prática das encruzilhadas como um ato descolonial não mira a subversão, a mera troca de posições, mas sim a transgressão. Assim, responde eticamente a todos os envolvidos nessa trama, os envolve, os "emacumba" (encanta), os cruza e os lança a outros caminhos enquanto possibilidades para o tratamento da tragédia chamada colonialismo. (RUFINO, 2019, p. 75)

2. Ações emancipatórias, desafios de ontem e de hoje

Em minha dissertação de mestrado *Dança no ambiente escolar – por um conhecimento com ações emancipatórias*, defendida em 2017, dediquei-me a explicitar minhas considerações acerca do ensino de dança na educação básica sob a perspectiva de ações que propiciam condições emancipatórias de construção do conhecimento. Desta forma busquei apresentar, como pessoa docente que experiência os desafios dos espaços educacionais, que "pensar em ações emancipatórias traz para um âmbito mais real a possibilidade de mudanças" (GONÇALVES, 2017, p. 56).

É lamentável, porém importante, constatarmos que os espaços

ISSN: 2238-1112

educacionais formais têm se tornado cada dia mais difíceis e conflitantes. As escolas, em sua maioria, não alcançam êxito na tentativa de serem ao mesmo tempo espaço de construção de conhecimento, valorização da autonomia/emancipação e de geração de felicidade. Os afetos gerados nas relações educacionais têm sido mais relacionados às perspectivas negativas, como agressividades, frustrações, conflitos, exclusões, resistência às mudanças e dificuldades de comunicação, o que contribui em grau elevado para nosso atraso social, e para a construção de uma imagem negativa acerca do ambiente educacional.

No entanto não podemos deixar de lembrar que por todos os cantos do país, existem hoje pessoas empenhadas em problematizar a educação tradicionalista, que embrutece e exclui, e, ainda mais importante, em criar estratégias de ação e enfrentamento às situações adversas. Em uma sociedade desestruturada pela desigualdade social, assolada pela pobreza, que priva boa parte da população do acesso ao básico, precisamos continuar lutando por ações que contribuam para as escolas resistirem enquanto um espaço de perspectivas positivas, de amor, acolhimento, nutrição (em amplo sentido) e respeito.

As instituições educacionais também precisam estar atentas à sua função de mostrar às pessoas estudantes, principalmente aquelas sujeitas às múltiplas vulnerabilidades, que existem outras formas de ser e estar no mundo, que outras realidades existem para serem vividas. A escola (principalmente a pública), ao se comprometer com tais perspectivas, se torna um oásis na vida de crianças, jovens e adultos, e traz consigo a potência de ser um sopro de vida, de atenção e de amparo, um divisor de águas que propicia mudanças, que quebra com a realidade, presente e futura, preestabelecida para boa parte da população.

Os espaços educacionais não podem continuar perpetuando lógicas violentas, controladoras e embrutecedoras de ensinoaprendizagem. Desta forma enfatizo que optar por uma linguagem contaminada por sentimentos de amor, empatia, alteridade, é uma perspectiva de repensar a lógica comunicativa entre as pessoas envolvidas, entre a pessoa estudante e a pessoa docente por exemplo. É acima de tudo uma atitude ética, de valorização e respeito a cada pessoa.

Agir de maneira ética nas relações de ensino/aprendizagem é comportar-se com o outro enquanto um ser legítimo na convivência (MATURANA, 1998, p. 23). Está assim relacionado ao modo como interagimos, em quais ações didáticas

ISSN: 2238-1112

utilizamos, em qual linguagem adotamos. Quando não há atenção a essas perspectivas éticas ocorre a desumanização do outro.

3. Emancipação e autonomia, caminhos necessários na formação profissional em Dança

> Na circulação do poder, os corpos de modo geral, e corpos que dançam de modo específico, tanto exercem o poder quanto sofrem a ação de poderes. Os mecanismos de poder, as técnicas e táticas de poder, estão dispostos no tempo. Saber de que modo todos eles afetam o corpo é atuar politicamente; e saber de que modo afetam corpos que dançam é entender os impactos estéticos-políticos desses poderes. (SETENTA, 2017, p. 36)

Os espaços de formação profissional em Dança, quando atuam sob perspectivas tradicionalistas e tecnicistas de ensinoaprendizagem, operam a favor da padronização dos corpos/corpas/corpes, desrespeitam a diversidade, excluem, e não contribuem para uma formação emancipada.

Perspectivas "conservadoras, antidemocráticas, contrárias ao reconhecimento e credibilização da diversidade de saberes e ao compromisso com a justiça social cognitiva" (RUFINO, 2019, p. 78) infelizmente ainda permeiam os diferentes espaços de formação profissional em Dança, principalmente os espaços de formação técnica.

As Danças fortemente difundidas e valorizadas nos cursos de formação profissional demonstram o eco do processo colonial e da força de um norte hegemônico ainda muito presente nos currículos. Danças com raízes européias e norte-americanas são escolhas estéticas e conceituais predominantes nos processos de formação em detrimento de outras Danças provenientes das culturas afrodiaspóricas e pindorâmicas por exemplo.

Aliadas a esse processo de invisibilidade e apagamento de danças e corpos/corpas/corpes somam-se as perspectivas dualistas de corpo/corpa/corpe que consequentemente levam a um entendimento de educação bancária (FREIRE, 1998), na qual não se pensa o conhecimento em sua possibilidade de construção mas de transmissão, "a transmissão fecha a vida para baixo, limitando-se à replicação de rotinas já existentes. Na melhor das hipóteses, é uma modalidade de treinamento, não de educação" (INGOLD, 2020, p. 38).

Vemos que muitas vezes ainda são adotados discursos e ações que colocam a Dança na perspectiva de treinamento corporal de alto-rendimento, e o

ISSN: 2238-1112

corpo/corpa/corpe da pessoa que dança exigido em prol do cumprimento de determinados objetivos sem o devido cuidado e atenção ética. Processos embrutecedores e de dominação, na contramão da luta por liberdade, emancipação e autonomia. "Educação é sobre cuidar do mundo em que vivemos, e de seus múltiplos habitantes, humanos e não humanos" (INGOLD, 2020, p. 49).

Uma formação profissional em Dança com perspectivas emancipatórias vai se dar em uma outra lógica comunicativa, uma lógica de amor e afetuosidade. Ações didáticas onde podemos vivenciar a linguagem afetuosa em um sentido amplo são simples, mas exigem de nós atenção diária. Estejamos empenhados para que as salas de aula de Dança deixem de ser povoadas por gritos, que a disposição dos corpos/corpas/corpes no espaço não gerem exclusões, que o respeito a cada pessoa tome o lugar de importância máxima, afastando as lesões (físicas, psicológicas) do cotidiano da Dança,

> reeducarmos para a não violência é um empreendimento grandioso e sublime, que não nos permite negligência, covardia, preguiça, equívocos e principalmente auto embuste. Mas vale todo o esforço. (HERMÓGENES, 2002, p. 12)

4. Ensinoaprendizagem na modalidade remota emergencial: mudanças de hábitos e perspectivas possíveis

Desde o final do mês de março do ano de 2020, avassalados pela pandemia causada pelo coronavírus, fomos forçados a modificar drasticamente nossos hábitos. A memória e os hábitos cognitivos que desenvolvemos relacionados a ser e nos relacionar com o mundo foram impactados por urgentes protocolos que precisaram, e ainda precisam, ser seguidos.

As instituições de ensino empenharam-se em adotar estratégias de atuação e permanência, optando, na maioria dos casos, por perspectivas de ensino remoto, utilizando plataformas de comunicação virtual. Importante ressaltarmos a diferença entre a modalidade de Ensino a Distância (EAD) e o ensino remoto emergencial, adotado enquanto medida transitória de enfrentamento à pandemia do coronavírus.

> Desenvolvimento da EaD envolve planejamento e uso de estratégias de gerenciamento específicas, que abrangem aspectos como oferta de uma estrutura informacional adequada, suporte técnico aos professores e estudantes, cuidadosas elaboração e entrega de materiais didáticos a

ISSN: 2238-1112

> serem utilizados nas aulas, e a alocação desses no ambiente virtual, bem como apoio pedagógico aos estudantes e treinamento contínuo em tecnologia aos professores. (SAHÃO; KIENEN; GONÇALVES, 2020, p. 05)

Diferente da realidade do Ensino a Distância, o ensino remoto adotado como medida emergencial não dispõe, em muitas instituições, de materiais especificamente planejados e capacitações profissionais voltadas para essa perspectiva de ensino. Tal acontecimento fez com que as adaptações e planejamentos necessários precisassem ser desenvolvidos, em curto espaço de tempo, pelos docentes, de modo a dar continuidade aos processos educacionais.

Tais adaptações tiveram impactos ainda mais contundentes na vida das pessoas estudantes. Reconhecendo que o acesso à educação já é originalmente permeado por problemas oriundos das desigualdades socioeconômicas, constata-se que em circunstâncias de exceção como a que vivemos agora os abismos sociais se tornam ainda mais profundos.

Figura 1: charge de Rodrigo Brum.

Junto às dificuldades de acesso à internet e aos equipamentos eletrônicos, outros obstáculos como a falta de um ambiente adequado às atividades necessárias aos processos de ensinoaprendizagem, bem como a luta pela subsistência tem se mostrado muitas vezes intransponível. Tais circunstâncias têm afetado de modo contundente todos os processos educacionais, incluindo-se os

ISSN: 2238-1112

processos de formação profissional em Dança, com características particularmente desafiadoras, relacionadas à natureza desta área de conhecimento.

Defender uma linguagem afetuosa nos processos educacionais em Dança se mostrou ainda mais urgente no processo de construção de novos hábitos educacionais permeados pelo isolamento social. Se já era fundamental lutar pela valorização de todos os corpos enquanto seres legítimos na convivência, em meio ao atual cenário é indispensável estarmos atentas, enquanto pessoas docentes, às situações que atravessam as vidas de modo avassalador, como a doença, as diversas perdas, e as inseguranças de maneira ampla.

Impossível seria pensar hoje em processos educacionais em que tais circunstâncias sejam negligenciadas. O entendimento de corpomente/corpamente/corpemente em unidade, foi citado por Boaventura de Sousa Santos (2020) como um conhecimento ancestral, presente nos ensinamentos dos povos indígenas, africanos e camponeses. Ele nos lembra, baseado nisso, que como não somos seres duais, e por isso, obviamente não nos cabe pensar que nenhum corpo que luta o faz a partir de ideais meramente racionais.

As aulas desenvolvidas na modalidade remota emergencial, nos permitiram continuar resistindo enquanto espaços educacionais de formação, o que se fez de enorme importância política e social, principalmente para áreas já marginalizadas como é o caso das Artes e mais especificamente da Dança. Sabemos que os territórios por nós conquistados têm sido espaços de ataques e ameaças constantes, e desta forma, nos empenhamos em manter pulsante a vida e a construção do conhecimento, embora sujeitos a muitas circunstâncias desafiadoras.

Importante frisar que os desafios oriundos dessa mudança de hábitos e procedimentos educacionais não atingiu de maneira igual a todas as pessoas, sejam elas estudantes ou docentes. Os diferentes grupos sociais, econômicos, etários, trazem para o ambiente educacional diferentes demandas e dificuldades, e devem, precisam, ser vistos em suas idiossincrasias.

É notório que os mais afetados pela pandemia são os grupos historicamente já vulneráveis. Negros, pobres, pessoas com deficiência, mães solo, entre outros grupos que sempre estiveram em situação de afastamento das escolas e universidades continuam a ser mais impactados pelas dificuldades e representam a maior parte daqueles que enfrentaram graves inseguranças para manterem-se

ISSN: 2238-1112

estudando ou não puderam dar continuidade aos processos de formação educacional.

Interessa-me pensar em como a atenção à linguagem nos permite criar estratégias de comunicação e acolhimento às situações adversas que emergem das situações de ensino remoto. Como estabelecer uma comunicação eficiente com a pessoa estudante que participa da aula enquanto cuida dos filhos, enquanto trabalha, ou se desloca em transporte público? De quais maneiras conseguimos construir laços afetuosos com as pessoas estudantes que não podem abrir sua câmera? E mesmo quando podem, pensando nas particularidades da natureza do ensinoaprendizagem em Dança, quais soluções nós tentamos buscar para estabelecer foco de força e atenção ao corpo em sua totalidade, uma vez que o foco da câmera está nos rostos? Como escapar da armadilha que as plataformas virtuais nos colocam de mais uma vez ter foco de concentração universalizado na cabeça?

Como professoras e professores de Dança desafios como estes têm sido constantes, ao ministrar aulas de investigação de movimento, há uma grande dificuldade, por exemplo, ao se tentar enquadrar o corpo/corpa/corpe em uma perspectiva visual acessível e ao mesmo tempo ser ouvido de forma nítida.

Para além dos problemas operacionais que a mudança de ambiente educacional do presencial para o remoto tem gerado, as dificuldades mais delicadas de se debater e encontrar ações que as minimizem, sem dúvidas são as dificuldades de origem econômica. Quanto mais vulneráveis economicamente se encontram os estudantes, mais afastados estes se tornam dos espaços de aprendizagem.

É importante valorizarmos as vantagens que a conexão virtual nos permite obter, entretanto suas problemáticas não podem deixar de ser debatidas, correndo o risco de estarmos estabelecendo novos dispositivos excludentes.

> Essa mudança, exigida pela pandemia, também pode ser momento oportuno para mudar a própria concepção de ensino e das atividades dela resultantes: de um ensino tradicional, centrado no professor e na passagem de conteúdos, para um ensino centrado no estudante e em seu envolvimento mais ativo nas atividades de aprendizagem (ZHU; LIU, 2020), de modo a promover o desenvolvimento dos comportamentos profissionais requeridos. (SAHÃO; KIENEN; GONÇALVES, 2020, p. 10)

Como criar possibilidades para todos serem vistos, valorizados e se sentirem partícipes coautores nos processos de ensinoaprendizagem em ambiente remoto, ampliar nossas percepções para cada corpo nas perspectivas de seus

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

universos particulares, com essas dimensões múltiplas, lidando com todos os abismos e desigualdades?

De que maneiras nossos procedimentos pedagógicos precisaram ser repensados em virtude da distopia em que estamos vivendo? Os processos de avaliação, por exemplo, que já necessitavam de reflexão à luz das injustiças geradas pela classificação sem critérios atentos às particularidades das pessoas estudantes, se mostraram, durante a pandemia, mais obsoletos e frágeis.

Não me proponho a trazer ideias solucionais a essas questões, mas sim tencioná-las. E, brevemente, expor algumas considerações acerca do que acredito e defendo enquanto uma ação emancipatória com capacidade também para encontrar caminhos possíveis na educação remota emergencial, mesmo estando sujeitos às adversidades, as já citadas e muitas outras, a adoção de uma linguagem afetuosa.

A escritora e jornalista Ana Holanda aborda em seu livro *Como se encontrar na escrita: O caminho para despertar a escrita afetuosa em você*, perspectivas acerca da ideia de linguagem afetuosa. Esta autora traz que uma comunicação afetuosa, "seja de que natureza for, nasce primeiro dentro da gente, percorre nossas caixas internas, nossos medos, desejos, anseios, e depois é que ganha mundo" (HOLANDA, 2018, p. 18), ela aborda ainda que um princípio que diferencia este tipo de comunicação é que ela tem como objetivo não só colocar ideias no mundo, mas que elas verdadeiramente conversem com o outro. As imagens colocadas por Holanda nos ajudam a compreender que uma proposta de linguagem afetuosa na educação prescinde que o foco central comunicativo não está na informação (falada, escrita, dançada), e sim na capacidade relacional no nível de envolvimento afetivo, que tal informação gera entre as pessoas envolvidas.

Na realidade do ensino remoto, o fato de não estarmos fisicamente próximos compromete muitas vezes o estabelecimento de uma linguagem afetuosa, no sentido de muitas vezes nem sequer podermos assegurar estarmos de fato conversando com o outro (câmeras e microfones fechados, há alguém do outro lado?). No entanto, tenho visto e ouvido relatos importantes acerca de conexões reais com as vidas por trás das câmeras, dos e-mails e dos contatos de *WhatsApp*. Para tanto, precisamos exercitar uma escuta extremamente atenta e dedicar uma boa dose de empatia.

Se por um lado a crise sanitária nos afastou fisicamente, em certas circunstâncias nos permitiu estarmos mais abertos e sensíveis às histórias de vidas

ISSN: 2238-1112

e situações adversas. Se antes, muitas vezes, estávamos operando em uma comunicação automática, hoje nos enxergamos muito mais nas dores, anseios, lutas e alegrias dos outros.

5. Conclusões afetuosas enquanto pontos de partida

Enquanto professores, artistas, pesquisadores, sentimentos como amor, raiva, empatia, afeto, indignação, união, são potências que desencadeiam esforços criativos, e nos dão motivo para a criação intelectual e ação social. António Damásio aborda essa intrínseca relação entre sentimentos e cultura, e reafirma nossa indissociabilidade como seres biológicos e sociais.

> Associar culturas aos sentimentos e a homeostasia fortalece-lhes as ligações à natureza e aprofunda a humanização do processo cultural. Uma tal ligação contraria o crescente afastamento que separa as ideias, as práticas e os objetos culturais, do processo da vida (DAMÁSIO, 2018, p. 07)

Emoção e sentimento é o que nos faz perceber os desequilíbrios, as desigualdades e as injustiças, e nos leva a sonhar e vislumbrar mundos mais dignos para serem vividos. Defendo que a nossa possibilidade de ampliar as experiências pessoais destes sentimentos para o coletivo, em prol de mudanças significativas, se dá através da educação, e no que nos diz respeito diretamente, a educação em Dança pautada em ideais emancipatórios.

A educação é nossa saída no que tange à coexistência. Por isso é tão importante lapidar a linguagem no ambiente educacional, encontrar o caminho de uma lógica de afeto. Entender essas instâncias aumentam nossas chances de sobrevivência, pois impõe que nenhum corpo seja desumanizado. Defender ideais de emancipação, respeito, valorização e afeto enquanto professores e pesquisadores é uma possibilidade de lutar por condições dignas de ensinoaprendizagem, de formação de profissionais, e assim buscar brechas para driblar as exclusões e adversidades históricas e atuais.

Camila Correia Santos Gonçalves
UFBA
camilacsg@ufba.br
(Professora Assistente da Escola de Dança da UFBA, dançarina e pesquisadora. Camila Correia Santos Gonçalves é mestra em Dança e cursa atualmente o doutorado em Dança do programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA. Possui

ISSN: 2238-1112

graduação em Licenciatura em Dança e Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, ambas pela escola de Dança da UFBA).

Orientadora: Prof. Dra. Lenira Peral Rengel
UFBA
lenirarengel@ufba.br
(Professora, pesquisadora, dançarina (com variadas técnicas e práticas). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança - Acadêmico. Bacharel em Direção Teatral (ECA-USP), Mestre em Artes (Unicamp), Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Aborda a Dança, com ênfase nos processos cognitivos que se dão no ensino-aprendizagem (de profissionais, estudantes, leigos).

Referências

DAMÁSIO, Antônio. **A estranha ordem das coisas**: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1998.
GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. são paulo atlas 2019.
GONÇALVES, C. C. S. **Dança no ambiente escolar** – por um conhecimento com ações emancipatórias. 2017. 102 f. : il. Dissertação (Mestrado em Dança), Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2017. Disponível em: . Acesso em 20 de junho de 2021.
HERMÓGENES, José. **Convite a não violência**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2002
HOLANDA, Ana**. Como se encontrar na escrita: O caminho para despertar a escrita afetuosa em você.** Editora Bicicleta Amarela, 2018
INGOLD, Tim Lima, **Antropologia e/como educação.** Tradução Vítor Emanuel Santos Rangel dos Reis. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.
OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na Filosofia da educação Brasileira.** Curitiba: Ed. Gráfica popular, 2007.
MATURANA, H. **Emoções e Linguagem na Educação e na Política**. Tradução: José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas** / Luiz Rufino (1987). - Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
SANTOS, B. S. **Fala no V Seminário do Grupo de pesquisa Corponectivos em Danças(PPG-DANÇA-UFBA) intitulado *Mergulhos e Travessias***, em sete de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5C0k3l2--H4HYPERLINK>; <https://www.youtube.com/watch?v=5C0k3l2--H4&t=589s"&HYPERLINK>; <https://www.youtube.com/watch?v=5C0k3l2--H4&t=589s"t=589s>. Acesso em: 10 junho. 2021.
SAHÃO, F. KIENEN, N. E GONÇALVES, V. Ensino superior em tempos de pandemia: diretrizes à gestão universitária. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 41, e238957, 2020.
SETENTA, Jussara Sobreira. **Referências Múltiplas da Dança**. Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2017.

ISSN: 2238-1112

Caiu minha conexão, mas entro de novo e caio na dança: ensino/aprendizagem remoto envolvendo ações emancipatórias em dança com um grupo de idosas e crianças de uma escola pública

Emanoel Magalhães Costa (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: Este artigo partiu da situação emergencial de fechamento das instituições de ensino gerado pela pandemia do SARS-CoV-2 (BRASIL, 2020) em substituição do ensino presencial pelo ensino remoto. Tem como objetivo narrar, descrever e dissertar acerca de desafios emergidos no processo de ensino/aprendizagem remota. A pesquisa se volta a dois públicos, o primeiro público um grupo de senhoras intitulado Grupo Poder Grisalho e o segundo crianças do Ensino Fundamental II de uma escola pública e envolve ações emancipatórias com a Dança. Uma hipótese se deu com a metáfora "caiu minha conexão, mas entro de novo e caio na dança" que nesse contexto está relacionada a atenuar a perda de vínculos desses alunos com a escola. Trate-se de um estudo descritivo narrativo (MINAYO, 2001) com reflexão dissertativa e crítica, realizado entre setembro de 2020 a março de 2021, com uso de ferramentas tecnológicas. Como procedimentos metodológicos usou-se noções de cinesiologia, jogos de improvisação, metáforas e o dicionário Laban (RENGEL, 2007, 2008, 2014, 2015) que culminaram em material de avaliação e construção compartilhada do conhecimento refletida em ações emancipatórias (GONÇALVES, 2017). Para apreciação dos dados optou-se a análise temática (BARDIN, 1977) na argumentação dos achados entrecruzando fundamentação teórica e questões metodológicas. O estudo aponta possíveis encaminhamentos para que sejam (re)pensadas estratégias metodológicas na elaboração e execução das aulas *online* com Dança/Artes.

Palavras-chave: DANÇA. ENSINO/APRENDIZAGEM. AÇÕES EMANCIPATÓRIAS. IDOSAS. CRIANÇAS.

Abstract: This article started from the emergency situation oF closing of educational institutions generated by the SARS-CoV-2 pandemic (BRASIL, 2020) in substitution of classroom teaching by remote teaching. Its objective is to narrate, describe and lecture about the challenges that emerged in the teaching/remote learning process. The research turns to two publics, the first public a group of ladies entitled Grupo Poder Grisalho and the second children of Elementary School II from a public school and involves emancipatory actions with Dance. A hypothesis was given with the metaphor "my connection fell, but I enter again and I fall into the dance" which, in this context, is related to attenuating the loss of bonds of these students with the school. This is a descriptive, narrative study (MINAYO, 2001) with dissertation and critical reflection, carried out between September 2020 and March 2021, using technological tools. As methodological procedures, notions of kinesiology, improvisation, games, metaphors and the Laban dictionary were used (RENGEL, 2007, 2008, 2014, 2015) that culminated in evaluation material and shared construction of knowledge reflected in emancipatory actions (GONÇALVES, 2017). For data analysis, thematic analysis was chosen (BARDIN, 1977) in the argumentation of the findings, interweaving

ISSN: 2238-1112

theoretical foundations and methodological issues. The study points out possible directions for methodological strategies to be (re)thought in the elaboration and execution of online classes with Dance/Arts.

Keywords: DANCE. TEACHING/LEARNING. EMANCIPATORY ACTIONS. ELDERLY. KIDS.

1. Apresentação

Começo esta escrita a partir das palavras-movimento, presentes na canção de Raul Seixas:

Essa noite eu tive um sonho
de sonhador
Maluco que sou, eu sonhei
Com o dia em que a Terra parou
com o dia em que a Terra parou
Foi assim
No dia em que todas as pessoas
Do planeta inteiro
Resolveram que ninguém ia sair de casa
Como que se fosse combinado em todo
o planeta
Naquele dia, ninguém saiu saiu de casa, ninguém
O empregado não saiu pro seu trabalho
Pois sabia que o patrão também não tava lá
Dona de casa não saiu pra comprar pão
Pois sabia que o padeiro também não tava lá
E o guarda não saiu para prender
Pois sabia que o ladrão, também não tava lá
e o ladrão não saiu para roubar
Pois sabia que não ia ter onde gastar
No dia em que a Terra parou
E nas Igrejas nem um sino a badalar
Pois sabiam que os fiéis também não tavam lá
E os fiéis não saíram pra rezar
Pois sabiam que o padre também não tava lá
E o aluno não saiu para estudar
Pois sabia que o professor também não tava lá
E o professor não saiu pra lecionar
Pois sabia que não tinha mais nada pra ensinar
No dia em que a Terra parou
O comandante não saiu para o quartel
Pois sabia que o soldado também não tava lá
e o soldado não saiu pra ir pra guerra
Pois sabia que o inimigo também não tava lá
e o paciente não saiu pra se tratar
Pois sabia que o doutor também não tava lá
E o doutor não saiu pra medicar
Pois sabia que não tinha mais doença pra curar
No dia em que a Terra parou
Essa noite eu tive um sonho de sonhador
Maluco que sou, acordei
No dia em que a Terra parou

Eu acordei
No dia em que a Terra parou, acordei
No dia em que a Terra parou
Justamente
No dia em que a Terra parou
Eu não sonhei, acordei
No dia em que a Terra parou
No dia em que a Terra parou
No dia em que a Terra parou. (RAUL SEIXAS, 1977)

A terra parou no ano de 2020 e fomos de maneira muito sorrateira dominados por um movimento de contaminações provenientes da proliferação do Novo Coronavírus. Tivemos que mudar hábitos e pouco a pouco, nossa rotina prescindia a importantes medidas sanitárias de segurança a saúde pública com orientações de lavagem regular das mãos, uso de álcool em gel, uso de máscaras e distanciamento social. Acompanhada dessas medidas, tivemos escolas e universidades fechadas por se tratar de espaços onde ocorre aglomerações de pessoas (professores, alunos, funcionários, equipe técnica, porteiros, merendeiros, etc.) e fomos convidados a permanecermos em nossas casas, distantes uns dos outros.

A elaboração desta pesquisa partiu da atual situação emergencial de fechamento das instituições de ensino gerados pela pandemia do Novo Coronavírus, conhecido também como SARS-CoV-2 (BRASIL, 2020) que culminou com a substituição do ensino presencial pelo ensino remoto. Este artigo tem como objetivo narrar, descrever e dissertar acerca de desafios emergidos no processo de ensino/aprendizagem em modalidade remota. A pesquisa se volta a dois públicos, com os quais tenho longa familiaridade e a pesquisa envolve ações emancipatórias com a Dança.

O primeiro público é um grupo de senhoras intitulado Grupo Poder Grisalho, vinculadas a uma Instituição de Ensino Superior (IES) situada na cidade de Salvador/BA. O segundo são crianças do Ensino Fundamental II de uma escola pública municipal de Lauro de Freitas/BA.

Na IES o grupo de senhoras oriundas de várias comunidades, fazem parte de um projeto ligado o núcleo de Pesquisa, Ensino e Extensão no qual atuo como um dos coordenadores e desenvolvo atividades com aulas de Dança, com as crianças atuo como professor de Educação ArtístIca em turmas do 6º ao 9º ano dos anos finais com ênfase no uso de metáforas, envolvendo ações emancipatórias em em Dança e processos artístico-criativos.

ISSN: 2238-1112

Nos processos de elaboração e na construção das aulas com as senhoras, contei com a colaboração do professor de Educação Física, Angelo Marcio Conceição, com as crianças e com as contribuições e colaboração das professoras de Dança e Teatro Profa. Samara Martins e Profa. Liz Novaes.

Com a abrupta interrupção das aulas nestes espaços foi constatada o despreparo de nós professores e alunos em lidar com esta situação e de como precisávamos aprender a utilizar as plataformas digitais e dispositivos eletrônicos. Fomos convidados a pensar maneiras de produzir material que ajudassem a entender as propostas e conteúdos de atividades *online* nas plataformas além de estratégias de avaliação dos(as) alunos(as) a distância.

Na instauração do fechamento das unidades de ensino decorrente da pandemia, não tivemos tempo hábil para pensar e criar tais estratégias nem tão pouco aprimorar e testar o uso das ferramentas para utilizá-las de forma adequada em processos de ensino/ aprendizagem e dança/artes.

A utilização do sinal / trazido no título e em partes deste estudo, indica (= estar para) uma relação de conexões entre ensino/aprendizagem, professor/aluno e dança/artes, assim como aponta a pesquisadora Rengel (2015) em seus estudos e processos de ensinar/aprender.

> Ao ensinar, eu aprendia, por isso no título o sinal / (= estar para). Além de me inspirar no ensinar /aprender do grande infinitamente citado educador Paulo Freire, / é também um mote do artista também infinitamente citado Marcel Duchamp. A este sinal / Duchamp chamou de *inframince*, uma diferença um intervalo quase imperceptível entre coisas. / indica uma estreita conexão entre conceitos, fenômenos, pessoas, áreas do conhecimento. (RENGEL, 2015, p. 111)

Com a impossibilidade de estarmos presencialmente juntos nos espaços físicos de sala de aula para o desenvolvimento e execução das atividades, algumas questões surgiram para se pensar possíveis modos de operar aprender/ensinar Dança/Artes:

a) Como adaptar e realizar aulas de Dança e Artes em modelo remoto com as senhoras do grupo e com as crianças da escola? Adaptações?

b) Quais as estratégias e ferramentas tecnológicas poderemos utilizar para desenvolver e sensibilizar essas pessoas nas aulas de Dança e Artes? Expectativas?

ISSN: 2238-1112

c) Quais encaminhamentos e conquistas serão *pensadossentidosdançados* ao longo destes processos e serão construídos a partir desta investigação? Descobertas.

Uma hipótese parte da questão nucleadora apresentada com a metáfora "caiu minha conexão, mas entro de novo e caio na dança", que nesse contexto está relacionada a atenuar a perda de vínculos desses alunos com a escola. Esta metáfora surge com a instabilidade proveniente das quedas de conexões gerenciadas pelos provedores de internet, assim como pela abrupta imposição do uso de interfaces tecnológicas, sem tempo hábil para aprimoramento, imersão e capacitação das crianças, das senhoras e de nós professores.

Neste sentido, a pesquisa considera a necessidade de enfrentamentos aos desafios do acesso à internet e aos dispositivos tecnológicos, redimensionados como ações emancipatórias que possibilitem que os dois grupos não percam o direito à educação. Tem como autores principais (RENGEL, 2007, 2014, 2015) com fatores do movimento de Rudolf Laban (RENGEL, 2008) comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na Educação em Dança e ensino/aprendizagem emergentes do procedimento metafórico do corpo.

As aulas foram registradas por meio de diário de bordo que culminaram em material de avaliação em construção compartilhada do conhecimento refletida em ações emancipatórias (GONÇALVES, 2017).

2. Metodologia

Embora trate-se de um estudo descritivo narrativo (MINAYO, 2001) não há como desvinculá-lo de uma reflexão dissertativa e crítica. Foi realizado no período de setembro de 2020 a março de 2021, dividido em três etapas de implementação de estratégias e avaliações com os participantes, com uso das ferramentas tecnológicas do *WhatsApp*, *Zoom*, *YouTube*, *Mentimeter* e *Google Meet*.

Para apreciação dos dados desta pesquisa qualitativa optou-se por utilizar a análise temática (BARDIN, 1977) na argumentação dos achados, entrecruzando fundamentação teórica, temáticas, uso do Dicionário Laban e metáforas a questões metodológicas para construção do conhecimento.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> A técnica da Análise Temática visa apresentação de conteúdo que pode ser em forma de gráficos, frases, resumos, tabelas, por palavras. "O tema é a unidade de significação que se liberta naturalmente de um texto analisado segundo critérios relativos à teoria que serve de guia à leitura". (BARDIN, 1977, p. 105)

Alguns relatos apresentados pelas senhoras no processo de avaliação foram registrados em diário de bordo e os relatos das crianças foram registrados por meio de formulário de sondagem enviados como links gerados no *Google Forms*. Após a coleta e leitura partimos para reflexão de alguns discursos construindo blocos temáticos.

Para atender aos cuidados éticos previstos na resolução 196/1996 do Conselho Nacional de Saúde, prezei pela não identificação dos nomes das senhoras e das crianças e usei apenas o recurso de análise temática.

> A Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde caracteriza a pesquisa envolvendo seres humanos como aquela que individual ou coletivamente, envolva o ser humano, de forma direta ou indireta, em sua totalidade ou partes dele, incluindo o manejo de informações ou materiais. A pesquisa também pode abranger pessoas que não têm condições para decidir sobre sua participação neste tipo de atividade: portadores de problemas mentais, idosos, gestantes, indivíduos hospitalizados, presidiários, estudantes, militares e, especialmente, fetos, recém-nascidos, crianças e adolescentes, aqui destacados. (BRASIL, 1996, p. 19)

Na fase de reconhecimento de possíveis estratégias a serem adotadas, foram elaboradas três etapas de experimentação juntos com as crianças e com as senhoras e em concomitância fizemos avaliações durante as aulas. Para iniciarmos esta investigação, foram encaminhados questionários para identificação de quais recursos digitais estariam possíveis para as crianças. Para as senhoras foi sugerida a utilização da ferramenta já utilizada, como dispositivo de integração (*WhatsApp*, atividades remotas) para compreender e dinamizar seu uso.

Mapeada as necessidades das crianças em relação ao ensino remoto com as aulas de Dança, foi possível identificar que a ferramenta de *WhatsApp* também era a mais adequada para ambos os envolvidos. Instituída a escolha da ferramenta *WhatsApp* como recurso já disponível, foram criados grupos para dar suporte e desenvolver as aulas de Dança/Artes no modelo de ensino remoto emergencial.

Após três meses de interrupção das aulas presenciais (10 de março de 2020 à 15 de junho de 2020) retomamos as atividades em modelo remoto e

inicialmente instituímos a prática de envio de vídeos gravados com propostas de aulas de Dança e compartilhamento de *links* de videoaulas extraídas do *YouTube*.

Foi realizada a primeira avaliação por meio de chamadas de vídeo para as senhoras via *WhatsApp* e para as crianças via *Google Meet*. Para entender questões como o acesso à internet, disponibilidade de equipamento, acompanhamento das aulas de Dança/Artes em ensino remoto e dificuldades encontradas com o uso dos equipamentos. Nesta avaliação foi possível identificar e registrar nas falas das senhoras e das crianças o restrito acesso a computadores, celulares ou à internet de qualidade, que se apresentaram como limitadores para o processo de continuidade das aulas.

Foi percebida também nas falas das senhoras, pouca ou nenhuma habilidade com os dispositivos eletrônicos e com os recursos tecnológicos que colaboraram para desistência ou desinteresse em fazer as aulas de Dança. Algumas delas, relataram se acharem desestimuladas por apenas receberem vídeos de aulas de Dança prontos retirados do *YouTube* e ou gravados por nós professores e pontuaram a falta de participação e interação em grupo com uso deste recurso.

Apresentadas as respostas às questões dos grupos, foram identificadas insatisfações com as aulas de Dança/Artes no formato de aulas gravadas e envio de *links* do *YouTube*, e foi entendido que estas estratégias não contemplavam a todos.

Percebemos então que nem todas as senhoras e os alunos tinham acesso aos recursos tecnológicos, e relataram a falta de imersão em cursos de qualificação e aprimoramento, além de dificuldades financeiras para aquisição de aparelhos de celular.

A partir das considerações acima, dialogamos com as crianças e com as senhoras nos grupos de *WhatsApp*, para deliberar maneiras de viabilizar estratégias dinâmicas para o planejamento e realização das aulas a fim de propiciar um ambiente de trocas mais acolhedor e que minimizassem as questões apontadas.

Mesmo com apresentação das dificuldades já apontadas pelos estudantes e senhoras, entendemos que seria necessário desenvolver as aulas por meio de recursos tecnológicos e dispositivos que promovessem maior interação e participação, optou-se pela manutenção das plataformas *WhatsApp* e *YouTube* e a utilização do *Mentimeter*, *Google Forms*, *Zoom* e *Google Meet*.

3. Procedimentos metodológicos

ISSN: 2238-1112

Para o desenvolvimento das aulas de Dança/Artes foram utilizadas como procedimentos metodológicos noções de Cinesiologia com a proposta de aula com abordando "o despertar do corpo", jogos de improvisação utilizando o abrir e fechar das câmeras e perspectivas de enquadramento de telas, além de jogos de linguagem verbal com uso de metáforas nas relações do aprender/ensinar do pensamento movimento.

No livro Arte e Cognição, Rengel (2015) nos aponta suas experiências de ensinar/aprender ao longo de anos com crianças e adultos, construídas por meio das inspirações com estudos de diversos autores dentre eles o Paulo Freire e os processos do ensinar/aprender proferidos pela professora com a qual estudou Dona Maria Duschenes a partir de Laban, nos dizendo que pensamento é movimento.

> O mover, principalmente, a tratar de modo ampliado o fenômeno arte, e, sobretudo, do corpo que aprende e/ou faz arte são de fatos meus longos anos na Arte do movimento de Rudolf Laban. Nas leituras e muito treino em Laban aprendi/ensinei a ver movimento, na dança, na pintura, nas histórias em quadrinhos, no teatro, no movimento sem deslocamento, no movimento que não vemos a olho nu. Dona Maria Duschenes, a partir de Laban nos ensinava/eu aprendia que "pensamento é movimento". (RENGEL, 2015, p. 113)

A partir das experiências da professora Lenira Rengel, nos inspiramos para estimular e dinamizar as aulas de Dança/Artes na produção de atividades lúdicas, exercícios de improvisação com uso de metáforas verbais, produção de desenhos, fotografias e vídeos. Trabalhamos com provocações abordando o uso de "movimentos-palavras" do Dicionário Laban (RENGEL, 2014).

As temáticas surgiram a partir dos desafios de como lidar com sentimentos, emoções e saúde mental em tempos de pandemia. As proposições eram voltadas às questões no corpo e uso de metáforas e Dicionário Laban (RENGEL, 2014) expressas pelos alunos no enquadramento das telas, em dinâmicas que envolviam estímulos sensório-motores, exercícios com os fatores do movimento de Laban (espaço, tempo, fluência e peso) e correlacionadas as vivências e ações do cotidiano.

TEMÁTICA 1 | "Abre a câmera e entra na tela" - *Emojis* - como estou hoje?

> 132 movimento gestual (G.) Movimento gestual caracteriza-se por ativar somente partes do corpo, quaisquer que sejam. É um movimento associado à expressão de pensamentos. (RENGEL, 2014, p. 71)

ISSN: 2238-1112

> 34 coreologia (AT.) A coreologia busca uma abordagem unificada do estudo da dança, propondo que prática e teoria não devem estar separadas e que o conhecimento coreológico combina pensamento e sentimento junto ao fazer da dança[1].

Para entender como estavam lidando com os impactos da pandemia, elaboramos uma atividade com uso dos recursos tecnológicos e a utilização de *emojis* para expressar sentimentos e emoções e como se sentiam naquele dia. A atividade consistia em representação do seu estado de corpo por meio das expressões faciais, e gestuais (mímicas em foco da câmera do dispositivo) e em seguida representação gráfica digital identificada pelos *emojis* no *chat*.

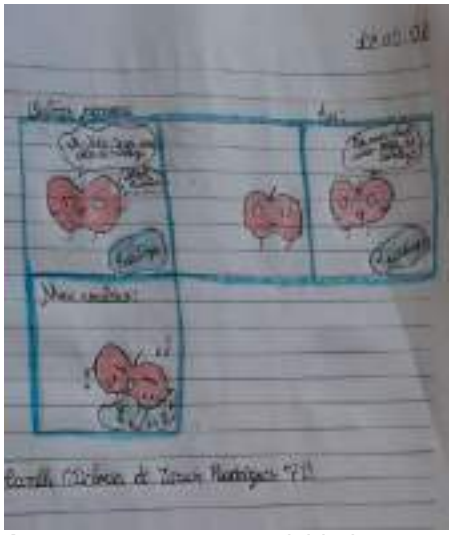
As crianças e as senhoras não se sentiram à vontade para abrirem as câmeras, justificaram que se abrissem as câmeras usariam mais dados móveis de suas internets ou mesmo que não sabiam como fazer e não se sentiriam à vontade para o mesmo. Foi percebido o quão era difícil para as senhoras e para as crianças realizarem a atividade proposta de abertura de câmeras, no entanto o uso dos *emojis* pode proporcionar abertura de diálogos e construção de discursos narrativos e criativos com cada um dos participantes.

TEMÁTICA 2 | Desenhos - sentimentos e emoções

> 447 dimensão espacial (COR.) Dimensão é uma extensão entre duas direções. Dimensão é um elemento básico de orientação no espaço. Laban (1966) considera as dimensões como tendências do espaço. São três dimensões: amplitude (ou largura), comprimento (ou altura) e profundidade. Cada dimensão facilita a experienciação de qualidades de esforço correspondentes a um dos Fatores de Movimento. v. qualidade do esforço (nº 149). Na dimensão de comprimento (direções cima – baixo) é possível experienciar mais facilmente, em todas as suas gradações, as atitudes de esforço em relação ao fator Peso, ou seja, da qualidade leve à firme ou vice-versa. As ações espaciais que facilitam a sensação cinestésica nesta dimensão são emergindo e afundando. v. fator de movimento Peso (nº88). Na dimensão de amplitude (direções lado – lado) é possível experienciar mais facilmente, em todas as suas gradações, as atitudes de esforço em relação ao fator Espaço, ou seja, da qualidade flexível à direita ou vice-versa. As ações espaciais que facilitam a sensação cinestésica nesta dimensão são alargando e estreitando. v. fator de movimento Espaço (nº 87). Na dimensão de profundidade (direções frente – trás) é possível experienciar mais facilmente, em todas as suas gradações, as atitudes de esforço em relação ao fator Tempo, ou seja, da qualidade súbita `a sustentada ou vice-versa[2].

[1] *Op. Cit.*, p. 26.
[2] *Op. Cit.*, p. 30-31.

ISSN: 2238-1112



Figuras 1, **2**, e **3**: atividade remota elaborada pelos alunos(as) - desenhos, sentimentos e emoções. Aula de Artes Visuais, Teatro e Dança, 2020. Fotos: alunos(as) da Escola Municipal Amauri Siqueira Montavão, em Lauro de Freitas/BA. Fonte: Acervo pessoal.

A proposta desta atividade foi a de formatar espaços de criação de imagens com desenhos a partir da exploração das relações tridimensionais do corpo no espaço de casa. Com as tarefas os envolvidos foram estimulados a se moverem dentro do quarto, da sala, da cozinha, do banheiro e demais espaços investigando por meio de movimentos as relações do peso, altura, largura, profundidade e em seguida elaborar uma composição visual que traduzisse sentimentos e emoções.

Foi possível intentar o uso da criatividade para criação dos desenhos por meio da experimentação e investigação feitas pelo corpo nestes espaços e posteriormente uma curadoria para escolha de temas na produção de obras autorais. As crianças e as senhoras relataram a satisfação em serem proponentes

ISSN: 2238-1112

do próprio conhecimento e que não tiveram tanta dificuldade na realização da atividade.

TEMÁTICA 3 | "O despertar do corpo" - Fatores do movimento de Laban

> 85 fator de movimento (G. – AT.) (a partir de LABAN, 1948, 1963, 1966, 1974, 1978, e 1990; BARTENIEFF,1980; DELL, 1970; DUSCHENES 1970 e 1977-1999; KESTENBERG 1977; NEWLOVE, 1995; NORTH 1973; PRESTON-DUNLOP 1963, 1980, 1998 e 2000; RUSSEL 1958 e 1975 e SERRA 1977, 1979, 1993 e 2000). Fatores de movimento são componentes que foram identificados por Laban como FLUÊNCIA, ESPAÇO, PESO e TEMPO, ao observar as atitudes corporais na experiência do movimento. Como estes fatores pertencem à própria natureza do fato de existir, o agente com eles se relaciona, de uma forma integral. Esta relação é aparente no movimento e se estrutura por meio da capacidade mental emocional/racional e física, de forma consciente ou não. O movimento, portanto, é ativado e expresso com gradações de qualidades de esforço por meio desta capacidade de múltiplas atitudes internas que se tem perante os fatores de movimento. v. atitude interna (nº 17). v. esforço (nº 75). v. fator de movimento – esforço – movimento (nº V). v. qualidade do esforço (nº 149). (RENGEL, 2014, p. 48-49)

Para esta atividade utilizamos ações em Dança envolvendo brincadeiras que foram incorporadas no processo de ensinar/aprender. Trabalhamos com provocações abordando o uso de "movimentos-palavras" e o uso do Dicionário Laban por meio das ações do cotidiano. Alguns exemplos: "Sua cara nem arde, já acordou?" / ação - pressionar a cara com as mãos para lavar com bastante sabão; ação - deslizar "que nem manteiga no pão para amolecer o corpo" - alongar-se; ação - flutuar "vamos andar pisando em ovos"; ação - chicotear "vamos chicotear o vento com as partes do corpo"; ação - cortar "penteia os cabelos para trás" e outras ações que elencamos como atividades de laboratório.

Em certa atividade utilizamos o movimento no enquadramento das possibilidades de exploração da fluência, do espaço do peso e do tempo em meio às telas dos dispositivos tecnológicos envolvendo as dinâmicas de movimentos do corpo no *espaçotela*. Outrossim, foram instituídas pesquisas de movimentos por meio dos fatores de movimento de Laban para a elaboração, produção e criação de sequências rítmicas, de desenhos, quadrinhos, fotografias e vídeos durante as etapas de produção e investigação.

TEMÁTICA 4 | "Pega a Palavra" - Contação de histórias

> 31 coreodramaturgia (AT.) (conceito de Joana Lopes)25 Coreodramaturgia: Sistema de escritura cênica para atores, atores-bailarinos, performers, arte-educadores. Conceito que nasceu da pesquisa denominada Do Movimento à Palavra, da Palavra ao Movimento. Aplicado na criação dramatúrgica do

ISSN: 2238-1112

> Teatro-Dança e nos eventos da Arte do Movimento. (RENGEL, 2014, p. 24-25)

Trabalhamos com contação de histórias a partir do cuidar de si em movimento. A atividade se desenvolvia com uma pessoa iniciando a contação da história em ações utilizando gestos e movimentos do corpo do cotidiano feitas em casa como acordar, fazer atividades de vida diária e rotinas. Em determinado ponto do relato, uma outra pessoa pegava a palavra da fala final da pessoa anterior e continuava a partir desta com a sua história. Tanto as crianças quanto as senhoras acharam divertido o jogo e a forma como foi se construindo a história e a tamanha proporção criativa que ela alcançou. Foi possível entender e perceber que permear o processo de ensino-aprendizagem com a utilização de jogos dinâmicos, promoveu mais interesse e participação dos envolvidos.

TEMÁTICA 5 | "Moqueca de Perguntas" – jogo de improvisação metáfora - "lança uma pergunta, vai!"

> 153 ritmo corporal (G.) "Ritmo corporal é a adequação do homem às diferentes situações da vida, que é diferente para cada pessoa. É a forma de lidar com o tempo nas transições entre movimentos ou ações" (CORDEIRO, 1998, p. 54). O ritmo corporal não se processa com regularidade absoluta, embora constitua um conjunto fluente no tempo. A harmonia do ritmo corporal auxilia na adaptação ao ritmo externo, resultando na execução de movimentos eficientes, com economia de esforço. (RENGEL, 2014, p. 78)

A atividade consistiu em formação de duplas e onde um dos participantes deveria elaborar perguntas/indagações/pensamentos relacionadas à vida, usando a pulsação rítmica do corpo para deflagrar uma pergunta que só poderia ser respondida com outra pergunta alternadamente entres os participantes como num jogo de ping. Com esta atividade os envolvidos experimentaram e exploraram as possibilidades de reflexão e construção de processos investigativos. Foi mencionado que a atividade de perguntas se comportou como águas e movimentos e as tensões provocadas no corpo e pelo corpo foram importantes para entender, e gerar novos processos de aprendizagem para vida.

4. Encaminhamentos, descobertas e considerações

Quatro meses depois (16 de julho 2020 a 10 de outubro de 2020) foi realizada a segunda avaliação após realização produção audiovisual a partir do tema/pergunta: Como você lidou com os sentimentos e emoções na pandemia?

A proposta dessa avaliação foi a de identificar as contribuições que os processos de ensino/aprendizagem propiciaram ao envolvidos na construção compartilhada de conhecimento em Dança/Artes.

Foi possível elaborar produtos digitais de forma criativa e interativa com conhecimentos dos envolvidos, entretanto, estas produções não foram apresentadas na construção deste artigo, mas poderá ser configurado como material para elaboração de futuras escritas de processos de ensino/aprendizagem aliados às tecnologias.

A análise temática, permitiu melhor compreensão dos posicionamentos tanto das senhoras quanto das crianças, por meio da identificação, análise e categorização dos temas, de modo substancial para continuidade das aulas.

Por meio das temáticas, sentimentos, emoções e saúde mental abordadas, foi possível fomentar estratégias a partir da observação, investigação e expressão do *fazerpensarsentir* que contribuíram com o processo de ensino/aprendizagem.

Os relatos e as argumentações aqui apresentados possibilitaram descrever adaptações, expectativas e descobertas que surgiram com a implementação de aulas remotas via interfaces tecnológicas.

Foi percebida a partir das atividades as possibilidades de investigações feitas em salas de aulas virtuais e percebeu-se também a capacidade de expressar coma as ações emancipatórias em dança as emoções e os sentimentos por meio de escrita, desenhos, fotografias, vídeos e pensamentos de futuro intermediando as novas formas de agir, pensar, sentir.

> Precisamos educar para a emancipação, estimulando a autonomia e valorizando cada pessoa, inclusive acerca de sua forma de estar, se colocar, mover-se e interagir com os ambientes e com os outros corpos. Mover-se e falar demais na escola costuma ser tratado como indisciplina, não se atendo a que o movimento é parte de todo processo de ensino/aprendizagem. (GONÇALVES, 2017, p. 24)

As estratégias de ensino desenvolvidas com a participação das crianças e das senhoras foi de grande importância na construção dos processos de aprendizagem. Entende-se ainda que a participação do professor como mediador foi considerada primordial nos processos colaborativos neste espaço virtual de aprendizagem.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> Em ambientes formativos coletivos, como é o caso da escola, existe de fato a necessidade de trabalharmos noções de respeito, empatia e colaboração em prol de um ambiente saudável, ético e aprazível Muitas vezes nós professores, equivocadamente, acabamos por adotar medidas disciplinadoras no intuito de encontrar essa situação. Ao pensarmos acerca de propostas emancipadoras percebemos que as regras escolares precisam adequar-se a um processo mais humanizado e menos disciplinador. (GONÇALVES, 2017, p. 23)

As dúvidas e questões que surgiam eram compartilhadas tanto pelas senhoras quanto pelas crianças, nos grupos de comunicação formados no *WhatsApp* retiradas em horário previamente combinado para que não houvesse sobrecarga de trabalhos e ruídos nas trocas de informações. Foi possível estimular a reflexão e a criticidade por meio de discussões em rodas de conversas virtuais que viabilizaram espaços de argumentações dos processos e escutas sensíveis em relação aos andamentos das aulas e repercussões em ações emancipatórias.

> Ao tratarmos de uma educação que busca ser emancipatória devemos pensar nas ações emancipatórias que irão afirmá-la como tal. Pensar os processos de formação como processos emancipatórios é compreender que os atores que já interagem, podem ampliar suas ações interativas, tornando-as multidirecionais. (GONÇALVES, 2017, p. 52)

Os resultados obtidos nesse estudo demonstraram possibilidades de interações desenvolvidas com crianças e senhoras no ambiente digital por meio de estratégias de ensino/aprendizagem em ações emancipatórias com a dança/ares em atenuação de perda de vínculos com as instituições de ensino e com os processos de construção de conhecimento.

Foi possível identificar os enfrentamentos e dificuldades para a continuidade dos estudos em aulas de dança/artes e, portanto, intentar viabilizar a construção nos processos de ensino/aprendizagem em adequações com as tecnologias e maneiras de operar no mundo e no ciberespaço.

O estudo aponta possíveis encaminhamentos para que sejam (re)pensadas estratégias metodológicas para elaboração e execução das aulas *online* com estas pessoas nas construções compartilhadas dos conhecimentos em dança/artes. Oportuniza também, reflexão e compreensão das experiências e vivências destas senhoras e crianças com as ferramentas e o ensino digital remoto, possibilitando assim, medidas que podem ser tomadas para minimizar os problemas e desafios relatados.

Emanoel Magalhães Costa
UFBA
emanoelmagalhaes499@hotmail.com
Mestre em Dança e Licenciado em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Fisioterapia pela Faculdade Social da Bahia. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança. Integrante do Grupo de pesquisa *Corponectivos em* Danças Artes/Interseções. Orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral Rengel.

Referências

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa, Edições 70, 1977.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional da Educação. **Parecer CNE/CP Nº 5/2020**. Reorganização do Calendário Escolar e da possibilidade de cômputo de atividades não presenciais para fins de cumprimento da carga horária mínima anual, em razão da Pandemia da COVID-19. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 1 jun. 2020.

GONÇALVES, Camila Correia Santos. **Dança no ambiente escolar**: por um conhecimento com ações emancipatórias. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador: Bahia, 2017.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social**. Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade**: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Os temas de movimento de Rudolf Laban**: modos de aplicação e referências. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Dicionário Laban**. 3. ed. São Paulo: Anadarco, 2014.

_____. Ensino/aprendizagem em dança como emergência do procedimento metafórico do corpo. *In*: KATZ, H.; GREINER, C. (Orgs.). **Arte e Cognição**. São Paulo: Annablume, 2015.

SEIXAS, Raul. O Dia em que a Terra Parou. **O Dia em que a Terra Parou**. São Paulo: Warner Music Brasil, 1977.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Por uma formação educacional com dança

Francisco Roberto de Freitas (UFBA)

Dança em múltiplos contextos educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: Este artigo trata sobre alguns dos brotos que nutriram a gestação e nascimento do livro “Componente Curricular Dança: uma proposta para o ensino Fundamental” (FREITAS, 2020), que constitui um dos resultados preliminares da pesquisa de doutoramento do autor no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA/UFBA), iniciado em março de 2020. O livro versa sobre uma proposta de referencial curricular para o ensino de dança enquanto processo de formação educacional – e de vida –, especificamente no Ensino Fundamental (1º ao 9º ano), refletindo sobre questões que vão desde a legislação brasileira até sugestões sobre o que poderia ser proposto como ensino nesta área, como componente curricular. Embasado por uma *coreogeografia* de múltiplas vozes, corpos e pensamentos, esse movimento brota em diversos e diferentes pontos. Com várias intensidades, fluxos e cortes em uma perspectiva rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 2014), abriga como chão a experiência de implantação da Dança como componente curricular nas Escolas de Tempo Integral da Prefeitura de Teresina – Piauí, processo que vem se desenvolvendo desde 2018 e que já desfruta de alguns resultados. Esse processo, como em um rizoma, cresce acolhendo seus fluxos e cortes, avanços e desafios relacionados não só às políticas e processos educacionais, mas, do próprio viver, em meio à atual situação brasileira, sanitária, política e outras.

Palavras-chave: DANÇA. ENSINO FUNDAMENTAL. COMPONENTE CURRICULAR. PERSPECTIVA RIZOMÁTICA.

Abstract: This article deals with some of the sprouts that nurtured the pregnancy and birth of the book “Curriculum Component Dance: a proposal for elementary school” (FREITAS, 2020), which constitutes one of the preliminary results of the author's doctoral research in the Postgraduate Program in Dance from the Federal University of Bahia (PPGDANÇA/UFBA), started in March 2020. The book is about a proposal for a curricular framework for the teaching of dance as a process of educational formation - and life -, specifically in Elementary School (1st to 9th year), reflecting on issues ranging from Brazilian legislation to suggestions on what could be proposed as teaching in this area, as a curricular component. Based on a *choreogeography* of multiple voices, bodies and thoughts, this movement sprouts in several and different points. With various intensities, flows and cuts in a rhizomatic perspective (DELEUZE; GUATTARI, 2014), it has as its ground the experience of implementing Dance as a curricular component in the Full Time Schools of the Municipality of Teresina - Piaui, a process that has been developing since 2018 and that already enjoys some results. This process, as in a rhizome, it grows welcoming its flows and cuts, advances and challenges related not only to educational policies and processes, but to living itself, in the midst of the current Brazilian health, political situation and others.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Keywords: DANCE. ELEMENTARY SCHOOL. CURRICULAR COMPONENT. RHYZOMATIC PERSPECTIVE.

Como traduzir em propostas
as novas maneiras de exercer a potência,
de fazer valer o desejo, de expressar a libido coletiva,
de driblar as hierarquias, de redesenhar a lógica da cidade e sua segmentação,
de causar ruptura, dissenso?
Peter Pál Pelbart

Tenho pensado que, em grande parte, muitas das questões emergentes na contemporaneidade estão relacionadas ao "como": como vivenciamos nossas experiências, nossas relações com o mundo? Como experimentamos nossas práxis? Como fazemos nossas escolhas e como potencializamos as intensidades que brotam a partir dessas mesmas escolhas? Questões que tem me acompanhado, em minha trajetória artística e educacional, enquanto professor (2000), e formador de professores/as (2018), na Rede Pública Municipal de Ensino de Teresina – Piauí.[1]

Influenciado, em grande parte pela trajetória do Cordão Grupo de Dança[2], mas também em função do movimento de reformulação do currículo das escolas da Prefeitura de Teresina com base na BNCC, em 2018, começou a implantação da Dança enquanto componente curricular nas Escolas de Tempo Integral (ETI's), da citada rede de ensino. Junto a essa implantação, o processo de formação continuada de professores/as que dela surgiu, vem evidenciando uma diversidade de desafios para o ensino de Dança na Educação Básica. Nessa rede, uma das urgências que se apresentou foi a de pensar não só o "como", mas: "o quê", "onde", "porquê", dentre outras questões inerentes à Dança no ensino formal.

Tantas necessidades começaram a emergir que, em meio àquele turbilhão de desafios, pensando sobre não restringir as possibilidades, comecei a

[1] Sou concursado como Professor de Educação Física devido a minha graduação, mas, há 06 anos que atuo como coordenador de projetos artísticos, e 03 anos como "Professor Referência" na formação continuada de professores/as para o ensino de Dança (disciplina implantada nesse mesmo período); além de continuar trabalhando direto com os/as estudantes de 6º ao 9º ano, como professor da disciplina: Projeto de Vida e Protagonismo Juvenil, também implantada em 2018.

[2] Para mais informações sobre o grupo ver: Freitas, Brebis (2018); para mais sobre a sua influência no processo de implantação da Dança enquanto componente curricular na citada rede de ensino, ver: Freitas (2019). Referências completas ao final desse artigo.

ISSN: 2238-1112

imaginar a elaboração de um referencial curricular específico para o ensino de Dança, pensamento que intensificou minha vontade de cursar um doutorado e me levou a escrever um projeto pautado nesse contexto. Começar o processo de doutoramento me impulsionou à escrita do livro: Componente Curricular Dança: uma proposta para o Ensino Fundamental, publicado em 2020, e é sobre isso que trata esse artigo.

1. De Teresina para Salvador – deslocamentos para um doutorado em Dança

Em uma cidade que não tem graduação em Dança, como realizar a formação acadêmica de profissionais nessa área de conhecimento?[3]

Para a escrita desse trabalho, bem como do livro publicado em 2020 e de todas as práxis educacionais (BANDEIRA; IBIAPINA, 2014) que venho vivenciando como artista e educador, percebo uma intensidade que cresce, desde março de 2020, com meu ingresso no processo de doutoramento[4], tanto quanto no Grupo de Pesquisa *ENTRE: Artes e Enlaces*, no mesmo programa. Percebo um movimento crescente na vontade de combater saberes e fazeres hegemônicos, machistas, racistas, patriarcais, heteronormativos, dentre inúmeros outros que considero prejudiciais à vida em comunidade e que, penso, devem com urgência serem consideradas em todo e qualquer processo escolar de ensino-aprendizagem.

Nesse sentido, estou imerso em um exercício não só de pensar, mas de agir, relativo a possibilidades para a formação de *corpessoas*[5] (FREITAS, 2020), a ser vivenciada com Dança – aqui pensando essa área de conhecimento como componente curricular, não como conteúdo de alguma outra disciplina, tal como Arte ou Educação Física.

Também influenciado por algumas ideias de Peter Pál Pelbart (2019)[6], que aqui relaciono com o fazer político imbricado na formação de crianças e jovens,

[3] Nesse sentido, importante publicação está prestes a ser lançada: FREITAS, Roberto; SILVA JR, Ireno Gomes da. **Produção textual em dança escrita por piauienses** (PRELO).
[4] Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA/UFBA) – primeiro programa de doutoramento em Dança a ser ofertado por uma instituição pública, no mundo.
[5] O neologismo ***corpessoa*** surge do processo de aglutinação das palavras "corpo" + "pessoa", a partir da ideia de que não se tem um corpo, mas se é este corpo, posicionamento defendido pelo antropólogo David Le Breton (2013), dentre outros/as estudiosos/as. (FREITAS, 2020, p. 9).
[6] Autor citado na epígrafe, que foi leitura indicada no processo de seleção para ingresso no doutorado, e aqui me ajuda a pensar na potência formativa que a Dança pode exercer como componente curricular, caso se consiga driblar as hierarquias entre disciplinas consideradas prioritárias (em uma educação conservadora).

ISSN: 2238-1112

estudantes no Ensino Fundamental, e convocado pela crise sanitária que estamos vivendo decorrente da pandemia de coronavírus e pela crise política causada por um governo negacionista, me propus a refletir sobre "como" propor uma formação com dança. Uma formação que ofereça respostas a essas e outras questões, tão caras à vida nos dias de hoje: como fazê-lo em uma formação educacional com Dança? Como exercer essa potência?

2. Uma perspectiva rizomática

Resolvi dançar uma criação que brotou em uma perspectiva rizomática, uma *coreogeografia*[7] de múltiplas vozes. Naquele momento, primeiro ano no processo de doutoramento, concomitante com a crescente necessidade de escrever um referencial para o ensino de Dança em Teresina, me deparei com a seguinte questão: como deixar que as múltiplas vozes que me compõem tivessem trânsito livre em minha escrita, entender que, para além de citar autores/as em referências bibliográficos, todas nós (pessoas) somos constituídas de várias pessoas[8]. Procurei intensificar as relações com minha orientadora, Profa. Dra. Rita Aquino, bem como com o Grupo de Pesquisas *ENTRE: Artes e Enlaces,* liderado por ela e pela Profa. Dra. Beth Rangel.

Conectando referenciais teóricos, discussões, encontros entre corpos e ideias de como propor uma formação com Dança, a produção do livro: "Componente Curricular Dança: uma proposta para o Ensino Fundamental" (FREITAS, 2020), intensificou o fluxo de que: não sou eu, somos nós – mesmo quando eu utilizo a primeira pessoa, devido a algum movimento solo, aquela dança está sendo habitada por muitos corpos, vozes e pensamentos, *corpessoas*.

[7] Termo que utilizei em minha dissertação de mestrado para pensar em um plano onde eu pudesse "[...] esboçar uma coreografia a ser dançada [por] pensamentos, lugares e vidas" (FREITAS, 2017a, p. 24).

[8] Para mais detalhes sobre esta concepção ver texto "A tradição viva", de Amadou Hampaté BÁ, citado em (FREITAS, 2017b, p. 173).

ISSN: 2238-1112

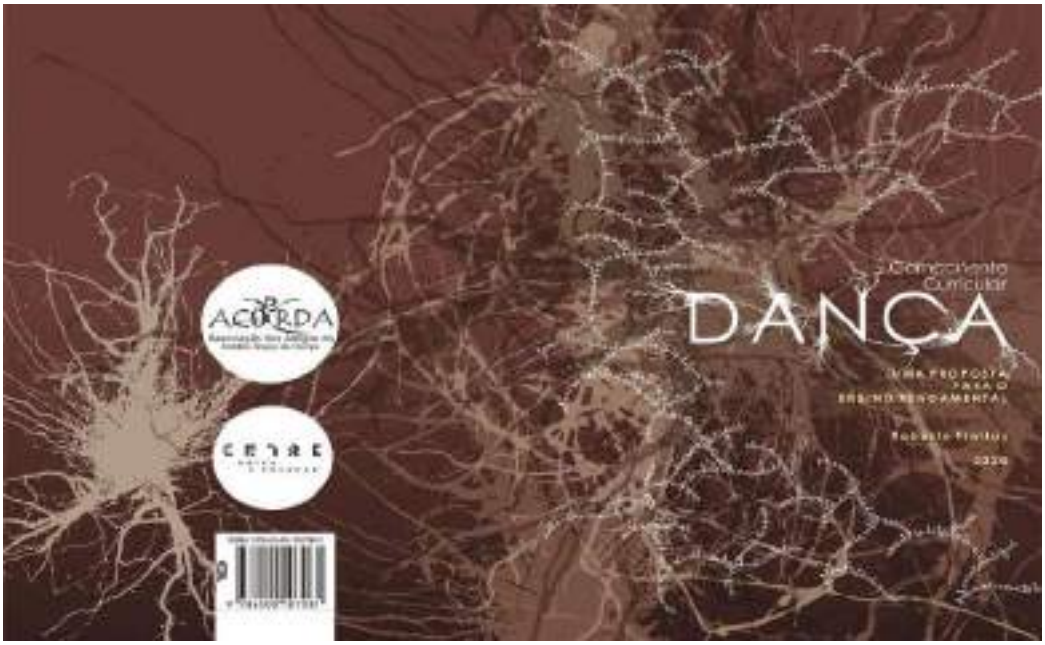


Figura 1 – Capa do Livro, produzida por Roberto Freitas e Tupy Neto (artista plástico).

Seguindo o fluxo das múltiplas vozes, experiências e influências em diferentes intensidades, que se processaram também nos encontros do citado grupo de pesquisa, a elaboração do livro, ao experimentar enlaces de muitas ideias, práxis pedagógicas, pensamentos, conceitos de vários/as estudiosos/as, ocasionou o desabrochar de uma perspectiva rizomática que, a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014), propõe um caminho

> que se baseia na estrutura de algumas plantas para fazer pensar em um sistema epistemológico onde não há uma raiz única e dominante: o conhecimento se desenvolve sob diferentes pontos de observação e conceitualização, cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, sem hierarquização entre os saberes, sem um centro específico. (FREITAS, 2020, p. 22).

Ao refletir sobre processos educacionais, acredito que descentralizar pensamentos e não hierarquizar os saberes é um importante exercício que pode ajudar a pensar e agir em prol da ideia de comunidade. Pensar e agir de outras formas[9], criando novos mundos possíveis, produzindo outras realidades.

A perspectiva rizomática emergiu também para tentar dar conta das inúmeras conexões, acoplamentos e/ou atravessamentos que foram brotando

[9] Quando falo em pensar e agir de outras formas, considero a possibilidade de gerar saberes e fazeres que não se baseiem na educação conservadora que atuou, por exemplo, em minha própria formação, carregada de preconceitos, discriminação e outros comportamentos baseados em ideais colonialistas, machistas, patriarcais, racistas e heteronormativos.

ISSN: 2238-1112

durante o tecer dessa rede, que se espalha e ramifica em diferentes direções quando, por exemplo, se aproxima os conceitos de: “autonomia” em Paulo Freire (2001); “emancipação” em Boaventura de Sousa Santos (2018) e em Jacques Rancière (2002); “dança no contexto”, em Isabel Marques (2011); “articulação interdisciplinar dos conhecimentos” em Beth Rangel, Rita Aquino e Suzane Lima Costa (2017); “Pilares da Educação” em Jacques Delors (2010). Sobre essas conexões vale ressaltar que

> Muitos são os atravessamentos que poderiam estar nesta proposta, e que podem não só ser pensados, mas efetivados pelos/as educadores/as. Como pistas para uma cartografia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015; PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014) tenho apresentado aberturas, possibilidades para se pensar o ensino de Dança indicando um caminho possível, por uma perspectiva que considero pertinente, flexível e com a possibilidade de ser efetivada em diversos contextos. As ramificações da perspectiva rizomática aqui proposta, suas possíveis conexões entre diferentes concepções (conceitos e mobilizações) e seu caráter de interdisciplinaridade, deverão operar como fator de integração, mediação e colaboração entre estas, ou seja, entre todos os fatores que se atravessam, todos os conceitos abordados. (FREITAS, 2020, p. 25).

Ao relacionar o que está posto no livro em questão, aqui enfatizando o dito na citação anterior, com ideias de Peter Pal Pelbart em seu *Ensaios do Assombro*, fico pensando em “novas maneiras de exercer a potência” (PELBART, 2019, p. 117), novas formas de potencializar o corpo, a Dança, na potência da própria vida, que pode e deve ser provocada/incentivada nos processos formativos, diferentes maneiras de pensar e exercer o ensino de Dança, em todas as dimensões possíveis, desde suas especificidades até as inúmeras aberturas para ações interdisciplinares.

Um fio condutor que atua como ramos de ligação nesta perspectiva é a ideia de Educação Integral, do desenvolvimento pleno de *corpessoas*, ou seja, levando em consideração todas as dimensões que estão envolvidas no crescimento e desenvolvimento de um corpo humano, da sensório-motora à socioemocional, passando pela cognitiva e todas as outras que compõem a vida desse corpo. Como nessa perspectiva, tal desenvolvimento opera por meio das influências e intensidades que cada dimensão provoca em outra e vão compondo a ideia de plenitude, somente juntas podem alcançar o pensamento de integralidade, do ser como um todo.

Mediante as conexões que foram se processando durante a gestação do livro aqui discutido, outra intensidade que brotou foi a possível relação entre uma

ISSN: 2238-1112

programação a ser pensada para o ensino de Dança e os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS), iniciativa que "[...] a partir da resolução 70/1 da Assembleia Geral da Nações Unidas, constitui-se de 17 metas globais que tem por finalidade a melhoria do planeta e a qualidade de vida da população em geral" (FREITAS, 2020, p. 24).

Como pode ser observado na imagem 2, que vem a seguir, a descrição de cada ODS demonstra uma ligação com pensamentos de como construir um mundo melhor para todas as pessoas, começando pela "erradicação da pobreza", em uma escala mundial, mas também pensando sobre educação, saúde, bem estar, e chegando à preservação dos recursos naturais, a partir de sua possível utilização sustentável. A saber:

Figura 2 – Retirada do livro "Componente Curricular Dança: uma proposta para o ensino Fundamental" (FREITAS, 2020, p. 69).

A concepção da perspectiva rizomática permeia todo o livro e, ao tempo em que vai colocando suas diversas e diferentes conexões, vai convidando os/as leitores/as a trilharem seus próprios caminhos, a experimentar outras trajetórias que não a sequência que está posta, em favor de provocar que educadores/as pensem e

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

ajam no fazer educativo por diferentes caminhos, driblando as hierarquias, descentralizando saberes e fazeres hegemônicos.

3. Dis ~ Dispôs ~ Disposição ~ Posição

Ao pensar em falar sobre a disposição das seções do livro que ora é discutido, ao mesmo tempo, influenciado por outras questões já postas neste texto, acabei por me conectar no termo **disposição**, que pode gerar muitos caminhos: posição de um/a educador/a frente a sua atividade profissional; disposição para assumir e exercer a sua própria posição; disposição (organização) das ações que irão compor as suas práxis educativas; dentre outras possíveis.

Recentemente, em junho de 2021, em um dos últimos eventos de formação de professores/as que participei como mediador/palestrante, encontrei uma situação de negação na qual diante de uma possível solução proposta para determinado problema – relativo ao ensino de Arte na Educação Básica –, uma pessoa apresentava um novo problema. Em determinado momento ficou claro qual o posicionamento que estava sendo posto, o de não ter disposição para assumir aquele processo de ensino~aprendizagem[10]. Neste caso, a posição de uma completa falta de disposição do/a professor/a em querer fazer parte daquele processo, provoca uma grande probabilidade de não ocorrerem aprendizagens significativas, no sentido do fluxo desejado frente aos processos de ensino~aprendizagem, ou mesmo de gerar outros problemas. Fiquei com vontade de perguntar a você, que está lendo este texto: como você move, quero dizer pensa, essa questão?

Acredito que na completa ausência de disposição do/a professor/a, não há formação que dê jeito! Falarei sobre formação de professores/as na próxima seção.

A publicação que está sendo debatida neste texto traz é organizada em cinco seções que podem ser saboreadas na sequência em que está proposta ou em outra que o/a leitor/a decidir. O próprio sumário não é numerado, no intuito de deixar o/a educador/a livre para ele/ela mesmo/a decidir sua própria trajetória. A

[10] O uso da marca tipográfica til (~) ao invés do hífen (-), para conectar binômios, tem sido recorrente em minhas escritas desde 2016 e simboliza a multiplicidade de caminhos para pensar aquelas intercessões, trajetórias rizomáticas, não lineares, diferentes possibilidades de se abordar aquelas conexões. Ver Freitas (2017a, p. 18).

ISSN: 2238-1112

organização proposta, que ocorre por questões didáticas, passa pelas necessidades que fizeram crescer o pensamento de valorizar a potência da Dança como formadora de *corpessoas*; passa também por alguns fatos que movem a legislação educacional brasileira, no que concerne ao ensino de Dança e sua utilização como meio educativo no Brasil; conecta diferentes concepções dessas duas grandes áreas de conhecimento: a Dança e a Educação; dialoga sobre práxis pedagógicas em Dança trazendo toda a organização feita a partir da implementação da Dança como componente curricular nas Escolas de Tempo Integral (ETIs) da Prefeitura de Teresina – Piauí, tal como a divisão dos ciclos de ensino e suas cargas horárias, e ainda conversa sobre a necessidade de se preparar, por meio dos planejamentos, de pensar sobre as metodologias a serem utilizadas e os processos de avaliação que serão experimentados, no intuito de refletir sobre todos os processos de ensino-aprendizagem que serão propostos durante o ano letivo.

A última – das cinco seções do livro – traz como broto desta perspectiva um quadro com uma proposta de abordagem de possíveis verbos para caracterizar a ação a ser desenvolvida por cada habilidade a ser proposta para o ensino de Dança. Com referência na Base Nacional Comum Curricular (BNCC – BRASIL, 2017) e no Currículo de Teresina (TERESINA, 2018), passa por uma proposta de divisão de eixos de aprendizagem na qual apresenta uma trajetória possível de se abordar objetos de conhecimento e habilidades a serem desenvolvidas. A organização rizomática apresenta possibilidades de conexões entre os eixos, os objetos de conhecimento, as habilidades e os ODS's, numa sequência bimestral que se ramifica por todo o seriado anual do Ensino Fundamental – do 1º ao 9º ano. Como no exemplo abaixo:

ISSN: 2238-1112

Figura 3 – Retirada do livro "Componente Curricular Dança: uma proposta para o ensino Fundamental" (FREITAS, 2020, p. 53).

Para cada ano do Ensino Fundamental é apresentada uma proposta de organização na qual possíveis habilidades, que dialogam com os objetos do conhecimento, pensados a partir dos eixos propostos em cada bimestre, podem se conectar a Objetivos do Desenvolvimento sustentável e, nesta trajetória, já se tem inúmeras possibilidades de criar e recriar caminhos para o ensino de Dança – aqui pensando na formação educacional de uma *corpessoa*.

4. Formação de: Professores/as, *Corpessoas* e Eixos de aprendizagem

Seguindo possíveis trajetórias criadas dentro dessa perspectiva rizomática, cada vez mais percebo o quão imbricadas estão: as formações de crianças e jovens no Ensino Fundamental; as formações acadêmicas e artísticas de educadores/as que irão propor caminhos para aquele ensino (de Dança); do que será proposto como programa de ensino nas práxis educativas, que por sua vez se relaciona com os Referenciais Curriculares, o PPC da Escola e o Planejamento letivo. Levando em consideração os diversos e diferentes contextos, bem como a ideia de Educação Integral, penso na própria vida, de todas as pessoas envolvidas,

ISSN: 2238-1112

dos/as estudantes aos/às professores/as (principalmente em tempos de pandemia de coronavírus e, consequentemente, ensino remoto).

Acredito que, em termos de formação continuada de educadores/as, os contextos, que se apresentam no dia a dia, são os principais caminhos a serem experimentados, nossa vivência diária, que vão constituindo os saberes que se corporificam em nós, constituindo quem somos. Neste momento sou novamente remetido à ideia de como lidamos com as situações, nossas questões, os contextos do dia a dia, bem como com as questões didático-pedagógicas que propomos e/ou que surgem, relativas ao ensino de Dança em escolas de Ensino Fundamental.

O pensamento de como os/as educadores/as que realizam a mediação de aulas de Dança na Educação Básica assumem e exercem as suas práxis educativas para mim é muito caro, e venho lidando com inúmeros desafios gerados por esses contextos, em processos de formação continuada de professores/as para o ensino de Dança. Digo professores/as para o ensino de Dança e não professores/as de Dança, pois, a diversidade de formações que estão presentes nas equipes que tenho trabalhado, apresenta a realidade de que mais de 50% das pessoas que as compõe não são profissionais da área da Dança, mas, em sua grande maioria, de Educação Física ou de outras áreas.

A problemática apontada no parágrafo anterior se constitui então em um paradoxo delicado para ser refletido, principalmente em uma cidade que há décadas pulsa Dança, mas, que ainda não tem uma graduação nesta área de conhecimento. Como querer uma equipe especializada em determinada área sem ter condições de formação que dialoguem com esta necessidade? Ao mesmo tempo em que identificamos as dificuldades de formação em uma equipe docente para o ensino de Dança em escolas de Educação Básica, observamos que a crescente demanda de profissionais licenciados/as nesta área de conhecimento, no Estado do Piauí, pode servir de reforço para se entender a necessidade da abertura de uma graduação.

Com relação à formação de profissionais para a área de conhecimento Dança, aqui pensando prioritariamente nas pessoas que se dedicam à carreira docente, Teresina possui formações livres, geralmente em cursos de curta duração (cursos livres, oficinas, workshops e outros), mas, caso queiram consolidar uma carreira acadêmica, os/as artistas tem que optar por procurar outras áreas de conhecimento para desenvolver seus estudos, pesquisas, formação, ou, sair do Piauí em busca de alguma instituição que oferte a formação superior específica.

Relativo à formação continuada da equipe que ensina Dança nas ETIs da Prefeitura de Teresina, iniciada em 2018, registrei que

> Iniciamos a capacitação de Dança com uma equipe composta por 10 pessoas: 04 professores/as concursados/as, que são do quadro efetivo da rede e 05 estagiários/as, sendo que, dentre essas últimas, 01 já desenvolvia um trabalho permanente de dança, em uma das ETIs, e mais 01 professor referência (coordenador). Nossa equipe, relativo à formação acadêmica, era composta de: 02 professoras e 01 professor graduadas/o em Educação Física e 01 professor graduado em Artes (todos/as com pouca experiência com dança), e o professor referência graduado em Educação Física, mestre em Artes Cênicas e artista profissional da dança havia 28 anos. Dentre as outras 05 pessoas: 01 delas já tinha experiência como dançarina e professora de dança, 01 era estudante de Educação Física e outras 03 eram aluno/as do citado curso técnico, todas estagiárias, suprindo a necessidade que não conseguiu ser preenchida por estudantes de nível superior. Vale registrar que, em Teresina, dentre as áreas que compõem o núcleo diversificado do currículo das ETIs, somente a Iniciação Musical tem um correspondente curso em nível superior. (FREITAS, 2019, p. 308).

Uma das principais questões que se apresentaram a partir daquele contexto foi: como aqueles/as professores/as pensavam o ensino de Dança na Educação Básica? Pois, em outro sentido que não o de formação plena de *corpessoas*, a maioria ainda olhava para este ensino somente em seu aspecto de entretenimento, ou seja, querendo utilizar as aulas de Dança para produzir coreografias que servissem de atração em eventos da escola, realidade que tentei desmistificar logo no primeiro encontro pedagógico, mas que ainda hoje se faz necessário refletir, comentar e, principalmente, agir em prol das possíveis mudanças de entendimentos.

A realidade contextual que se apresentava começou a gerar outro caminho delicado e importante de ser refletido: muitos/as professores/as começaram a requisitar um material que pudessem seguir, quase desejando uma fórmula que lhes trouxesse certa tranquilidade de que suas aulas “dariam certo”, e alguém chegou mesmo a pedir que eu produzisse uma “cartilha”, que lhes desse segurança para ministrar aulas de Dança. Aquela realidade que emergiu somou-se a pensamentos sobre prejuízos de uma educação reprodutivista (que eu vivi e acredito que a maioria das pessoas daquela equipe) e acabaram por me motivar a ser bem objetivo em afirmar que: Não! A Dança no meio educativo não deveria ser assim! Nenhum processo educativo deveria seguir uma lógica reprodutivista, pois este caminho não dialoga com as necessidades educacionais da contemporaneidade – esta é minha posição. Contudo, entendi que precisava preparar algum material que

ISSN: 2238-1112

pudesse mediar esses conflitos, e acalmar a ansiedade que tais educadores/as estavam sentido.

No decorrer das formações realizadas em 2018 e 2019, com a equipe de professores para as ETIs da Prefeitura de Teresina, conectando questionamentos que surgiam com muitos outros que já foram postos por estudiosos/as como Isabel Marques (2011), Beth Rangel, Rita Aquino e Suzane Costa (2017) e outros/as, procurei incentivar a reflexão sobre: que Dança/s chega/m nas escolas? Qual/Quais o/s objetivo/s dela/s? Como essa/s Dança/s tem mediado a formação de *corpessoas* para viver a contemporaneidade? Dentre inúmeras outras questões que iam emergindo dos contextos de cada escola daquela rede de ensino e se emaranhavam com as outras questões que já estavam conectadas, inclusive as próprias concepções das pessoas que compunham aquela equipe de professoras/es e suas formações pessoais, que influenciavam diretamente o como cada professor/a estava propondo e desenvolvendo suas aulas.

Todos os contextos que emergiam, bem como o próprio processo de formação, me motivaram a compor um material que servisse de leitura básica para aquele movimento de amadurecimento profissional, dentro dos encontros de formação, mas que também pudesse ser revisitado a qualquer tempo. Enquanto isso, no intuito de amadurecer os questionamentos e o processo de formação continuada, a carga horária para

> A capacitação foi pensada para continuamente tentar suprir as necessidades de formação dos/as professores/as, relativo aos conteúdos de dança a serem abordados, a metodologia a ser utilizada e outras questões que surgissem. Essa formação inicialmente foi pensada para 05 encontros durante o ano, com 04 horas de duração cada. Ao refletir sobre a magnitude de tal empreendimento, a implantação da dança enquanto componente curricular das ETIs, Roberto Freitas (professor referência da equipe de Dança) propôs uma expansão nessa carga horária e, após aceitação da SEMEC/Teresina e dos/as professores da equipe, instituímos uma carga horária de 60 horas: 20 horas prioritariamente para estudos de teorias e elaboração dos Planos de Ensino em equipe (05 encontros) + 20 horas para experimentações de atividades práticas (05 encontros) + 20 horas para estudos, planejamentos e outras produções individuais.

Lembrando que, em uma perspectiva rizomática, não há um centro, cada broto, ramo ou conexão pode, em determinado momento, se encontrar com maior ou menor intensidade, dependendo do contexto que se apresenta, seguimos com leituras, discussões e trocas de experiências para ir compondo inclusive o material que gerou o livro aqui apresentado.

ISSN: 2238-1112

Em busca de aumentar um pouco mais a carga horária e a própria possibilidade de melhoria daquela formação continuada, já em 2020, outra importante ação desenvolvida foi uma parceria com a Escola de Dança da UFBA, por meio do Grupo de Pesquisa “ENTRE: Artes e Enlaces”, para ofertar, a título de curso de extensão, outra possibilidade de estudar e trocar experiências com diferentes agentes educacionais, sobre o ensino de Dança na Educação Básica.

Após aprovação do curso pelo colegiado da referida escola e oficialização da parceria entre Secretaria Municipal de Teresina (SEMEC) e Escola de Dança da UFBA, o curso se desenvolveu de agosto a dezembro de 2020, com uma carga horária de 60 horas/aula, e, dentre o material estudado, já constava uma parte dos textos que compõem o livro: “Componente Curricular Dança: uma proposta para o ensino Fundamental” (FREITAS, 2020). Mas é preciso que se diga que, independentemente do acesso ao documento escrito, as ideias contidas no livro já estavam sendo trabalhadas nas práxis dessa formação, sendo experimentadas nas próprias escolas desde 2018. Esse foi o como eu encontrei para fazer crescer os pontos de ligação que conectam todo esse rizoma que brota das próprias necessidades educacionais daquela rede de ensino, até as dificuldades pessoais de cada professor/a, inclusive as minhas.

O reforço que ora se constituiu naquele curso de extensão contou com a colaboração direta das líderes daquele grupo de pesquisa, professoras doutoras Rita Aquino e Beth Rangel, bem como de seus/suas integrantes, em especial Jadson Lopes e Larissa Chaves, estudantes de mestrado no PPGDANÇA/UFBA, que atuaram como monitor/a do referido curso.

5. Considerações que não são finais

A releitura do livro *Ensaios do Assombro* (2019), de Peter Pál Pelbart, citado na epígrafe deste artigo, me deixou instigado, novamente, a pensar nas várias questões que envolvem as práxis educacionais em Dança no Ensino Fundamental. Também, movido pela fala de Heloísa Starling, na aula magna de abertura do semestre letivo da Universidade Federal da Bahia (2021-1), principalmente quando ela nos provoca a refletir sobre a urgência em se repensar o Brasil, não tenho como não ser remetido àquelas mesmas questões, bem como refletir sobre o que está por vir: que Danças estão por vir? Como estas Danças dialogam com as políticas

ISSN: 2238-1112

educacionais no Brasil ou mesmo com as necessidades da vida na contemporaneidade? É sobre isso tenho trabalhado na implantação da Dança como componente curricular.

Neste momento continuo com a impressão de que mais do que o que se vai ensinar, importa **como** fazê-lo, que estratégias se vai utilizar para experimentar os processos de ensino-aprendizagem dialogando desde os contextos que brotam dos/as estudantes, em diversas e diferentes escolas, até as concepções e entendimentos do que seja Dança e dos porquês que embasam a sua presença nos currículos educacionais.

Enquanto educadores/as em Dança, temos o exercício diário de refletir sobre como essas Danças, e a formação das *corpessoas* (FREITAS; AQUINO, 2020), podem contribuir, ou tem contribuído, para a formação de novos/as cidadãos/ãs, novos pensamentos, diferentes entendimentos acerca de questões importantes para a vida na contemporaneidade, tal como as políticas do/s corpo/s, as subjetividades produzidas por este/s nas escolas, dentre inúmeras outras possíveis.

Entendendo que o momento é de ação, este texto segue uma trajetória de tentativas de pensar e agir sobre uma possível educação com Dança, uma proposta de educação que a partir de diferentes concepções de corpo, Dança, mundo e outras, provoque novos/outros entendimentos destas mesmas categorias. Exercer a potência de uma formação educacional com Dança, é sobre isso que trata a proposta de referencial contida no livro aqui apresentado, que busca dialogar com uma formação que se comunique diretamente com as necessidades educacionais, bem como das *corpessoas* – da/na contemporaneidade.

Francisco Roberto de Freitas
UFBA
robertofreitas04@gmail.com
Artista e doutorando em Dança (UFBA/2020). Mestre em Artes Cênicas (UnB/2017). Graduado em Educação Física (UFPI/1997). Professor da SEMEC. Criador e coordenador do Cordão Grupo de Dança (2005). Autor dos livros: “Arte, Educação e Inclusão – 10 anos de Cordão Grupo de Dança” (2018), e, “Ousadia: vinte anos de história do Balé da Cidade de Teresina” (2014), dentre outras publicações.

Rita Ferreira de Aquino (Orientadora)
UFBA
aquino.rita@gmail.com

Professora da Universidade Federal da Bahia, do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA) e Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança (PRODAN). Líder do grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces. Doutora em Artes Cênicas (2015), Mestre em Dança (2008), Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (2006) pela UFBA.

Referências

BANDEIRA, Hilda Maria Martins; IBIAPINA, Ivana Maria Lopes de Melo. Prática educativa: entre o essencialismo e a práxis. **Revista da FAEEBA**: Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 23, n. 42, p. 107-117, jul./dez. 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 25 jun. 2021.

DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2. Vol 1. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Editora 34, 2014. (TRANS)

DELORS, Jaques. **Educação**: um tesouro a descobrir. Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000109590_por> Acesso em: 5 mai. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** Saberes necessários à Prática educativa. 19ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

FREITAS, Roberto. **Componente Curricular Dança:** uma proposta para o Ensino Fundamental. Teresina: Edição do autor, 2020. Disponível em <https://issuu.com/tupynt/docs/ebook3>. Acesso em: 25 jun. 2021.

FREITAS, Roberto; AQUINO, Rita. Dança no Ensino Fundamental: notas sobre práticas educativas para uma educação integral. In: BALDI, Neila Cristina; ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de; ZANELLA, Andrisa Kemel. Orgs. **Processos criativos, formativos e pedagógicos em dança.** Salvador: ANDA, 2020. p. 112-128. (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, v. 4). Disponível em <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-4-PROCESSOS-CRIATIVOS.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2021.

FREITAS, Roberto. A dança na educação básica da rede pública municipal de ensino de Teresina/Piauí: uma realidade em crescimento. **Revista da FUNDARTE**, nº 37, p. 298-315, Janeiro/Março 2019. Disponível em: <http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. Acesso em: 28 jun. 2021.

FREITAS, Francisco Roberto de. **Corpo~Cordão**: cartografias de jovens dançantes em Teresina – Piauí. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPGCen/UnB), 2017a. Disponível em <http://repositorio.unb.br/handle/10482/23678>. Acesso em: 25 out. 2020.

FREITAS, Roberto. No toque de várias histórias. In: BOAKARI, Francis Musa [et al.] Org. **Descolonialidades e Cosmovisões**: pesquisas sobre gênero, educação e afrodescendência. Teresina: EDUFPI, 2017b. Disponível em <http://www.ufpi.br/e-book-edufpi>. Acesso em: 15 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

PELBART, Peter Pál. **Ensaios do assombro**. São Paulo: N-1 edições, 2019.

RANCIÈRE. J. O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

RANGEL, Beth; AQUINO, Rita; COSTA, Suzane Lima. (Orgs.) **Referenciais curriculares de arte para o ensino fundamental da rede municipal de educação** – Prefeitura Municipal de Salvador/Universidade Federal da Bahia. Itajaí: Casa Aberta Editora, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Construindo as Epistemologias do Sul**: Antologia essencial: Volume II: para um pensamento alternativo de alternativas. Compilado por Maria Paula Meneses [et al.]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

STARLING, Heloísa M. **O Brasil como distopia**. Aula magna na Universidade Federal da Bahia. Publicado em 04 mar. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Kftec9QhpWY>. Acesso em: 29 jun. 2021.

TERESINA, Prefeitura Municipal de. Secretaria Municipal de Educação. **Currículo de Teresina**: ensino fundamental, componente curricular arte. Teresina: UPJ Produções, 2018.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corpos translúcidos como condutores de uma dança da luz

Gabrielly Albuquerque Pereira Santa Brígida (UFPA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: O presente artigo caracteriza-se como um estudo de caso intrínseco com observação participante, em que a autora é também coordenadora do projeto 'Passos e Impasses das dores que nos movem: um estudo sobre as aspirações e inspirações dos precurssores da *Modern Dance'* que nos anos de 2018 e 2019 vivenciaram um processo de pesquisa e experimentação sobre a precursora moderna Loie Fuller que culminou na performance '*Aisthesis:* Corpos translúcidos', objeto da pesquisa em relevância. Os caminhos da pesquisa perpassam pela análise das etapas de montagem desta performance, compreendendo suas induções, motivações e origens, correlacionando-o com a estética de original de Fuller, e compreendendo os desdobramentos contemporâneos da pesquisa de movimento. Pautada em autores como BOURCIER, de modo a compreender o percurso histórico da dança no ocidente; FULLER e LISTA, com direcionamento para a precursora em questão; OSTROWER, discorrendo sobre criação artística; RAMOS dialogando com a aparência dos atores em cena como comunicação, entre outros, buscamos analisar o processo de construção do espetáculo e compreender o impacto que o mesmo causou enquando cena cinestésica que dialoga de forma não-convencional com as expectativas do fazer e do apreciar dança, tendo como hipótese que um espetáculo inspirado na estética moderna de Fuller pode gerar uma comunicação centrada não na pura observação de movimentos corporais, mas nas impressões que o jogo destes movimentos com o figurino, cenário e música geram em cada espectador, como uma cena expandida. Após profuso estudo bibliográfico, experimentação cênica e escuta sensível de intérpretes e espectadores chegamos à construção de uma performance que rompe barreiras de percepção e rótulos de linguagem

Palavras-chave:DANÇA MODERNA. LOIE FULLER. CENA EXPANDIDA. CINESTESIA. PERFORMANCE.

Abstract: This article stands out as an intrinsic case study with participant observation, where the author is also the coordinator of the project 'Steps and Impasses of the pains that move us: a study on the aspirations and inspirations of the precursors of Modern Dance' that in the years 2018 and 2019 experienced a process of research and experimentation on the modern precursor Loie Fuller that culminated in the performance 'Aisthesis: Translucent bodies', the object of research. The research paths go through the analysis of the stages of assembling this performance, understanding its inductions, motivations and origins, correlating it with Fuller's original aesthetics, and understanding the contemporary developments of movement research in dance. Guided by authors such as BOURCIER, in order to understand the historical path of dance in the West; FULLER and LISTA, directed to the forerunner in question; OSTROWER, talking about artistic creation; RAMOS dialoguing with the appearance of actors on stage as communication, among others, we seek to analyze the process of construction of the show and understand the impact it caused while a kinesthetic scene that dialogues in an unconventional way

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

with the expectations of make and apreciatte dance, hypothesized that a performance inspired by Fuller's modern aesthetics can generate a communication centered not on the pure observation of bodily movements, but on the impressions that the play of these movements with costumes, scenery and music generate in each spectator, as an expanded scene. After extensive bibliographical study, scenic experimentation and sensitive listening by interpreters and spectators, we reached the construction of a performance that breaks barriers of perception and language language

Keywords: MODERN DANCE. LOIE FULLER. EXPANDED SCENE. KINESTHESIA. PERFORMANCE.

1. Inspiração

O projeto de pesquisa da Universidade Federal do Pará 'Dança Moderna Americana: Histórias, produções artísticas e análises coreográficas' trabalha desde 2017, com coordenação da Prof. Dra. Eleonora Ferreira Leal[1] e colaboração da Prof. Msc. Gabrielly Sta. Brígida (Autora), contando com a participação de discentes dos cursos técnicos e de licenciaturas da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Loie Fuller foi foco de investigações no referido projeto nos anos de 2018 e 2019 tendo como resultado o espetáculo 'Aisthesis: corpos translúcidos', com estreia ocorrida em 1º de novembro de 2019 no Teatro Universitário Cláudio Barradas[2]. Este espetáculo apresenta-se como objeto desta pesquisa, que tem por objetivo analisar seu processo de construção através de um estudo de caso intrínseco que, como nos mostram MEIRINHOS E OSÓRIO, "nos estudos de caso intrínsecos, o interesse da investigação, recai sobre o caso particular. Isto é, o importante é compreender exclusivamente o caso particular, sem relação com outros casos ou outras problemáticas mais abrangentes." (2010, p.58)

Os caminhos da pesquisa perpassam então pela análise dialógica das etapas de montagem desta performance, compreendendo suas induções, motivações e origens, correlacionando-a com a estética de original de Fuller e compreendendo os desdobramentos contemporâneos da pesquisa de movimento. O método utilizado para estas análises foi a observação participante, fazendo-se a

[1] Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual do Pará. Docente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, atuou como Diretora da Escola de Teatro e Dança da UFPA no período de 2006 e 2008. Atualmente é Coordenadora Geral dos Cursos Técnicos da ETDUFPA.

[2] Teatro experimental localizado dentro da Escola de Teatro e dança da UFPA em Belém do Pará.

ISSN: 2238-1112

autora tanto de agente produtora do espetáculo quanto de investigadora dos acontecimentos, como compreendemos a seguir:

> Yin (2005) refere que a observação participante é um modo especial de observação, em que o investigador não é meramente um observador passivo, mas pode assumir uma variedade de papéis no estudo de caso, podendo mesmo participar em acontecimentos a serem estudados. (MEIRINHOS E OSÓRIO, 2010, p.61)

Propomos como hipótese que um espetáculo inspirado na estética moderna de Fuller fosse capaz de apresentar maneiras diferenciadas do fazer e do assistir a dança, centrado não na pura observação de movimentos corporais, mas nas impressões que o jogo destes movimentos com o figurino, cenário e música geram em cada espectador, como uma cena expandida.

Neste propósito é imprescindível, primeiramente, compreender quem foi Loie Fuller, mulher que revolucionou a performance cênica para além de um gênero de dança específico, pois construiu uma nova abordagem de espetáculo ao imaginar a luz como agente ativo da construção visual da cena, aliada com tecidos esvoaçantes que geravam impressões diversas no público, podemos ver esta questão na citação abaixo:

> Loïe Fuller (22/1/1862, Fullersburg - 2/1/1928- Paris) fez um grande sucesso em sua primeira apresentação, em 5 de novembro de 1892, no Folies-Bergère, em Paris, tornando-se rapidamente uma celebridade, por criar o que ficou conhecida como a dança moderna, precursora de uma cena expandida, que aliou dança, teatro, music-hall a experimentações cinéticas por meio de pesquisas laboratoriais com a iluminação. (MONTEIRO, 2016, p.137)

A busca de sensações permeou seus estudos de movimento, desde a descoberta casual do impacto que a movimentação de tecidos causava no público, até a pesquisa diligente sobre a colorificação e manipulação de luz de forma precisa em um ambiente isolado de outros estímulos de modo a metamorfosear sua figura em ilusões luminosas, transformando-se em flor ou borboleta. Como compreendemos a seguir:

> Primeiramente, a despeito da proximidade dos trajes de Fuller com as formas da natureza, ela irá produzir efeitos de desnaturalização dessas imagens familiares (flor, serpente, borboleta), desencadeadas momentaneamente pela iluminação do seu corpo ondulante. Essas metamorfoses irregulares expandem-se ao espectador, pungindo nele um instinto comum, um sentimento arqueológico, que faz com que ele e a bailarina compartilhem uma experiência de esvanecimento da forma de si e de contato com o outro. (MATA, 2013, p.74)

ISSN: 2238-1112

A partir do estudo sobre Fuller, o grupo começou a compreender sua estética e motivações, em sua autobiografia temos uma janela para sua concepção de dança quando lemos: “O que é a dança? O movimento. O que é o movimento? A expressão de uma sensação. E o que é a sensação? O resultado que produz sobre o corpo humano uma impressão ou ideia que percebe o espírito” (FULLER, 2016, p.64).

Luz e Movimento. Luz em Movimento. Movimento de Luz. No traçar desta dialética buscamos construir uma linha conceitual que iniciou na expressão pura de Loie, em suas saias esvoaçantes com efeitos ilusórios, e seguia em jogos entre a luz e o corpo do intérprete, pesquisador contemporâneo que manipula fontes de incidência de luz diversas no jogo com elementos cênicos e movimentos. Nesta relação buscamos entender ainda se há uma barreira para a dança ser dança no momento em que o movimento corporal em gesto comunicativo não é mais o foco da cena, mas sim o agente que manipula elementos externos que criam os padrões visuais observáveis pelo público.

Torna-se relevante ressaltar o acompanhamento da prof. Msc. Natasha K. Leite[3], que esteve presente em todo o processo de estudo, ministrando oficinas de manipulação dos refletores e de iluminação cênica para dançarinos, e familiarizando-os com os ângulos de incidência de luz dos refletores expandindo a compreensão de como a sensação do público se altera dependendo da forma que a luz reflete a cena gerando sombra, textura e ambientação; neste trajeto tivemos a colaboração do Laboratório Cenolux[4] e Coletivo Alumiá[5].

A metodologia da pesquisa baseou-se no percurso desta montagem, desde os estudos teóricos iniciais na busca do entendimento dos ‘comos’ e ‘porquês’ da dança da Luz, perpassando pelas impressões deixadas na autora das dinâmicas do processo criativo em diálogo com os intérpretes-criadores. Temos como objetivos

3 Mestra em Artes pelo PPGARTES - UFPA (2016). Graduada em Licenciatura em Dança pela ETDUFPA - UFPA (2011). Integrante dos grupos de estudos e pesquisa: HISTÓRIA DA ILUMINAÇÃO, CIRANDA (Círculo Antropológico da Dança) e ÁLIF (Arte, Antropologia e Performance do Islã Histórico e Contemporâneo), mantém linhas de Pesquisa sobre: Movimentos e Ações de MULHERES TÉCNICAS no Brasil e o histórico de atuação feminina nos variados segmentos do meio técnico cultural; Processos de Criação em Iluminação Cênica; Estudos da Performance e Performatividade da Luz; Design Cênico / Cenografia, Linguagens e Tecnologias da Cena; e Antropologia da Dança

4 Idealizado por Natasha Leite como proposta de Projeto de Extensão para os discentes do Curso Técnico de Cenografia da ETDUFPA

5 Coletivo de mulheres técnicas de múltiplas linguagens da cena criado em 2015 e que é responsável pelas ações do Movimento MULHERES NA TÉCNICA-PA lançado em 2019.

específicos descrever as etapas de produção do espetáculo; dialogar com autores que versam sobre a cena expandida de Loie, construção cênica e processo criativo; para analisar os ecos da performance.

2. Processo Criativo

O processo criativo para o espetáculo iniciou na compreensão de quem foi Loie Fuller. O grupo se debruçou em uma pesquisa biográfica desta precursora moderna, compreendendo-a como uma mulher vanguardista, que desafiou padrões estéticos e patriarcais da época tanto em sua persona cênica quanto pessoal, identificando um empoderamento que permitiu que ela sustentasse suas convicções artísticas, dando vida as suas criações em efeitos luminosos em um momento em que a iluminação elétrica ainda nem estava presente em todas as casas de espetáculo, inspirando inúmeros artistas e afetando até o cenário cinematográfico, como MONTEIRO confirma a seguir:

> Fuller foi considerada o grande mito da Belle Époque, ao apresentar um gênero novo de dança, no qual seu corpo desaparecia ao manipular tecidos cujas formas eram modificadas pela incidência de luzes coloridas. Responsável por criar uma arte em movimento, muito próxima do cinema, explorou diversas técnicas que articulavam o uso de espelhos, projetores e figurinos, investindo em uma arte abstrata e poética. (2016, p.138)

Com a compreensão dos processos criativos de Fuller o grupo realizou um *brain storm*[6] buscando palavras significantes que abrangessem a arte multifacetada, a palavra 'aisthesis' surge então como um fio condutor, quando compreendemos que:

> A aisthesis se distingue da estética, na medida em que o segundo termo se refere à categoria que designa o sentido sensível e a forma de inteligibilidade do que denominamos de arte. (...) Por sua vez, a aisthesis está primordialmente vinculada aos efeitos que a técnica causa na experiência sensível de maneira geral e na nossa percepção da arte e do mundo que a modula. (MATA, 2013, p.79)

O subtítulo 'corpos translúcidos' complementou então o nome da obra que começávamos a desenhar, com a premissa de deixar transparecer a luz no movimento de dança, a partir daí a pesquisa passou para o âmbito da exploração, compreendendo na sinestesia a provocação para uma pesquisa que não prioriza o

[6] Pode ser traduzido como 'chuva de idéias', momento em que o grupo fala e registra palavras ou frases 'soltas' induzido pela temática estudada a fim de encontrar conceitos-chave a serem trabalhados.

ISSN: 2238-1112

movimento corporal mas a imagem que este movimento evoca no espectador, criando atmosferas a partir do estabelecimento de padrões de movimentos que jogassem com linguagens de dança, elementos cênicos e incidências luminosas, seguindo um caminho traçado pela própria precursora, como vemos a seguir.

> Para Fuller, não interessava uma pesquisa minimal ou mimética dos movimentos da dança que reproduzissem, por exemplo, fielmente, o bater de asas de uma borboleta. O que ela buscava era uma espécie de movimento transitório e plástico que deveria ser obtido através da manipulação de tecidos, alcançando um gesto fluido, luminoso e evanescente. A partir desta constatação, Fuller criou doze movimentos, revelados por meio da combinação de luzes projetadas, o que alguns anos mais tarde o cinema faria, ao tentar criar atmosferas. (MONTEIRO, 2016, p.139)

É curioso destacar que a iluminação cênica ainda não era um campo artístico consolidado na época em que Fuller criou sua obra, ela iniciou esta pesquisa de forma empírica e, posteriormente, através de um aprofundamento de conceitos, a compreensão de que a iluminação em um cenário isento de estímulos exteriores gerava imagens transcendentes no espectador, criando uma forma abstrata de apreciar a dança e, mais ainda, afastando da apreciação de uma virtuose física e aproximando-a de uma contemplação de transe, sendo “a primeira artista completamente sozinha em cena a ter inventado seus próprios códigos e sua própria prática artística. Além disso, ela cria o que podem ser considerados os primeiros movimentos, que surgem em decorrência da experimentação direta entre corpo e iluminação.”. (MONTEIRO, 2016, p.139)

A pesquisa coreográfica para o espetáculo Aisthesis iniciou com a busca pela aproximação da estética pura de Loie. Segundo RAMOS (2013) a aparência do ator em cena pode ser entendida como um signo icônico, que pode assemelhar-se mais ou menos a seu objeto, buscamos gerar a maior proximidade do efeito visual da estética de Loie, com inspiração nos elementos utilizados por ela, adaptado à nossa realidade.

A primeira cena montada foi chamada de ‘Loie original’, com a intenção de nos aproximarmos ao máximo de sua poiésis, iniciamos pela produção de uma grande roupa rodada de ceda, posteriormente adicionada de mais uma saia do mesmo material para complementar o efeito visual desejado. Como ocorreu com a própria precursora, precisamos de várias tentativas para encontrar um figurino que nos desse o efeito desejado, como nos mostra LISTA:

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> Após ter criado um conjunto composto inicialmente de uma parte superior bastante colante e de uma saia bem larga sobre a qual figuram motivos em forma de serpente, de borboleta e de flores, Loïe inventa, para sua dança serpentina (...) uma imensa coroa em tecido de seda, de muitos metros, aberta na frente e presa por um bandô em torno de sua cabeça. Ela não parará de melhorar este figurino, trabalhando sobre a textura do tecido, sobre a forma, sobre a maneira de o sustentar em seu movimento ondulatório através do espaço. Por exemplo, ela apresentará mais tarde um brevet com varas de ponta curta, de bambou ou alumínio, a fim de evitar todo efeito de linha partida quando da manipulação do véu que pode, então, ser lançado a mais de seis metros. (LISTA apud. MONTEIRO, 2016, p.138)

A intérprete-criadora Victória Aben-Athar, que viveu o papel de Loie no espetáculo Aisthesis, realizou sua pesquisa de movimento baseada na Serpentine Dance, peça icônica do repertório de Loie, realizando sua performance em cima de um cubo de hastes metal com os lados fechados por madeira, e a parte de cima por uma espessa folha de vidro, com refletores iluminado por baixo do vidro e pelos lados internos e no fundo. Natasha Leite idealizou este aparato adaptando elementos cênicos para a composição de um cubo luminoso semelhante aquele utilizado originalmente, descrito por LISTA:

> Uma base oca, coberta de espelhos, é colocada por baixo da abertura, a fim de orientar a luz de maneira a concentrar sobre o topo da base. A cena, envolta pela escuridão, reina na obscuridade: os espelhos não refletem nada, também a base é invisível para o público. Loïe dança sobre a placa de vidro, dando, então, a impressão de uma aparição fantasmática plainando no ar. (2002, p.11)

Esta cena tinha por objetivo apresentar ao público ecos da precursora estudada, e foi inicialmente pensada para ser a abertura da performance, mas como veremos no decorrer da pesquisa, esta tornou-se um quebra-cabeças e cada performance ganhou uma conformação diferente entre as cenas. A seguir podemos ver nas imagens 1 e 2 um contraponto entre a coreografia ‘Loie Original’ e uma cena de *Serpentine Dance*.

Figura 1: Loie Fuller dançando sua icônica obra *serpentine dance*, retirado de: https://fromthebygone.wordpress.com

Figura 2: Intérprete-criadora victória Aben-Athar realizando a cena 'loie original' do espetáculo *Aisthesis.*

Continuamos o processo de pesquisa buscando outros elementos de incidência luminosa, iniciando a busca de forma cronológica, estudando os efeitos da lâmpada e das diversas impressões que ela transmitia dependendo do ângulo de iluminação, compreendendo, como nos aponta MONTEIRO (2016), a ideia que Fuller defendia sobre a impressão luminosa, não fornecida pela lâmpada em si, mas sim pelo objeto sobre o qual a luz incide, desta forma a iluminação se modifica ao contato com a materialidade do objeto. Nesta linha chegamos à cena que nomeamos de Sombra Chinesa.

A coreografia Sombra Chinesa foi dançada então ao Som do Violoncelo de Gabriela di Cavalcante[7] (imagem 3), musicista que se aproximou do projeto convidada por Natasha Leite para ampliar o jogo cênico, que agora dialoga também com a nuance da música ao vivo, desta forma a silhueta dançante contornada com um figurino de tamanho reduzido dos tecidos giratórios de Loie aparecia em sombras por trás de uma grande panada branca com a iluminação de contraluz, ou seja, vinda por trás da intérprete e da panada, criando um efeito que remetia a ecos do passado trazendo á tona a contemporaneidade de Fuller.

[7] Ana Gabriela é aluna do Curso Técnico em Violoncello Performance da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, sob a orientação do Prof. Dr. Áureo DeFreitas e aluno do Curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA.

ISSN: 2238-1112

Figura 3: Intérprete-criadora musicista Gabriela di Cavalcante realizando 'costura' musical do espetáculo *Aisthesis.*

Com o mesmo figurino em tamanho reduzido, que se caracterizava pelo vestido rodado em formado 'volta ao mundo' branco, mas com menor comprimento e sem as varas de metal usadas como extensões de braços, construímos a cena 'Loie Tecnológica', na qual a intérprete realizava movimentos ondulatórios e giratórios iluminadas por canetas que emitiam luzes de laser verde, estas canetas eram manipuladas por outras duas pesquisadoras em uma grande cena de improvisação induzida por uma trilha sonora de ruído, de modo a gerar uma distopia visual. As mesmas canetas também eram utilizadas na cena 'canetas', na qual três intérpretes se revezavam entre estar no foco da incidência dos lasers e manipula-los, em uma indução de perseguição e fuga dos raios verdes emitidos por elas, podemos observar seus efeitos na imagem 4.

ISSN: 2238-1112

Figura 4: Intérprete-criadora realizando a cena 'canetas' do espetáculo *Aisthesis.*

Torna-se interessante relatar que todas as cenas eram dançadas com uma roupa-base preta dos pés á cabeça, composta de meias, macacão, balaclava e luvas, de modo a ocultar o corpo que realizava as evoluções, evidenciando seus efeitos em luz e elementos cênicos. A partir daí, realizamos outros jogos entre luz e movimento buscando estéticas contemporâneas, nos apropriamos de aparelhos mais modernos de incidência da luz, como a luz negra, pontos de leds e de laser; realizando estudos com elementos cênicos e figurinos de materiais e cores diversas, aliando com o gesto dançado em gêneros diferentes para criar escritas de luz.

Foi gerado um espetáculo de percepção, compreendendo "percepção como um processo altamente dinâmico e não como um mero registro mecânico de algum estímulo" (OSTROWER, 2013, p.57). A partir da interação com o público, os corpos translúcidos ganharam significado em seus movimentos sinestésicos.

A cena tornou-se um quebra-cabeça, pois em cada uma das três apresentações abertas ao público tínhamos ordens coreográficas e, por vezes, até trilhas sonoras diferentes decididas nos ensaios gerais de acordo com as vivências compartilhadas até aquele ponto, sempre costuradas pelo violoncelo de Gabriela De Cavalcante, acrescentando o jogo entre música e luz à textura do espetáculo.

O roteiro é composto de oito cenas coreográficas, os participantes do projeto, intérprete-criadores da cena, elaboraram as células cênicas manipulando os elementos selecionados a partir da pesquisa realizada com os elementos escolhidos durante o processo, dentre estes selecionamos as asas de dança do ventre, que dialogaram com 'lily dance', repertório de Fuller que trabalhava o movimento das

ISSN: 2238-1112

asas de borboletas dialogando com a iluminação de refletores cênicos nas cores azul e âmbar, como vemos na imagem 5.

Figura 5: Intérprete-criadora realizando a cena 'Asas' do espetáculo *Aisthesis.*

Na continuidade do processo selecionamos as luzes de led para conversar com a técnica moderna de Lester Horton, gerando efeitos de pequenos pontos de luz coloridos que dançaram sob a música 'lanterna dos afogados' gerando imagens de traços e círculos em rastros luminosos enquanto os interpretes dançavam a linguagem dança moderna (imagem 6). A luz negra foi trabalhada em uma cena posterior dentro da dança Waaking, gênero das danças urbanas que tem como foco uma movimentação complexa e ágil dos membros superiores, para potencializar o efeito hipnótico da cena os intérpretes se utilizaram de luvas brancas até os cotovelos, como vemos na imagem 7.

ISSN: 2238-1112

Figura 6: Intérpretes-criadores realizando a cena 'leds' do espetáculo *Aisthesis.*

Figura 7: Intérpretes-criadores realizando a cena 'luvas' do espetáculo *Aisthesis.*

E por fim visitamos os leques, outro elemento da dança do ventre que trouxe a inspiração na dança do Fogo, onde os tecidos esvoaçantes eram iluminados por luzes de coloração quente gerando a ilusão de chamas que dançavam manipuladas pelos criadores (IMAGEM 8)

Imagem 8: Intérpretes-criadores realizando a cena 'leques' do espetáculo *Aisthesis.*

Assim chegamos às oito cenas que compuseram a performance, a pontuar: Sombra Chinesa (silhueta dançante de Loie Fuller), Luvas (Técnica de Waacking ressaltada por luvas brancas em luz negra), Leds (pontos de luz coloridos no espaço), Asas (elemento da dança do ventre), caneta (Canetas a *laser* contornando corpos), Loie tecnológica (figurino da Loie banhado por luz de *laser*), leques (leques de dança do ventre esvoaçando em luzes quentes) e Loie Original.

ISSN: 2238-1112

No processo de pesquisa gesto-elemento-movimento começamos a buscar outras fontes de incidência de luz que trouxessem efeitos sinestésicos em um ambiente privado de outros estímulos visuais, para isto adotamos como cenário uma caixa preta em total escuridão, o que trouxe ao elenco outro desafio, dançar em meio ao breu, sem referências visíveis começaram a buscar na vibração do outro o sentido espacial para se encontrar em mudanças de lugares e entradas e saídas de cena, todos os refletores e lâmpadas, além das gambiarras manipuladas pelos interpretes criadores foram idealizadas e construídas por Natasha Leite em diálogos contínuos com o grupo do Projeto e com os coletivo Alumiá e Laboratório Cenolux, estes últimos que também participaram de toda a montagem da caixa-cênica e manipulação dos elementos nos bastidores, Natasha na culminância do processo também atuou como designer e técnica de luz.

Compreendemos os elementos do utilizados no espetáculo ‘Aisthesis: Corpos Translucidos’ (IMAGEM 9) como uma pesquisa sinestésica, que perpassa por todos os sentidos em um espetáculo provocativo á sensibilidade do público e do intérprete, que é confrontado com imagens inesperadas que geram sensações diversas que vão do encantamento ao desconforto em cada um que participou de cada uma das performances, como vamos analisar a seguir:

Imagem 9: Cartaz espetáculo *Aisthesis.*

3. Desdobramentos

Ao final de cada performance estendemos ao público presente um ‘bate papo’ para compreender suas percepções, ao acender as luzes os espectadores eram confrontados com o desconforto causado pela incidência luminosa repentina que contrastava com a profunda escuridão que permeava a cena, mesmo que interrompida com interferências luminosas, entendendo o legado de Fuller como

ISSN: 2238-1112

uma performance de percepção imersiva profundamente individual, como aponta VILELA na citação a seguir:

> Loïe Fuller, podemos dizer, persegue o mesmo efeito da chama de uma vela, provocando a imaginação através de uma sensação hipnótica. Permanece história na produção de imagens, feitiços e deslumbramentos, hoje multiplicada em outros corpos a partir da luz que incide sobre um tecido dançante. (VILELA, 2012, p.901)

Como já era esperado, e havia sido debatido anteriormente pelo grupo, observamos análises diferentes de espectadores presentes na mesma performance, alguns compreenderam um cenário narrativo acerca da opressão tecnológica, guiado principalmente pela coreografia ‘Canetas’, onde a improvisação conduzida pela ‘perseguição’ das luzes nas silhuetas dos intérpretes propôs para o (chamemos de) ‘espectador A’ um cenário distópico de perseguição da tecnologia sobre a humanidade, que não consegue se esconder para manter sua privacidade preservada.

O comentário se desdobrou compreendendo que esta realidade não é tão ilusória assim, tendo em vista que atualmente já somos invadidos por câmeras em celulares, computadores, equipamentos de segurança urbana, e não sabemos até que ponto estes aparelhos absorvem informações de nosso cotidiano.

Outros espectadores já receberam impressões de imagens como vagalume, fogo ou borboletas em cenas determinadas, esta análise que se seguiu já caminhou para compreensões de imagens que se formavam e esvaiam com a mesma velocidade aos olhos do ‘espectador B’, que visualizou uma noite iluminada por vagalumes na cena ‘leds’, um casal de borboletas esvoaçantes na cena ‘asas’, e uma chama ondulante na cena ‘leques’. Compreendendo a multiplicidade de significados observáveis, alguns destes comungados com outros espectadores, nos remetemos à seguinte colocação:

> Em “Vila Júlia. O sonambulismo da história” (13 jan. 1957), Flávio de Carvalho define a estética como uma abertura a um mundo distinto do cotidiano, sugerindo que arte deva construir um espaço independente da realidade e fugir das narrativas lineares, representativas. (MATA, 2013, p.93)

Este mundo, distinto do cotiado criado por Fuller em sua compreensão estética de cena expandida, tem em suas fibras a alma da dança moderna, mas é tão desconcertante que gera indagações. Um questionamento que nos instigou foi: seria este um espetáculo de dança ou um espetáculo de luz? O fato do corpo em

ISSN: 2238-1112

movimento não ser o destaque da cena e sim elemento manipulador da luz que dá vida às coreografias, descaracteriza a cena como dança?

Compreendemos, então, a montagem do espetáculo como fonte de pesquisa relevante para perceber uma cena expandida da performance que gera múltiplas possibilidades para o intérprete sem limitá-lo a uma estética pré-determinada do que é dança e de como ela deve ser apresentada. Estas múltiplas ressignificações estéticas de um conceito original que nos guiaram por dois anos de pesquisa de movimento intenso, que não nos encaminharam para uma cópia do legado deixado por Loie Fuller, mas para a descoberta de caminhos próprios de cena, com nossa própria interpretação.

> É curioso notar que, até hoje, existem bailarinas interessadas em retomar o trabalho de Loïe Fuller. É certo que no teatro, assim como no ballet clássico, se interpretam peças consideradas justamente clássicas, com diferentes montagens e adaptações. Assim o trabalho de Loïe Fuller é adaptado resultando o mesmo trabalho em diferentes interpretações. (VILELA, 2012, p.897)

Considero assim a performance gerada dos estudos sobre a precursora uma citação de seu trabalho, inspirados pelo universo sinestésico apontado por ela compreendemos nossos próprios caminhos para criar uma obra nova, contemporânea, e que dialogou intensamente com nossa realidade social , tendo sido apresentada em um momento acirramento de tensões políticas a performance se deixou afetar e emanar a alma dos artistas em cena, mesmo com seus rostos cobertos, conseguíamos enxergar a pulsação dos corações, segue a compreensão de VILELA sobre o trabalho de Jody Sperling revisitando Fuller.

> Jody Sperling, apesar de utilizar alguns efeitos particulares da época, se apropria do trabalho de Loïe Fuller fazendo uma espécie de *citação*. Não reproduz com a intenção documental, mas constrói seu trabalho a partir do trabalho de outro. Resgata uma memória adaptando, reconstruindo, fazendo referência à obra de Fuller, muitas vezes intensificando suas idéias. (VILELA, 2012, p.898)

Após a escuta dos ressignificados imagéticos construídos na percepção dos espectadores, compreendemos o espetáculo Aisthesis como um processo em constante auto-reconstrução, uma obra atemporal que se torna diferente para cada indivíduo. Confirmamos então a hipótese, uma vez que, através do processo criativo baseado na linguagem moderna de dança chegamos à construção de uma performance que rompe barreiras de percepção e rótulos de linguagem, corroborando com MAUCLAIR, na obra de MONTEIRO:

ISSN: 2238-1112

> Defendendo a ideia de uma arte universal, a autora afirma que não assistiu nem a um espetáculo, nem a um canto, nem a uma dança, mas a uma arte sem nome. Para ela, Fuller arrasta os espectadores dos conflitos da vida cotidiana e os leva a "aux contr'és purificadores do sonho" (2016, p.140)

Loie Fuller (2016) compreende o movimento como ponto de partida para qualquer esforço de expressão, entendendo a impossibilidade de sentir uma coisa e expressar outra, afirma que "Uma vez que o movimento, e não a palavra, é a verdade, nós deformamos a nossa capacidade de compreensão" (FULLER, 2016, p.66). Esta compreensão é levada aos limites na apreciação de uma obra abstrata e sinestésica, pensada para gerar deslumbramento, desconforto e afetações diversas, assim o espetáculo 'Aisthesis: Corpos Translúcidos', se apresenta como um ponto de virada para todos o viveram dentro e fora da cena, abrindo caminhos para um diálogo mais estreito entre cenógrafos, iluminadores, figurinistas, coreógrafos, musicistas e dançarinos, descortinando uma dança enquanto cena expandida.

Gabrielly Albuquerque Pereira Santa Brígida
UFPA
gabrielly@ufpa.br
Mestra em treino desportivo pela Lusófona, Professora EBTT da ETDUFPA, diretora geral da Volé Cia de Dança, Coordenadora do Projeto Dança moderna, intérprete da A. Monteiro dance company.

Referências

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo, Martins Fontes, 2001. 2ª Edição.
CAMINADA, Eliana. **História da Dança – Evolução Cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
GITELMAN, Claudia. **Dança Moderna Americana: Um esboço**. Pro Posições. Vol. 09, Nº 02. 1998
GRAHAM, Martha. **Memórias de sangue**; tradução Cláudia Martinelli Gama. SP: Siciliano, 1993.
MEIRINHOS, Manoel e OSÓRIO, Antônio. **O estudo de caso como estratégia de investigação em educação The case study as research strategy in education.** EDUSER: revista de educação, Vol 2(2), 2010. Inovação, Investigação em Educação. P.49 – 65
VILELA, Lucila. **Loïe Fuller: Movimento E Captura.** Barcelona: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012. Disponível em: https://docplayer.com.br/13294339-Loie-fuller-movimento-e-captura.html
FULLER, Loïe. **Ma vie et la danse**. Autobiographie suivie de écrits sur la danse. Paris: Éditions L'Oeil d'Or,2002.

LISTA, Giovanni. **Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque**. Paris: Hermann Éditeurs des sciences et desarts/ Centre National de la danse, 2006.

MATA, Larissa da. **Poesia, Dança, Desenho**. Revista Landa, Santa Catarina.Vol. 1, nº2, p.71 – 100, 2013.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **Loie Fuller – Artista precursora da cena expandida.** Repertório, Salvador. nº 27, p.137-145, 2016.2

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. 1ª ed. Campinas, Sp: Editora Unicamp, 2013.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013

ISSN: 2238-1112

Dança e Cultura Saterê Mawé: O ritual da Tucandeira como meio de valorização da cultura na Escola Municipal Villa Lobos em Manaus/AM.

Jeanne Chaves de Abreu (UEA)
Rodrigo Carmo de Lima Cabral (UEA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimentos.

Resumo: A cultura amazônica é rica em lendas, mitos e danças, porém, a cultura indígena está sendo desvalorizada. A partir dessa premissa, investigamos se o jovem branco, nascido e criado no perímetro urbano da cidade de Manaus, reconhece esses valores e qual a importância que o mesmo dá as tradições culturais indígenas. Esse estudo teve como objetivo principal valorizar a cultura indígena, estudando a dança do ritual da Tucandeira da tribo *Satere-Mawé* e sua importância para o gênero masculino. É um rito de passagem do pequeno indígena para a fase adulta. O estudo foi realizado no horário do componente curricular Arte, na Escola Municipal Villa Lobos, envolvendo alunos na faixa etária entre 11 e 12 anos do 6° ano. Nossa âncora metodológica foi a etnografia, onde foi respeitado e valorizado a cultura do povo originário *Sateré-Mawé*, com abordagem de cunho qualitativo, com entrevistas, aulas teóricas e práticas e a observação participante para que conseguíssemos solucionar e obter respostas positivas sobre a questão problema. Considerando os excelentes resultados que obtivemos com esse estudo, esperamos contribuir de forma qualitativa com os estudos sobre a temática, para a construção de uma prática que valorize os saberes da nossa terra. Filtrar os conhecimentos baseados nas vivências das etnias indígenas, nos instiga a conhecer as origens e a caminhada do homem até os dias atuais, levando ao conhecimento de estudantes e professores essa incrível jornada.

Palavras-chave: CULTURA AMAZÔNICA. DANÇA. RITUAL DA TUCANDEIRA. SATERÊ MAWÊ.

Abstract: Amazonian culture is rich in legends, myths and dances, but indigenous culture is being devalued. From this premise, we investigate whether the young white man, born and raised in the urban perimeter of the city of Manaus, recognizes these values and what importance it gives indigenous cultural traditions. This study seesyou as the main objective to value indigenous culture, studying the dance of the Tucandeira ritual of the *Satere-Mawé* tribe and its importance for the male gender. It is a rite of passage from the small indigenous to the adult stage. The study was carried out during the time of the Curricular Component Art, at the Municipal School Villa Lobos, involving students between 11 and 12 years of 6th grade. Our methodological anchor was ethnography, where the culture of the people originating *Sateré-Mawé* was respected and valued, with a qualitative approach, with interviews, theoretical and practical classes and participant observation so that we could solve and obtain positive answersto theproblem question. Considering the excellent results, we obtained with this study, we hope to contribute qualitatively with studies on the subject, to the construction of a practice that values the knowledge of our land. Tocelebrate the knowledge based on the experiences of indigenous ethnic

ISSN: 2238-1112

groups, it encourages us to know the origins and the journey of man to the present day, leading to the knowledge of students and teachers this incredible journey.

Keywords: AMAZONIAN CULTURE. DANCE. TUCANDEIRA RITUAL. SATERÊ MAWÉ.

1. Introdução

O conceito de cultura está além de um conjunto de crenças e costumes que estão arraigados as nossas nossas raízes sociais, ela está relacionada a aspectos concretos e abstratos que circundam o cotidiano do homem. Existem diferenças culturais abissais entre as sociedades, gerando diferenças e diversidades muitas vezes incompreensíveis para o olhar do outro.

Quando se trata da cultura amazônica, a questão é ainda mais complexa, principalmente se considerarmos todo o processo de desenvolvimento que essa região sofreu, tendo como maior adversário a cobiça estrangeira. Nossa cultura é o resultado da hibridização de diferentes povos que aqui se estabeleceram ao longo dos séculos, primeiramente na coleta de especiarias, posteriormente o afã da conquista do látex, e por fim os beneficiamentos oriundos da criação do Polo Industrial de Manaus e a implantação da Zona Franca de Manaus. A escassez de mão de obra local juntou-se a oferta de emprego, trazendo para a cidade de Manaus brancos e negros que se fundiram com o indígena, dando origem a um dos maiores complexos culturais existentes em nosso país.

Parte fundamental desse processo de formação social, o indígena foi obrigado a deixar sua cultura e adotar uma nova. A cultura indígena foi sendo esquecida, vista como algo sem valor, suas crenças, costumes, ideias, ritos foram massacrados pela política da colonização que acreditava que era necessário ensinar a aquele povo a ser gente de verdade. Mesmo nos dias atuais, com a modernização do pensamento, ainda existem um olhar atravessado de pessoas que acreditam que povos indígenas são inferiores.

O estudo partiu de um interesse pessoal e acadêmico ao entender que a cultura de um povo mostra a trajetória por onde tem caminhado ao longo dos tempos. Assim, por meio da arte, do folclore, da música, da dança, enfim, através das tradições e costumes dos povos ancestrais, buscamos levar ao conhecimento dos nossos alunos a riqueza cultural que nossos antepassados nos legaram, e que

ISSN: 2238-1112

não temos dado o merecido valor. No bojo dessas discussões, as diferentes linguagens artísticas presente no Ensino das Artes favorecem que o aluno possa estabelecer novas e ricas relações consigo e com os outros.

Esse estudo tem como objetivo principal valorizar a cultura indígena estudando a dança da Tucandeira da tribo *Satere-Mawé* e sua importância para o gênero masculino analisando suas origens, mostrando sua história e oportunizando professores e alunos a valorização da cultura amazônica.

2. Mergulhando na cultura Saterê Mawê. Quem somos?

Um dos grupos étnicos indígenas mais importantes para a formação do povo amazônida foi e é os índios *Saterés Mawés*. A história desse povo indígena se confunde com a própria história de colonização da Amazônia, pois, deste muito antes dos europeus chegarem com seus navios e sua cultura eles já habitavam essa terra. Nesse sentido Souza (2011) destaca que os europeus travaram batalhas desleais e sangrentas com propósito de se apropriar de tudo e todos(as).

Nesse mesmo sentido Salem José (2010, p. 21-22) afirma que,

> Os territórios amazônicos, até então vividos pelos povos que os habitavam como espaços coletivos pertencentes a si e aos seus antepassados, passaram a ser tratados mediante o modelo de crescimento concebido pelos colonizadores europeus – um modelo totalmente baseado na propriedade privada. Os modos de vida e de ser dos povos nativos vão ser interditados pelos valores e concepções europeias e sentenciados como modos de vida e de ser "não humanos". Assim, autoriza-se toda sorte de ações de caráter predatório e exploratório, não só dos recursos naturais, como também desses *seres "*não humanos". Enquanto isso, os missionários religiosos empenham-se em transformar em almas verdadeiras os estranhos seres.

A Amazônia é uma das regiões mais ricas do Brasil e alvo de grande cobiça pelos povos estrangeiros. Os índigenas, os primeiros habitantes desta terra rica em flora e fauna, sofreram com a cultura imposta pelos europeus. De acordo com Bernal (2009), houveram muitos massacres de indígenas acompanhados de polêmicas políticas institucionais, principalmente relacionados à disputa de terra que resultaram no quase extermínio desse povo.

Como forma de dar visibilidade ao sofrido e quase extinto povo dessa região, enveredamos por contribuir com esse estudo sobre a cultura da tribo *Saterê-Mawé.* O nome da tribo que se configura como objeto de estudo possui dois vocábulos que comporta os seguintes significados: *Sateré* quer dizer "**lagarta de**

ISSN: 2238-1112

fogo", referência ao clã mais importante dentre os que compõem esta sociedade, aquele que indica tradicionalmente a linha sucessória dos chefes políticos; e *Mawé* - quer dizer "**papagaio inteligente e curioso**" e não é designação clânica.

Os *Sateré-Mawé* fazem parte do tronco linguístico Tupi e família linguística Tupi-Guarani, falantes das línguas *Sateré-Mawé* e Português e trata-se de um povo bilíngue (ALMEIDA, 2007). Ao longo de sua história, os *Saterés-Mawés* já receberam vários nomes, os quais se destacam: *Mavoz, Malrié, Mangnés, Mangnês, Jaquezes, Magnazes, Mahués, Magnés, Mauris, Mawés, Maragná, Mahué, Magneses, Orapium*.

Historicamente, os ancestrais do povo *Sateré-Mawé*, ocupavam o vasto território entre os rios Madeira e Tapajós, que é delimitado ao norte pelas ilhas Tupinambaranas, no rio Amazonas e, pelas cabeceiras do Tapajós. De acordo com dados da Funasa a população está estimada em 10.761 pessoas. (FUNASA, 2010).

Um dos pontos mais relevantes da cultura *Sateré-Mawé* e que atrai olhares curiosos tanto dos próprios amazônidas quanto do turista estrangeiro é o ritual da Tucandeira. Na atualidade esse ritual é utilizado inclusive como forma de manter viva essa cultura, como também como auxílio econômico para a manutenção desse povo indígena. Os povos tradicionais utilizam a dança para celebrar os marcos mais importantes de suas vidas. Assim é a etnia *Sateré-Mawé* que celebra com a Dança da Tucandeira o rito de passagem masculino da adolescência para a fase adulta e ocorre todos os anos sempre nos meses de outubro e novembro.

O ritual é somente realizado para os meninos Mawés, e importa salientar que a representação da tucandeira é uma mulher, e essa fêmea é que seduz os pequenos indígenas. Os curumins Mawé não são obrigados a fazer o ritual, mas se um deles quer galgar a escala da honraria, respeitabilidade, obter o título de guerreiro, constituir uma família e ser respeitado por toda aldeia, essa responsabilidade e ventura vai depender exclusivamente de sua própria vontade, persistência e coragem para encarar a prova.

Imbuídos de coragem e determinação são os pré-adolescentes e adolescentes que decidem se estão prontos para a realização do ritual, podendo a finalização da prova estender-se até a idade adulta. Segundo a crença a iniciação ou preparação deve começar antes da puberdade, quando o homem ainda é virgem, pois, o ato sexual torna o indígena dessa etnia impuro. Ressaltamos também, que quanto mais tarde começar a prova, mais dor o iniciado irá sentir. Salienta-se que a

ISSN: 2238-1112

obrigação só valerá após o Mawé ter realizado a primeira vez, devendo então completar o ciclo de passar pelo ritual vinte vezes. Quem organiza a cerimonia do ritual é o Tuxaua que é o líder político da aldeia. Ele é quem é o responsável por marcar a data, convidar toda aldeia e etnias vizinhas, visto que o ritual é aberto para todos.

Adverte-se que a preparação do ritual é longa, começa quando o menino *Sateré-Mawé* avisa ao Tuxaua que ele está pronto para realizar a prova. Dá-se então início a caçada as Tucandeiras[1]. Nesse processo também o iniciado fica em resguardo. De acordo com Pereira, (2003, p. 61) "[...] o resguardo é longo, dura dez meses. Só depois disso podem andar e dançar. Só comem inambu, tucano, urupée e formigas". O resguardo é importante para os meninos, pois, acredita-se que assim eles não sofrem muita dor. As ferroadas da Tucandeira provocam febre, alucinações e inchaços no local ferroado. No dia do ritual elas são imersas em uma bacia com água e folhas de caju onde serão adormecidas, pois, a folha de caju tem um efeito anestésico. Esse tempo é suficiente para que os índios possam colocar as formigas dentro da luva chamada de *Saaripé* que é confeccionada artesanalmente feita de palha e adornada com penas de arara, em seu interior comportam mais de cem formigas tucandeiras que são presas entre seus traçados de palha.

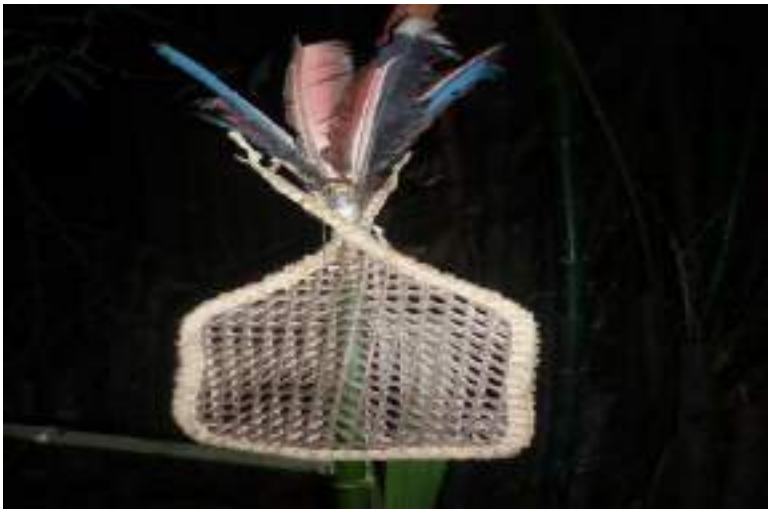


Figura 1: Saaripé – luva utilizada no Ritual da Tucandeira. Fonte: arquivo pessoal do pesquisador - Aldeia Y'apyreht (2019)

[1] A Tucandeira é uma espécie de formiga dotada de um ferrão possuidor da ferroada mais dolorosa do mundo. A Tucandeira na língua indígena chama-se Wat-Amã. Já capturadas as Tucandeiras são conservadas dentro de um cone de bambú, onde permaneceram até a véspera do ritual.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A *Saaripé* tem um significado e Bernal (2009, p. 86) aponta que ela "[...] simboliza o órgão genital feminino reproduzindo assim uma espécie de tabú relativo a primeira relação sexual de um homem com uma mulher". Acredita-se que quando a moça e o rapaz já não são mais puros as tucandeiras maltratam muito o iniciado, aplicando-lhes ferroadas mais intensas e dolorosas.

O ritual simboliza também o casamento indígena, nesse caso as moças da aldeia aproveitam o ritual para escolher seu futuro marido. Para participar do ritual, o menino tem seu corpo e mãos pintados por tinta de jenipapo, feitas por sua mãe e suas tias. Na hora do ritual, o Tuxaua com o cigarro chamado de paricá acorda as tucandeiras que ficam enfurecidas presas na luva. No centro da aldeia somente o Tuxaua e os mais velhos da tribo se colocam lado a lado formando uma corrente tendo ao centro o iniciado. O tuxaua enfia a mãos do menino na luva e com o bater dos pés inicia-se a dança da Tucandeira, os braços são mantidos para o alto para minimizar a dor das ferroadas.

Figura 2: Ritual da Tucandeira. Fonte: arquivo pessoal do autor. Dança da Tucandeira na Aldeia Y'apyreht (2019)

A dança é acompanhada de cantos, é composta de um único passo que é repetido simultaneamente e exaustivamente por todos. As bebidas que são o caxiri, tarubá e o guranã sapó, servem para energizar e prover de resistência os participantes do ritual, como são bebidas muito fortes, seus efeitos podem durar dias ininterruptos. A dança só tem finalização após o iniciado completar o círculo no centro da aldeia.

Ressaltamos que as mulheres também passam por um bravo ritual que as prepara para a vida, é o ritual do pé da paca, onde o processo é bastante doloroso,

ISSN: 2238-1112

nesse ritual elas são arranhadas com o pé da paca e serve para provar que estão preparadas para constituírem suas famílias.

3. A Dança da Tucandeira no contexto escolar

Costumes e tradições de um povo não se limitam apenas no centro familiar e no cotidiano urbano e rural, mas por meio do incentivo das escolas, pois, é nesse espaço que o indivíduo tem como desenvolver seu processo de aprendizagem, obtendo informações tradicionais e atuais por meio das disciplinas que compõem a proposta curricular das escolas.

No ano de 2008 foi criado a lei n°11.645 que estabelece que as escolas devem transmitir conhecimento sobre Cultura indígena e Cultura afro-brasileira, determinando assim a importância de o povo brasileiro conhecer suas raízes. Salientamos que esta lei está de acordo com a Lei das Diretrizes e Bases da Educação – LDBEN, Lei nº 9394/96.

Nesse sentido, a disciplina de Artes tem um poder transformador na vida de uma pessoa quando é despertado o seu interesse em determinados áreas como pintar, desenhar, esculpir, atuar, cantar e dançar. Uma das maiores preocupações dos professores que lecionam a disciplina de Artes é fazer entender aos demais professores, gestores e alunos a importância da Dança para o processo de ensino e aprendizagem.

Em qualquer escola trabalhar a dança e principalmente a dança indígena é um caminho longo e desafiador. É necessário quebrar vários tabus e enfrentar severas críticas, visto que a maioria das escolas não contemplam em seu currículo a dança, e quando existe essa prática, há uma preferência pelas danças acadêmicas como o jazz, balé clássico e as danças urbanas, que são as mais requisitadas dentro na escola.

Nesse contexto trazemos Marques (2003), pontuando que “a escola estaria mais engajada com as danças criadas com finalidades artísticas já que os outros tipos de dança estão disponíveis e mais acessíveis aos alunos no meio em que vivem”. Nesse propósito, investigando e estudando sobre a etnia *Sateré-Mawé*, encontramos uma iniciativa de trazermos aos alunos através da Dança da Tucandeira na disciplina de Artes um resgate da valorização cultural e ampliando o conhecimento dos alunos quanto sua identidade cultural, ensinando o respeito, os

ISSN: 2238-1112

costumes e as tradições desse povo tradicional. Pereira (2003) consagra a dança como uma produção histórica e social, onde mudanças acontecem para a formação e construção do saber. Considerando o parâmetro transformador atribuído pela escola, não basta ficar apenas em teorias, o ensino das Artes pode desenvolver um trabalho árduo e compensador quando visualiza os resultados analisados de forma positiva e assertiva no decorrer das atividades em sala de aula. E, as danças de cunho cultural desempenharão um trabalho consistente na vida dos alunos, cujo a aprendizagem será passada de geração em geração.

4. Procedimento Metodológico

A etnografia é um método muito utilizado em pesquisas que investigam a realidade indígena, o método constituiu-se coerente nesse estudo, haja vista, que o fenômeno investigado é a dança da Tucandeira. Quanto aos procedimentos foi utilizada a pesquisa de campo em articulação com o método etnográfico, visto que ele propõe um estudo detalhado sobre o fenômeno em questão e aplica-se principalmente nos estudos sobre a cultura indígena. Roesch (2009, p. 253-254) diz que a etnografia “[...] permite fundamentar na realidade as observações e os conceitos com que o pesquisador trabalha e, ainda, permite-lhe compreender a ação social de perto, de maneira semelhante dos próprios atores”.

Considerando os objetivos propostos para este estudo, o mesmo está caracterizado com uma abordagem qualitativa, a qual considera uma relação entre o imaginário e o real, entre objetividade e subjetividade, procura entender ou diminuir a existência entre a teoria e os dados coletados. Nesse sentindo, busca um aprofundamento entre o objeto de pesquisa estudado e a realidade social em âmbito mais global. Articulado com a abordagem qualitativa realizamos um levantamento bibliográfico em livros, revistas, artigos e sites na internet para fundamentação da pesquisa, destacando os autores que já teorizaram sobre o tema proposto.

A pesquisa foi realizada na Escola Municipal Villa Lobos situada na Rua Sátiro Dias, s/n, no bairro de São Francisco, na cidade de Manaus, no estado do Amazonas. Os sujeitos se constituíram dos alunos de ambos os gêneros do 6º ano do Ensino Fundamental com faixa etária entre 11 e 12 anos, bem como o professor do componente curricular Arte.

ISSN: 2238-1112

O alcance dos objetivos neste estudo foi possível em virtude de estabelecermos três etapas principais: na primeira etapa foi realizado o levantamento bibliográfico sobre a temática e a revisão do projeto de pesquisa, desde a delimitação de tema até a escolha das técnicas de pesquisa; na segunda etapa foi realizada a pesquisa de campo, com a realização da oficina de dança, aplicação das técnicas de pesquisa; e na terceira etapa foi realizada a transcrição das entrevistas, organização e interpretação das informações e pôr fim a escrita do artigo.

5. Análise e Discussão dos resultados

As técnicas de pesquisa foram aplicadas aos sujeitos após a realização de uma oficina pedagógica com o objetivo de verificar quais os conhecimentos prévios que os alunos possuíam sobre a Dança da Tucandeira. Os alunos assistiram um vídeo que mostrava como ocorre o ritual de iniciação na tribo *Sateré-Mawé*. Após a exibição do vídeo os pesquisadores direcionaram um debate sobre o conteúdo do vídeo e em seguida os alunos responderam sobre a importância da dança da Tucandeira para a cultura**.** Toda a conversa foi gravada com o consentimento dos alunos. Ao término de todas as entrevistas individuais, as respostas escritas pelos alunos foram organizadas em pasta separadas por gênero.

O período de observação ocorreu durante todo o mês de setembro, salientando que as aulas de Arte eram realizadas somente uma vez por semana. Ao longo do período de observação não houveram atividades práticas em sala de aula.

O segundo processo foi o de regência pelos pesquisadores com a proposta de levar aos alunos o conhecimento sobre a etnia *Sateré-Mawé* e a valorização da Dança da Tucandeira. A atividade foi realizada na própria sala de aula com duração de 1 hora e 20 minutos. O pesquisador instigou os alunos dizendo que não tinha problema em não termos um conhecimento prévio sobre o assunto, e que qualquer informação era válida.

O segundo questionamento foi baseado nos povos tradicionais, mas especificamente a etnia indígena *Sateré Mawé* e imediatamente três alunos levantaram as mãos. A primeira a relatar foi uma aluna que declarou que: - *“Professor sou dançarina de boi, e na toada do boi Garantido tem uma parte da música que diz sobre essa tribo” (Aluna 1).* Dialogando com a aluna o pesquisador

ISSN: 2238-1112

perguntou se ela sabia algo relacionado à etnia, sobre sua dança e ritual, e a mesma disse que só ouvia na música. O segundo a contribuir foi um aluno que declarou: - *"Professor, sou de Maués e lá na minha cidade todo ano os grupos de dança apresentam a lenda do guaraná. Mas também não sei dizer sobre a dança" (Aluno 2).*

O terceiro aluno contribuiu dizendo: - *"Professor uma vez minha mãe disse que a minha avó era dessa tribo. Mas não me disse muita coisa" (Aluno 3).* Nesse momento o pesquisador questionou sobre o ritual da tucandeira, mas o aluno respondeu que não sabia nada a respeito. Dos alunos que estavam na roda de conversa, nenhum soube expor algum conhecimento sobre o ritual da tucandeira.

Partindo para o segundo momento da aula, o pesquisador iniciou a atividade fazendo um breve relato sobre a cultura amazônica ressaltando o quanto é importante termos o conhecimento sobre os povos tradicionais.

Em seguida iniciamos a abordagem sobre o foco da pesquisa que é a apresentar aos alunos o conhecimento sobre a Dança da Tucandeira da etnia *Sateré Mawé*. Como demonstração da dança o pesquisador pediu para os alunos levantarem das cadeiras para que pudessem acompanhar os passos iniciais da dança.

Para a finalização da atividade todos foram encaminhados para a sala de multimídia onde os alunos assistiram a um vídeo que mostra detalhadamente sobre a dança do ritual da tucandeira. Por fim a professora e o pesquisador distribuíram uma folha para cada aluno e solicitaram que eles dissertassem sobre a seguinte pergunta: "Qual a importância da dança Tucandeira para a valorização da Cultura Amazônica?".

O Terceiro processo foi a organização de oficinas pedagógicas para a prática da Dança da Tucandeira. Esse processo teve início após uma reunião realizada no dia 23 de outubro com o diretor e professores para a realização da Feira Cultural da Escola. O foco da Feira Cultural era que todos os professores mostrassem as atividades que desenvolvem com os alunos. A primeira oficina foi realizada no dia 31 de outubro, o material utilizado no primeiro dia de oficina foi somente o computador e caixa de som onde foi apresentado aos alunos a música Wat'Amã do Boi-bumbá Garantido/2000. A Toada foi utilizada como instrumento de conhecimento e atividade lúdica para chamar mais atenção dos alunos. Assim, foi

ISSN: 2238-1112

realizado a primeira oficina. Salienta-se que a duração das atividades eram somente os 45 minutos de aula.

Figura 3: Marcação Tribal dos Pés – Uca Uca. Fonte: Arquivo Pessoal/Autor (2019) – Quadra de Esportes da Escola Municipal Villa Lobos

O segundo dia de oficina foi realizado no dia 1º de novembro, no qual foi realizado os desenhos coreográficos, onde foi necessário estilizar a dança, mas sempre respeitando os movimentos originais da dança da tucandeira.

Figura 4: Desenho Coreográfico. Fonte: Arquivo Pessoal/Autor (2019)

Nesses dias de atuação foi concluído a composição Coreográfica na música Wat'Amã. Verificou-se um grande empenho dos alunos, pois, queriam fazer uma boa apresentação na Feira Cultural.

ISSN: 2238-1112

A Feira Cultural ocorreu no dia 22 de outubro, sendo que a Dança da Tucandeira foi a primeira a se apresentar.

Figura 5: Apresentação na Feira Cultural. Fonte: Arquivo Pessoal/Autor (2017)

6. Resultado de um processo

A cultura configura-se com uma herança de cada povo que está ligada em todo lugar com inúmeras características visto que cada povo, cada região, cada família tem sua cultura. Considerando todas as atividades desenvolvidas para a realização desta pesquisa, neste último processo discutimos sobre a visão da professora de Artes sobre a temática deste estudo. Nesse sentido, a professora afirmou que a cultura é *"[...] um modo de se expressar que caracteriza uma cidade, um modo de vida e existe um probleminha muito sério ainda né!? Em questão de preconceito e entendimento sobre cultura, pois muitos pensam que cultura está relacionada somente a questão indígena" (Professora de Artes, entrevista, 2019).*

Verificamos que a concepção de cultura apresentada pela professora é bem limitada. Porém, uma questão importante levantada pela professora em seu discurso diz respeito ao preconceito, principalmente quando se fala nos povos indígenas.

Ainda relacionada a cultura, mas especificamente na região Amazônica, a professora disse que, *"[...] cultura amazônica eu acho muito importante que nossas crianças tenham esse conhecimento e entenderem todo o processo da nossa cultura. Mas infelizmente tiraram da grande curricular as disciplinas de História da*

ISSN: 2238-1112

Amazônia e Geografia do Amazonas. [...] Porque agora quando os alunos chegam aqui na escola e quando perguntamos sobre algo relacionado a cultura amazônica, eles sabem bem pouco é só sabem falar da floresta e do teatro Amazonas. (Professora de Artes, entrevista, 2019).

Na fala da professora, verificamos que esta não expõe efetivamente um conceito sobre cultura amazônica, mas ressalta a importância de que os alunos tenham conhecimento sobre ela.

Rodrigues (2016, p. 111) salienta que:

> Para que se possa construir uma nação livre, solidária e igualitária, onde ser cidadão não seja um privilégio de poucos, devemos buscar informar sobre todos os povos que compõem a sociedade nacional (asiáticos, brancos, negros, indígenas, entre outros) e tentar valorizar as culturas e feitos destes tantos povos, principalmente, mas não exclusivamente, dentro da escola. Assim sendo, a escola deve começar a se ver como espaço genuíno de promoção e da valorização da diferença. Ela dever ser um espaço de possibilidades de conhecimento do "outro", do "diferente".

Nessa discussão, faz-se necessário que a escola possa promover atividades pedagógicas que oportunizem um intercâmbio cultural, onde os alunos possam conhecer a sua e as outras culturas, favorecendo relações de respeito com o diferente.

Durante o período de observação a Escola Municipal Villa lobos pela primeira vez trabalhou organizando um evento que envolvesse cultura. Na Feira Cultural foi apresentada a cultura negra com a dança afro e a cultura indígena onde foi apresentada a dança da Tucandeira. Exceto nessa atividade a escola não desenvolveu nenhum tipo de atividade que envolvesse questões culturais.

Considerando as concepções de cultura, cultura amazônica e indígena que se configuram como eixos norteadores deste estudo, faz-se extremamente necessário discutir a importância do Ensino de Artes, como forma de favorecer a valorização cultural, assim a professora afirmou:

> "[...] Bom, eu acho muito importante. Só fico triste por que não sou formada em Artes, mas ministro a disciplina a mais de cinco anos. Ministro Artes para cumprir com a carga horária. Mas é questão de buscar né?! Eu leio livros, pesquiso muito peço ajuda das minhas amigas que são formadas em Artes pela UFAM e inclusive minha filha faz Artes na UEA. E eu sei que o mérito de ministrar essa disciplina é de quem tem a formação em Artes. [...] na disciplina de Artes que eles têm essa oportunidade de se expressarem, de se relacionar com o mundo numa melhor forma, através do teatro e da dança. Acho isso muito importante a Arte para a formação social dos alunos". *(Professora de Artes, entrevista, 2019).*

ISSN: 2238-1112

Sobre essa fala é possível verificarmos que a professora reconhece a importância do Ensino de Artes para valorização cultural, ainda que não expresse isso de forma mais clara. Tal realidade se apresenta preocupante, pois, a disciplina não é vista com a importância que possui.

A existência de danças indígenas não são uma realidade nas escolas, poucas delas procuram dar o devido valor que essas danças possuem. Especificamente sobre a dança da Tucandeira, percebemos que tanto professores quanto alunos desconhecem qual o seu verdadeiro significado e qual a importância que essa dança tem para os amazônidas.

7. Considerações Finais

A cultura amazônica é rica em lendas, mitos e danças, entendemos que essa cultura deve ser preservada no seio de nossa sociedade. Com o passar dos tempos percebemos um distanciamento do povo amazonense da cultura dos povos tradicionais, e por esse motivo é necessário ações que restabeleçam esse conhecimento para que nossos jovens possam se orgulhar de suas origens.

Tais conhecimentos não podem se perder nos tempos, pois, a cultura é a memória de um povo e revela a profundeza de seus valores. O povo indígena nos mostra o respeito ao meio ambiente e a natureza reconhecendo a importância de preservarmos nossa fauna e flora e toda a riqueza que dela emana. Todo esse tesouro está relegado em segundo plano quando entendemos que nós amazônidas estamos desconhecendo a luta de nossos ancestrais em serem reconhecidos.

Resta-nos saber se o homem amazônida da atualidade, reconhece esses valores e qual a importância destes para a sociedade atual. Inúmeras questões foram refletidas pelo pesquisador e por todos os envolvidos nesse processo de estudo, com o comprometimento de que a partir deste, não pararmos nossas ações na busca da aprendizagem, trazendo ao conhecimento de todos os valores da nossa ancestralidade.

Os resultados obtidos com esse estudo mostram um grande desconhecimento no que se a cultura indígena, principalmente a dança da Tucandeira. Percebemos nos relatos de professores e alunos o total desconhecimento do assunto em pauta, o que nos levou a pensar que medidas urgentes devem ser tomadas com relação ao fazer pedagógico de professores que

assumem determinada disciplina apenas para o cumprimento da sua carga horário, o que impacta grandemente na aprendizagem quando do ensino de Arte.

Destacamos que mesmo havendo a ausência de disciplinas específicas sobre a realidade amazônica, os conteúdos devem ser trabalhados em sala de aula nas outras disciplinas. Os Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte orientam uma prática onde os saberes oriundos das diferentes culturas sejam apresentados.

Nossas observações apontaram que a escola não trabalha com conteúdos relacionados a região amazônica, bem como nas aulas do componente curricular Arte, são abordados superficialmente conteúdos teóricos e geralmente sem seguir o que está no planejamento. Sobre essa questão vale destacar que a professora não possui formação na área.

Nossa pesquisa apontou que os alunos desconhecem a dança da Tucandeira e principalmente não sabem qual a importância social que ela possui seja na tribo ou para a sociedade. Percebeu-se que as oficinas da dança da Tucandeira realizada com os alunos foram bem aceitas, o que nos leva a pensar que é gritante a necessidade de aulas mais práticas para o ensino da Dança, principalmente como forma de quebrar com a ideia de que a dança é somente para meninas.

Diante do exposto, as escolas municipais de Manaus, deveriam incluir nas suas propostas curriculares da disciplina de artes, ou como forma educativa na instituição, os conteúdos que incentivem os alunos a terem conhecimentos específicos a história dos primeiros habitantes do nosso país.

Neste contexto, utilizar a dança como forma de ensino aprendizagem será para nós um grande e prazeroso desafio que poderá abrir portas para que professores venham a ser motivados a enveredarem em prol dessa temática num futuro próximo. Entendemos que o conhecimento baseado nas vivências das etnias indígenas existentes no Brasil nos instiga a conhecer as origens e a caminhada do homem até os dias atuais, levando ao conhecimento de estudantes e professores essa incrível jornada.

Jeanne Chaves de Abreu
UEA
E-mail: jabreu@uea.edu.br
Doutora e Mestra em Sociedade e Cultura na Amazônia, Coordenadora do Curso de Dança da UEA desde 2015, professora do Curso de Dança da UEA, desde 2001, Diretora Artística e coreógrafa da Pajê Cia. de Dança, coordenadora dos projetos de

extensão PEMOJAC e Ciclo Urbano, membro do grupo de pesquisa GEPOS/UFAM, pesquisadora nas temáticas, cultura popular, dança, gênero e sexualidade

Co-autor: Rodrigo Carmo Lima Cabral
UEA
Dados curriculares: Lincenciado em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas, coreógrafo das tribos indígenas da Associação Cultural Boi Bumbá Garantido

Referências

ALMEIDA, Juliana. **Memória dos brasileiros:** saberes e fazeres - o guaraná de Maués. São Paulo: Museu da Pessoa, 2007.

BERNAL, Roberto Jaramillo. **Índios Urbanos:** processo de reconformação das identidades étnicas indígenas em Manaus. Manaus: Editora da Faculdade Federal do Amazonas/Faculdade Salesiana Dom Bosco, 2009.

CABRAL, Rodrigo Carmo Lima. Entrevista com a professora de Arte da escola. 09.2019. Manaus/Am. Gravação em áudio. Escola Municipal Villa Lobos.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

PEREIRA, Nunes. **Os índios Mawés.** 2.ed. rev. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2003.

RODRIGUES, Walace. O ambiente escolar e a valorização cultural indígena. **Periferia:** Educação, Cultura e Comunicação. vol.8, n.1, jan-jun, 2016.

ROESCH, Sylvia Maria Azevedo. **Projetos de estágio e de pesquisa em administração:** guia para estágios, trabalhos de conclusão, dissertações e estudos de caso. 3. ed. 4. reimpr. São Paulo: Atlas, 2009.

SALEM JOSÉ, Ermelinda do Nascimento. **Encontro com o povo Sateré-Mawé para um diálogo intercultural sobre a loucura.** Ribeirão Preto: Universidade de São Paulo, 2010.

SOUZA, Mirian Matulio de. **A religiosidade do guaraná na cultura dos Sateré-Maué**. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2011.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Crianças que vivem suas infâncias no entre sofrer e jubilar diário: o que a Dança e a escola pública têm a ver com isso?

Juliana Fernandez Castro (UFBA/SMED)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: O artigo propõe levantar reflexões acerca da ausência do direito dos *corposcrianças* pretas vivenciarem suas infâncias e de como a Dança e a Escola Pública interferem neste fenômeno. Corposcrianças, escrito juntos, elucida o entendimento de corpo como uma pessoa, com seus aspectos físicos, sensórios, emocionais, intelectuais, motores, abstratos, tudo junto, ou seja, de maneira "corponectiva" (RENGEL, 2007). Nas epistemologias do Sul (SANTOS, 2019), dois tipos de corpos interessam as questões levantadas neste artigo: o "corpo sofredor" e, o "corpo jubiloso". Embasada na experiência profissional adquirida dia a dia, no universo escolar, algumas narrativas das crianças começam por produzir uma urgência de escuta, a partir de pistas que revelam a tentativa de passamento de suas infâncias. Esse conjunto de crianças e infâncias matáveis tem cor, raça, classe social e contexto. Noguera (2020; 2019a; 2019b; 2018), vem construindo, a partir do neologismo "necroinfância", um estudo sobre dispositivos do sistema político brasileiro que tem como interesse naturalizar as mortes das crianças negras. Crianças que, segundo Souza (2018), são filhos de uma "ralé estrutural". Partindo do pressuposto de que é preciso criar estratégias colaborativas que promovam esquivas e resistências sobre "dispositivos de poder" (FOUCAULT, 2010; 2000), que geram e naturalizam as ausências das infâncias, convidamos um *pluridiálogo* entre os campos da Dança, da Sociologia e Filosofia da infância.

Palavras-chave: DANÇA COM CRIANÇA. ESCOLA PÚBLICA. AUSÊNCIAS DAS INFÂNCIAS. DISPOSITIVOS DE PODER.

Abstract: The article proposes to raise reflections about the absence of the right of black children's bodies to experience their childhoods and how Dance and Public School interfere in this phenomenon. Children's bodies, written together, elucidates the understanding of the body as a person, with its physical, sensory, emotional, intellectual, motor, abstract aspects, all together, that is, in a "corponective" way (RENGEL, 2007). In the epistemologies of the South (SANTOS, 2019), two types of bodies are of interest in the issues raised in this article: the "suffering body" and the "joyful body". children start by producing an urgency to listen, from clues that reveal the attempt to pass their childhoods. This set of children and killable childhoods has color, race, social class and context. Noguera (2020; 2019a; 2019b; 2018) , has been building, based on the neologism "necro-infancy", a study on devices of the Brazilian political system that is interested in naturalizing the deaths of black children. Children who, according to Souza (2018), are children of a "structural rabble". from the assumption that it is necessary to create collaborative strategies that promote avoidance and resistance to "power devices" (FOUCAULT, 2010; 2000), which generate and naturalize childhood absences, we invite a plur ideology between the fields of Dance, Sociology and Childhood Philosophy.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Keywords: DANCE WITH CHILD. PUBLIC SCHOOL. ABSENCES OF CHILDHOODS. POWER DEVICES.

1. Crianças pretas, infâncias plurais e dispositivos de poder

Entendemos que o modo como nos relacionamos com a criança está diretamente relacionado ao modo como entendemos infância. O tema da infância tem sido objeto de estudo de muitos pesquisadores. Diferentes discursos constituem novas formas de ver a infância e as crianças. Portanto, depreende-se que a infância constitui um campo emergente de estudos e é uma temática de natureza polissêmica. A escolha, aqui, é por uma abordagem filosófica sobre infância que vem sendo desenvolvida pelo professor Renato Noguera (2018; 2019). Essa abordagem parte de um contexto filosófico "afroperspectivista" baseado nas orientações da filosofia Africana Ubuntu e Indígenas Teko Porã.

Dos princípios éticos fundamentais do Ubuntu, o calor humano, o respeito, o humanitarismo, a compaixão, o cuidado, o amor, a instabilidade, se organizam na comunicação com o outro, na solidariedade, na partilha e na vida em comunidade. Segundo Desmond Tutu (2004)[1] ubuntu significa que "somos pessoas através de outras pessoas", ou seja, a condição humana como existência em coletividade. Nos *versus* da ética Ubuntu encontramos: igualdade contra privilégios, respeito contra o preconceito, multiplicidade contra a uniformidade. O significado e princípios da palavra "ubuntwiana"[2], articulando ubuntu e twiana, remete a uma relação como um modo de habitar a existência de maneira apaixonada, encantada e interdependente. Portanto,

> em termos semânticos, ubutum e ubuntwiana quer dizer infância enquanto agente de provocação, capaz de afetar afetivamente, acolher e provocar o encantamento diante da vida. Em termos filosóficos, a infância aqui aparece como uma condição de experiência humana privilegiada. (NOGUERA, 2018, p. 631)

Na filosofia Teko Porã, o "bem viver" está correlacionado entre cosmos, meio ambiente e animais. As crianças vivem a experiência da infância de maneira autônoma e política com a natureza. Podemos dizer que desde cedo, as crianças aprendem que são *corposnatureza*, de modo que os rios, as estrelas, o sol, o ciclo

[1] Disponível em: <http://www.beliefnet.com/Inspiration/2004/04/Desmond-Tutus-Recipe-For-Peace.aspx?p=2>. Acesso em: 3 jun. 2021.
[2] NOGUERA *apud* SCARAFFIOTT, 2018.

ISSN: 2238-1112

da colheita são elementos que constituem a configuração familiar. A natureza não é algo separado do humano, ela está presente no DNA. O rio, por exemplo, na cultura Guarani, não é apenas um elemento da natureza, ele é um parente consanguíneo. Em afroperspectividade,

> as crianças precisam experimentar a vivência infantil de proximidade com outros sujeitos morais não-humanos, tais como as plantas, a vegetação, os diversos animais de outras espécies que dividem o bioma. (NOGUERA, 2018, p. 634)

Nesse sentido, o "bem viver", que está imbuído de experiência da infância, só é possível na relação de intimidade ética e política com o meio ambiente. Nesta perspectiva, criança e infância não são sinônimas, porém a criança inaugura a infância enquanto um modo de habitar e entender o mundo. A gênese do estado de infância começa na fase da vida humana que corresponde à criança. Entretanto, o exercício de habitar a existência de maneira "infancializada" pode ser aguçado e perpetuado ao longo da vida adulta. Porém, alguns grupos de crianças enfrentam determinadas condutas, costumes, condições, políticas, que tentam impedir o direito às experiências das infâncias de maneira plena. O impedimento se dá por homicídio às crianças e por cerceamento dos seus direitos fundamentais garantidos por lei.

Segundo dados da UNICEF (2017)[3], trinta e duas crianças e adolescentes morrem por dia assassinadas no Brasil. Para além dos homicídios, as inúmeras violências e privações de direitos atingem, principalmente, a um perfil específico de crianças diariamente. Em 2019, o Estado matou ou deixou morrer quase 5.000 crianças, em sua grande maioria pretas, quase 75%, de acordo com o 14° Anuário Brasileiro de Segurança Pública[4] crianças que já nascem com um "alvo no peito" fazem parte de um fenômeno que o professor Renato Noguera vem chamando de "necroinfância" (NOGUERA, 2020), a morte de crianças pretas. O termo vem sendo desenvolvido pelo filósofo e professor a partir do conceito de "necropolítica" do camaronês Mbembe (2011).

Em poucas palavras, o conceito de necropolítica é um tipo de política adaptada pelo Estado, que define por ações ou omissões, quais grupos ou setores

[3] Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/homicidios-de-criancas-e-adolescentes>. Acesso em: 2 jul. 2021.
[4] Disponível em: <https://www.dm.jor.br/brasil/2020/10/anuario-revela-que-negros-correspondem-a-75-do-total-de-mortes-violentas-de-criancas-e-adolescentes-em-2019>. Acesso em 25 mai. 2021.

ISSN: 2238-1112

da sociedade vivem ou morrem. Achille Mbembe elabora esse conceito a partir do estado de exceção de Agamben e da biopolítica de Foucault, dizendo que o que faz essa política se materializar é o poder sobre matar ou deixar morrer. O Estado vem adotando o uso ilegítimo da força, a política da inimizade e o extermínio. No complexo do Nordeste de Amaralina, por exemplo, assim como em outros bairros considerados periferias ou favelas, localizados nas grandes cidades do Brasil, a polícia primeiro atira para depois perguntar quem é. A polícia é legitimada pelo Estado para agir desta maneira com aqueles considerados matáveis.

Ao refletir sobre os Estados escravistas e os regimes coloniais contemporâneos, o autor afirma que ambos são experiências de perda da liberdade, expressões de horror, símbolos da destruição dos lares, direitos aos corpos e perda do estatuto político. Projetos políticos genocidas, que têm em seu cerne o racismo. Esse tipo de política de Estado racista que vem operando no Brasil, desde a escravidão, cerceia também, o direito das crianças, sobretudo às pretas, de vivenciarem suas infâncias. Portanto, a necroinfância se apresenta como um dispositivo da necropolítica, conforme Noguera (2020). É o racismo o centro das questões que mantem o Brasil no abismo das desigualdades.

A luta contra o racismo é grande, com muitas faces e demanda posicionamentos e intervenções em múltiplos espaços: família, escola, ruas, universidades, mídias, partidos políticos, instituições privadas e estatais, pois são espaços disseminadores que informam, constroem, mas, também, desinformam e destroem. Mas então, como é que o racismo sobrevive no Brasil até os dias atuais? No sistema educacional, como podemos identificar dispositivos de poder que atingem os direitos das crianças? O racismo se estrutura a partir das relações coloniais escravocratas e que se constitui subjetivamente até hoje. Esta colonialidade subjetiva produz uma materialidade, produz vidas descartáveis e corpos que nascem com alvo no peito. Fazendo uma interpretação sobre o modo como Almeida (2019) retrata a resistência do racismo no Brasil, destaco dois mecanismos fundamentais para que ele seja naturalizado em nosso país: a confecção de um conjunto de ideias que possam "racionalizar" a desigualdade racial e a outra consiste em educar sujeitos que não se afetem profundamente quanto a violência e discriminação racial, e, que, ainda, consideram "normal" e "natural" que existam pessoas "brancas" e "não brancas" no mundo.

ISSN: 2238-1112

No caso do sistema escolar público, onde a maioria dos estudantes são negros e oriundos da "ralé", o modo como a escola se posiciona, sob o véu da neutralidade e da naturalização, produz violências. Na sociedade capitalista existe uma "ralé" que é composta de uma classe de sujeitos com acesso restrito ao capital cultural e econômico, mas que também são desprovidas das precondições sociais que permitem este acesso. Vale ressaltar que o termo *ralé* é usado como provocação e não de maneira pejorativa, e, levanta um debate importante sobre a gênese do fenômeno da desigualdade social e o modo como continua sendo disseminado em nosso país às vistas de modelos políticos e epstémicos reprodutores do patriarcado, do capitalismo e da escravidão.

De acordo com Souza (2018), grande parte das crianças, estudantes de escolas públicas já entram como perdedoras e saem como analfabetas funcionais. Dois aspectos importantes são necessários para entender este cenário: o primeiro seria entender que o sistema educacional básico público atua sob uma espécie de "má-fé institucional", reproduzindo, muitas vezes, uma “ideologia do mérito”. Como o autor, consideramos que a escola reproduz as desigualdades sociais ao considerar o mérito individual em detrimento das disposições socialmente construídas, através da legitimação de um discurso de que todos têm chances de alcançar o sucesso, basta querer. Essa aparência de uma neutralidade e de igualdade é que se constitui na manifestação da "má-fé institucional".

A criança ou o jovem que consegue acompanhar as etapas da escolarização são entendidas como merecedoras pelo empenho e dedicação. Os outros tantos estudantes que não conseguem “êxito” nesse processo são ausentes de méritos. Desta forma, “a escola é uma corrida de obstáculos na qual o mais vagaroso deve arcar com o peso cada vez maior de seu fracasso, enquanto os vencedores são incentivados pelo seu próprio sucesso” (REIMER, 1983, p.40). O jogo da competição é uma das características e a justificativa moral do sistema capitalista, porque “ele faz crer que a sociedade é composta por indivíduos. Como se fosse uma trajetória individual, enquanto é possível provar que todo mérito individual é socialmente construído” (SOUZA, 2018). Pois então, a farsa, proposital, estar em não atrelar o mérito aos privilégios construídos historicamente. As condições do mérito quem elabora é o tipo de sistema político vigente e passa a disseminar doutrinando uma sociedade inteira. Quem nunca ouviu ou já disse a alguém: se você se esforçar poderá ter tudo que quer.

"Jovem que estudou em casa, sem energia elétrica e tirou 980 na redação do Enem, passa em Medicina na UFRB". Esta foi uma das frases presentes em uma manchete publicada no jornal G1/BA no dia 29 de junho de 2021[5]. A reportagem enfatiza o sucesso de Matheus, um jovem negro, da periferia de Feira de Santana, que consegue, apesar das faltas de condições para o estudo com qualidade, ser aprovado no curso de Medicina, em uma Universidade Federal. Essa normatividade do mérito, serve enquanto dispositivo de poder e dominação social, para continuar transferindo a culpa do insucesso como ação individualizada pelos próprios membros da ralé. O problema é que o mais grave desse dispositivo é que, segundo Souza (2018), as ideias que justificam a dominação social não apenas são aceitas por suas maiores vítimas, como reproduzidas por elas.

Outros dispositivos de poder do Estado e que suas Instituições utilizam como modo de controle são corpos disciplinados e de relações pedagógicas pautadas na punição. Conforme Foucault (2010), o corpo como uma máquina está relacionado a tudo que possibilite a exaustão de exercícios que o corpo possa realizar. Trata-se de um corpo simétrico, disciplinado. A disciplina desse corpo irá determinar um bom soldado, um bom estudante, adestrado, apto para o trabalho, facilmente controlado e dócil. Ainda em Foucault (2010) o autor faz uma análise do poder em que o corpo é o elemento central para existência de uma microfísica do poder. O autor demonstra que as instituições, como escola, quartel, hospital psiquiátrico e família, têm como objetivo docilizar o corpo através do controle do movimento e dos gestos. Para tanto, era preciso usar de uma prática pedagógica que trabalhasse de maneira exaustiva os exercícios ligados a um modo punitivo. As crianças desta ralé sofrem "dupla violência simbólica": privação de habilidades necessárias ao mundo produtivo em sua socialização primária com a família, e privados na socialização com a escola. Em consequência disso, teremos uma que também irá fracassar no mercado econômico que é tão competitivo.

Entretanto, mesmo percebendo narrativas que aparecem nos gestos, no silêncio, na maneira como chegam à escola, na dança, na brincadeira, no tom de voz, no intervalo da aula, na hora do lanche, na forma de lidar com o outro, que, de alguma maneira, denunciam ausências de afetos; desrespeito às diferenças;

[5] Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/06/29/jovem-que-estudou-em-casa-sem-energia-eletrica-na-ba-e-tirou-980-na-redacao-do-enem-passa-em-medicina-na-ufrb.ghtml>. Acesso em 27 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

exclusão; intolerância e imposição religiosa; distanciamento com o meio ambiente; falta de tempo e espaço com o brincar; adultização precoce; confinamento; violências; preconceitos de raça e gênero, às crianças negam a operar por essa lógica do aprisionamento dos seus corpos e das suas infâncias. Elas resistem agindo pelas frestas de modo a não reconhecerem conteúdos que não as representam em nada, assim como, desobedecem às ações pedagógicas que não dão espaço à criatividade, ao prazer, à inventividade, à fruição, ao protagonismo, à coautoria. Elas fracassam nesse modelo de escola fábrica e por isso são, muitas vezes, vistas como incapazes, quando na verdade elas se recusam a aprender dessa forma apressada, conteudista, depositária e meritocrática.

As crianças insistem em vivenciar o tempo do agora, do instante. O que fazer, então, com um tempo escola que segue uma dinâmica da pressa, como se fosse fábrica que produz grande quantidade de produtos iguais, em um curto intervalo de tempo? Não há tempo para detalhes. Pensar sobre o que e como fazer com essas narrativas é perda de tempo, no caso. O controle do tempo do adulto é não ter tempo para distração. Ao negligenciar o que as crianças dizem, perdemos o tempo do encontro; perdemos o tempo da experiência educativa. Para Larrosa

> [...] um sujeito que não pode perder tempo, que tem sempre de aproveitar o tempo, que não pode protelar qualquer coisa, que tem de seguir o passo veloz do que se passa, que não pode ficar para trás, por isso mesmo, por essa obsessão por seguir o curso acelerado do tempo, este sujeito já não tem tempo. (2014, p. 23)

Esta maneira de entender o tempo em movimento, de maneira a espalhar os acontecimentos, muda a perspectiva de uma linearidade dos acontecimentos em passado, presente e futuro. Portanto, a infância lida de maneira tridimensional em relação ao tempo, ela é a experiência dos instantes. De acordo com Khoan "no reino infantil, que é o tempo, não há sucessão nem consecutividade, mas intensidade da duração" (2007, p. 86).

2. Dança e Escola em júbilo: *corposcrianças* protagonizando conhecimentos a partir das experiências infâncias

Normalmente, às oito horas começa o turno matutino na Escola Municipal José Calazans, localizada na cidade de Salvador (Bahia). Crianças passam pelos portões e pátio: andando, de cadeira de rodas, correndo, caladas, conversando, em

ISSN: 2238-1112

grupos ou sozinhas; algumas com suas mochilas; outras apenas com caderno, lápis e borracha; algumas dão bom dia, outras abaixam a cabeça. Algumas chegam ainda tomando café; outras só fazem a primeira refeição na hora do lanche da escola; muitas dessas crianças desejam abraçar, outras preferem que não sejam notadas; umas chegam com a mãe, outras com avós, poucas com o pai e muitas sozinhas. Quem são elas? O que esperam da escola? Quais os sonhos e desejos? Quais os seus monstros? O que desejariam nos dizer? Como podemos aprender com suas lutas, histórias e leituras de mundos?

Partimos agora para refletir sobre o sonho, sobre o que vem após a indignação, pois "a mudança do mundo implica a dialetização entre a denúncia da situação desumanizante e o anúncio de sua superação, no fundo, o nosso sonho" (FREIRE, 1996, p 53). A denúncia e a indignação são necessárias quando nos deparamos com hábitos e relações de cerceamento à liberdade e opressão, porém como bem coloca o autor é preciso anunciar a superação desse modo operandi também. Viviane Mosé, em suas redes sociais[6] (2021), ao ser perguntada por um seguidor qual seria a arma para lutar contra o fascismo, ela responde da seguinte maneira: "manter a alegria o corpo vivo e corajoso, os olhos brilhando em favor da vida, da arte, do amor. Eles vencem investindo na tristeza, incentivando a depressão e o suicídio. Viver em alegria é o antídoto a todo fascismo. Eles odeiam a vida".

Pois então, "melhor seria se a gente tivesse uma Escola Sarau todo dia". Essa foi a fala de uma estudante de 8 anos depois do evento que acontecia todo mês de novembro na escola que atuo, Municipal José Calazans Brandão da Silva. O que esse desejo nos indica enquanto resistência? Enquanto sonho? É o chamado para uma escola viva, uma escola com Arte e Cultura; uma escola sonora, dançante e lúdica. Ser uma escola sarau convocaria a transdisciplinaridade "na prática" e não apenas nos discursos. Facilitaria, também, o hábito a circulação da família pela escola, já que na proposta do sarau existem ações voltadas para ela.

A criança da fala, moradora da favela Santa Cruz, bairro Nordeste de Amaralina, na cidade de Salvador (BA), vive sua infância na rua. Neste espaço rua a experiência com os estados de infâncias vai ocorrendo nos instantes entre a vida e a morte. Os caminhos são sinuosos, cheios de becos e armadilhas. *Corpocriança* encantado pela desobediência de seguir determinados padrões. Elas enfrentam os

[6] *Instagram*: @moseviviane.

ISSN: 2238-1112

riscos das ruas, dos becos e seguem dando *badogadas* em amendoeiras; surfam no carro do ovo; montam seus cavalos em movimento, sem celas; jogam futebol no caminho da escola para casa, desviando de viaturas policiais, que insistem em parar o *baba* toda vez que passam correndo pelas ruas com suas armas para fora das janelas. A presença desses *corposcrianças* traduz experiências do estado de infância destemida, que vai se relacionar com o espaço arriscado, gingando entre o ter que virar adulto ou continuar encantado com as aventuras de viver em estado de infância. Esta condição de vida das crianças pretas das favelas, sem pretender fantasiar as condições extremas de violências sofridas por elas, em seus cotidianos de guerra, nos convoca a aprender com esses mecanismos de existência, que são adquiridos na medida em que estas crianças conseguem experienciar suas infâncias plurais. Como a Dança e a Escola Pública podem aprender com os mecanismos de presenças que estes *corpocrianças* experienciam em seus estados de infâncias, permitidas no entre lugar do sofrer e jubilar?

No texto, em alguns momentos aparecem palavras escritas juntas na tentativa de demonstrar ações que acontecem juntas. Este modo de escrever está baseado no que Rengel (2007) chama de "palavrasconceitos". Não significa um "mero anexar de palavras, mas sim uma necessidade de instaurar uma forma de pensamentoação" (RENGEL, 2007, p. 9). A ideia é "fazer perceber com a palavra escrita, fazer ouvir com o som da palavra lida, a multipartibilidade do corpo, não a soma das partes, mas o vínculo, as relações e as relatividades entre as partes" (idem, 2007, p.9).

Portanto, *corposcrianças* são *corpospessoas*. Certamente o que se pretende evidenciar usando a maneira de escrever pensar "corposcrianças" é primeiramente entender que não se trata de um reservatório vazio que vai sendo preenchido de informação ao longo do tempo. O corpo é uma pessoa com todas as suas histórias, emoções, dores, experiências, habilidades físicas e motoras. A outra coisa é saber que o corpo nunca está passivo na comunicação e nas transformações do ambiente, ele está sempre em processo de aprendizado mesmo que em diferentes graus, ou níveis de relações. Estas relações "eucorpo", "corponós", "corpopessoa" estão referenciadas na tese de doutorado de Lenira Rengel (2007): Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. Nesta, a autora traz a ideia de "corpopessoa" como um "sistema em rede" que traz, nele mesmo, aspectos teóricos e práticos. Isso significa

ISSN: 2238-1112

um movimento que vai na contramão do modo de lidar com o conhecimento de maneira dicotômica e dualista, separando o que é prática do que é teoria, do que é físico e emocional, separando o corpo da mente. O modo como o corpo conhece é "teóricoprático". Nesse sentido, "teoria e prática estão juntas, agindo nos textos do corpo" (Idem, 2007, p. 12). O *corpocriança* é "corponectivo".

Nas Epistemologias do Sul (SANTOS, 2019), dois tipos de corpos interessam as questões levantadas neste artigo: o "corpo sofredor", que resiste apesar do sofrimento nas opressões; o "corpo jubiloso", aquele que mesmo na dor encontra o riso, a festa, a dança, a brincadeira. Para Santos (2019), estes corpos não são estados abstratos de ser, mas um jeito de viver que se explica a partir dos impactos sofridos nas diversas lutas implicadas em questões raciais, de gênero e econômicas. São os filhos destes corpos em lutas que podem nos guiar por uma educação libertadora, para um espaço escola em formato de Sarau, para uma relação pedagógica que saiba aproveitar o tempo presente não um tempo do vir a ser, uma dança "que vá a favor do corpo", como bem disse a Professora Lenira Rengel em um dos nossos encontros no Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças em 2021.

A Dança que lida com crianças, no chão da escola pública, além de ser produzida e pensada com elas (não para elas), a partir da escuta de suas narrativas, em suas múltiplas expressões, pode, também, promover o jubilar como procedimento pedagógico a fim de poder garantir o direito destas crianças vivenciarem suas infâncias, potencializando uma educação pelo encantamento. Dançar em júbilo promove um estado de resistência às opressões, que cercam os muros dentro e fora da escola. Desta forma, está liberado gritar, correr, rastejar, sujar a farda, tirar o sapato, dar as mãos, ocupar outros espaços salas, dançar na árvore, ouvir vários ritmos, trocar de personagens, construir brinquedos, fazer piquenique, criar a partir do jogo de futebol, aguçar os sentidos, elaborar uma horta. Uma proposta de Dança *infancializada*, juntamente com um cotidiano do espaço escola que se apresenta em formato de Sarau poderá subverter a ordem opressora e excludente do sistema público educacional, que acaba por contribuir, muitas vezes, em matar ou deixar morrer às crianças pretas e seus sonhos? Ficaremos, por enquanto, com esta questão.

O esforço feito aqui na tentativa dessa narrativa construída a partir de vozes, discussões, conceitos e formulações, além de atestar a importância de se

dançar na escola, alerta para a coautorias pedagógicas feitas a partir da escuta da criança. Escutar a criança configura-se como um tipo de ação que se faz com o corpo todo. Para Friedmann (2020) essa escuta infantil ou escuta da criança tem a ver com o modo como o adulto se conecta às múltiplas expressões e linguagens verbais e não verbais da criança.

Juliana Fernandez Castro
UFBA/SMED
julianafernandez77@hotmail.com
Professora de Dança da rede municipal de educação de Salvador Bahia. Mestra em Dança (2012/UFBA); Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (2009/UFBA); Graduada em Licenciatura em Dança (2007/UFBA); membro do grupo de pesquisa Corponectivos em Danças, coordenado pela Professora Dra. Lenira Rengel.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. 31. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
_____. Sobre a História da sexualidade. *In*: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
FRIEDMANN, Adriana. **A voz e a vez da criança**. São Paulo: Panda Books, 2020.
FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Pp.77-95.
KOHAN, Walter. **Infância, estrangeiridade e ignorância**: ensaios de filosofia e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Madrid: Editorial Melusina, 2011.
NOGUERA, Renato. Necroinfância: por que as crianças negras são assassinadas? A história do Brasil é marcada por abusos, encarceramento e morte de crianças negras. **Lunetas**. 2020. Disponível em: <https://lunetas.com.br/necroinfancia-criancas-negras-assassinadas/> Acesso em: 20 mar. 2021.
_____. O poder da infância: espiritualidade e política em afroperspectiva. **Momento**: diálogos em educação, v. 28, n. 1, p. 127-142, 2019a.
_____. A necropolítica na eminência do devir-negro do mundo. **Voluntas**. Revista Internacional de Filosofia. 2019b. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/40049/html>. Acesso em: 30 mar. 2021.
_____.; BARRETO, Marcos. Infancialização, Ubuntu e Teko Porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. **Childhood & Philosophy**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, p. 625-644, set.-dez. 2018.
RENGEL, Lenira. **Corponectividade**: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
REIMER, Everett. **A escola está morta**. São Paulo: Francisco Alves, 1983.

SANTOS. Boaventura de Souza. **Fim do Império Cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. 1 Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SOUZA, Jessé. **A Ralé Brasileira**: quem é e como vive. 3. ed. ampliada com nova introdução. Jessé Souza; colaboradores André Grillo et al. – São Paulo: Editora Contracorrente, 2018.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Mosaicos imagéticos em dança: composições do processo Entre Olhares e Ventos

Larissa Kelly de Oliveira Marques (UFRN)*
Olivia Macedo Prado de Melo (UFRN)**

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: O estudo investiga as tramas que se tecem na criação do processo-produto 'Entre Olhares e Ventos', da Gaya Dança Contemporânea e reflete sobre a construção de um mosaico textual escrito e imagético, a partir dos registros realizados no decorrer de encontros presenciais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e de encontros remotos, desde junho de 2020, quando o grupo retomou suas atividades, após uma suspensão instaurada pelo estado da pandemia causado pela Covid-19. Diante do novo panorama, reinventamos o exercício escrito da pesquisa, concomitante com um novo modo de escrever as partituras dançadas emergentes neste cenário virtual. O estudo apresenta uma natureza descritiva e a prática artística como pesquisa fundamentada na corporeidade e na própria reflexão teórica. O processo da dança nesse contexto de distanciamento físico ganha maior potencialidade imagética, o que eleva a produção e produtos em videodança. A dança aqui é capaz de sustentar seu olhar sobre o caos contemporâneo e transformar modos de ser e estar, ao perpassar o corpo que é, que está, que se pensa e sensibiliza. Através da exploração do som como potência e poesia dançante, ações são geradas, como os estudos do balançar, a partir do sentido sonoro que o vento reverbera nos corpos. Compartilhamos modos de ver, experimentar e conformar a Dança como refazimento do humano consigo, com outros e com o ambiente circundante, tão imprescindíveis nesse período de isolamento social e crise planetária.

Palavras-chave: CRIAÇÃO. VIDEODANÇA. MOSAICOS IMAGÉTICOS.

Abstract: The study investigates the plots that are woven in the creation of the product process 'Entre Olhares e Ventos', of Gaya Dança Contemporânea and reflects on the construction of a written and imagery textual mosaic, based on the records made during face-to-face meetings at the Federal University of Rio Grande do Norte and remote meetings, since June 2020 , when the group resumed its activities, after a suspension initiated by the state of the pandemic caused by Covid-19. In view of the new panorama, we reinvented the written exercise of research, concomitant with a new way of writing the danced scores emerging in this virtual scenario. The study presents a descriptive nature and artistic practice as a research based on corporeity and theoretical reflection itself. The dance process in this context of physical distancing gains greater imagery potentiality, which elevates the production and products in videodance. The dance here is able to sustain its gaze on contemporary chaos and transform ways of be and being, by passing through the body that is, that is, that one thinks and sensitizes. Through the exploration of sound as power and dancing poetry, actions are generated, such as the studies of swinging, from the sound sense that the wind reverberates in the bodies. We share ways of seeing, experiencing and conforming to Dance as the remaking of the human with

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

himself, with others and with the surrounding environment, so indispensable in this period of social isolation and planetary crisis.

Keywords: CREATION. VIDEODANCE. IMAGETIC MOSAICS.

1. Mosaicos

O estudo em foco é centrado no mergulho de conhecer e reconhecer as tramas que se tecem na experiência de criação artística do processo-produto “Entre Olhares e Ventos” da Gaya Dança Contemporânea. Tem como base reflexões em torno da construção de um mosaico textual escrito e imagético, a partir dos registros realizados no decorrer de encontros presenciais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e, de encontros remotos, desde junho de 2020, quando o grupo retomou suas atividades, após uma suspensão instaurada pelo estado da pandemia causado pela Covid-19. Aqui, o intérprete revela, para além da materialização da sua dança, a sua função de fotógrafo, iluminador, cenógrafo, dentre múltiplas funções para se estabelecer em cena.

Nessa configuração, questionamentos nos foram postos: como compor sem a experimentação de possíveis partituras gestadas nos laboratórios que reuniam um coletivo no mesmo espaço-tempo? Como seguir com uma pesquisa diretamente implicada e retroalimentada no/ e pelo processo criativo investigado?

Diante do novo panorama, estamos reinventando o exercício escrito da pesquisa, concomitante com um novo modo de escrever as partituras dançadas emergentes neste cenário virtual, que perfura nossas moradias, habitadas por uma multiplicidade de imagens visuais e sonoras da mídia (BAITELLO JÙNIOR, 2012 apud FERNANDES, 2018). Estamos pertos por localizações geográficas que são encurtadas nas telas, mas distantes das possibilidades de sentir os corpos nas suas inteirezas sensoriais (cheiros e interações sutis que põem em contato o outro que me toca e se deixa por mim tocar).

Como pesquisadoras, não investigamos um objeto passível de controle e manipulação, mas os corpos que somos e os corpos que vivem de dentro esses trajetos criativos, o que nos impõe desafios, ao considerar que a presente pesquisa apresenta uma natureza descritiva e se dá no entrelace entre “atividade prática e reflexão acadêmica, [...] entre “cena e escrita, movimento e palavras” (FERNANDES, 2018, p. 120). Nesse percurso, a pesquisa se desenha no processo criativo em

ISSN: 2238-1112

movimento em que co-habitamos o processo cênico. Observamo-nos, investigamo-nos e tramamos conexões teóricas que alimentam e se retroalimentam em uma escrita e em uma experiência artística implicadas no próprio ato de criação.

"Não se trata de fazer uma ponte entre teoria e prática, mas de priorizar a obra de arte e seus processos como modos de gerar sabedorias específicas, únicas e relevantes" (FERNANDES, 2018, p. 125), tanto para o campo das artes como para outras esferas do conhecimento.

O processo de Dança, nesse cenário de distanciamento físico, se reveste de maior potencialidade imagética. Isso eleva a produção e produtos em videodança. Pensamos em um corpo distanciado do outro, o que pode caracterizar uma aproximação de si próprio, da casa e de familiares, mas é, sobretudo, um corpo virtual e tem, nas concepções artísticas, um charme de cinema.

A imagem virtual ganha outro aspecto, para além do registro. É agora parte fundamental do processo, desde a concepção até a sua divulgação para o público que, em outras ocasiões, poderia ser inacessível. Certamente, estamos diante de uma dança que ultrapassa fronteiras, que cabe e pode estar em todos os lugares. Há, entretanto, frente ao mundo e a dança, uma peste que corresponde à velocidade do homem globalizado.

Assim como a informação, e a falsa informação, o contágio entrou na mesma corrida desenfreada. De acordo com Garfinkel (1967) apud Platero e Gomes (2020), essa rapidez é o reflexo de uma realidade socialmente construída, dessa forma as ações promovidas pelo Estado se tornam prestações de contas na sociedade. Então, em meio ao caos, mais de dois milhões de mortes pelo avanço de um vírus global, Von Hunty (2020) nos interroga se haverá espaço para a arte. Como sensibilizar os corpos virtuais e tomados por uma onda de insegurança? Ou pela falsa segurança. O que sobrará de humano na humanidade para servir de dança?

Não está tudo ok, não está legal. O corpo é influenciável, e a dança tem um papel indispensável de aguçar percepções, fazer pulsar e movimentar a energia vital. E o corpo que sou e é, habita um espaço, mas esse lugar externo não existe por si só. O humano cria, fundamenta e dá sentido ao espaço (MERLEAU-PONTY, 1994). E essa relação corpo-espaço é evidenciada no papel do movimento e nas ações performativas.

ISSN: 2238-1112

A proposta de Laban revela essa espacialidade que é gerada na tridimensionalidade (altura, largura e profundidade) de um corpo que é um espaço expressivo, originário do próprio movimento de expressão. Corpo que projeta e inaugura redes de significações externalizadas na visibilidade dos moventes (TIBÚRCIO, 2014).

Nesse sentido, a Dança permanece como proposta e provocação ao pensamento. (XAVIER, 2011). Mesmo on-line é capaz de sustentar seu olhar sobre o caos contemporâneo e transformar modos de ser e estar. 'Entre Olhares e Ventos' perpassa esse caminho transformativo do corpo que é, que está, que se pensa e sensibiliza. A partir dos estímulos criativos, por meio da exploração do som como potência e poesia dançante, ações são geradas, como os estudos do balançar, a partir do sentido sonoro que o vento e a sua manifestação reverberam nos corpos. Imagens socialmente construídas que permeiam o imaginário-criativo dos intérpretes e criadores, são impulsos para mosaicos imagéticos que se inscrevem nos corpos (BITTENCOURT, 2012) e desenham cenas que se revelam através de varais de roupas, de sinuosidades do samba de roda e de bonecos do carnaval de Olinda-PE.

Apesar das provocações incitadas por um processo criativo limitado pela não presencialidade física dos corpos, apostamos na resistência da arte que se refaz e se rearranja no intuito de afetar e nos fazer afetados. Seguimos em um campo ora predominantemente virtual, no qual se instituem afinidades compartilhadas pelas "telas", que neste momento nos permitem ver, experimentar e conformar a nossa arte.

2. Vai e Vem

A Gaya Dança Contemporânea é um projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atualmente conta com a direção da professora Larissa Marques e do professor Marcílio Vieira. Esse projeto artístico contempla a dança em suas múltiplas possibilidades de formação, artística e pedagógica dos discentes, e proporciona experiências estéticas e estésicas, no que se refere ao fazer, fruir e pesquisar dança.

Com relação a um fazer dessas experiências, o que está em questão para aproximação escrita e movente é a composição "Entre Olhares e Ventos", que teve seu início em fevereiro de 2018. Mas desde então vem passando por transgressões

ISSN: 2238-1112

inerentes a criação em dança. A proposta teve o passo inicial pela professora Larissa Marques (2018) que afirma “estamos elegendo como imaginário criativo a ação corporal de “balançar” e a materialidade de “balanços” como imagens que estão inseridas no processo de experimentação cênica.”

Fragmentamos a composição em três mosaicos, nomeados como Bloco dos bonecos; Cai lá e Cá; e Vai e Vem. Esse último fez parte da materialização coletiva do imaginário-criativo que permeou o balançar corporal, como sinuosidades que o corpo provoca na transmutação com a simbologia do elemento Ar.

Pensar na pesquisa e na produção da arte coreográfica se faz necessário pensar nas manifestações processuais que ocorreram no decorrer da sua materialização. A priori, enquanto imaginário, a imagem é propícia a deformações. Portanto, a imaginação, sobretudo, é a faculdade de deformar imagens, pois antes de formar novas imagens, a imaginação lança-se sobre uma outra realidade. Veja bem, as percepções, lembranças de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas, é o imaginário correspondendo a imaginação, e não a imagem correspondendo a imaginação. É ao psiquismo humano que se dá à experiência da novidade, da própria existência humana (BACHELARD, 2001).

E o psiquismo humano necessita essencialmente de novidade. Uma imagem estática não possibilita a criação, a imaginação. Dado isso, a arte do movimento é provocadora de novas imagens, não apenas pela materialidade da dança, mas também por sua imaterialidade. Nesse contexto, o processo de criação em dança se presentifica sob uma perspectiva dinâmica e indissociável do artista.

> Assim, imagens são ações do corpo, pois o cérebro modifica o corpo, que modifica o cérebro, que modifica o ambiente, e é por ele modificado. Todas essas operações acontecendo como um evento simultâneo. É justamente essa simultaneidade que promove constantes alterações no corpo. (BITTENCOURT, 2012, p.30)

O mosaico imagético surge nesse ensaio para a compreensão da trama que o artista constrói com o meio em que está inserido, entretanto o que nos move a investigar o que se propõe é a apropriação que o mesmo, o artista da dança fará, suas investidas, esperanças e desesperanças. Na realidade, é um grande embaralhado entender os caminhos que percorrem a criação e o pensar. Mas, é possível selecionar imagens referenciais para auxiliar na criticidade do fazer e assim contribuir com o saber da dança. A matriz criativa configura-se na imprevisibilidade “que desafia nossas percepções e preferências” (FERNANDES, 2018, p. 149).

ISSN: 2238-1112

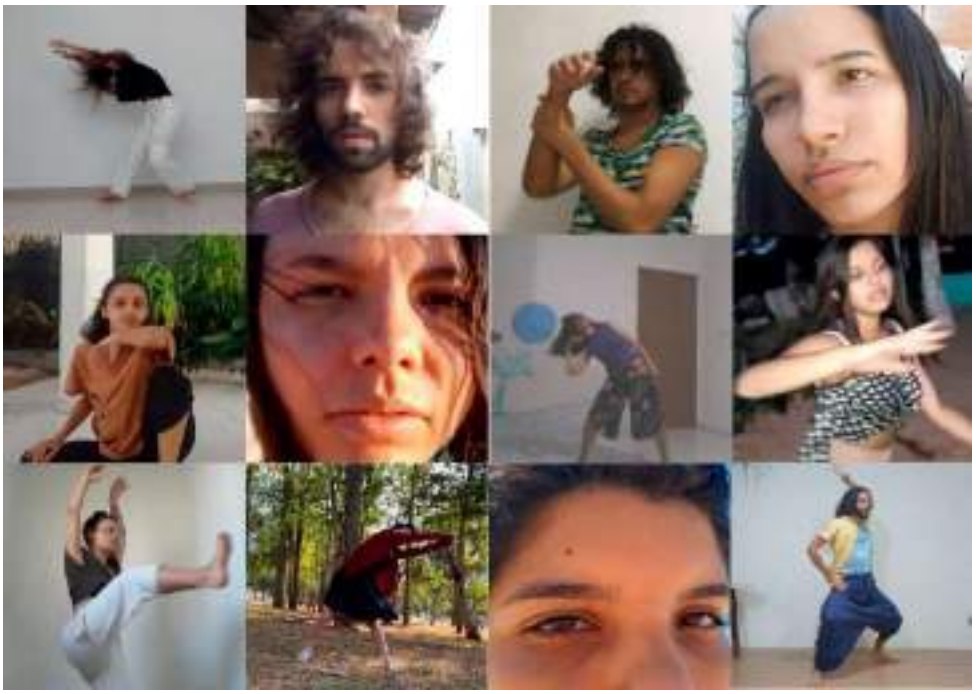


Figura 1: Mosaico dos Intérpretes-criadores de 'Entre Olhares e Ventos'. Na figura: Duda Menezes, Eugênio Araújo, Kenne Felipe, Nicolly Arianne, Josicarla Oliveira, Lara Lima, Hozana Ramalho, Riane Meyrielle, Sara Azevedo, Olivia Macedo, Samara Beatriz e Sergio Gurgel Filho.

A pesquisa, por essas vias, também propõe um caminho para favorecer uma maior consciência em relação ao corpo, trabalhando o imaginário-criativo como estímulo para o processo de criação, através de ações que guiam um ritmo corporal, o que convoca a nossa dimensão biológica, conferindo pulsação e sentido no dançar (RIZZI, 2019). Referimo-nos aqui ao 'balançar', um comportamento instintivo, despretensioso, mas uma potência criadora que será a pauta central da composição coreográfica em questão.

> O balançar que traz memórias de infância, que traz esse impulso de liberdade que nos move no vai e vem dessa ação, movimento da vida que muitas vezes nos exige descidas dificultosas, mas nos oferece a abertura para nos reerguermos e seguirmos avante (MARQUES, 2018, p.1).

O balançar é o pulso de 'Entre Olhares e Ventos', a ação é a intersecção do movimento do corpo em diálogo com memórias afetivas. Uma das provocações cênicas utilizada nesse decorrer foi formular escritas e, a partir daí, a verbalização das mesmas, de trechos que se iniciassem com o "eu me lembro do balanço [...]", Vale ressaltar que a escrita corporal também é evidente. Os olhos dos intérpretes brilhavam de acordo com os níveis afetivos que a memória retornava. "O pensamento, exprimindo-se numa linguagem nova, se enriquece ao mesmo passo

ISSN: 2238-1112

que enriquece a língua. O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. [...]" (BACHELARD, 2001, p. 3).

No mosaico 'Vai e Vem', o vento 'toca' os intérpretes criadores e repercute, nas palavras e sons emitidos pela boca, partituras dançantes que ressoam pelos corpos inteiros em transmutações de sonoridades-danças. Essas relações entre dança-som-palavra são experimentadas por Laban nos cursos de verão por ele ministrados no início do século XX no Monte Verità e seu ideal libertário do corpo (VIEIRA, 2017).

Enquanto isso, a memória e a presença são vivências que se complementam. Temos o acesso à memória como estratégia para a criação em dança, isto é, a memória como lembrança ou como modo de reavivar sensações (PORPINO, 2016). A partir disso contamos com o balanço como estímulo à recordação e receptividade corporal, na escuta dos próprios fluxos sensoriais. A ideia dessa ação é sempre passar por um centro de equilíbrio, mas está em vai e vem, diferente de estar desequilibrado, é a convocação de um eixo dinâmico. Para isso, também partimos da sonorização do vento, relevante para o fluxo sensorial e libertario para o bailarino silenciado, pois a dança exprime imagem, som, textura, sabor e sentido.

> [...] a priori a memória parece algo individual, mas Maurice Halbwachs ampliou isso ao falar de uma memória coletiva. Há que se entender a memória como fenômeno construído coletivamente e sujeito a mudanças. Nesse sentido, a memória individual seria uma perspectiva da memória coletiva.[...]
> Herdamos uma memória genética, mas também participamos de uma memória histórica. Portanto, a memória é um fenômeno construído, por meio de muitas lutas políticas. Lutas, sim, para ter poder na definição sobre o que deve e o que não deve ser lembrado (ARANTES, 2014, p. 159).

O artista da dança vive esse dúbio fenomenal da memória: o seu corpo constrói imagens em um indivíduo atravessado por sua história individual e por sua história coletiva, ao mesmo tempo. Nessa construção, as imagens criadas se animam para os outros e conectam vidas separadas, que são tocadas pela obra artística e a tocam também, por meio da experiência estética (MERLEAU-PONTY, 2004). "Penso que assim é com a dança, com a música e com o teatro. Quando o artista se lança para o outro, ele conecta emoções, pensamentos, sensibilidades (MARQUES, 2018, p. 41).

ISSN: 2238-1112

A memória até então é como modos de viver e ser de cada corpo-sujeito e de cada dança, como também é a sua própria evocadora de imagens. E daí é que bebe e se delicia a criação, quando há a suspensão do tempo cotidiano e a imersão nos referenciais de memória. Muito embora, na cena contemporânea, haja a suspensão cotidiana, o diálogo se estabelece com o momento presente.

Uma das discussões pertinentes que perpassam a graduação em Dança, no que se refere a criação é também abordada em 'Entre Olhares e Ventos', é a ideia equivocada do bailarino silenciado. Na Dança, por ser uma área do saber relacionada imprecisamente apenas a gestos corporais, com ênfase no sistema musculoesquelético, se perduraram trabalhos e entendimentos em que pouco ou nada se utilizavam de voz, e nem mesmo de expressão fácil. Entretanto, se exprimir integralmente não te transporta para o lugar da não-dança, mas para a completude do ser dança.

Por isso, ao trabalhar o ar como elemento condutor da mobilidade (BACHELARD, 2001), desenvolvemos sequências em que o recrutamento do corpo pleno, sistema musculoesquelético, vocal, respiratório e outros inerentes, se fazem emergentes para a formação e a consciência corporal do artista da dança. Todo o corpo na sua inteireza, como feixe poético de inter-relações, lança-se em sonoridades dançadas e danças sonorizadas. Em um só respiro, o vento assume o corpo e no 'Vai e Vem', danças enunciam-se e projetam no espaço-tempo modos diversos dos intérpretes balançarem-se, alentados por brisas suaves e/ou ventos fortes, por sibilos e/ou sussurros enunciados pelas projeções dos corpos dançantes.

Nos experimentos que vimos realizando na Gaya, o espaço laboratorial é constituído, em grande parte, entre paredes das habitações residenciais dos intérpretes, decorrente das restrições impostas pela COVID-19. Nesse terreno experimental, a escuta e a observação dos sons gerados pelos vento manifestos na natureza e/ou em objetos físicos, como por exemplo, sonoridades produzidas por um ventilador, tem sido investigadas e acolhidas como gatilhos que engendram a conformação do mosaico 'Vai e Vem'. Nos encontros remotos, esse material pesquisado individualmente é trazido para ser apreciado, mostrado, misturado ao criado por cada um. O exclusivo se configura em uma composição coletiva, que se materializa, no cenário pandêmico, em videodanças.

A exploração do balançar-se faz parte do treinamento físico e cênico que sugerimos para os intérpretes, para além de desenvolver aulas onde a metodologia

ISSN: 2238-1112

investigativa e pesquisa estão referenciadas em técnicas de educação somática, o copo em sua integralidade, mas também como prática de sensibilização utilizada junto a sequências que convocam o som e o movimento. De acordo com Xavier (2011, p. 00), "[...] Há o propósito de treinar para "ampliar as competências físicas e morais" do artista, pois o contemporâneo entende o treinamento como "abertura para o mundo, uma descoberta da plasticidade de si no trabalho de criação [...]".

Simultaneamente abordamos a experiência estética como modo de intuir a presença fenomenal da vida humana, de forma a apreender pelo sensível. É sobretudo a apresentação do ser no mundo, portanto, na experiência artística, não há fronteiras que delimitam o real e o perceptivo (SEEL, 2014).

Dentre essas dimensões que se permite à Dança e seu mosaico de criação, surge a videodança como contribuição imagética, agora material de 'Entre Olhares e Ventos', que é além do registro cênico, um exercício de criação. A videodança lida com complexas relações de um processo e produto híbrido por natureza. E por isso, entra aqui como estruturadora do olhar e do trabalho criativo (SCHULZE, 2010). A videodança 'Vai e Vem'[1], produzida recentemente, é um possível exemplo dessa criação que justapõe impulsos criativos em um formato videográfico (MELO, 2021).

Para contribuir com as reflexões das artes coreográficas contemporâneas, a composição também transita na exploração das potencialidades imagéticas da dança que é possível frente ao novo contexto de distanciamento físico. Sem dúvida a maior contribuição que essa realidade pode nos proporcionar é a ampliação de recursos que possam favorecer nossos processos criativos. Isto é, aquilo que não pode ser realizado presencialmente, pode se materializar virtualmente. A dança experimenta um novo espaço e amplia as possibilidades de aflorar a percepção de quem aprecia. Como o processo criativo se trata das relações corpo- ar- memórias, é possível dialogar com a imagem da câmera que captura a cena proposta e projetar novas dimensões na criação. Um viés também contemporâneo quando se trata da dissolução de fronteiras, é o lugar onde as artes conversam.

Em vista disso, o corpo é constantemente atravessado, e a dança tem um papel indispensável de provocar os sentidos, fazer pulsar e movimentar. E o corpo que é e está, habita um espaço. Mas, esse lugar externo não existe por si só. O ser

[1] Videodança produzida no decorrer dos encontros remotos junto aos integrantes da Gaya. O Link para acesso está indicado nas referências textuais.

ISSN: 2238-1112

cria, fundamenta e dá sentido ao espaço. E essa relação corpo-espaço é evidenciada no papel do movimento e nas ações performativas. Dançar em casa, ou em um ambiente com restrições de distanciamento físico, possibilita esse novo olhar para o espaço em questão. Dentre as transgressões passadas pela composição em dança, essa pode ser a mais valiosa para se valer como contribuição da Dança, a dimensão poética do olhar, do corpo em casa.

Permitimos o olhar de corpo inteiro, nessas confluências de espaço-tempo e corpo-movimento. Através de um roteiro pré-estabelecido entre os intérpretes realizamos exercícios que convocassem esse olhar também com a câmera. Mesmo com poucos recursos, talvez esse seja o maior desafio dos exercícios. A ideia é reconhecer o valor ontológico dos ventos, como metáfora, para desenvolver movimento em outros espaços. Isso requer que se examine todos os laços que envolvem o imaginário-criativo. Somos poetas do corpo e agora também das imagens.

Em um contexto de isolamento social, fomos e somos “sacudidos” no âmago do existir: é preciso repensar nossos modos de conviver e subsistir diante de uma crise planetária que, escancara e alarga quadros alarmantes de desigualdades sociais e consequentes exclusões de grandes parcelas da população, negadas e anuladas nos seus direitos básicos de acesso à educação, à saúde, à cultura. Cresce a fome, a degradação ambiental e a dor nos assola diante da morte súbita de entes queridos. Não há mais espaço para viver o ritual do luto. O pranto implode e o silêncio avassalador deixado pela ausência da presença de quem partiu, muitas vezes abruptamente, acentua o nosso “adoecimento” e “anestesiamento” perante a urgência de um refazimento de si e das relações interpessoais.

A Dança, e de modo mais amplo, a própria Arte, ao fundir-se com a vida, abre espaço para esse refazimento do humano consigo, com o outro e com o ambiente circundante. A Arte suscita vivacidade ao nosso ser corpo e emancipa as inteligências. O seu regime estético articula “maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÉRE, 2005, p. 13).

O espaço da obra ‘Entre Olhares e Ventos’ têm enaltecido para nós, imersos nessa proposição de pesquisa artística, um possível formar-se e reformar-se no entrelaçamento entre conhecimento e criação.

Larissa Kelly de Oliveira Marques
UFRN
E-mail: larinatal@gmail.com
Professora do Curso de Licenciatura em Dança e coordenadora do referido Curso. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGArC da UFRN e é membro do Grupo de Pesquisa Cirandar. Diretora artística de trabalhos coreográficos na Gaya Dança Contemporânea. Pesquisas com ênfase em Dança, Corpo, Educação, Criação, Estudos labanianos.

Olivia Macedo Prado de Melo
UFRN
E-mail: oliprado16@gmail.com
Graduanda do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bolsista de Iniciação Científica em estudo sobre Corpo e Criação e integrante do Grupo de Pesquisa Cirandar. Artista da Dança Contemporânea e instrutora de Pole Dance.

Referências

ALMEIDA, Márcia. Arte coreográfica: plasticidade corporal e conhecimento sensível. In: ALMEIDA, Márcia (org.); Susi Weber… [et al.]. **A cena em foco:** artes coreográficas em tempos líquidos. 1. ed. Brasília: Editora IFB,2015. v. 1. 320p.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. Memória e Identidade em Cena. In: Márcia Soares Almeida. (Org.). **A cena em foco:** artes coreográficas em tempos líquidos. 1ed.Brasiliia DF: IFB Editora, 2014, v. 1, p. 169-177.

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação do movimento [tradução de Antônio de Pádua Danesi]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança / Adriana Bittencourt Machado. - Salvador: EDUFBA, 2012.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal**: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador, EDUFBA, 2018.

MARQUES, Larissa Kelly de Oliveira. **O imaginário criativo como propulsor da criação na cena contemporânea.** Corpo do plano de trabalho de pesquisa. Natal, Propesq, UFRN, 2018.

_____. Reflexões sobre o ensino de arte na escola e a atuação do professor: Entradas pela dança. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S.l] v.8, n.16: nov. 2018. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15601

MELO, Olivia. **Vai e Vem.** (2021). (5m23s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3nyKhYFYTxk> Acesso em 02 jul. 2021

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

_____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PLATERO, K. GOMES, F. **Números estatísticos e realidades:** Uma proposta de reflexão sobre a pandemia de Covid-19 no Brasil. Dilemas; 2020. p. 1–11.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

PORPINO, Karenine de Oliveira. Memória e presença: conexões para dançar e ensinar. In: VIEIRA, Marcílio Souza; HADERCHPEK, Robson Carlos (Orgs.). **Corpo e processos de criação nas artes cênicas**. 1. ed. Natal: EDUFRN, 2016. 319p.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org: Ed. 34, 2005.72 p.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. OLIVEIRA, Cildo. **Material Educativo- SESC Pompeia**. São Paulo: Estúdio Claraboia, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação:** construção da obra de arte. 2. ed. Vinheido: Horizonte, 2006.

SCHULZE, Guilherme Barbosa. Um olhar sobre videodança em dimensões. In:**VI Congresso da ABRACE**, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010. p. 260-264.

SEEL, Martin. No Escopo da Experiência Estética. In: MENDONÇA, Carlos. M. C.; CARDOSO FILHO, J. (Org.) ; PICADO, B. (Org.). **Experiência Estética e Performance.** 01. ed. Salvador: EDUFBA, 2014. v. 50

TIBÚRCIO, Larissa Kelly de Oliveira Marques. Movimento em Rudolf Laban: reflexões sobre a educação dos corpos no ensino e criação em dança. **VIII Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1982

_____, Larissa Kelly de Oliveira Marques. Leituras da dança e da pintura: um olhar sobre a criação na Gaya Dança Contemporânea. In: VIEIRA, Marcílio Souza; HADERCHPEK, Robson Carlos (Orgs.). **Corpo e processos de criação nas artes cênicas**. 1. ed. Natal: EDUFRN, 2016. 319p..

VIEIRA, Marcílio de Souza. Coreologia: habitações poéticas da obra labaniana. **Revista Urdimento**, v.2, n.29, p. 44-58, Outubro 2017. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/14145731022920 17044/7156

VON HUNTY, Rita. **Haverá Arte Depois do Coronavírus?** (2020). (16m51s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kUP1Qv8w4V4> Acesso em: 29 mar. 2021.

XAVIER, Jussara Janning. O que é a dança contemporânea? **O Teatro Transcende**, Blumenau, v. 16, p. 35-48, 2011.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Rudolf Laban no hiperespaço do tempo – Dança/Corpo/Sentidos em múltiplos contextos educacionais

Lenira Peral Rengel (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento.

Resumo: A argumentação se realiza para manifestar a presença de Rudolf Laban (1879-1958) expandida atualmente em um hiperespaço (DAWKINS, 2001 e KAKU, 2000) biocultural da dança em múltiplos contextos educacionais. Como uma flecha solta no tempo (PROGOGINE, 2008) a Arte do Movimento de Rudolf Laban traça caminhos com os sentidos do corpo, conectando-se a um fluxo do universo e com o que nele manifesta vida, sejam conhecimentos, pessoas, estrelas, animais não humanos, cristais em busca de necessária, ainda que assimétrica, homeostase (DAMÁSIO, 2018). A dança de Laban ajuda na emergência emancipatória da ação "pós-abissal" (SANTOS, 2018) e do corpo que se autoconhece como corponectivo (corpomente). Esta abordagem traz ainda para a língua portuguesa trechos do primeiro livro de Laban, *Die Welt des Tänzers*, publicados pela primeira vez em inglês (McCAW, 2011).

Palavras-chave: ARTE DO MOVIMENTO DE RUDOLF LABAN**.** HIPERESPAÇO. DANÇARSENTIRPENSAREMANCIPAR.

Abstract: The argument is made to manifest the presence of Rudolf Laban (1879-1958) currently expanded in a biocultural hyperspace (DAWKINS, 2001 and KAKU, 2000 of the dance in multiple educational contexts. Like an arrow released in time (PROGOGINE, 2008) Rudolf Laban's Art of Movement traces paths with the body's senses, connecting to a flow of the universe and what manifests life in it, whether knowledge, people, stars, animals non-humans, crystals in search of the necessary, albeit asymmetric, homeostasis (DAMÁSIO, 2018). Laban's dance helps in the emancipatory emergence of the "post-abyssal" action (SANTOS, 2018) and the body that knows itself as bodyconnective (bodymind). This approach also brings to the Portuguese language excerpts from Laban's first book, Die Welt des Tänzers, published for the first time in English (McCAW, 2011).

Keywords: THE ART OF MOVEMENT OF RUDOLF LABAN. HYPERSPACE. DANCINGFEELINGTHINKINGEMANCIPATING.

> Espaço vazio não existe. Ao contrário, o espaço é uma superabundância de movimentos simultâneos. A ilusão de espaço vazio origina-se de uma percepção semelhante a um instantâneo. Porém, o que percebemos é, entretanto, mais do que um detalhe isolado; é uma pausa momentânea de todo o universo. Essa visão momentânea é sempre uma concentração de uma fase infinitesimal do grande e fluxo universal. Rudolf Laban[1]

[1] Empty space does not exist. On the contrary, space is a superabundance of simultaneosus movements. The illusion of empty space stems from the snapshot-like perception received by the

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Traçados e rastros em curvas, retas, espirais e torções

mind. What the mind percieves is, however, more than an isolated detail; it is a momentary standhill of the whole universe. Such a momentary view is always a concentration on an infinitesimal phase of the grest and universal flux. LABAN, Rudolf (Annoted and edited by Lisa Ullmann). Choreutics. London: MacDonald and Evans, 1966:3.

Esta breve biografia se baseia no verbete 160, página 114 de RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban.** Guararema, SP: Anadarco, 2014. Rudolf Jean-Baptiste Attila Laban nasceu na Bratislava (região do antigo império formado por Áustria e Hungria, hoje capital da Eslováquia) em 15 de dezembro de 1879. O pai era militar a serviço do império e sua mãe uma mulher de tendências socialistas. Laban teve duas irmãs. Desde sua infância observava a dança dos camponeses, seus movimentos de trabalho e o movimento dos planetas, das plantas, dos animais. Na sua adolescência começou a viajar amiúde para visitar o pai, que ficava baseado em diferentes lugares. Essas viagens foram marcantes em sua formação sobre o comportamento humano. Laban foi para uma escola de cadetes, porém não terminou o curso. Decidiu ser artista e procurar gente que pensava como ele (segundo suas próprias palavras). Esta decisão contrariou profundamente seu pai e nunca mais suas relações foram de afeto. Laban obteve algum tipo de ajuda financeira por parte de seu pai, por um pequeno período. Passou por dificuldades financeiras durante toda a sua vida. Partindo de sua terra natal, Laban foi para Paris onde estudou dança, pintura, desenho (foi um excelente caricaturista), arquitetura. Estudou balé clássico, frequentava os cabarés e observa o movimento - todos os tipos de movimento. Laban foi muito amado e também muito discriminado por suas ideias, consideradas à frente de seu tempo. Afirmava a importância do “amor livre”. Por muitos períodos conviveu como mais de uma mulher. Teve oito filhos. Viajou pela maior parte da Europa, morando em várias cidades e formando alunos e colaboradores. Laban viveu ativamente a transformação do início cronológico do século XX. Conheceu, na sua errância, a intelectualidade e artistas de seu tempo. Foi bastante contraditório, quando do tempo em Berlim trabalhou no teatro oficial alemão, na época da ascensão do nazismo (seu primeiro emprego fixo). Fez uma dança coral durante a época dos Jogos Olímpicos de 1936. Goebbels, ministro de Hitler, assistiu ao ensaio da grande dança coral que exaltava a liberdade do corpo e a natureza (propunha a dança com o com o corpo em estado de nudez junto à natureza). No instante da dança Goebbels proibiu-a. Laban foi preso e banido dentro da própria Alemanha. Ficou muito debilitado, sua saúde tornou-se frágil a partir de então. Kurt Joss (seu colaborador, coreógrafo, professor de Pina Bausch), conseguiu levá-lo para Paris e de lá para a Inglaterra (1937). Dartington Hall foi o centro de estudos que acolheu Laban no início. Foi nesta escola que Maria Duschenes (introdutora do método Laban no Brasil) conheceu Rudolf Laban. Na Inglaterra, ele viveu o resto de sua vida e foi onde sistematizou, com a ajuda de fiéis colaboradores, entre eles Lisa Ullmann, a obra que já vinha elaborando desde 1910. Laban era fascinado pelas múltiplas e diversas manifestações do movimento. Criou inúmeros trabalhos e coreografias. Elaborou um sistema de notação da dança bastante completo e utilizado ainda hoje. Desenvolveu um método de dança educacional que se tornou verdadeira cartilha básica para professores e artistas, em diversos países. Realizou estudos sobre eficiência e cansaço no trabalho. Buscou incentivar a criação de uma dança pessoal e coletiva, por meio de improvisações temáticas. Trabalhou também com atores e terapeutas. Fez grandes danças corais (com milhares de pessoas). Laban morreu em 1º de julho de 1958. No seu túmulo há uma lápide com os seguintes dizeres: “Uma vida para a dança-Rudolf Laban". Uma excelente biografia de Laban: PRESTON-Dunlop, Valerie. **Rudolf Laban – an extraordinary life**. London: Dance Books Ltd, 1998.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Faço com meus estudos, há mais de 43 anos, da *Arte do Movimento de Rudolf Laban* uma conexão com as descobertas e pesquisas de estudiosos das Ciências Cognitivas, da Biologia Evolutiva, das Culturas, Sociologia, Educação, Pedagogia, Didática e Metodologias do Ensino, da Semiótica, da Neurociência e da Filosofia cognitiva (mesmo que impossível o aprofundamento neste artigo, este conjunto aqui subjaz). Referencio-me, principalmente, em questões específicas quanto a dados biográficos e a afirmações do próprio Rudolf Laban em Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban – An extraordinary life* (1998). Tive o privilégio de ouvir (2000), em curso presencial, *Doctor* Valerie, falar sobre suas viagens a cada lugar onde Laban viveu para que ela pudesse escrever a biografia dele neste livro.

Faz parte do referencial deste trabalho uma vivência ininterrupta de estudos, anotações de aulas e pesquisas, que se estendeu durante os anos 1977 a 2000, nas fabulosas, variadas, dispares e complexas aulas que tive a honra de ter com Dona Maria Duschenes (introdutora de “Laban” no Brasil), em São Paulo/SP. Junto às aulas de que eu ministrava e outras tantas que fazia e a formação acadêmica, as de Dona Maria Duschenes conectavam em seu tempoespaço – de explosões, elaborações, aprendizagem – um admirável mundo novo dos movimentos das danças, dos sentidos, dos pensamentos. Ainda em sonhos acordados tenho essas aulas em mim, a cada dia neste corpo que sou. Todas as pessoas amigas e alunas, de todas as idades, desde que comecei a dar aulas, aos catorze anos, são parte do meu contínuo processo de aprendizado. Esta reunião de referências intelectuaisafetivas permite-me, simultaneamente, envolver-me, comover-me e distanciar-me criticamente no processo desta escrita. À minha mestra Dona Maria Duschenes espero que possa homenageá-la e honrá-la, pois, se algo de bom eu possa ter para o dançar e para a vida, demais a ela devo.

As semioses, ou transformações sígnicas, são cadeias de processos de significação que se dão de um movimento a outro (ou no próprio movimento) de uma palavra à outra (ou na própria palavra) me instam a criar neologismos. Crio corpoeu ou eucorpo, corpopessoa, por exemplo. Ou reúno palavras, pois separadas, argumento, não dão conta do que seja *corpo*, ou não dão conta de manifestar, justamente, a tênue fronteira entre elas. Por isso emprego também o sinal ***/*** que significa estar para. Inspiro-me, admirada, em Laban que codificou um fabuloso vocabulário de movimentos-palavras (RENGEL, 2015) que contribui dar conta das linguagens verbal, não verbal, das paralinguagens.

ISSN: 2238-1112

Enquanto escrevo tento pensar o que Laban acharia da minha/nossa situação contemporânea. O que pensaria do que faço/fazemos com seu legado? O que posso fazer com "Ele" aqui e agora:2021? Seivivopensossinto – não só eu, mas muitas pessoas, em diversos países que são estudiosas da *Arte de Movimento de Rudolf Laban*[2] – o quão abrangente e contemporânea (atualmente) é a proposição labaniana. E reflito, a partir de Slavoj Zizek, a permanência da série labaniana, a tão ampla gama de análise do movimento que Laban fez! Todavia não como uma "série de características universais e abstratas que podem ser aplicadas em toda parte, mas no sentido de que deve ser reinventada a cada nova situação histórica" (ZIZEK, 2011, p. 19).

Uma questão nuclear na proposta de Laban é sua concepção de "corpo". A ênfase que deu à compreensão de corpo como uma totalidade 'física/emocional/espiritual/intelectual' (termos utilizados por ele desde os anos 1910), leva-me a perguntar-lhe o que pensaria das pesquisas atuais das Ciências Cognitivas e da Neurociência sobre "corpo"? Vinculo-me neste trabalho a Lakoff e Johnson (1999) para abordar *embodiment*, ou como traduzo: corponectividade. Corponectada a esta concepção não dualista de corpo, argumento que não há como sentir o mundo, as pessoas, os fenômenos em dicotomias, muito embora não ser dualista seja um exercício diário. Somos ensinados, disciplinados para espelhar e replicar ferozmente os dualismos. Uso o plural, "dualismos", a partir do filósofo cognitivo Paul Churchland (2004), que nos revela a persistência dos dualismos, mesmo quando se nega o postulado cartesiano acerca da existência de uma *res cogitans* (coisa pensante) e de uma *res extensa* (coisa extensa, o corpo, a matéria).

Nesta ação de (re)autoconhecimento dualista e de exercício constante não dualista argumento que uma composição espacial, como a cinesfera (a esfera espacial labaniana dirigida diagramaticamente a vinte e sete direções), não é apenas física, ou um desenho como mote de improvisação. Não é apenas um estudo físico/geométrico do lugar espaço, ela cria diferentes espacialidades e trajetórias, todas elas são, também, psíquicas, culturais, formais e sociais. Ao empregarmos os esforços (ou qualidades de movimento), junto com a atenção no espaço, criamos estados de corpo com sensações, sentimentos, ânimos que trazem

[2] Há uma clado labaniano, principalmente do Laban/Bartenieff Institute of Movement Analysis- LIMS, que denomina Sistema Laban. Eu prefiro a terminologia de Laban, mas no meu sentido tal fato não é motivo para polêmica terminológica.

ISSN: 2238-1112

uma (cine)esfera de significados, intenções, projetos, desenhos, traçados-formas. Cinesfera tem uma ideia, um conceito, uma ideologia, assim como o as direções do balé, a roda da capoeira, os salões das danças de salão, por exemplo. Semiosfera, blogsfera, midiosfera, biosfera, noosfera são espaços que criam espacialidades físicoconceituaisemocionaismotoras. Expando-me/retraio-me, no infinito de possibilidades que há entre expandir/retrair, em múltiplas esferas de movimentoespaçotempo. *Instagram*, *Facebook*, *WhatsApp* também são espaços de relações no tempo. O espaço do computador de mesa, o celular, notebook, tablet são meios que nos condicionam a certas espacialidades. Não abordarei esta questão específica, mas a computação em nuvens na internet é, obviamente, um hiperespaço, que cabe na nossa mão por meio de um celular, por exemplo. É um espaço no mínimo paradoxal... de conhecimento, de controle e muito físico, apesar de remoto, pois nos arrepia, irrita, assusta, nos faz vomitar, nos alegra, nos enoja...

A referência a hiperespaço advém de “hiperespaço genético” de Richard Dawkins (2001), biólogo evolucionista e divulgador da Compreensão Pública da Ciência. Aprendi com o professor Dawkins sobre o processo lento e gradual das mudanças que nos afetam biológica e culturalmente. De modo impactante para todoomeusempre me percebi – e a muitas outras pessoas, ainda que elas não concordem... – vizinha (descendente ou prima, como diz Dawkins, 2001, p.116) de seres com sintomas de vida em um vasto hiperespaço genético. Reconheço-me neste hiperespaço vizinha à lagosta, dinossauro, morcego, lagarto, com tipos de humanos, e mais muito mais, muito embora sejamos muito diferentes. Esse mega espaço genético nos liga no universo conhecido, em uma escala temporal, a qual nem conseguimos imaginar. Conecta-nos, agora, ainda que nos violentemos tanto...

Hiperespaço também se referencia no físico Michio Kaku (2000). Ele e muitos outros profissionais da sua área têm estudado a multidimensionalidade do espaço. Este é um longo estudo, tremendamente hipotético, mas com anos e anos de investigações e evidências. Estas pesquisas nos falam de dez dimensões espaciais e não as três: altura, largura e comprimento e a quarta: o tempo. Assim, quase sem conseguirmos sequer supor viver em um espaço de 10 dimensões (o tempo, a décima), seguimos arraigados ao que aprendemos (se aprendemos...) sobre as três dimensões. Importante lembrar que em muitas aulas de dança não se chama à atenção para as dimensões com as quais temos hábito de convívio. Há ensinos que enfatizam apenas a dimensão de altura (como se as outras não

ISSN: 2238-1112

estivessem presentes), com a ideia de subir, prender a barriga, as nádegas, grudar as pernas, estreitar-se, entre outras normas sem coerência orgânica e que melhor seriam ser chamadas de coerções.

Imagino, elaboro inferências, danço, escrevo, pesquiso a dança de Laban nesse hiperespaço vastovasto, conectando-se com tantos outros em múltiplas direções. Espaços de um jovem Laban rompendo com o pai por ter escolhido a Dança e não a carreira militar (PRESTON-DUNLOP e HUDGSON, 1991). Espaços das escolas públicas de Salvador, São Paulo, Manaus, Terra Roxa, projetos em comunidades e tantos Brasis com os quais tenho convivido, há tanto tempo. Espaços de William Forsythe, que fala de "múltiplas cinesferas", espaço de impacto no corpoâmagotodo de um trabalho de Pina Bausch. Por esse mundo afora a Arte de Movimento de Rudolf Laban se dissemina solta pela flecha do tempo (PROGOGINE, 2008). A metáfora "flecha do tempo" de Ilya Prigogine (2008) nos ensina que o tempo não volta, tampouco sabemos onde vai dar... passado, presente, futuro sem simetria. O tempo soltou no hiperespaço a flecha de Laban. Ela se conecta com um molusco incrustado na pedra – que nos inspira a dançar, para que nos conheçamos como natureza – com uma mensagem nas redes sociais, ou com a manifestação de rua em um grande *flash mob.*

Este texto também faz conexões com trechos do primeiro livro de Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers* (1920). Esses excertos estão traduzidos do alemão para o inglês, pela primeira vez, no livro *The Laban sourcebook* (McCAW, 2011). O trabalho de tradução foi realizado por Stefanie Sachsenmaier e Dick McCaw. Os trechos mostram um Laban em exercício de reflexão da dança e da pessoa dançarina do seu tempo. Nesse presente Laban busca e revive um passado atávico, arquetípico, profundo, primitivo e projeta um futuro pleno de dança. Este livro de Laban foi publicado pela primeira vez em 1920, durante o verão europeu. Tem cinco capítulos intitulados: *Na expressão humana; No(a) Dançarino(a); Na Dança Centrada na Educação e Cultura; Na Dança como Arte e Nas Leis do Ciclo*[3]. De acordo com Stefanie Sachsenmaier e Dick McCaw, Rudolf Laban expõe neles sua concepção de vida centrada na dança, que ele denominou de coreosofia. Pretendia também, como emerge do próprio nome, que sua coreosofia fosse compreendida como uma filosofia. Assim, traz questões como o sentido da vida, as origens do

[3] "On human expression"; "On the Dancer"; "On Dance-Centered Education and Culture"; "On dance as Art" e "On the Laws of the Cycle".

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

pensamento, o lugar da humanidade no universo, a natureza do conhecimento da dança, o trabalho conectado à vida, a regeneração do corpo.

Valerie Preston-Dunlop (1998) comenta que as reflexões em *Die Welt des Tänzers* datam do período da estadia de Laban em Paris (1900 a 1907) e que desde 1914 estava pronto, porém foi preciso esperar o fim da I Guerra Mundial para a publicação. Portanto, trata-se de um texto que, a considerar o ano 2021, tem 107 (cento e sete) anos. Ao criar relações e me colocar criticamente tenho, obviamente, noção das máximas de Rudolf Laban, inseridas no seu espírito de época. Assim, continuo a fazer, pensar, dançar Laban, a cada momento e no contexto de inserção, seja a sala de aula, palestra, oficina, espaços cênicos variados.

A flecha do tempo atirou o pensamento de Laban.....

A *Arte do Movimento de Rudolf Laban* expande-se em um hiperespaço biocultural, um espaço de viventes/coisas/ideias/sentimentos/danças, em constante processo de transmutação, termo que significa uma transformação gradativa. Sintorreflito que seu estudo do espaço (corêutica) e seu estudo das qualidades do movimento (eucinética) são fortemente atados, multidirecionais e nuançados, de modo fisicoemocionalintelectual. Como uma “verdadeira e única árvore da vida” (DAWKINS, 2001) o Labanárvore tem seus galhos (sejam pessoas e/ou ideias), suas categorizações e/ou nomemclaturas e/ou modos de sentir os corpos. Sobre categorias LAKOFF e JOHNSON (1999), linguista e filósofo cognitivos, respectivamente, entendem que todos os termos precisam de um lugar no rol das categorias conceituais, por sobrevivência mesmo, no sentido de podermos nos comunicar com os outros, com a ambiência. Todavia, muito embora categorizemos de modo inconsciente e automático, as experiências vividas possibilitam uma recategorização e uma mudança nelas, a partir delas. “Democracia”, por exemplo, na vida e nas danças necessita recategorização! Premente se faz a ação de “democratizar a democracia” (SANTOS, 2016),

“Os organismos nunca podem ser totalmente *sem* parentesco entre si, pois está praticamente certo que a vida como a conhecemos originou-se apenas uma vez na Terra” (DAWKINS, 2001, p.377). Na criação de seu parentesco, a potência do legado de Laban, que se originou apenas uma vez, está na sua abertura para se transmutar, alterar-se, tornar-se de outra maneira. Ainda que nesta árvore,

ISSN: 2238-1112

mesmo “verdadeira e única”, talvez seus ramos se entrelacem ou nunca se entremeiem ou não se encontrem mais. Ainda que suas raízes subterrâneas e nutritivas, que se espalham em cursos, oficinas, ouvires/dizeres, mesmo dando bulbos profícuos possam ser esparsas e esporádicas.

2. Corpo, Laban, Sentidospensardançar/Corponectividade/Emancipar

“Existimos e depois pensamos e só pensamos na medida em que existimos, visto o pensamento ser, na verdade, causado por estruturas e operações do ser” (DAMÁSIO, 2001, p. 279). Eis a fenomenal refutação ao “penso, logo existo” de René Descartes. Na experiência de sentirsaber atividade mental causada por fenômenos cerebrais e fenômenos mentais corresponderem a estados de circuitos cerebrais que é fascinante a emancipação que tal conhecimento nos causa, pois “todo conhecimento é autoconhecimento” (SANTOS, 2005, p. 88). Sim, autoconhecer/autosaber opera processo de emancipação e ela emerge com corpo. O processo emancipatório começa no corpo! O dualismo é um desconhecer, subalterniza um corpo inferior a uma mente superior. Este corpo que não raciocina (como ainda se educa, em múltiplos contextos). Podemos até dizer ‘fenômenos mentais”, mas sabemos que esse “mentais” é corpo. “As propriedades da mente não são puramente mentais: elas são formatadas de modos cruciais pelo cérebro e o resto do corpo e pela maneira que o corpo tem condições de operar na vida cotidiana” (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 565).

A Arte do Movimento de Laban me fez sentirentender os estudos das Ciências Cognitivas, das Neurociências, da Semiótica, pois aprendi, dançando, com Dona Maria Duschenes que a dança pensa. Laban dizia: “pensar por movimentos” (1978). É diferente de “parar para pensar”, são muitas as maneiras de pensar. Pensar é uma ação, não a mesma que dançar, escrever, falar, locomover-se, ou ler, mas é uma ação. Para falar de um corpotodo, Rudolf Laban falava “corpo”. Não algo que junta, como, por exemplo: “integração corpo e mente”, ou “centramento corpo mente”, dizer isso é dualista. Querer juntar é porque se sentepensa separado. Proponho **corponectividade** (tradução livre para *embodiment*) e **corponectivo** (tradução livre para *embodied*)**,** como um modo de afirmar que não *vai* corporificar, materializar, que não *vai* juntar a mente no corpo, ou vice-versa. **Corpomente/corponectivo** já e junto, é ligado. A proposição (corponectivo,

ISSN: 2238-1112

corponectividade) é um termo que intenta expressar a situação **corpomente** de já estar conectado e em atividade.

"De certo modo, retirar a presença do corpo é como retirar o chão em que a mente caminha" (DAMÁSIO 2004:203). Uma ideia é corpo. Corporificar ou encarnar, do modo geral em que esses termos são utilizados agregam o sentido de uma operação de implementar, colocar conteúdos, ou ideias, em um corpo (ou seja, em uma pessoa) pensado como um espaço receptáculo ou um recipiente de conteúdos e/ou ideias. Nesta perspectiva de argumentação que realizo, corponectividade não é o mesmo que "corporeidade". A linhagem de corporeidade traz a noção de "alguém que tem uma corporeidade", portanto, um "dualismo da propriedade" (CHURCLAND, 2004). Paul Churchland ajuda a enfrentarmos o aterrorizante dualismo corpo X mente e a ignorância complacente de se achar que, se o dualismo de substância (substância pensante X substância extensa) ou dualismo cartesiano "acabou", está tudo bem, não somos dualistas. Ilusão tão nefasta que não só as danças mantêm em múltiplos contextos educacionais. O dualismo da propriedade, definido por Paul Churchland explica o cérebro como "....dotado de um conjunto de propriedades das quais nenhum outro tipo de objeto físico dispõe. Essas propriedades são não-físicas: daí o título *dualismo da propriedade* (CHURCHLAND, 2004, P.30). Assim, continua no dualismo, o cérebro, físico, tem propriedades mentais separadas... Sentir dor, desejos, pensar não podem ser entendidos, neste tipo de dualismo, como conceitos físicos.

Corponectivo engaja-se a nos emanciparmos, a nos conhecermos, a nos decolonizarmos, como corpos. Não há uma mente vagando, intacta, um cérebro soberano que comanda um corpo lascivo, fraco, carnal, pecador, ignorante porque não pensa, por exemplo. Esta hierarquia mente X corpo ou mente sobre o corpo, ou cérebro separado de mente gera inúmeras outras em múltiplos espações de relações: em aulas de danças, no mercado de trabalho, entre países, entre pessoas, entre sociedades. Em múltiplos contextos educacionais as crianças, os jovens e os adultos têm o direito à mobilidade! Mobilidade de pensar, de se mexer no espaço das ideias do corpo. A mobilidade para saber, para conhecer-se e refletir, sem medo de uma de uma mente que comanda ou, o cérebro senhor do escravizado corpo. Criamos uma linha abissal imobilizadora no corpo que somos. O professor Boaventura de Sousa Santos (2018) mostra a ferida em carne viva da linha abissal

ISSN: 2238-1112

que separa as sociedades e sociabilidades metropolitanas e coloniais, que separa as pessoas.

> Neste caso, o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado usam ideologias sensoriais que atribuem sentidos inferiores às classes, raças e gêneros considerados inferiores. Os corpos definidos como desiguais e diferentes são corpos que possuem cheiros e sabores estranhos... (SANTOS, 2018, p. 302).

Ao entender o que é falado, escrito como sentidopensado. Dizer: “linha abissal” é sabersentir o que é abissal no corpo-corponectivo. Por isso, referenciada no professor Boaventura de Sousa Santos que nos ensina a ação “pós-abissal”, insto a que façamos um exercício (constante) não dualista emancipatório “pós-abissal”. Nossa criação de sentidos é muito mais expandida do que, usualmente, somos habituados cognitivamente a aceitar (inclusive no hiperespaço do tempo de Laban). Perceber é uma construção, um realizar o mundo. A percepção não está “ali em algum lugar”, não se sabe qual, não está simplesmente disponível. Nós percebermos, o corpo (corponectivo) percebe. A percepção é uma ação e do mesmo modo que aprendemos a ler, falar, somos ensinados a perceber e dar ênfase a mais um sentido do que outro, por exemplo. As danças são impregnadas do que estudamos, de como fomos educados e, a Arte de Movimento de Rudolf Laban – os fatores de movimentos, níveis, planos, modos de mover (todo o corponectivo, olhos, boca, língua, sentimentos) ações, formas, linhas retas, curvas e torcidas, volutas, qualidades de movimento – são um convite a abrir “as portas da percepção” desde que nos engajemos em uma “experiência profunda dos sentidos” (SANTOS, 2018). O sociólogo e poeta nos fala de uma “pedagogia da escuta pós-abissal” e nos alerta como o silêncio pode ser dominante. Guardo em mim, com dor, a cada vez que (re)visito esta memória, o relato de uma estudante em processo de pesquisa de campo. Ela descreveu-me a cena de uma professora de dança com o olhar fulminante, dirigido a uma criança de cinco anos, por conta de um “erro” na execução de um exercício. A menina em lágrimas silenciosas foi escorregando encostada na parede, olhos nos olhos da professora, até sentar no chão, continuando a chorar.

A pedagogia pós-abissal nos ensina a tatearmos no hiperespaço dos sentidos. Buscar não agir com sentidos extrativistas achar que o ininteligível é possível desvendar sem uma tradução intercultural (SANTOS, 2018), ou, sem se abrir à tradução dos sentidos das pessoas com as quais ensinamosaprendemos.

ISSN: 2238-1112

Ficarmos em silêncio para ouvir a cor, a temperatura, a textura da voz outra, que não a própria, treinar nossa voz para ser coro, ou amplificador, ou eco, a depender da situação (p. 298). Exercitemos a "auto-reflexividade" para escutar e tocar o gesto outro, que não o próprio, sejam as crianças, jovens, pessoas adultas, idosas. Sentir o gesto feito, cuidar do silêncio. Escutar, mais do que ouvir, enfatizar o não verbal tão vívido em todas as linguagens (a fala é plena de não verbal). Os sentidos nos ajudam a categorizar, a sobreviver, como já apontado, mas por isso mesmo, temos que nos autoquestionar para não sermos dominados por categorias culturalizadas nos sentidos: "é assim, sinto assim, vejo assim, cheiro assim, ouço assim, não tem jeito". "Sons de esperança podem ser ouvidos como sons de medo, sons de resistência podem ser percebidos como sons de desistência, e vice-versa" (SANTOS, 2018, 298).

No *Die Welt des Tänzers* há um conjunto de sentidos em um senso de coletividade que moveu Rudolf Laban em toda sua vida. Desde criança acompanhava as danças executadas em roda de seu país e muitas outras danças ritualísticas, em suas muitas viagens acompanhando o pai e a mãe. A partir de 1910 ele esteve sempre rodeado de estudantes e colaboradores. Passou longos períodos na comunidade, *Monte Veritá*. A "Montanha da Verdade" acolhia a proposição da vida como um trabalho de arte e em conjunto. Em grupo criou as danças corais. Em grupo viajava. Nesse primeiro livro de Laban o termo *Fest* é explicitado como significando celebração. A dança para ele é, portanto, um modo de celebração, de comunhão. Pensarfazer a ideologia do círculo sem um foco central, ou com centros cambiantes, é característico do legado de Laban (e muito do pensamento da chamada dança e educação contemporânea atuais). O texto de Laban mostra que o termo *round dance* é um conceito que não é apenas espacializado concretamente, ou seja, não se trata apenas de uma dança *em círculo*, que obviamente pode ter formas lineares, sinuosas, ziguezagueantes, curvadas, que criam e dissolvem círculos. Trata-se mesmo disso: é uma atitude, parte de um sentido de mundo para uma ação educativa que celebra cada pessoa neste rodar constante, desta *round dance*. Há formas cósmicas e concretas que regem e têm a configuração da *round dance,* às quais a "dança de Laban" é conectada. Sua dança não é isolada de um "fluxo universal" (entenda-se universal, como sendo parte do universo e para o acesso de todas as pessoas). Esse fluxo do universo, contínuo e em

ISSN: 2238-1112

processualidade da *Fest* e da *round dance* carregam essa memória fértil e primitiva de um espaço primordial, oscilante e pendular.

> Quando Laban se refere à memória primitiva que teríamos do espaço, quando ele fala em como os movimentos e a harmonia do corpo em dança refletem essa espacialidade, ele está falando da interação, real, que conecta o sistema vivo e o meio ambiente, por meio de mapas e internalizações de relações (VIEIRA, 2006, p. 97).

O "hiperespaço" nos corponecta[4] nessa "interação real", no fluxo do universo. Fomos, somos e seremos corponectados a muitos e muitos outros animais humanos e não humanos na história das espécies e da cultura. Laban – em seu estudo espacial com as noções de inclinação, equilíbrio, harmonia, desarmonia, sentido plástico, cristalografia – aponta para esse hiperespaço biocultural. Um espaço de convivência de inúmeros territórios – de pessoas, de ideias, de comunicação de culturas, de movimentos, de danças, de direções, níveis, planos, diagonais, dimensões! E muito mais! Entretanto, ainda que não desistindo de pensar na homeostase deste hiperespaço não há como negar que:

> Em nossos organismos individuais, em circunstâncias normais, o sistema circulatório não combate o sistema nervoso visando à dominância, e o coração não duela com os pulmões para decidirem qual deles é o mais importante. Mas essa situação pacífica não vigora quando se trata de grupos sociais de um país, nem de países de uma união geopolítica. Ao contrário, eles frequentemente lutam entre si (DAMASIO, 2018, p. 252).

O estudo dos cristais como formas orgânicas na obra de Rudolf Laban e conectado à noção de fluxo universal, referenciou-se em Ernst Haeckel (1834-1919), biólogo, naturalista, filósofo, médico, professor e artista. Haeckel afirmava que "humanos, animais, plantas e minerais eram governados pelos mesmos princípios de formação e movimento" (DOERR, 2008, p. 82). De acordo com Evelyn Doerr, essa concepção da natureza foi expressa também na estética e o cristal ofereceu um ideal simbólico de transição da natureza para as formas, do orgânico para o abstrato e do natural para o artificial, de forma criativa. Para Laban um(a) "dançarino(a) no cristal" trata de como um corpo vivo, como uma consciência de que a natureza não tem apenas leis de movimentos, mas também leis de tensões sempre em fluxo entre as diferentes morfologias, entre pedras, pessoas, plantas. A

[4] Criei corponectar para expressar quando o corpo, entendido de partida como corponectivo, se relaciona com fenômenos do mundo e que podem ou não ser corponectados. Assim, ressalto, corponectivo se corponecta com uma luta, uma causa, uma dança, uma pintura, um livro, por exemplo.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

dança de Laban, regida pela coreosofia segue as leis da natureza. O(a) dançarino(a) sente o dançar em si. E esse é um processo cognitivo que Laban identifica como "sentido da dança". Somente o(a) dançarino(a) do cristal é ciente dessas leis: "em sua própria forma anatomicamente analisável" percebe "a primazia dos movimentos filosoficamente explicáveis" que servem como "reflexos das manifestações da cristalização evidentes em todo lugar na natureza" (LABAN *apud* DOERR, 2008, p. 85).

Preston-Dunlop (1998, p. 24) relata que desde 1912 Laban buscou "libertar a dança da tirania da música", buscava "uma lei sem lei", um "ritmo originário". Antes (de 1912) usava acompanhamento musical em suas aulas, mas identificava dificuldades para seus experimentos, não se corponectava com o repertório (musical) disponível. Também não tinha dinheiro para pagar um pianista e tampouco para treinar alguém no que ele requeria. Dançarines começaram, assim, a tocar percussão e usar a voz. Por meio de inúmeras experiências, análises, reflexões, ensaios Laban abandonou a harmonia tradicional e escreveu no *Die Welt des* Tänzers: "Os ritmos e padrões da dança espelham os ritmos e padrões da mente e do espírito" (op. cit. p. 25). Esses ritmos dos movimentos, não submetidos a uma métrica extrínseca, os fazem ser livres e indeterminados.

Experienciemos esses ritmos, que libertem os sentidos para, de fato, escutar, cheirar, comer, ver, tocar a ampla gama de linguagens, níveis de descrição e diversidade cultural infinita deles mesmos. Entretanto, não é fácil "libertar os ritmos dos movimentos". Os corpos reprimidos, "os corpos subalternos são corpos cujas experiências sensoriais são fortemente condicionadas por fatores que não controlam (SANTOS, 2018, p. 303). Laban tem um "dicionário de movimentos e de ideias" para nos ajudar... Os estudos rítmicos vão gerar também a sua profícua pesquisa, de toda uma vida, com movimentos e ritmos do trabalho. Desde sua infância Laban percebia a ligação entre vida e lazer, trabalho e jogo. Percebia também, nos momentos de lazer, que muitos movimentos eram parecidos com os do trabalho. Portanto, era importante que a pessoa unisse o trabalho à própria vida e recuperasse o prazer e o orgulho deste. A natureza rítmica das tensões (compreendamos tensões como gradações de tônus, não como *stress*) dos movimentos seria o modo de harmonizar os esforços empregados no mover da labuta.

ISSN: 2238-1112

Preston-Dunlop (1998, p. 64) cita uma das cartas que Laban trocou com seu amigo, poeta e escritor, Hans Brandenburg. Nela coloca que uma das partes importantes deste seu livro é “enfatizar a influência da educação em dança na psique estressada do nosso tempo”. Entendia os termos educacional e educativo como instauradores do desenvolvimento de hábitos para um pensamento crítico e criativo. A abordagem de celebração devia permear a educação da pessoa, seja leigo ou artista desde que ela se inicia. Laban celebrou a dança como forma de conhecimento, assim como as atividades científicas e/ou filosóficas como uma expressão inteligente da experiência humana (VIEIRA, 2006). Laban sentia as pessoas como potenciais dançantes, no sentido de em contato consigo mesmas na experiência do mover. Colocou-se determinado a mudar o que chamou de “núcleo duro” do seu tempo. A dança e o(a) dançarine também têm igualdade de compreensão como os acadêmicos, filósofos, sonhadores, cientistas. Em uma aula de balé, nos moldes tradicionalistas, ele afirmou que o(a) “dançarino(a) abandona a sala”, isto é, não se trata de um corpo vivo, atuante no próprio entorno e com consciência de si. Laban apelou para um rechaçar o narcisismo, muitas vezes confundido com arte. A dança e o(a) dançarino(a) não devem ser autocontemplativos, egoístas. Entretanto, Laban reconheceu “o impulso do egoísmo”, afinal somos animais humanos, mas há que controlá-lo. O corpo que Laban apresentava não necessitava ser acrobático, ou falsamente sorridente, ou sofrer sob a ditadura de uma eterna juventude. Muitas dessas máximas reverberam atualmente...

Há tantos modos de se fazer Laban porque têm potência e capacidade de ação ao apontar caminhos (ainda hoje), ao problematizar sistematicamente os pensamentos bem-estabelecidos das danças, os passos convencionados sem reflexão crítica, as espacialidades hierárquicas, os individualismos, os dualismos, os espelhamentos de corpos subalternos nos corpos dominantes (SANTOS, 2018). Aprendo do “chão da escola” com as professoras e professores das crianças e com as crianças, jovens, adultos, artistas. Com as crianças remelentas, seus sorrisos tristes, famintas, alegres, bravas, falantes, dançantes, saudáveis, as que não querem dançar. O hiperespaço biocultural se estende desde antes de Laban até hoje, nas direções que ele apontou e nas que outras e outros apontam. Neste hiperespaço cabem ‘gentes’ de todos os jeitos, outros animais, os objetos que

criamos. Cabem as noções mais profundas da cognição dos sentidos, ainda que menosprezados e bloqueados.

> Imaginar as pontencialidades sensoriais constitui em si mesmo um acto de rebelião contra poderes desiguais e culturas desigualmente diferentes. Tal rebelião, uma vez partilhada pelo grupo, é o primeiro passo para desnaturalizar sensibilidades vedadas ou interditadas (SANTOS, 2018, p. 300).

Lenira Peral Rengel
(UFBA)
E-mail: lenira@rengel.pro.br
Prof.ª Dr.ª Escola de Dança, Coordenadora do PPGDança. Líder do Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças (UFBA). Graduação Direção Teatral-USP. Mestrado Artes-UNICAMP. Doutorado Comunicação e Semiótica - PUCSP. Pesquisadora Pq 2 (CNPq). Projeto de pesquisa atual: Danças/linguagens/ecologia de saberes: Semioses para a criação de situações éticas.

Referências:

CHURCHLAND, Paul. **Matéria e consciência.** Uma introdução contemporânea à filosofia da mente. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas:** as origens biológicas dos sentimentos e da cultura. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa:** prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**. Emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
DAWKINS, Richard. **O relojoeiro cego**. A teoria da evolução contra o desígnio divino. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
DOERR, Evelyn. **Rudolf Laban.** The dancer of the Crystal. Lanham/Maryland, Toronto, Plymouth/UK: The Scarecrow Press, 2008.
KAKU, Michio. **HIPERESPAÇO –** Uma odisseia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão. Rio de Janeiro, São Paulo: RoccoDigital, 2000.
LABAN, Rudolf. **A Vision of Dynamic Space**. Singapore: The Falmer Press, 1984.
_____. **Domínio do Movimento**. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.
LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh** - The embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.
PRESTON-Dunlop, Valerie. **Rudolf Laban – an extraordinary life**. London: Dance Books, 1998.
PRESTON-Dunlop, Valerie e HODGSON, John. Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban. Essai traduit de l'Anglais para Pierre Lourain. Avignon, France: Actes Sud, 1991.
McCAW, Dick. **The Laban sourcebook**. London and New York: Routledge, 2011
PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. Lisboa**:** Edições 70, 2008.
RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 3. ed. São Paulo: Anadarco, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo:** a afirmação das epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A difícil democracia.** Reinventar as esquerdas. São Paulo: Boitempo, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciênicas.** 3.ed. São Paulo: Cortez, 2005.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Rudolf Laban e as modernas ideias científicas da complexidade**. In: MOMMENSHON, Maria; PETRELLA, Paulo (orgs.) Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006.

ZIZEK, Slavoj. ZIZEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dança sistêmica: complexificando as relações entre dança e escola

Luciane Sarmento Pugliese (UFBA)

Dança em Múltiplos contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: O presente artigo é um recorte da pesquisa de doutorado, em andamento, no Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANÇA), na UFBA, sob orientação da professora Drª. Lenira Peral Rengel, na linha de estudos de Dança, Corpo e Cognição. O objetivo nuclear da investigação é analisar os modos relacionais entre os sistemas dança/escola usuais, que não levam em consideração a complexidade do campo em questão. Os estudos são desenvolvidos tendo como referencial: o conceito de *complexidade* de Edgar Morin (2002; 2015) e de Pedro Demo (2002); o *pensamento sistêmico*, de Maria José Esteves (2018); os *sistemas*, de Jorge Vieira de Albuquerque (2006); e o de *memes* de Richard Dawkins (2002). Para a produção das reflexões utilizo a articulação entre a minha trajetória profissional e o ensino de dança em escolas públicas no município de Salvador. A investigação deve subsidiar a proposição de princípios organizativos para a dança sistêmica nas escolas.

Palavras-chave: DANÇA SISTÊMICA. ESCOLAS. COMPLEXIDADE. PENSAMENTO SISTÊMICO.

Abstract: This paper is part of an ongoing PhD research in the Post-Graduation Program in Dance (PPGDANÇA), in Universidade Federal da Bahia (UFBA), under the supervision of Dr. Lenira Peral Rengel, in the field of Dance, Body, Cognition. The main purpose of the investigation is to analyze the relational modes between the usual dance/school systems, which do not take into account the complexity of the field. The research was grounded in the concept of complexity by Edgar Morin (2002; 2015) and Pedro Demo (2002); Vasconcellos's systemic thinking (2018); Albuquerque's systems (2006); and Dawkins's memes (2002). The reflections are produced by articulating my professional carrer path to the teaching of dance in the public schools of Salvador, Bahia, Brazil. This investigation is intended to help giving support to the proposition of organizing principles for systemic dance in schools.

Keywords: SYSTEMIC DANCE. SCHOOLS; COMPLEXITY; SYSTEMIC THINKING

1. Dança sistêmica na escola

A articulação entre o campo da *complexidade* e do *pensamento sistêmico* é o fio teórico e metodológico da pesquisa. Esses conceitos auxiliam nos procedimentos de identificação e leitura dos elementos implicados no problema em estudo. A proposta investigativa sobre as ações de dança sistêmica na escola,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

pretende desenvolver reflexões críticas e dialógicas acerca da disciplina de dança no sistema escolar. Segundo Vasconcellos,

> a dialógica é característica fundamental do pensamento complexo, ou seja, de um pensamento capaz de unir conceitos que tradicionalmente se opõem, considerados racionalmente antagônicos, e que até então se encontravam em compartimentos fechados. Uma das consequências desse pensamento complexo é que, em vez de pensar a compartimentação estrita do saber, passa-se a focalizar as possíveis e necessárias relações entre as disciplinas e a efetivação de contribuições entre elas (VASCONCELLOS, 2018, p. 114).

Assim, procuro construir um percurso que parte da escolha de uma abordagem teórico-metodológica que pareceu adequada para a análise de lógicas e hábitos que insistem em propagar discursos e memes que reproduzem mitos e informações, como aqueles em que a dança é entendida como uma atividade cuja função é desanuviar tensões ou ainda como uma atividade para animação em calendários festivos. Por essa perspectiva, busco, permanentemente, problematizar os modos de relações entre os sistemas complexos dança/escola a fim de que a dança seja reconhecida como área autônoma. Tenho me dedicado a investigar ações em dança que possibilitem construir novos movimentos-deslocamentos para que novas informações relativas à complexidade do corpo que dança, sejam compartilhadas no sistema escola. Como afirma Katz (1999, p.13) “pensar a dança fora de um contexto irrigado de informações plurais deixa escorrer pelo ralo a oportunidade de promover novas percepções para velhos problemas”.

Portanto, como pesquisadora e professora, sinto-me no dever de construir ações em dança na escola, que possibilitem deslocamentos de ideias e conceitos, para que novas percepções possam ganhar estabilidade no sistema escola. A compreensão da dança não se limita à sala de aula, isolada das discussões do sistema escola. A dança é tecida a partir da conectividade entre a sala de aula, porteiro, alunos, família, pipoqueiro, diretores, merendeiras, entre outros elementos que compõem o sistema complexo dança/escola.

Portanto o “des”tratamento da dança na escola funciona como um operador que mobiliza a pesquisa e me impele à investigar estratégias que modifiquem essas relações, ou seja, “repetir, repetir, até ficar diferente” (BARROS, 2016, p. 16). Modificar os modos relacionas entre os sistemas dança e escola é basilar para que o sistema ganhe novas informações e possa adquirir novas memórias. Como afirma Vieira (2006) necessitamos,

ISSN: 2238-1112

> criar gerações sensíveis à realidade; que saibam buscar e estocar informações e estabelecer uma memória complexa, que envolve não só o que é ensinado na escola ou que possa ser lido ou assistido em um aparelho de televisão, mas o que possa ser vivenciado a nível de emoção, sentimento, afetividade e valores. Finalmente, gerações que possam elaborar o melhor possível todo esse material (VIEIRA, 2006, p. 23).

A compreensão de um sistema passa pela análise dos elementos em interação identificados no complexo, e chega à elaboração dos princípios que possam contribuir para aumentar a complexidade entre os sistemas analisados. A perspectiva de desenvolver princípios de dança sistêmica se apresentou na pesquisa como estratégia para relacionar a disciplina de dança com o sistema escola. Em um contexto em que nós professores, muitas vezes, nos sentimos desqualificados e sem recursos, é preciso como afirma Morin, "passar por entre as fendas que separam as disciplinas" (MORIN, 2015, p. 12). Portanto, a proposta é a de trabalhar na contração entre dança, pensamento sistêmico e complexidade. Como afirma Morin "ainda estamos cegos ao problema da complexidade (MORIN, 2006, p. 15), questão que fica evidente no dia-a-dia do ensino de dança nas escolas.

A experiência como professora de dança em sala de aula - na rede pública de Salvador, em escolas privadas, escolas de balé, organizações não governamentais, projetos sociais -, e o meu percurso como pesquisadora, desde a especialização em dança, mestrado e agora no doutorado, contribuíram para o enfrentamento do desafio de investigar estratégias em dança que reconheçam a complexidade do campo no sistema escola para que, como isso, eu possa propor os princípios da dança sistêmica na escola.

A hipótese da pesquisa parte do pressuposto que ações sistêmicas de dança podem ressignificar e transformar as relações entre a disciplina dança e o sistema escola, no intuito de desabituar memes, metáforas recorrentes que não reconhecem a complexidade da dança nesse contexto.

Para dar continuidade a esse entendimento, é importante ressaltar que considero o estudo sistêmico como um dos modos de se acessar a realidade, pois, os sistemas estudados são, por excelência, abertos. Ou seja, trocam informações e evoluem no curso do tempo.

Dança e escola são sistemas complexos e necessitam serem tratados a partir de suas complexidades indissociáveis. Os desafios enfrentados pela dança não podem ser tratados apenas "dentro da sala de aula". Para Morin (2015), as palavras sistema e complexidade significam "colocar junto" e o "que está junto"

ISSN: 2238-1112

respectivamente. Para Vieira (2006), a noção de sistema se refere a tudo que é permeado e, quando encontramos um sistema organizado, estamos lidando diretamente com a complexidade. Assim, “podemos conceber sistema como unidade global organizada de inter-relações entre elementos, ações ou indivíduos” (VIEIRA, 2006, p. 41).

Desta maneira, investigar ações em dança que se flexibilizem para outros espaços, que não apenas a sala de aula, pode se configurar como ignição para que o sistema escola como um todo possa adquirir e processar novas informações que possibilitem ganho de complexidade. Como afirma Viera (2005), quando um sistema ganha flexibilidade, evolui para níveis mais altos de complexidade, adquirindo novo estoque de informações, podendo, assim, construir novas memórias.

De acordo com Vieira (2006, p. 95), é através da memória do sistema, que conseguimos perceber a conectividade entre os vários sistemas envolvidos assim indago a possibilidade de conectividade das relações entre os sistemas escola /dança que permanecem replicando memórias no sistema que não corroboram para a complexidade da dança nesse contexto. Por isso torna-se fundamental modificar essa cadeia entre os sistemas sígnicos, ou seja, estabelecer novas conexões relacionais entre dança/escola para que outras informações, conceitos sobre corpo, complexidade possam circular no sistema como um todo.

Para Vieira, (2006, p. 22), “signos são, portanto, gerados no tempo, propagam-se em ambientes tantos físicos como culturais e sígnicos”. Por essa perspectiva, proponho, através da dança sistêmica, construir mudanças que implicam em desabituar padrões e criar novas conexões para produzir novas memórias no sistema como um todo. Como afirma o autor, “é a partir da memória, aqui generalizada, que um sistema consegue conectar seu passado, na forma de uma história, com o presente transiente e com possíveis futuros”.

O desfio é enorme, pois implica em apresentar reflexões que buscam balançar sistemas complexos estabilizados (escola) e nesse movimento investigativo volto a repetir que ações sistêmicas em dança na escola podem possibilitar mudanças nesse espaço e a cada *deslocamento* sistêmico investigado arrisco modificar não só o sistema sala de aula, mas uma cadeia de relações entre professores, alunos, funcionários, família, bairro. A dança isolada não resolve os problemas, por isso a relevância de se pensar a dança de modo sistêmico, para que haja uma reconfiguração positiva nas relações.

ISSN: 2238-1112

Requer, portanto, redimensionar a interação entre dança e escola, a partir de ações de dança sistêmica, como possibilidade efetiva de reconfigurar memórias, memes**,** hábitos cognitivos corporalizados. E, de acordo com Vieira (2005, p. 115): "o preço pago por estas incursões ao *novo* é na forma de reestruturação e reorganização".

Para refletir sobre as relações entre dança e escola é fundamental entendê-la no contexto, pois este interfere nas condições conectivas que serão estabelecidas entre os campos investigados. A disciplina de dança está implicada na escola, assim, é possível argumentar que, a partir da conectividade entre os sistemas envolvidos, podem surgir argumentos legítimos para esclarecer e desmistificar lendas e impertinências que se reproduzem e que permanecem ativando discursos que não condizem com a complexidade da dança, do corpo, do movimento.

Uma das situações-problema relacionada à disciplina da dança é a estrutura física da sala de aula, que não condiz com especificidades que a dança necessita. Salas, muitas vezes, apertadas, com cadeiras sequenciadas, mesas, armários, um chão de concreto frio, endurecido e inadequado para o desenvolvimento de um trabalho que exige cuidados específicos.

Outras situações-problema que persistem no sistema escola giram em torno de perguntas como: "mas o que é afinal a dança na escola? Área de conhecimento? Recurso educacional? Exercício físico? Terapia? Catarse"? (MARQUES, 2003, p. 16). São disseminadas metáforas dualistas que endossam jargões como: quem dança não pensa; dança é coisa de menina; dança *serve* para desanuviar as tensões do dia-a-dia; dança está a serviço do calendário festivo – situações que configuram a reprodução de um repertório (conjunto de passos, "coreografia"). Atribuo essa permanência de impertinências ao conceito de memes.

Meme é um conceito elaborado e desenvolvido pelo queniano Richard Dawkins (1941), etólogo neodarwinista. Dawkins é o responsável pelo conceito de evolução cultural por meio dos memes. Em seu livro "O gene egoísta" (1976), afirma que, "a transmissão cultural é análoga a transmissão genética" (DAWKINS, 2007, p. 325). O argumento que o autor propõe é que a evolução é contextuada no gene, mas existe um replicador que o autor chama de meme, que transmite a ideia de uma unidade de transmissão cultural. De acordo com este autor, a palavra meme guarda relação com memória. Memes podem ser melodias, ideias, slogans, modos de fazer.

ISSN: 2238-1112

Assim como os genes se propagam para a permanência da vida, os memes se propagam saltando de corpo para corpo.

Compreende-se que para redimensionar, desabituar conceitos e modos de pensar sobre dança que não condizem com a complexidade, torna-se fundamental construir redes por entre as paredes da escola, com a viabilização de ações que se estruturem a partir do pensamento sistêmico. Isto seria possível com a compreensão da complexidade do sistema dança/escola, oportunizando o que propõe Morin (2015), um sistema tecido junto, que une o paradoxo do uno e do múltiplo.

Por essa perspectiva penso que as mudanças não devem partir de ações isoladas, mas, construídas, contemplando os múltiplos aspectos do sistema escola. Por isso, a proposição em construir ações sistêmicas de dança na escola parte da ideia de que novos memes relacionados à complexidade sejam produzidos, no intuito de que o sistema ganhe complexidade. Como afirma Vieira (2006, p. 127),

> a arte, e no caso a dança, não é meramente uma expressão artística no sentido trivializado que essa expressão costuma receber; não é um devaneio de pessoas sem "praticidade" ou ainda um produto supérfluo diante de concepções mais "objetivas". É uma manifestação de complexidade e de evolução, é um reflexo de valores mais elevados que a humanidade tem (VIEIRA, 2006, p.127).

A proposta de dança sistêmica tem como pressupostos basilares a articulação entre os conceitos de corpo, sistemas, complexidade, pensamento sistêmico e surge a partir de situações problemas recorrentes que permanecem circulando no sistema escola.

A relação entre pensamento sistêmico, complexidade e dança é discutida nessa investigação como uma tríade indissociável para modificar as relações entre esses sistemas investigados. O pensamento sistêmico e a prática sistêmica são, assim, recursos conceituais metodológicos que serão mobilizados como possibilidade de promover conectividade a partir das múltiplas relações que se processam entre professores, familiares, funcionários, sociedade.

Portanto, educação em dança na perspectiva sistêmica contribui para se pensar os desafios e a necessidade contemporânea de um mundo complexo, capaz de conectar os saberes fragmentados na escola. A dança sistêmica na escola implica novos jeitos, acordos, modos de se relacionar, pois adota procedimentos que vão além da sala de aula, dos corpos enfileirados em cadeiras seriadas. É por essa

ISSN: 2238-1112

perspectiva que aproximo o pensamento sistêmico e a complexidade à disciplina da dança no sistema escola.

A criação de princípios que articulem o pensamento sistêmico e a complexidade à disciplina dança, tornou-se basilar para reconectar a dança ao contexto, tendo em vista que a própria legislação brasileira considera a necessidade da abordagem sistêmica no processo de ensino e na organização escolar. Desde a promulgação da Lei n° 9394, de 1996, que estabelece as Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB (BRASIL, 1996), o pensamento sistêmico é amplamente discutido nas políticas educacionais e representa a possibilidade de inclusão de temas e debates transdisciplinares. A legislação brasileira contempla a necessidade de organização do ensino de forma interdisciplinar e sistêmica, privilegiando a formação dos estudantes por meio de habilidades e competências, para que eles possam desenvolver a capacidade de raciocínio complexo e atuar consciente e criticamente na sociedade.

Refletir sobre a dança na escola à luz do pensamento sistêmico propõe a percepção de que a dança não está isolada do contexto do qual faz parte, e as partes (sala de aula, escola, a gestão, manutenção) só podem ser entendidas com base na dinâmica do todo. De acordo com Vasconcellos (2018), a abordagem sistêmica se caracteriza pelos aspectos da interdisciplinaridade, pelos processos de conhecimento e informa sobre como o todo se inter-relaciona com as partes. Essa concepção tem sido assimilada por teorias emergentes em variadas áreas, com diferentes disciplinas formulando “teorias sistêmicas” próprias, gerando novos princípios conceituais.

Por essa perspectiva, Moraes (MORAES, 1997, p. 73) adverte que,

> o pensamento sistêmico é, hoje, o pensamento-chave, fundamental no reconhecimento da complexidade existente no universo, onde um sistema, segundo Morin (1995), não é simplesmente um todo constituído de partes, mas é algo que tem qualidades próprias que somente emergem quando o sistema se constitui.

O termo pensamento sistêmico surge na ciência contemporânea no início do século XX. Apresenta uma perspectiva ampla e integradora dos fenômenos, reconhecendo a conectividade e a influência das partes na configuração do todo. Nesse sentido o pensamento sistêmico é muito diferente do pensamento analítico e mecanicista, que predominou na ciência clássica, e que apresenta uma visão fragmentada do mundo.

ISSN: 2238-1112

O pensamento sistêmico é uma nova forma de organização do conhecimento e de abordagem científica que vem sendo utilizada em diferentes áreas do saber e que pode ser trabalhado em diferentes disciplinas e contextos de forma interdisciplinar. A interdisciplinaridade não trata da simples troca de informações, mas da busca de conexões substantivas entre os conhecimentos aportados pelas diferentes disciplinas. A interdisciplinaridade procede-se à análise crítica das conexões, uma equipe interdisciplinar é, portanto, um grupo altamente diferenciado que se organiza a partir da visão sistêmica.

A proposta de dança sistêmica na escola parte do princípio de ações multicurriculares, ou seja, conecta outros sistemas para formar redes de diálogos e reflexões críticas que possam contribuir para melhorias do sistema. A dança sistêmica não se configura como um modelo a priori, mas se tece a partir da tríade, pensamento complexo, sistêmico e complexidade, tendo como premissa basilar promover lógicas de *entre.*

Para Moraes (1997), da noção de totalidade indivisível, do reconhecimento da interconexão existente entre os objetos e os fenômenos da natureza, resulta um dos critérios importantes do novo paradigma. A partir dessa lógica, a relação entre as partes e o todo é invertida, pois implica que as propriedades das partes somente podem ser entendidas com base na dinâmica do todo. Assim entender e investigar dança na escola perpassa por entender os modos relacionais entre todo o sistema.

Um contexto educacional que considere o pensamento sistêmico abre espaço para a complexidade, a instabilidade e a intersubjetividade, o que, para Vasconcellos (2018), significa pensar sistematicamente, sendo definido esse pensamento justamente como aquele que contempla estas três dimensões. É a partir desses princípios que a dança sistêmica se tece no sistema escola, com enfoque nas relações e no movimento constante e imprevisível dos sistemas. Concebe-se, assim, a coconstrução de problematizações e o poder não se detém na mão única do professor, ou da gestão da escola, mas no coletivo, na integração dos sistemas.

De acordo com Morin (2015), sistema é uma palavra-raiz para complexidade. Ainda que as duas palavras não tenham a mesma origem, a primeira se origina do grego e a segunda do latim, segundo o autor, elas têm semelhanças em suas etimologias. O reconhecimento da complexidade, de certa forma, está na

ISSN: 2238-1112

própria origem do pensamento sistêmico, são indissociáveis. O pensamento sistêmico, portanto, torna-se ferramenta fundamental para tratar um modelo paradigmático disjuntor, fragmentado em disciplinas como é sistema dança-escola.

Por essa perspectiva, para poder lidar com a complexidade da dança no sistema escola, o pensamento sistêmico é competência-chave, pois a percepção da complexidade resulta, necessariamente, na adoção de uma perspectiva que considera o sistema (dança e escola) em sua totalidade. O pensamento sistêmico, segundo Vasconcellos (2018), é um tipo de pensamento que trata de totalidades, de fronteiras e não da descrição meticulosa de partes e de suas propriedades.

As ações de dança sistêmica reforçam o conceito de interdisciplinaridade ao conectar fronteiras disciplinares em situações-problema, de forma integrada, promovendo diálogos e discussões que propiciam a reflexão sobre os desafios relacionados à dança na escola. Para Vasconcellos (2018), a prática sistêmica apresenta um caráter interdisciplinar, onde uma disciplina não é apenas colocada entre outras, mas é constituída *no* e *pelo* entre outras.

A dança sistêmica na escola é construída a partir de uma dinâmica não linear que conjuga ao mesmo tempo o caótico e estruturado. Como afirma Demo (2002), “é caótico no sentido de que seu ser apresenta-se dotado de propriedades não lineares ou de dinâmica também ambígua/ambivalente. É estruturado porque, na maior desordem, sempre é possível divisar alguma ordem” (DEMO, 2002, p. 13). Ou seja, ao admitir o caótico e o imprevisível a dança sistêmica contribui para uma relação mais compreensiva com o mundo contemporâneo.

Os problemas existentes no contexto da escola persistem há várias décadas, a realidade educacional fragmenta o todo, privilegia as partes, setoriza os problemas. Esse modelo desarticulado não contribui para a percepção da complexidade da realidade. De acordo com Moraes (1997, p. 85):

> Uma nova visão, mais complexa e sistêmica, da ciência e de suas implicações na educação poderá promover uma compreensão mais abrangente e adequada dos aspectos envolvidos na multidimensionalidade do processo educacional. Entretanto, sabemos que a educação, em vez de promover, vem dificultando o diálogo do homem consigo mesmo e com a sua própria realidade. De que forma os princípios do atual modelo científico poderão ampliar a nossa percepção do mundo, da realidade, do ser humano e colaborar para a transformação do processo educacional?

Assim é a complexidade dos sistemas *escola, sala de aula, dança*..., que coaduna campos de forças contrárias, sempre dinâmicas. Como afirma Demo (2002,

ISSN: 2238-1112

p. 13), “eventualmente estabilidade é sempre rearranjo provisório”. É na perspectiva de rearranjar, criar novos modos, acordos entre as relações, que a dança sistêmica se tece, aproximando e conectando o que a estrutura e o modelo da escola insistem em dividir.

A complexidade aqui investigada não é uma receita para conhecer o inesperado, mas, como afirma Morin (2015), nos ajuda a sermos mais prudentes e atentos para que possamos, em algum nível, flexibilizar hábitos que venham trivializar determinismos. Segundo o mesmo autor (2002), a complexidade vai contra a fragmentação do conhecimento e a disciplinarização excessiva de currículos.

Desta maneira, Morin (2015), propõe um enfrentamento da complexidade para a produção de conhecimento e não o seu ocultamento. Dito isso, é possível se perguntar como a complexidade poderia contribuir para o entendimento do ensino de dança na escola e, ao mesmo tempo, como a complexidade poderia contribuir para pensar outras formas de ensinar?

Para responder a essa pergunta fiz o exercício de pensar dança e escola como uma tapeçaria sistêmica de fios que se entrelaçam, construindo-se em rede, em um universo que está em expansão e que, segundo Prigogine (2009), é crivado de explosões, de novidades e criatividades. No entanto, esse exercício tornou necessário retomar o conceito de complexidade de Morin (2015) e recuperar, antes do sentido de tapeçaria, o sentido de emaranhado.

Segundo o dicionário Aurélio (1986, p. 440), a origem do termo complexo etimologicamente, é do latim, na forma *complexu* - é aquilo “que abrange ou encerra muitos elementos ou partes. Observável sob diferentes aspectos. Confuso, complicado, intricado”. A palavra *plexo* pode ser traduzida como entrelaçamento, enredo, conexão. Significa, segundo Morin (2015), o que está tecido em conjunto como uma tapeçaria, “que articula o uno e o múltiplo, a diversidade a unidade” (MORIN, 2015, p. 7).

A tapeçaria sistêmica remete às tramas, harmoniosas, bem compostas, que é, digamos assim, o direito do avesso. Mas o avesso faz parte do direito, um só existe com o outro. Portanto, para a composição de realidades harmoniosas, ainda que em utopia, se faz necessário lidar com o emaranhado do avesso, aparar as arrestas, firmar o ponto. Entendo que a complexidade, a partir de Morin (2015), traz o desafio de compreender o todo aceitando o emaranhado, “o jogo infinito das inter-retroações, a solidariedade dos fenômenos entre eles, a bruma, a incerteza, a

ISSN: 2238-1112

contradição". Essa forma de conceber a investigação é apropriada para abordar o ensino de dança na escola, levando em consideração os elementos em interação que implicam no processo de trocas de informações que circulam no sistema.

Os fios da tapeçaria *corpo-dança-escola* estão em toda parte, se confundem e se entrelaçam reciprocamente. Por essa analogia, a dança na escola é atravessada pela tensão de fios/vida que crescem, se estendem, se contaminam, compartilham, produzindo conhecimento na experiência do fazer junto no contexto.

De acordo com Greiner (2015, p. 130),

> contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), as mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação mas já existem como possibilidade.

Como afirma Morin (2002), não basta situar-se no interior de uma disciplina para conhecer os problemas que lhe são concernentes. A fronteira disciplinar tende a isolar as matérias umas em relação às outras e em relação aos problemas que ultrapassam as disciplinas. Assim, "a abertura se faz necessária" (MORIN, 2002), o contexto também analisado não significa apenas a estrutura física da escola, mas se refere às relações entre todos os elementos envolvidos.

Para refletir sobre as situações problemas da dança na escola faz-se necessário repensar o modelo educacional que permanece fragmentado em disciplinas, horários assim como em saberes. A escola, como uma estrutura fechada às mudanças, não cede espaço para a complexidade. Professores e alunos sofrem, vivenciam uma estrutura curricular rígida. Assim, por essa perspectiva, torna-se importante refletir sobre o fato de que os sistemas dança e escola estão crise. Como afirma Moraes (1997, p. 50),

> na escola, continuamos limitando nossas crianças ao espaço reduzido de suas carteiras, imobilizadas em seus movimentos, silenciadas em suas falas, impedidas de pensar. Reduzidas em sua criatividade e em possibilidades de expressão, as crianças encontram-se também limitadas em sua sociabilidade, presas mente racional, impossibilitadas de experimentar novos voos e de conquistar novos espaços (MORAES,1997, p. 50).

Seguindo Vasconcellos (2018, p. 47), a "mudança está relacionada com a reflexão". Contextualizar a dança na escola é, portanto, realizar ações contrárias a disjunção – fragmentação que separa – com a finalidade de atravessar as fronteiras disciplinares com ações em Dança que articulam e conectam a transdisciplinaridade.

ISSN: 2238-1112

Construir pontes que possam tornar porosas as paredes disciplinares a partir de ações que promovam a interação, sem reduzir nem eliminar as diferenças e especificidades existentes em cada disciplina.

Assim, fomentar ações de dança sistêmica para além da sala de aula, que sejam tecidas entre *professores, porteiros coordenadores, merendeiras, alunos, pais, funcionários* - pode resultar em uma forma de engajamento crítico-reflexivo que se retroalimenta. E é por esse caminho que a dança sistêmica se organiza, um ir-e-vir das partes ao todo e do todo às partes. Refletir sobre a dança com base nas referências aqui apresentadas requer mudanças paradigmáticas, o que, de fato, é desafiador. Desta forma, a dança sistêmica se apresenta como uma possibilidade efetiva que move, balança as estruturas do contexto, aponta para a abertura do pensamento.

Por isso, pensar a dança na escola pela lógica do pensamento sistêmico e da complexidade é fundante para legitimar a complexidade dos fenômenos, das relações entre dança/escola. Trata-se de promover fissuras no contexto educacional, partindo da disciplina dança num movimento que não se constrói de modo linear, mas que reverbera como um "transfigurador", o caleidoscópio[1], que, no movimento de girar o brinquedo, produz novas *composições* - ordens que se desfazem e outras que se fazem. De modo análogo à luz refletida do giro *caleidoscopiano* que se multiplica de modo multidirecional, a complexidade tende a passar por entre as paredes que separam as disciplinas.

Nesse sentido soluções requerem uma visão sistêmica, complexa pois como afirma Najmanovich (2001, p. 8),

> Já não se trata de indicar novos lugares no velho mapa da modernidade, e sim que os desenvolvimentos contemporâneos exigem a construção de um novo espaço cognitivo, em que corpo-mente, sujeito-objeto e matéria-energia são pares co-relacionados e não oposição de termos independentes.

A escola necessita mudar e mudanças levam tempo. Não se constrói uma nova escola colocando uma nova roupagem, pintando a fachada, colocando telas e telões nas salas de aula, reorganizando as carteiras de lugar. Nesse sentido, a

[1] O caleidoscópio ou "óculos francês" (*lunette française*) é um instrumento ótico que também é um tipo de brinquedo composto de um tubo formado por três espelhos laterais onde são inseridos pequenos fragmentos de cacos de vidro e pedaços de outros objetos, sobre um fundo translúcido que, ao serem girados, refletem na tripla superfície espelhada e se combinam ao acaso, produzindo uma infinidade de imagens, montagens, desmontagens e remontagens de figuras que se multiplicam.

complexidade da dança só tem a contribuir para que a escola reconfigure conceitos de corpo a partir da confluência de disciplinas e da circulação de conceitos, que possam modificar os ambientes de aprendizagem. Como afirma Morin (2015), é preciso compreender as disciplinas a partir de uma percepção multidisciplinar, que se processa em movimento, em circuito pedagógico, em espiral e que avança ao ir das partes ao todo e do todo às partes.

Nesse caminho de incertezas tenho é necessária a mistura. Relacionar, conectar, criar vínculos sistêmicos em dança na escola é construir porosidade em chãos endurecidos.

Luciane Sarmento Pugliese
UFBA
lulupugliese@gmail.com
Professora Assistente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia nos cursos de graduação (licenciatura e bacharelado) e de Educação a Distância (EAD - licenciatura). Doutoranda do curso do Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDança-UFBA). Integrante do Grupo de Pesquisa "Corponectivos em Danças" (PPGDANÇA/UFBA)

Referências

BARROS, Manoel. **O livro das Ignorânças/Manoel de Barros**. Rio de janeiro: Alfaguara, 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais:** terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental**.** Introdução. Brasília, 1998b.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Tradução de Rejane Rubino – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DEMO, Pedro. **Complexidade e Aprendizagem: a dinâmica não linear do conhecimento-** São Paulo: Atlas, 2002.

FERREIRA, de Hollanda Buarque Aurélio. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1986.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares** – São Paulo: Annablume, 2005.

RENGEL, Peral Lenira. **Corponectividade Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. **A dança no contexto**: uma proposta para a educação contemporânea. 1996. 212f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

_____. Metodologia para ensino de dança: luxo ou necessidade? In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003, p.135-160.

MORAES, Maria Cândida. **O paradigma educacional emergente**. 14. ed. Campinas, SP: Papirus, 2010. (Coleção Práxis).

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução Eliane Lisboa. 5.ed.- Porto Alegre: Sulina, 2015.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado** - **questões para pesquisa no/do cotidiano.** Rio de janeiro**:** DP E A, 2001. Tradução e organização Maria Tereza Esterban, Nilda Alves e Paulo Sgarbi. Coleção Metodologia e pesquisa do cotidiano.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. **Pensamento sistêmico: O novo paradigma da ciência.** 11ª ed. – Campinas, SP: Papirus, 2018.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e Arte: formas de conhecimento- arte e ciência uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

ISSN: 2238-1112

A arte/dança como uma das artes da cena nas bases, documentos e currículos nacionais

Marcilio de Souza Vieira (UFRN)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Trata-se de uma pesquisa que reconhece a Dança como área de conhecimento. Busca-se, a partir dos documentos oficiais (Leis/LDBs, Resoluções, Minutas, Diretrizes, Parâmetros Curriculares) ter uma compreensão de como essa linguagem da arte foi se constituindo na educação brasileira a partir da LDB nº 9394/96. Nessa perspectiva a proposta problematiza como objeto de investigação a evolução do pensamento pedagógico brasileiro do ensino de dança, na educação básica, em especial no Ensino Fundamental, a partir da identificação, classificação e periodização de tal ensino nos documentos oficiais. Objetiva-se com a pesquisa compreender como se constituiu o ensino da Dança no Brasil a partir dos documentos oficiais e quais avanços e retrocessos dessa área de conhecimento a partir de tais documentos. A metodologia proposta baseia-se no princípio da atualidade da pesquisa histórica que provoca o impulso investigativo e a necessidade de responder questões que se interpelam na realidade presente. O método, obviamente, é de caráter historiográfico a partir da Nova História.

Palavras-chave: DANÇA. MEMÓRIA. DOCUMENTOS OFICIAIS.

Abstract: It is a research that recognizes dance as an area of knowledge. From official documents (Laws/LDBs, Resolutions, Minutes, Guidelines, Curriculum Parameters) it is sought to have an understanding of how this language of art was constituted in Brazilian education from the LDB nº 9394/96. In this perspective, the proposal problematizes as an object of investigation the evolution of the Brazilian pedagogical thought in dance teaching, in basic education, especially in Elementary School, based on the identification, classification and periodization of such teaching in official documents. The objective of the research is to understand how the teaching of Dance in Brazil was constituted from official documents and what advances and setbacks in this area of knowledge from such documents. The proposed methodology is based on the principle of the topicality of historical research that provokes the investigative impulse and the need to answer questions that are questioned in the present reality. The method, obviously, has a historiographical character from the New History onwards.

Keywords: DANCE. MEMORY. OFFICIAL DOCUMENTS.

Ainda que a Dança esteja em um processo de consolidação tanto como área do conhecimento, quanto seu espaço de atuação no meio educativo é pertinente observar seu desenvolvimento a partir dos documentos oficiais que a

ISSN: 2238-1112

institucionaliza a fim de colaborar e avançar na sistematização de seu ensino. Ao analisar os registros históricos sobre o sistema de ensino brasileiro é possível observar as trajetórias e desvios que a Arte em suas diferentes linguagens e os artistas/educadores tiveram que trilhar para conquistar o espaço de atuação no ambiente escolar.

Observando que a Dança é uma destas linguagens de Arte, percebe-se que as diferenças são relativas em relação ao caminho que tem sido percorrido para chegar às escolas brasileiras como Arte; o tempo é o diferencial, visto que algumas delas conseguiram se firmar mais rapidamente.

O escrito desse material[1] trata-se de uma pesquisa que reconhece a Dança como área de conhecimento e busca, a partir dos documentos oficiais (Leis/LDBs, Resoluções, Minutas, Diretrizes Nacionais, Parâmetros Curriculares) ter uma compreensão de como essa linguagem da arte foi se constituindo na educação brasileira. Nessa perspectiva o estudo problematiza como objeto de investigação a evolução do pensamento pedagógico brasileiro do ensino de dança, na educação básica, em especial no Ensino Fundamental, a partir da identificação, classificação e periodização de tal ensino nos documentos oficiais.

A pesquisa se identifica com o que se tem chamado de Nova História, isto é, uma nova forma de visualizar a história escrita. Diferente do paradigma tradicional de fazer história, que pode ser visto como uma visão do senso comum, influenciada mais pela política nacional e internacional do que local, e por uma visão de cima de grandes homens e grandes feitos, a Nova História considera o olhar particular. A Nova História propõe que, ao invés de ver este paradigma como a maneira de se fazer história, este deve ser percebido como uma dentre várias abordagens percebidas possíveis do passado.

A pesquisa objetiva-se pela necessidade de compreender como se constituiu o ensino da Dança no Brasil a partir dos documentos oficiais e quais avanços e retrocessos dessa área de conhecimento a partir de tais documentos. A metodologia proposta baseia-se no princípio da atualidade da pesquisa histórica que provoca o impulso investigativo e a necessidade de responder questões que se

[1] Essa escrita fez parte do Estágio Pós-Doutoral do pesquisador que foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPB e desenvolvida no Grupo de Estudos e Pesquisas “História, Sociedade e Educação no Brasil” – HISTEDBR-GT/PB, vinculado a Linha de Pesquisa História da Educação.

ISSN: 2238-1112

interpelam na realidade presente. O método, obviamente, é de caráter historiográfico a partir da Nova História. Foi utilizada como tipologia de tais concepções dessas histórias das ideias do ensino da Dança brasileira as técnicas de manipulação, análise e interpretação de documentos, próprias da historiografia, cujos conteúdos serão confrontados com os determinantes histórico-sociais visando evidenciar uma reflexão crítica dessas ideias do ensino da Dança na Educação Básica, em particular no Ensino Fundamental.

Desde as primeiras discussões acerca da obrigatoriedade do ensino de Arte nas escolas à inclusão na LDB e suas modificações, a Dança é incluída como linguagem da Arte no volume seis dos Parâmetros Curriculares Nacionais - Arte. Só em 1997, no interior dos Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte e de Educação Física, no caso da Dança, é que pela primeira vez na história brasileira, a dança vai ser apresentada como parte constitutiva da educação em Arte e em Educação Física. (VIEIRA, 2014)

Para entender como essa linguagem da Arte se constitui nos atuais documentos que norteiam a educação básica brasileira se faz necessário, mesmo que de forma esparsa contextualizar o ensino de Arte no Brasil para compreender como este se organizou/organiza na atual conjuntura educacional. Nesse texto refletimos sobre a Arte/Dança no Ensino Fundamental e como esta a partir da Lei de Diretrizes e Bases nº 9394/96 da educação brasileira vem se configurando como área de conhecimento.

Para essa compreensao citamos essa linguagem artistica nas LDBs brasileira e questionamos: Quais os rumos que a Arte/Dança seguiu na educação brasileira a partir das Leis de Diretrizes e Bases? Como se constituiu o ensino de Artes/Dança na LDB de 1971, mesmo como “atividade educativa” e não uma disciplina no currículo escolar, embora tenha sido incluída na Lei? Quais linguagens artísticas foram contempladas pelo componente curricular designado como Educação Artística? Como a Lei n. 9.394/96 outorga o ensino de Artes? Quais os novos rumos, quais os documentos que nortearam essa inserção da Arte/Dança na escola? E o ensino de Artes/Dança, qual o seu papel na Base Nacional Comum Curricular? Será a Arte/Dança considerada um conhecimento marginal no Ensino Fundamental da Educação Básica?

O texto da LDB n. 4024/61 (BRASIL, 1961) não define que linguagens da Arte deveriam ser ensinadas no ensino primário e médio ficando a suposição de que

ISSN: 2238-1112

a Dança não era conteúdo, mesmo optativo nas práticas educativas desse componente curricular. A Arte no contexto da citada LDB não era valorizada como uma disciplina na educação básica, mas fora do âmbito escolar ela se manifestava no meio social por meio da literatura, do cinema, da música, da dança e do teatro.

É importante citar que mesmo aparecendo timidamente nessa LDB, a Arte aparece com base na expressão e na liberdade de criação a partir do movimento escola novista liderado por Anísio Teixeira no Brasil e ele foi grande incentivador do ensino da Arte para formação de professores nas escolas e um dos idealizadores do curso de Arte para formação de professores na Universidade de Brasília.

Convém citar que essa universidade deu a importância ao ensino de Arte que a LDB n. 4024/61 não ofereceu em seus artigos e parágrafos. Como assinala Correia (2007) verifica-se a pouca importância dada ao ensino da Arte nesse período, nas escolas de educação básica fazendo-se questionar que aspectos deveriam ser abordados na iniciação artística redigida na citada LDB e destaque para a Universidade de Brasília por ter como característica um modelo de ensino humanista voltado para a arte e para a cultura.

No entanto, a presença da Arte no currículo escolar da educação básica, de acordo com a LDB n. 4024/61, tem sido marcada pela indefinição, ambiguidade e multiplicidade levando a questionar quais linguagens artísticas deveriam ser ensinadas no âmbito da escola. Tal questionamento perdurou-se na Lei de Diretrizes e Bases seguinte, Lei nº 5692/71 que embora tenha tornado o ensino de Arte denominado de Educação Artística como componente obrigatório não definia quais linguagens deveriam ser ensinadas ao longo da educação básica.

Considerada apenas uma “atividade educativa” e não uma disciplina no currículo escolar, embora tenha sido incluída na Lei nº. 5.692 (BRASIL, 1971) com o título de Educação Artística, foi um avanço, tanto pelo aspecto de sustentação legal para esta prática, quanto por ter sido considerada importante na formação dos indivíduos. Porém, essa alteração criou questões novas a serem enfrentadas, principalmente para os professores de cada uma das linguagens artísticas.

Assim, na educação básica de acordo com a Lei, as séries iniciais do ensino de 1º grau (1ª a 4ª séries), o currículo pleno deveria ser organizado por atividades, sendo a educação geral tarefa exclusiva no ensino primário (art. 5º, § 1º) (BRASIL, 1971, p.60). O parecer n. 853/71 e a resolução n. 8/71, do CFE, são os desdobramentos mais importantes da Lei 5.692/71, pois definem o núcleo comum do

ISSN: 2238-1112

currículo. A resolução esclarece, no artigo 4º § 1º, que "[...] nas atividades, a aprendizagem far-se-á principalmente mediante experiências vividas pelo próprio educando no sentido de que atinja, gradativamente, a sistematização de conhecimentos" (IDEM, p.400).

Além das matérias obrigatórias do núcleo comum, a organização da matriz curricular completava-se com as disciplinas obrigatórias previstas no artigo 7º da Lei 5.692/71, que correspondiam às antigas práticas educativas da Lei 4.024/61 e o ensino de Artes nominado de Educação Artística de matrícula facultativa deveria ser obrigatório seu oferecimento pela escola.

Assim, sob a designação de Educação Artística, o ensino de Arte foi contemplado no próprio corpo da Lei, enquanto que, comparativamente, a definição das matérias do "núcleo comum, obrigatório em âmbito nacional", ficou a cargo do Conselho Federal de Educação da Lei 5.692/71, Art. 4º. (BRASIL, 1971)

Após esta Lei, os professores de Desenho, Música, Trabalhos Manuais, Canto Coral e Artes Aplicadas, que utilizavam para as aulas os conhecimentos específicos de suas linguagens, passaram a ver esses saberes transformados em "atividades artísticas", o que fica claro na análise do Parecer nº 540/77 do Conselho Federal de Educação (BRASIL, 1977): "[...] não é uma matéria, mas uma área bastante generosa e sem contornos fixos, flutuando ao sabor das tendências e dos interesses". Segundo Fusari e Ferraz (2001), os professores das escolas públicas encontraram dificuldades em apreender métodos de ensino nas salas de aula, resultando numa prática pouco ou nada fundamentada, necessitada de aprofundamentos teórico-metodológicos.

O fato de a LDB de 1971 estipular a implantação de uma disciplina tão ampla no ensino regular causou busca pela formação, o quanto mais rápida, de profissionais para atuarem nessa área. Isso desencadeou uma série de tentativas de formação de professores em grande escala sem antecedentes, o que causou grandes críticas pelos profissionais da época. Observa-se que o Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte Educação (PRODIARTE) foi uma tentativa de se inserir a Educação Artística nas escolas, assim como os cursos de graduação de licenciatura curta, os cursos rápidos e as parcerias com a Escolinha de Arte do Brasil (EAB).

A Educação Artística, compreendida como atividade polivalente, desarticulou o ensino da Dança em si, pois esta perdeu sua identidade dentro da

ISSN: 2238-1112

realidade escolar. A partir da não- obrigatoriedade do ensino dessa linguagem artística, as escolas não se preocuparam em inserir profissionais especializados para tal ensino, o que restringiu seu ensino a escolas especializadas, elitizando-se, assim, o acesso ao ensino da Dança. Essa manifestação artística, assim como o teatro, também ficou à parte da Educação Artística, pois ocupavam papel apenas nas festas comemorativas e nas atividades recreativas, visto que a ênfase desta disciplina passou a ser nas artes plásticas.

Quais linguagens artísticas foram contempladas pelo componente curricular designado como Educação Artística? Isso não é definido com clareza pelo uso da expressão no texto da Lei, embora aos poucos, através de pareceres e resoluções do Conselho Federal de Educação (CFE), assim como da prática escolar, vai sendo demarcado o campo da Educação Artística.

Cabe mencionar aqui que no âmbito da aplicação dos pressupostos teórico metodológicos da Lei nº 5692/71, a Dança aparece tematizada juntamente com o Teatro como atividades artísticas com fins terapêuticos e educativos ou como apêndice para outros componentes curriculares. E desta maneira, as técnicas de trabalho artístico eram voltadas para desenvolvimento de atividades com fins de recreação, lazer ou ainda apoio para as demais disciplinas do currículo reforçando os seus conteúdos. Eram atividades isoladas com o caráter de trabalhar o fazer por meio de aulas com temas, ou simplesmente com o desenvolvimento de técnicas artísticas.

O ensino de Arte na Educação Básica, outrora designado como atividade e denominado por Educação Artística por meio da Lei 5692/71, tornou-se um componente curricular obrigatório, com a Lei 9396/96. Essa Lei também foi responsável por dividir o ensino brasileiro em dois níveis: A Educação Básica que inclui a Educação Infantil (creche e pré-escola), o Ensino Fundamental e o Ensino Médio, além da Educação de Jovens e Adultos e da Educação Profissional; e o Ensino Superior.

A Lei n. 9.394/96 (Brasil, 1996), em seu Art. 26, parágrafo 2, estabeleceu que “[...] o ensino da Arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”; ela garante um espaço para as Artes na escola, como já era estabelecido na Lei anterior, com a inclusão da Educação Artística.

ISSN: 2238-1112

Assim, o ensino de Artes/Dança, de acordo com a Lei é garantido na Educação Infantil como preconiza seus referenciais, no Ensino Fundamental e no Ensino Médio tal como exposto nos Parâmetros Curriculares Nacionais e Diretrizes Curriculares Nacionais e também se constituiu no Ensino Superior e na Educação Profissional mesmo antecedendo a Lei n. 9.394/96.

Para garantir tal obrigatoriedade do ensino de Arte na educação básica foram criados documentos para a elaboração de currículos destinados ao Ensino Básico, a saber: Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil, Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Fundamental e os Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio. Além desses documentos diretrizes, resoluções, minutas foram sendo constituídas para garantir o ensino de Artes em suas quatro linguagens no espaço escolar, no entanto tais documentos não garantiram que as linguagens da Dança, do Teatro, da Música e das Artes Visuais fossem ofertadas na escola de forma satisfatória.

Contudo, com as mudanças e avanços no pensamento de Arte do país, ressalvadas as impressões generalizadas da área, os avanços da Lei e retificações em sua redação, associados aos movimentos sociais encabeçados por associações de pesquisa tais como a Federação de Arte Educadores do Brasil (FAEB), a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas (ANPAP) e Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), o ensino da Artes foi delineando seu espaço na educação básica brasileira.

Exemplo exitoso dessas associações em relação ao ensino de Artes na educação básica foi a atualização da nomenclatura da área de Educação Artística para Artes em 2005 através do Parecer CNE/CEB nº. 22/2005. Outrossim, o parecer ao atualizar a nomenclatura diz: “[...] Ficou, assim, pavimentado o caminho para se identificar a área por “Arte”, não mais entendida como uma atividade, um mero “fazer por fazer”, mas como uma forma de conhecimento” (BRASIL, 2005, p. 2), com base na formação específica plena em uma das linguagens: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro.

Ainda como êxito dessas associações para o fortalecimento da área, foram a inclusão da Arte na Educação Infantil (Lei nº 12.796, de 2013), a revisão do Art. 26, § 2º em que diz que o ensino da arte constituirá componente curricular

ISSN: 2238-1112

obrigatório, nos diversos níveis da educação básica e inclusão nesse parágrafo das expressões regionais (redação dada pela Lei nº 12.287, de 2010) de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos; e após Medida Provisória n° 746 de 2016 em que deixou de fora o ensino de Artes no Ensino Médio (redação dada pela Lei nº 13.415, de 2017). (BRASIL, 2017)

Nessa seara de êxitos, cita-se o detalhamento das áreas componentes da disciplina Arte nos currículos escolares, instituído pela Lei nº 13.278, de 2016, que regulamentou o assunto e concedeu prazo de cinco anos para a adequada formação de professores em número suficiente para seu cumprimento. Após essa revisão, o texto do parágrafo citado ficou assim: "[...] § 6º: As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo". (BRASIL, 2016, S/P)

A partir da LDB de 1996, foi garantido um espaço para a Arte/Dança no âmbito escolar, mesmo que essa garantia tenha se dado nos documentos que norteia a educação brasileira. Da LDB citada outros desdobramentos foram necessários para que as Artes se configurassem como área de conhecimento e não mais como apêndice para os outros componentes curriculares no espaço escolar tidos como nobres.

Dessa forma, quais os novos rumos, quais os documentos que nortearam essa inserção da Arte/Dança na escola?

A produção de ideias sobre o currículo no Brasil avançou substancialmente com a LDB nº 9394/96 e nesse sentido o poder público assumiu seu papel com a publicação em 1998 dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), que foram reformulados em 2010 pelas Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN).

As Diretrizes da Educação Básica visam integrar as três etapas sequentes desse nível da escolarização (Educação infantil, Ensino Fundamental, Ensino Médio) em um único todo dentro dos sistemas federal, estaduais, distrital e municipais, propondo princípios de organicidade, sequencialidade e articulação para a formação dos alunos, que são considerados a partir de sua dimensão humana de sujeitos concretos, integrados ao meio ambiente físico e ao contexto histórico e cultural da sociedade, com suas condições corporais, emocionais e intelectuais.

Para tanto, essas Diretrizes entendem o currículo em termos de duas partes fundamentais e interdependentes, a primeira delas voltada para a formação básica comum dos alunos e a outra para a formação geral diversificada. A base

ISSN: 2238-1112

nacional comum definida pela LDB de 1996 compreende a Língua portuguesa, a Matemática, as Ciências naturais e sociais com a inclusão nessa última de estudos sobre a história e cultura afro-brasileira e indígena, a Arte em suas diferentes linguagens artísticas, a Educação física e o Ensino religioso, que nas palavras das Diretrizes são saberes "[...] gerados nas instituições produtoras do conhecimento científico e tecnológico; no mundo do trabalho; no desenvolvimento das linguagens; nas atividades desportivas e corporais; na produção artística; nas formas diversas e exercício da cidadania; nos movimentos sociais, [...]" (BRASIL, 2012, p. 31-2).

Qual o lugar reservado a Artes/Dança na Base Nacional Comum Curricular? Com esse questionamento introduzo os desafios e as possibilidades dessa base para o componente curricular em tela e suas problemáticas reveladas. Esse documento que organiza a educação básica brasileira teve três versões e consultas públicas para sua gestação e disseminação nos estados do país para que este tenha uma base comum curricular nacional.

Deve-se lembrar que essa não é uma discussão nova, uma vez que a Constituição Brasileira de 1988 já sinalizava em seu Art. 210 indicação da fixação de "[...] conteúdos mínimos para o ensino fundamental, de maneira a assegurar formação básica comum e o respeito aos valores culturais e artísticos, nacionais e regionais" (BRASIL, 1988, Art. 210), discussão retomada na LDB nº 9394/96 que destaca que as instituições de ensino elaborem os seus currículos para a Educação Infantil, o Ensino Fundamental e Ensino Médio a partir da base comum nacional, mas respeitando suas características regionais, culturais, sociais e econômicas, o que a Lei chama de parte diversificada, cuja função é contextualizar o ensino em situações específicas.

Desde sua primeira versão até a última, as discussões giraram em torno do currículo comum para atender a educação básica brasileira no que concerne aos ensinos infantil e fundamental, uma vez que o Ensino Médio ficou de fora da última versão elaborada por não se ter um entendimento de como se deveria organizar tal currículo para essa última etapa da educação básica, em especial para o ensino de Artes. De acordo com o Ministério da Educação tratou-se de um documento que refletiu e contemplou diferentes posicionamentos, visto que texto-base foi preparado por uma equipe de especialistas de diversificadas universidades do país, sistemas de ensino e entidades como a exemplo da UNDIME, num trabalho gerido por equipes e assessores ligados ao Ministério da Educação.

ISSN: 2238-1112

E o ensino de Artes/Dança, qual o seu papel na Base Nacional Comum Curricular?

O Conselho Nacional de Educação em relação as Diretrizes Nacionais para a Educação Básica vão dizer que a Arte em suas diferentes linguagens artísticas se constitui como parte integrante da base nacional comum, no entanto, na crise revelada esta área de conhecimento retroagiu empobrecendo o currículo e equiparando-se aos problemas não muito diferentes daqueles associados ao passado. Refletimos, dessa maneira, como o ensino de Artes/dança vem se configurando na educação brasileira a partir da Base Nacional Comum Curricular.

O surgimento da primeira versão da BNCC já se fez em meio a críticas identificando duas modalidades necessárias para o diálogo com a área de Artes: uma questiona sua necessidade, outra questiona os conteúdos apresentados e sugeriu modificações no texto. Nas versões primeira e terceira o ensino de Artes é relegado a subcomponente e a unidade temática favorecendo uma aprendizagem polivalente da área e negando a produção de conhecimento de cada uma das linguagens que o aluno da educação básica tem direito e ainda contrariando o que preconiza a LDB de 1996, reforçada pelo Substitutivo da Câmara dos Deputados que altera o parágrafo sexto do artigo 26 da LDB 9.394/96, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da Arte sobre a obrigatoriedade das quatro linguagens e seu reconhecimento como área que está em constante produção do conhecimento.

A Ementa do Substitutivo dispõe que as Artes Visuais, a Música, a Dança e o Teatro são as linguagens do componente curricular do ensino da Arte obrigatório nos diversos níveis da educação básica que trata o parágrafo do artigo 26 da referida Lei. Apesar dessa grande conquista da especificação das linguagens artísticas o componente curricular Arte não é posto como uma área de conhecimentos próprios na BNCC.

Considerando a distinção entre áreas de conhecimento e componentes curriculares, pode-se dizer que em ambas versões o entendimento de Artes na educação básica é abrangente e polivalente apesar de pretender uma articulação entre os componentes curriculares por meio das áreas, estes são apresentados separadamente, o que, certamente, dificultará a sua articulação. Desse modo, a

ISSN: 2238-1112

pretensa renovação e o aprimoramento ficarão dificultados, pois a organização da BNCC permite que a polivalência seja efetivada no componente curricular de Artes.

Verifica-se que na terceira versão da BNCC o foco da Arte na educação básica deve estar em práticas expressivas individualizadas, com ênfase no fazer e no fruir, desconsiderando a dimensão crítica e conceitual da Arte. A Arte possui conteúdo próprio que vai além da dimensão sensível. A impressão que se tem é que há a tentativa de esvaziar o ensino de Arte do seu teor crítico e reflexivo, para formar sujeitos dóceis e conformados.

A diluição da Área Arte com suas diferentes linguagens artísticas na Área de Linguagem compromete a conquista da formação de professores de Arte em licenciaturas específicas, como ocorre na atualidade em diversas universidades, faculdades e centros universitários no nosso país, dando abertura para que profissionais licenciados em outras áreas possam lecionar Arte, como acontecia no período da ditadura militar. A limitação do espaço da Arte no currículo da Educação Básica é muito simbólica, pois demonstra, de forma clara, que existe a intenção de tolher o potencial do trabalho artístico na escola, perdendo espaço para áreas de conhecimento mais científicas. As Artes não terão espaço pleno em uma BNCC que reduz o docente a um eficiente disseminador de competências para obtenção de resultados “exitosos” nas avaliações. Não haverá espaço para as subjetividades, para a diversidade e para a criatividade tão necessária à ação docente.

Será a Arte/Dança considerada um conhecimento marginal no Ensino Fundamental da Educação Básica?

Após a publicação da terceira versão da BNCC o ensino de Artes passou a se constituir como uma unidade temática como bem ratificado neste texto e escrito nesse documento que teve duas versões anteriores antes de ser promulgado como a base comum curricular para a educação básica do país. As inquietações e ponderações de pesquisadores da área parece não ter sido ouvida e nem se respeitou a LDB de 1996 e o Substitutivo da Câmara dos Deputados que altera o parágrafo sexto do artigo 26 da LDB 9.394/96 quando afirma ser a Arte uma área de conhecimento.

Entidades ligadas ao ensino de Artes no país como a Federação de Arte Educadores do Brasil (FAEB) por meio de sua Confederação, a Associação

ISSN: 2238-1112

Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) manifestaram considerações acerca das três versões, das quais algumas dessas considerações importantes para a área não foram contempladas na versão final da BNCC.

Nota-se o empenho das associações em pensar um ensino de Artes que seja reconhecido como área de conhecimento e não como apêndice para outros componentes curriculares da educação básica, além de garantir que a Lei seja cumprida quando diz respeito a essa linguagem da Arte, bem como as demais linguagens que compõem o componente de Artes na escola. Outras entidades como o Fórum de Dança de Goiânia, Universidade do Brasil/UFRJ, UNICAMP/Graduações de Dança, dentre outros, manifestaram cartas de solicitação de esclarecimentos, repúdio e inserções no documento da BNCC no que diz respeito a Dança como linguagem e área de conhecimento.

Mas, apesar das cartas, dos apontamentos levantados e das discussões em torno do ensino de Artes nos anos iniciais e finais do Ensino Fundamental tal área de conhecimento ficou relegada a unidade temática, como bem elucidado nesse texto, favorecendo a um ensino polivalente dessa área de conhecimento, observa-se que o exposto na BNCC para as Artes está pautado num modelo de currículo regulado no conteúdo, na avaliação e na gestão.

Mesmo assim, é com essas orientações para o ensino de Artes/Dança postulados na BNCC que os professores de Dança devem seguir para que se "tenha" um currículo unificado no país respeitando-se a cultura como "[...] o reconhecimento de semelhanças e diferenças entre elas". (BRASIL, 2017, p. 151)

Essa segunda etapa da educação básica é a mais longa e se divide em anos iniciais e finais. De acordo com a BNCC (IDEM, p. 53), essa primeira parte do Ensino Fundamental deve "[...] valorizar as situações lúdicas de aprendizagem, aponta para a necessária articulação com as experiências vivenciadas na Educação Infantil", enquanto que a segunda parte os alunos se deparam com desafios de maior complexidade fortalecendo sua autonomia, e "[...] é importante, nos vários componentes curriculares, retomar e ressignificar as aprendizagens do Ensino Fundamental – Anos Iniciais no contexto das diferentes áreas, visando ao aprofundamento e à ampliação de repertórios dos estudantes". (IBIDEM, p. 56)

Dessa maneira, a progressão do conhecimento ocorre pela consolidação das aprendizagens anteriores e pela ampliação das práticas de linguagem e da experiência estética e intercultural das crianças, considerando tanto seus interesses e expectativas quanto o que ainda precisam aprender além de um percurso contínuo de aprendizagens entre as duas fases do Ensino Fundamental, de modo a promover uma maior integração entre essas fases de modo que se garanta uma evolução desse processo de educação sem que haja uma ruptura no processo de aprendizagem.

Com relação ao ensino de Artes nessa segunda etapa da educação básica a BNCC (IBIDEM, 2017) apregoa que a aprendizagem de Arte precisa alcançar a experiência e a vivência artísticas como prática social, permitindo que os alunos sejam protagonistas e criadores e propõe que esses conhecimentos se articulem com as seis dimensões do conhecimento, quais sejam: criação, crítica, estesia, expressão, fruição e reflexão. Tal linguagem, assim como as outras, deve ser considerada em suas especificidades, mas que possa dialogar com as demais linguagens construindo uma rede de interlocuções, inclusive com outros componentes curriculares.

A BNCC coloca ainda uma outra unidade temática denominada de Artes Integradas que ao nosso ver torna o ensino de qualquer outra unidade temática (Dança, Teatro, Artes Visuais e Música) no âmbito da polivalência se as secretarias de educação municipal ou estadual, além das escolas particulares de ensino, não articularem esses conhecimentos em suas transversalidades com as linguagens artísticas. Tal “Artes Integradas” é um caminho propício para a polivalência fazendo com que qualquer professor com graduação em uma determinada área de conhecimento da Arte possa ensinar na escola de educação básica conteúdos que sejam inerentes a uma determinada linguagem artística.

Nesse caminho de conhecimento marginal se faz necessário a reflexão da carta dos professores de Dança dos cursos de Licenciatura e Bacharelado da Unicamp quando indagam: À dança o que é da dança! À Arte o que é da Arte! Ou quando os professores do Departamento de Arte Corporal da UFRJ solicitam que os conteúdos pedagógicos relacionados à Dança estejam inseridos no componente “Dança” e não na “Educação Física” ou ainda quando o Fórum de Dança de Goiânia afirma em sua carta que há uma contradição explicita na BNCC, pois o próprio documento assegura que cada linguagem possui seu próprio objeto, estatuto e

ISSN: 2238-1112

contexto constituindo-se como campo que tem singularidades e exige abordagens específicas e especializadas, ou seja, formações específicas e esse mesmo documento, a BNCC em sua terceira versão, postula uma outra unidade temática que articula todo conhecimento da Arte em um único bojo, fazendo-se com que esse componente curricular retroaja ao que preconizava a ditadura militar e a LDB de 1971.

Percebe-se no texto produzido pela BNCC no que se refere aos “objetos de conhecimento” para o ensino de Artes/Dança uma limitação para os objetos de conhecimento da área, o que nos faz pensar numa fragilidade em relação a área de conhecimento da Dança. Nesses “objetos de conhecimento” o documento não levou em conta conteúdos indispensáveis para o currículo dos anos iniciais do Ensino Fundamental.

A experiência do fazer investigativo em/da Dança restringiu-se a três elementos configurando-se num currículo esvaziado de Dança. Nota-se na BNCC pouca relevância para o ensino da Dança no Ensino Fundamental quando desconsidera os contextos sociais em que a dança está inserida (escolas técnicas de dança, dança na/de rua) que também são lugares de aprendizados da dança com objetivos específicos. O referido documento aponta nessa etapa apenas o fazer como modo de construção da dança sem diálogo com o fruir, o contextualizar, o apropriar-se, o conectar e o desmontar, elementos importantes para a compreensão da dança na escola.

Quando limita os objetos de conhecimento da dança a seu fazer dissociado do apreciar, do contextualizar, do criticar e do apropriar-se, por exemplos, exime as dimensões que o próprio documento coloca como fundamentais para o entendimento da Arte/Dança na escola.

Porpino (2012) diz que a dança no currículo deve fazer parte de um projeto educacional em que considere também as experiências trazidas pelo aluno sobre dança, além de considerar esse indivíduo como produtor desse conhecimento. Outros conteúdos ou objetos de conhecimento da dança, além dos já citados na BNCC, são possíveis nessa etapa da educação básica como (re)conhecer como se produz a dança em outros lugares além dos espaços escolares, atentar para o conhecimento produzido sobre dança na contemporaneidade, diagnosticar o conhecimento dos alunos sobre a dança, às diversas formas de dançar (técnicas e estéticas das variadas danças da tradição, das danças urbanas e eruditas), os

ISSN: 2238-1112

gêneros de dança já produzidos e dialogar esses conhecimento com/no corpo (d)o aluno tornando a aprendizagem da dança significativa e que possa pressupor "[...] ações de pesquisa, apreciação, discussão, reflexão, identificação, dentre outras ações que podem complementar, ampliar e contextualizar a vivência gestual da dança". (PORPINO, 2012, p. 13)

Refletir sobre esses objetos de conhecimento possíveis no ensino de Artes/Dança na escola são imprescindíveis para que se tenha um currículo que aponte para o diálogo, que articule conhecimentos produzidos dentro e fora do espaço escolar e que a dança na escola seja, sobretudo, ensinada como conteúdo.

Vimos que a partir da Lei 9.393/96 e de seus desdobramentos em resoluções, decretos, parâmetros, diretrizes o ensino de Dança foi oportunizado, mesmo que no papel para o Ensino Fundamental como pode ser verificado nos parâmetros curriculares e diretrizes nacionais para essa etapa da educação brasileira.

Também foi possível nesse texto traçar apontamentos para as problemáticas reveladas pelos (não) consensos no que diz respeito ao ensino de Artes, em especial a Dança, a partir do que preconiza a BNCC para esse nível de ensino e de como esses consensos/descensos reverberam na sala de aula de Artes da educação básica.

É importante deixar claro que este trabalho não se propôs a esgotar o assunto referente ao ensino de Artes/Dança na educação brasileira. Pretendeu-se apenas refletir parte da formação do processo educacional no Brasil, considerando o ensino de Artes/Dança de suma relevância para a educação brasileira como um todo.

Marcilio de Souza Vieira
UFRN
Marciliov26@hotmail.com
Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN).

ISSN: 2238-1112

Referências

BARBOSA, A. M. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Lei nº 4024 de 20 de dezembro de 1961**. Brasília, DF, 1961.

_____. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**, 1971. Brasília, 1971.

_____. **Parecer nº 540/1977**, do CFE sobre o tratamento a ser dado aos componentes curriculares previsto no Artigo nº 7º da Lei 5692/71 in documenta nº 195, Rio de Janeiro, fev. 1977.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988.

_____. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**, Lei nº 9394/96. Brasília, 1996.

_____. CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. CÂMARA DA EDUCAÇÃO BÁSICA. **Resolução CNE/CEB nº 2, de 30 de janeiro de 2012**. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 31 jan. 2012.

_____. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO/CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. **Parecer CNE/CEB nº: 22/2005**. Aprova retificação do termo que designa a área de conhecimento "Educação Artística" pela designação "Arte". Brasília, 2005. Disponível em: www.mec.br. Acesso em fevereiro de 2018.

_____. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2015. Disponível em: http://basenacionalcomum. mec.gov.br. Acesso em 15 jul. 2017.

_____. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2016. Disponível em: http://basenacionalcomum. mec.gov.br. Acesso em 15 jul. 2017.

_____. **Lei nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017.** Altera as Leis nºs 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e 11.494, de 20 de junho 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação. Brasília, 2017.

CORRÊA, C. C. M. Atitudes e valores no ensino da arte: após a lei nº 4.024/61 até a atual lei de diretrizes e bases da educação nacional – lei nº 9.394/96. **EccoS – Revista Científica**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 97-113, jan./jun. 2007.

FUSARI, M. F. R.; FERRAZ, M. H. C. T. **A arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 2001.

PORPINO, K. O. Dança e currículo. In: **Salto para o futuro**. Dança na escola: arte e ensino. Ano XXII, boletim 2, abr. 2012.

VIEIRA, M. S. A dança na arte e na educação física: diálogos possíveis. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, v. 13, p. 177-185, 2014.

ISSN: 2238-1112

Uma proposta pedagógica para o ensino de dança para estudantes com deficiência na educação básica.

Marinês Carvalho das Neves Brito (PRODAN - UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento.

Resumo: Este artigo trata da pesquisa em desenvolvimento que visa discutir minhas experiências pedagógicas como docente nas aulas de dança, com estudantes com deficiência, dentro da perspectiva da educação inclusiva, em séries iniciais do Ensino Fundamental em escolas da Rede Pública Municipal de Ensino de Salvador. A reunião destas experiências faz parte do projeto de pesquisa de mestrado em realização no Programa de Pós-graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia, que tem por objetivo sistematizar uma proposta pedagógica para o Ensino de Dança para o público da Educação Especial, especificamente pessoas com deficiência, ressaltando suas características como potencializador de inclusão nas escolas da Rede Municipal de Ensino de Salvador. Para tanto, busco identificar a prática da Dança com estudantes com deficiência na Rede Municipal de Ensino de Salvador, em seus potenciais e limites no espaço escolar, colaborando assim com as pesquisas que vêm sendo realizadas sobre dança e deficiência em processos educacionais. Destaco aqui a prioridade da integração e socialização dos estudantes através da dança, respeitando cada corpo e singularidade. Abordo questões referentes a dança e deficiência; dança e educação inclusiva; a dança na escola; sistematização de experiências; e os referenciais para artes e educação inclusiva na educação básica na cidade de Salvador, Rede Municipal de Salvador (2015).

Palavras-chave: DANÇA. EDUCAÇÃO INCLUSIVA. EDUCAÇÃO BÁSICA. EDUCAÇÃO ESPECIAL. ESTUDOS DA DEFICIÊNCIA.

Abstract: This article is about the research that aims to discuss my pedagogical experiences as a teacher in dance classes, with students with disabilities, within the perspective of inclusive education, in early grades of elementary school in schools in the Municipal Public Education Network of Salvador. The gathering of these experiences is part of the master's research project being carried out in the Professional Postgraduate Program in Dance at the Federal University of Bahia, which aims to systematize a pedagogical proposal for Teaching Dance to the Special Education public, specifically people with disabilities, emphasizing its characteristics as a booster of inclusion in schools in the Municipal Education Network of Salvador. Therefore, I seek to identify the practice of Dance with students with disabilities in the Municipal Education Network of Salvador, in its potential and limits in the school space, thus collaborating with the research that has been carried out on dance and disability in educational processes. I emphasize here the priority of integration and socialization of students through dance, respecting each body and singularity. I address issues related to dance and disability; dance and inclusive education; dance at school; systematization of experiences; and the references for arts and inclusive education in basic education in the city of Salvador, Rede Municipal de Salvador (2015).

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Keywords: DANCE. INCLUSIVE EDUCATION. BASIC EDUCATION. SPECIAL EDUCATION. DISABILITY STUDIES.

1. Introdução

Após anos como professora de dança em diferentes modalidades de ensino, ao ingressar na Secretaria Municipal de Educação de Salvador, como docente, para ministrar aulas de Dança, me deparei com turmas compostas por 33 a 35 estudantes com e sem deficiências, em salas de aula regular, ainda necessitando arrastar as mesas e cadeiras para abrir espaço para o movimento, por ser um ambiente não preparado para as aulas de dança. Fiquei muito inquieta com a situação apresentada, pois não tinha experiência ainda com este público misto de estudantes com e sem deficiência. No início, senti dificuldades, mas no decorrer dos dias fui me adaptando e criando estratégias de aulas que envolvessem toda a turma, sem exclusão. No decorrer dos dias, das atividades desenvolvidas nas aulas de Dança, pude perceber possibilidades de inclusão, a partir de experimentação sensorial e práticas do movimento corporal.

Conforme informações da Rede Municipal de Educação do município de Salvador (2021), atualmente temos no total 431 escolas, onde há um quantitativo, de 108.918 alunos até o momento, e 3.528 estudantes com deficiência matriculados no Ensino Fundamental I. Desses números, temos acesso a uma divisão por tipo de deficiência: Altas Habilidades = 29 estudantes; Autismo infantil = 64; Baixa visão= 106; Cegueira = 17; Deficiência Auditiva= 74; Deficiência Física = 306; Deficiência Intelectual = 1829; Síndrome de Asperger = 01; Síndrome de Rett = 03; Surdez = 17; Surdocegueira = 02; Transtorno Desintegrativo da Infância = 02; Transtorno do Espectro Autista = 1078.

Como podemos observar, o número de estudantes com Deficiência Intelectual e de estudantes com Transtorno Espectro Autista são significativamente superiores em relação às demais deficiências indicadas, o que deveria demandar maior atenção às especificidades deste público em nossos processos de formação continuada como docentes da instituição.

Acredito que as aulas de Artes/Dança na perspectiva inclusiva, podem ajudar a todos os estudantes com e sem deficiência em seu desenvolvimento no

ISSN: 2238-1112

ambiente escolar, com a integração e socialização de todos no mesmo espaço, respeitando cada corpo e sua singularidade.

O convívio no ambiente escolar comum beneficia a todos, pois todas as pessoas aprendem, cada uma no seu tempo e é preciso respeitar as diferenças. A escola é um lugar muito importante, precisa e deve acompanhar a construção de uma sociedade mais inclusiva. É importante ressaltar que a educação inclusiva se baseia na ideia que todas as pessoas são importantes e não somente pessoas com deficiência ou com qualquer situação específica, mas o princípio fundamental é o reconhecimento e o respeito à diversidade. Sobre o termo inclusão, Matos (2012, p. 63) aponta:

> Desde as últimas décadas do século XX, o termo inclusão ganha cada vez mais espaço nos discursos oficiais e nas políticas públicas de diferentes países, em decorrência das ações promovidas por grupos que se encontram à margem da sociedade e que tem buscado validar suas vozes, organizando-se como um movimento social, fazendo com que os demais sujeitos não apenas os percebam na diversidade, mas que validem seus diferentes modos de estar no mundo. (MATOS, 2012, p. 63)

Sendo assim, o ensino da Dança na educação básica é uma atividade necessária para a formação de todas as pessoas, sem exceções, promovendo experiências e conhecimentos culturais, possibilitando diferentes formas de convivência, relacionamentos e transformações da sociedade. Ela propicia o desenvolvimento corporal e pensamento crítico dos estudantes, ampliando a sua sensibilidade, percepção, reflexão e a sua imaginação.

2. A Dança na Educação Básica e a Educação Inclusiva

De acordo com a Secretaria Municipal de Educação de Salvador, há um quantitativo total de 9 063 professores na Rede Municipal de ensino, sendo 500 professores de Artes, 121 de Música, 84 de Teatro, 212 de Artes Visuais e 83 de Dança. Nessa concepção, vimos a importância dada às artes, o quantitativo de professores de artes não contempla todas as escolas da rede.

A necessidade de atividades na perspectiva inclusiva com as artes é bem visível, pois faz toda a diferença na vida do sujeito, trabalhando o corpo, respeitando as diferenças.

A dança, além de aquisição de habilidades, traz o aprimoramento de aptidões básicas, desenvolvendo por vezes um potencial antes desconhecido, e

ISSN: 2238-1112

possibilitando o conhecimento dos limites do corpo. A pessoa, ao dançar, é capaz de expressar sentimentos e emoções, desenvolvendo a sua criatividade e a percepção corporal. Ela percebe o seu corpo no espaço e no tempo, experimentando sensações, estimulando a gestualidade própria, reinventando este corpo, experimentando seus limites, vivenciando emoções e respeitando as diferenças.

Nesse contexto, a sociedade precisa entender que a Dança é para todos, então é necessário que todos tenham a mesma oportunidade de trabalhar o corpo conhecendo o seu íntimo, trazendo para cada pessoa em sua diversidade no coletivo social uma relação de respeito mútuo por meio das aulas de dança, que esta traga prazer em “estar com”, em com-viver, se sentir bem consigo e com os outros, sem qualquer exclusão.

Estamos no século XXI, onde o estudo do corpo está a cada dia mais presente no mundo e é necessário que os estudantes conheçam melhor o seu corpo e o dos demais colegas. Além disso, nós, do próprio meio profissional de Dança, precisamos repensar os nossos fazeres artísticos e educativos, pois, conforme Matos,

> apesar de correntes da dança contemporânea levantarem a bandeira da diversidade, da polissemia e indagarem o próprio corpo que cria a dança, ainda percebe no mundo da dança, muitas restrições quando o corpo que dança não se encaixa dentro de um padrão de expectativa da normalidade e se contrapõe aos cânones do esteticamente correto. (MATOS, 2012).

Sabemos que o capacitismo é ainda muito presente na sociedade, imaginemos na escola, onde a maioria das pessoas estão acostumadas a assistir a apresentações de dança com pessoas dentro de determinados ideais normativos de concepção corporal, quando vêem uma apresentação com estudantes com e sem deficiência juntos, no mesmo ambiente, começam a demonstrar estranhamento, trazendo críticas sem fundamentos, indagando a capacidade das pessoas com deficiência.

Nas escolas onde ministrei aulas de Dança, eu observei muitas vezes olhares de piedade para os estudantes com deficiência, pois muitas pessoas achavam que os estudantes sem deficiência poderiam machucar os com deficiência, mas o que essas pessoas não sabiam, ou não sabem, é que todo corpo tem a capacidade de dançar e criar movimentos, que cada corpo tem seu ritmo e limite, ele é singular independente da especificidade de sua condição e pela sua própria multiplicidade.

ISSN: 2238-1112

Certamente, o público muitas vezes acha estranho uma pessoa com deficiência no palco, pois o que estão acostumados a assistir, são corpos com técnicas “adequadas” para corpos “perfeitos”. Já passou da hora de acabar com esta concepção normativa de corpo, e, como sociedade, entendermos e aceitarmos que a pessoa com deficiência tem que estar onde ela desejar. Quem tem que mudar é a nossa construção de sociedade! Dentro desta perspectiva, de acordo com Carmo,

> o engajamento político crescente das pessoas com deficiência, adotando uma atitude mais ativa e participativa nas discussões a seu respeito, vem possibilitando mudanças significativas não apenas ligadas aos seus direitos quanto a própria concepção da deficiência, numa busca pela redução das desigualdades e equiparação das oportunidades, em instâncias legais tanto no âmbito nacional quanto internacional. (CARMO, 2020, p. 57).

Cabe aos docentes, gestores escolares e familiares, trabalhar a autoestima e a consciência social e política dos estudantes, para que valorizem a si como parte implicada de diversas comunidades, respeitando o seu corpo e o do colega, para que o estudante com e sem deficiência possa viver várias experiências e tomar as suas próprias decisões.

Atualmente, o sistema educacional é regido por leis que determinam a inclusão de todas as pessoas nas diversas modalidades educacionais. No Brasil, em 1996, a Lei de Diretrizes e Bases (LDB), Lei nº. 9.394 (BRASIL, 1996), instituiu o ensino obrigatório de Artes em território nacional nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos. Mas sua aplicação, ainda não tem sido adequada, considerando o alto número de instituições escolares que não possibilitam aulas de artes para seus estudantes, bem como não tem sido para todos, pois quando um estudante com deficiência chega à sala de aula, encontra frequentemente um professor que não está capacitado para recebê-lo e incluí-lo junto aos demais.

Em 2015, foi instituída a Lei Brasileira de Inclusão, Lei 13.146 (BRASIL, 2015) que trata de questões relacionadas a acessibilidade, educação, trabalho e combate ao preconceito e à discriminação, representando um grande avanço para a sociedade. Entretanto, como indica Teixeira, “a inclusão se materializa de forma midiática não inclui o corpo deficiente, que por sua vez, não se reconhece no meio social, econômico e político, perpetuando desta maneira a segregação constituída pela sociedade perfeita.” (TEIXEIRA, 2010, p. 6). Por isso, mesmo com todos esses

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

avanços, é necessária ainda mais atenção à formação dos professores para que possam trabalhar de forma adequada à diversidade dos estudantes.

No ano de 2020, foi instituída a nova Política Nacional de Educação Especial, por meio da qual a União em colaboração com os Estados, O Distrito Federal e os Municípios, implementarão programas e ações com vistas à garantia dos direitos à educação e atendimento educacional especializado aos educandos com deficiência, transtornos globais do desenvolvimento e altas habilidades ou superdotação (BRASIL, 2020). Esta lei deveria ter a participação total das pessoas com deficiência, pois elas sabem melhor do que ninguém as ferramentas necessárias para o desenvolvimento educacional e profissional de si como público-alvo de qualquer política pública. Como afirma Carmo,

> a presença das pessoas com deficiência em espaço de discussões artísticas e políticas deve contribuir para avanço nos debates sobre a garantia de seus direitos, sair do lugar comum do discurso da inclusão, construindo conhecimentos que contribuam, realmente, para uma mudança na visão sobre a deficiência, e principalmente, para a efetivação de sua participação nos meios sociais, culturais e políticos (CARMO, 2020).

Como diz o lema referente aos direitos das pessoas com deficiência: “Nada Sobre Nós, Sem Nós”,

3. Sistematização da Experiência

A partir desta concepção, percebi a necessidade de fazer um trabalho em sala de aula, valorizando a identificação de cada corpo com seus processos identitários, em suas formas de se apresentar no mundo, buscando não enquadrar estudantes em modelos pré-concebidos e normatizantes de dança, refletindo assim sobre o corpo que dança, com e sem deficiência, respeitando a singularidade do sujeito.

Foi necessário também realizar um trabalho com as famílias dos estudantes, pois muitos dos familiares ainda não tinham ou não tem confiança em deixar o seu filho com deficiência fazer as aulas de dança com os demais estudantes ainda chamados de “normais”, muitas vezes por não conhecer o trabalho do professor, como também o medo do seu filho se machucar, pois ainda não conhece as potencialidades do seu filho. Cabe ao professor e à gestão escolar trazer a família para participar da vida do estudante na escola, sendo através de

ISSN: 2238-1112

reuniões, assistindo as aulas e apresentações quando for o caso, como foi feito no decorrer do processo aqui citado.

Neste contexto, é necessário estratégias pertinentes para trabalhar com estes estudantes com e sem deficiência, assim, necessitei pesquisar e elaborar atividades que pudessem trazer integração, socialização e respeito às diferenças.

O ensino de dança foi desenvolvido sem se restringir a uma única perspectiva normativa do dançar propriamente dito, as aulas foram criativas, dando ênfase aos aspectos culturais como um todo, dependendo de cada grupo. Trabalhamos também com a interdisciplinaridade, buscando as outras disciplinas junto aos demais professores das turmas e os professores do Atendimento Educacional Especializado (AEE) dos estudantes com deficiência, para trabalharmos coletiva e colaborativamente, e assim alcançarmos os objetivos propostos. Os professores das turmas participaram de algumas aulas e coreografias apresentadas dentro e fora da escola, pois acredito que essas experiências da participação dos professores nas aulas de dança são muito importantes, tanto para os estudantes, quanto para os professores, para que os docentes conheçam melhor os potenciais dos estudantes, bem como o próprio ensino da dança na escola, valorizando mais os profissionais desta área no processo de ensino-aprendizagem.

Os processos pedagógicos foram desenvolvidos tendo como referencial a realidade social dos estudantes com e sem deficiência e seus processos de desenvolvimento, possibilitando uma metodologia participativa respeitando as diferenças, criando espaço de liberdade, criação e construção do conhecimento com o grupo, priorizando a integração e socialização dos estudantes com e sem deficiência, respeitando as experiências individuais e do grupo.

Para alcançar os objetivos propostos, as aulas foram práticas e teóricas, sendo utilizados recursos materiais que contribuíram para o desenvolvimento das atividades, como também facilitaram a compreensão dos estudantes.

No decorrer das aulas, levamos os estudantes para visitar cinemas, museus, parques, a sua própria comunidade, Centros Históricos, teatros. Os estudantes assistiram a espetáculos de dança, teatro, música, artes no geral, mostrando a nossa cultura e conhecendo também outras culturas através de vídeos, filmes... Trabalhamos também as outras artes como: Artes Visuais, Teatro, Música para melhor desenvolvimento nas aulas de dança.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

O conteúdo programático foi trabalhado de acordo com as necessidades de cada turma, de maneira simples e objetiva, buscando sempre a integração do grupo, para que possam interagir sem exclusão. A seguir, exemplifico alguns dos conteúdos que foram trabalhados nas aulas de dança com estudantes com e sem deficiência:

1- **O Grupo: Integração, socialização e criação;**
2- **Consciência corporal:**
   - Partes do corpo;
   - O corpo como um todo;
   - Pontos de apoio/ peso corporal;
   - Eixo corporal;
   - Equilíbrio e desequilíbrio;
   - Coordenação motora;
   - Respiração;
   - Postura corporal;
   - Alongamento;
   - Higiene corporal;
   - Os combinados com a turma;
   - Relaxamento.
3- **Elementos da Dança:**
   - Espaço: físico, direções, grupal, pessoal, níveis.
   - Tempo: pulsação, percepção de variações rítmicas;
   - Formas: textura, corpo, e materiais;
   - Movimentos: criação, qualidade, construção de movimentos;
   - Processos criativos;
   - Textos, desenhos, pinturas e vídeos relacionados a Dança e as outras áreas de Artes.

Vale ressaltar que todos os conteúdos foram desenvolvidos nas aulas de Dança de maneira lúdica, através de brincadeiras pertinentes a cada assunto, onde os estudantes puderam trabalhar o corpo, com respeito às diferenças, de maneira prazerosa, seguindo também os Referencias Curriculares de Arte (2017) para alcançar melhor o desempenho dos estudantes nas aulas de Arte/Dança.

As propostas pedagógicas aqui apresentadas foram de suma importância para o desenvolvimento dos estudantes, e foi por meio delas que consegui alcançar

ISSN: 2238-1112

os objetivos propostos nos planejamentos das aulas de dança. Como professora de Artes/Dança, acredito que muitos professores da rede pública municipal, tenham também as mesmas dificuldades na sala de aula com estudantes com e sem deficiência juntos no mesmo ambiente, por isso me dedico a fazer um compilado das minhas experiências nas escolas da rede Municipal de Salvador e construir um caderno de atividades para que todos possam utilizar como um instrumento de pesquisa para contribuir nas práticas das aulas de Artes/Dança para estudantes com e sem deficiência, em um mesmo ambiente.

Figura 1. Aula de ritmo e coordenação motora com o pandeiro na Escola Municipal Esther Félix da Silva (2019)

Figura 2. Apresentação do Bumba meu Boi na Escola Municipal Esther Félix da Silva (2019)

ISSN: 2238-1112

Figura 3. Aula de improvisação e criação na Escola Municipal Senador Antônio Carlos Magalhães (2015)

Figura 4. Aula de improvisação e criação na Escola Municipal Senador Antônio Carlos Magalhães (2015)

Vale ressaltar que estas fotografias apresentadas são das aulas e atividades de Dança com as já citadas turmas de Escolas Municipais de Salvador. Como resultado da pesquisa em desenvolvimento, está sendo elaborado um material didático intitulado como Caderno de Atividades para aulas de Dança na perspectiva da Educação Inclusiva, através de um inventário de minhas experiências como professora de Dança nas escolas da rede pública municipal de ensino de Salvador, Bahia, desenvolvendo as possibilidades de atividades que incluem os estudantes com e sem deficiência, priorizando sempre a integração e socialização dos estudantes, como se pode observar nas figuras acima. Os processos pedagógicos foram desenvolvidos tendo como referencial a realidade social dos estudantes com e sem deficiência e seus processos de desenvolvimento,

ISSN: 2238-1112

possibilitando uma metodologia participativa, respeitando as diferenças, criando espaços de liberdade, criação e construção do conhecimento com os grupos. Este material tem como público-alvo professores das redes de educação básica.

Esta elaboração parte de métodos de pesquisa qualitativa, em que posso investigar e trazer várias atividades que contribuíram para o desenvolvimento e desempenho das turmas, fazendo uma sistematização de experiências, que, a partir de Holliday (2006, p. 17), significa “interpretação crítica de uma ou várias experiências que, a partir de seu ordenamento e reconstrução, descobre ou explicita a lógica do processo vivido, os fatores que intervieram no dito processo, como se relacionam entre si e porque o fizeram desse modo”.

Nas aulas de dança, durante este processo, pude oportunizar aos estudantes a experimentação de vários objetos que pudessem promover vários exercícios imaginativos, fazendo com que criassem os movimentos de maneira simples e prazerosa. Muitas vezes, eu ficava pensando e observando as potencialidades de cada estudante e como estavam se desenvolvendo nas aulas de dança. A cada dia eu tinha que criar uma estratégia diferente para agregar a todos naquele espaço, sem uma estrutura apropriada para aulas de dança, arrastando as cadeiras para acontecer as aulas, e a cada dia era e ainda é um grande desafio.

Atualmente, esse desafio se apresenta ainda maior por estarmos em um momento muito delicado e trabalhando remotamente por causa da pandemia da Covid-19, que desde de março de 2020 nos obrigou a parar as atividades presenciais nas escolas. As aulas nas escolas Municipais de Salvador estão acontecendo de maneira remota, uma experiência que está sendo muito difícil tanto para docentes, quanto para estudantes e familiares, porém necessária para este momento de tanta dor, em que muitas famílias estão perdendo seus entes queridos. Nesse momento tão difícil, precisamos sair da zona de conforto e planejar aulas que atendam de forma adequada a todos os estudantes. Precisamos pensar no todo e usar a empatia nesse momento sombrio. Usar esse momento trágico e levar a dança para dentro da casa dos estudantes, de forma simples e prazerosa em seus processos de aprendizagem.

Portanto, as minhas aulas de dança nesse período continuam sendo bastante criativas, para que todos possam fazer em casa, sozinhos ou com suas família, reconhecendo que esta última é de extrema importância na vida do estudante. Para os acontecimentos das aulas, estou buscando usar as tecnologias

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

presentes no nosso cotidiano, porém fico preocupada com alguns estudantes que não estão conseguindo participar por não ter essas ferramentas tecnológicas, pois muitos são de famílias de baixa renda e, portanto, não possuem condições para tal. No geral, estou utilizando ferramentas como plataformas de videoconferência, instrumentos de elaboração online de formulários, de armazenamento e distribuição de vídeos, de mensagens instantâneas e redes sociais, além de aulas televisionadas e blocos de atividades impressos pela escola e entregues presencialmente às famílias que se deslocam para buscar e devolver na escola após serem respondidos pelo estudante.

4. Considerações Finais

Considero que para se fazer uma inclusão de qualidade e com equidade, é necessário sair da nossa zona de conforto como docentes, e perceber o outro sem preconceitos, estudando as leis vigentes e colocando-as em prática, transformando o espaço escolar como um todo.

Sendo assim, a dança na escola em geral é de suma importância para alcançar bons resultados nos processos de aprendizagem. Um deles é o desenvolvimento dos aspectos afetivos e social, proporcionando aos estudantes, grandes mudanças no que se refere ao seu comportamento, na forma de se expressar, de pensar e de conviver com as diferenças, aumentando a cada dia a autoestima dos mesmos, estimulando os estudantes a serem protagonistas da sua própria história de maneira que todos estejam onde desejarem estar.

É importante saber que a educação inclusiva não diz respeito somente às pessoas com deficiência, é para todos que compartilham o ambiente, pois as adaptações, os materiais, as novas atividades, as estratégias metodológicas desenvolvidas, acabam beneficiando a todos os envolvidos no processo de aprendizagem. Todas as pessoas aprendem, é necessário respeitar o processo de cada um, pois o convívio no ambiente escolar comum, como já dito, beneficia a todos.

Como afirma Strazzacappa, “a dança no espaço escolar busca o desenvolvimento não apenas das capacidades motoras das crianças e adolescentes, como de suas capacidades imaginativas e criativas”. (STRAZZACAPPA, 2001, p. 71). Portanto, a dança traz para o estudante a

perspectiva da participação da sua formação como sujeito ativo e criativo na sociedade, estimulando assim, o conhecimento histórico e cultural no seu cotidiano, fazendo sempre autoavaliação, respeitando as diferenças. O que proponho para os estudantes nas aulas de dança, é a vivência corporal, que cada um sinta o que seu corpo quer dizer na sua essência e a experiência de cada movimento do seu corpo, pois ele é singular.

Concluo aqui com a afirmação de Diniz (2012, p. 73), perspectiva mais que fundamental para meu trabalho como profissional de Dança, docente, dançarina, pesquisadora, coreógrafa, agente política e transformadora de minhas múltiplas realidades sociais:

> O corpo como instância de experiência da opressão foi ignorado pela primeira geração de teóricos do modelo social da deficiência. Porém, com as perspectivas pós-modernas e feministas, fica impossível esquecer que o corpo não é simplesmente a fronteira física de nossos pensamentos. É por meio do corpo que se reclama o direito de estar no mundo. Os deficientes provocam o espanto pelo corpo, a surpresa atávica que no passado fascinou os freak-shows. Atualmente, com a proteção dos direitos humanos, os deficientes se anunciam sob o signo da pluralidade e da diversidade de estilos de vida. É nesse novo marco teórico e político que o tema da deficiência assumirá a centralidade da agenda das políticas sociais e de proteção social nas próximas décadas. (DINIZ, 2012, p. 73).

Marinês Carvalho das Neves Brito
PRODAN – UFBA
marinescarvalhobrito@gmail.com
Professora de Dança da Rede Pública Municipal de Educação de Salvador. Mestranda do Programa de Pós-graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia. Licenciada em Dança (UFBA), Especialista em Metodologia e Didática do Ensino Superior (FACEBA) e Psicopedagogia Institucional (CESAP).

Orientadora: Cecília Bastos da Costa Accioly
UFBA
ceciliaccioly@ufba.br
Professora Adjunto da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA). Pesquisadora do NITRE – Núcleo de Inovação Tecnológica em Reabilitação.

Referências:

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Decreto nº 6.949**, de 25 de agosto de 2009. Promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007. Disponível em:

ISSN: 2238-1112

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm. Acesso em: 06 set. 2020.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto nº 10.502**, de 30 de setembro de 2020. Institui a Política Nacional de Educação Especial: Equitativa, Inclusiva e com Aprendizado ao Longo da Vida. Disponível em: https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.502-de-30-de-setembro-de-2020-280529948 . Acesso em: 06 mar. 2021.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria-Geral. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei nº 13.146**, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 06 set. 2020.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm . Acesso em: 06 set. 2020.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. Desnudando um corpo perturbador: a "bipedia compulsória" e o fetiche pela deficiência na Dança. **Revista Tabuleiro de Letras** (PPGEL, Salvador, online), vol.: 13; n. 2, dezembro de 2019. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/7422>. Acesso em: 29 mar. 2021.

_____. Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. Ephemera Journal, vol. 3, nº 5, Maio /Agosto 2020. p. 40-61. Dossiê corpos e deficiência em cena. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4386 . Acesso em: 03 jun. 2021.

DINIZ, Débora. **O que é deficiência**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

HOLLIDAY, Oscar Jara; CIDAC. **Sistematização de Experiências**: aprender a dialogar com os processos. S/l: CIDAC, s/d. Disponível em: https://www.cidac.pt/files/4513/8497/5266/Aprendizagens_1_v_ligth.pdf . Acesso em 25 nov. 2020.

HOLLIDAY, Oscar Jara. . tradução de Maria Viviana V. Resende. 2. ed. Brasília: MMA, 2006. Disponível em: http://www.edpopsus.epsjv.fiocruz.br/documentos/para-sistematizar-experiencias . Acesso em: 25 nov. 2020.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença:** cartografia de múltiplos corpos. Salvador: EDUFBA, 2012.

RANGEL, Beth; AQUINO, Rita; COSTA, Suzane Lima (Orgs.). **Referenciais curriculares de arte para o ensino fundamental da rede municipal de educação**. Itajaí: Casa Aberta Editora, 2017.

SALVADOR. Prefeitura de. "**Educação em Números"** Disponível em: < http://educacao3.salvador.ba.gov.br/educacao-em-numeros/ >. Acesso em 02 Jul. 2021

SALVADOR. Prefeitura de. "**Aulas de artes melhoram percepção de alunos da rede municipal de Salvador"** Disponível em: < http://educacao3.salvador.ba.gov.br/aulas-de-artes-melhoram-percepcao-de-alunos-da-rede-municipal-de-salvador/>. Acesso em 02 Jul. 2021

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 21, n. 53, p. 69-83, abr. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-

32622001000100005&lng=en&nrm=iso . Acesso em 05 set. 2020. https://doi.org/10.1590/S0101-32622001000100005.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. DEFICIÊNCIA EM CENA: O CORPO DEFICIENTE ENTRE CRIAÇÕES E SUBVERSÕES. **O Mosaico**, [S.l.], jun. 2010. ISSN 2175-0769. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/1503. Acesso em: 03 Jul. 2021.

_____. **Deficiência em cena**. João Pessoa: Ideia, 2011.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Ação do patriarcado nas danças de salão

Marlyson de Figueiredo Barbosa (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Apresento neste texto parte do resultado da pesquisa de Mestrado em Dança no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança/UFBA) que versa sobre a ação do patriarcado em contextos educacionais e de sociabilidade das danças de salão. A proposta de realizar uma crítica-analítica acerca dessa ação é, um enfoque específico neste grande campo chamado de "danças de salão". Assim, objetivo narrar, descrever e dissertar sobre ações e/ou atitudes machistas que emergem do pensamento patriarcal (LERNER, 2019) e são direcionadas preponderantemente contra mulheres nos ambientes das danças de salão. Gerda Lerner define o patriarcado como um processo de dominação do homem sobre a figura feminina dentro do ambiente familiar que, diante dos acontecimentos, foi potencialmente expandido para os espaços públicos e privados da sociedade em geral. Sabidamente o patriarcado é uma ação estrutural social e a dança dela não está apartada, ao contrário, lhe faz parte, reciprocamente age e é agenciada por esta mesma sociedade. O propósito aqui é analisar, a partir da perspectiva de símbolos patriarcais como heteronormatividade e heterossexualidade (MISKOLCI, 2012), machismo estrutural (LEIDA, 2020), binaridade de gênero (BENTO, 2015), metáforas (LAKOFF; JOHNSON, 2002) e masculinidade tóxica (AMBRA, 2019), a superioridade do homem sobre a mulher dentro dos ambientes de danças de salão.

Palavras-chave: DANÇA DE SALÃO. MACHISMO. PATRIARCADO. HETERONORMATIVIDADE.

Abstract: In this text, I present part of the results of the Master's in Dance research in the Post graduate Program in Dance (PPGDança/UFBA) on the action of patriarchy in educational contexts and sociability of ballroom dances. The proposal to carry out an analytical critique about this action is, obviously, a specific focus in this large field called "ballroom dances". Thus, the purpose is to narrate, describe and expatiate on sexist actions and/or attitudes that emerge from patriarchal thinking (LERNER, 2019) and are predominantly directed against women in ballroom dancing environments. Gerda Lerner defines patriarchy as a process of male domination over the female figure within the family environment that was potentially expanded to the public and private spaces of society in general. It is known that patriarchy is a structural social action, and its dance is not separate, on the contrary, it is part of it, reciprocally acts and is managed by this same society. The purpose here is to analyze, from the perspective of patriarchal symbols such as heteronormativity, heterosexuality (MISKOLCI, 2012), structural sexism (LEIDA, 2020), gender binarity (BENTO, 2015), metaphors (LAKOFF; JOHNSON, 2002) and toxic masculinity (AMBRA, 2019), the superiority of men over women within ballroom dancing environments.

Keywords: BALLROOM DANCE. SEXISM. PATRIARCHY. HETERONORMATIVITY.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Vivemos nos dias de hoje em uma sociedade machista, preconceituosa e com a recorrente concepção de que o homem branco, hétero e majoritariamente de classe média ou alta, precisa ocupar lugares de lideranças nos espaços privados e públicos em que as mulheres estejam subordinadas em vários contextos pelo gênero masculino. Nessa perspectiva, é inevitável que aconteça uma espécie de reprodução de comportamentos os quais, nas danças de salão, são priorizados como referência a figura masculina como a única com o poder de mandar e mediar os conhecimentos nesses espaços.

Assim, as práticas didáticas e ações cotidianas utilizadas nas danças de salão ainda são pautadas nas concepções de que as mulheres precisam e devem comportar-se subalternamente aos homens, sem ter seus direitos de fala, espaço corporal e social em equidade ao gênero masculino. Os vários tipos de machismos e masculinidades disseminados durante as aulas, competições e bailes dançantes são tecnologias patriarcais com a função de fortalecer a dicotomia do homem superior e a mulher inferior.

Diante do exposto, essa pesquisa vem questionar a hegemonia masculina que está enraizada nos pensamentos dos homens e de algumas mulheres que praticam as danças de salão. Levantamos e traçamos aqui uma crítica sobre as ações do patriarcado (LERNER, 2019) nos ambientes educacionais e sociais que os cavalheiros e damas das danças em questão constroem suas interações corporais, verbais, didáticas e políticas.

> Patriarcado, em sua definição mais ampla, significa a manifestação e institucionalização da dominância masculina sobre as mulheres e crianças na família e a extensão da dominância masculina sobre mulheres na sociedade em geral. A definição sugere que homens têm o poder em todas as instituições importantes da sociedade e que as mulheres sejam totalmente impotentes ou privadas de direitos, influências e recursos. Uma das mais árduas tarefas da História das Mulheres é traçar com precisão as várias formas e maneiras como o patriarcado aparece historicamente, as variações e mudanças em sua estrutura e função, e as adaptações que ele faz diante da pressão e das demandas das mulheres. Se o patriarcado descreve o sistema institucionalizado de dominância masculina, o paternalismo descreve um modo específico um conjunto de relações patriarcais. (LERNER, 2019, p. 290)

Embora as mulheres venham conquistando vários cargos que antes eram restritos apenas ao gênero masculino, elas ainda, infelizmente, são vistas por vários

ISSN: 2238-1112

homens (e por elas mesmas) como um ser subalterno e inferior, em vários ambientes da nossa sociedade. Esse poder, dado ao homem, foi culturalmente construído por uma classe de conservadores machistas e não contribui para a relação de equidade que a mulher vem, há várias décadas buscando, às custas de muitas violências, inclusive a morte.

Dentre os vários tipos de mecanismos desenvolvidos contra as mulheres nos espaços das danças a dois, alguns são ostensivos, como é o caso da figura masculina carregar o estereótipo do grande responsável detentor do saber, poder e autoridade máxima, seja nos contextos de ensino/aprendizagem ou de sociabilidades dessas danças em pesquisa.

Um outro tipo de dispositivo que age de maneira discreta na maior parte das vezes, é a tradicional cartilha de etiqueta das danças de salão. Esse mecanismo coloca a figura da dama muitas vezes na vulnerabilidade dos cânones patriarcais e machistas para suprir a necessidade da superioridade do homem sobre a mulher, utilizando uma pseudoeducação nas perspectivas do colonialismo que desenvolve um pensamento na mulher de que essa precisa se tornar uma boa dama nos padrões estabelecidos pela cultura machista dessas danças.

O colonialismo parte das construções hegemônicas dos considerados nobres, ricos e detentores de saberes válidos. A partir dos seus poderes, desenvolveram um pensamento no qual há uma separação social que nega e exclui qualquer atitude ou cultura que não esteja dentro dos critérios dos seus contextos (SANTOS; MENESES, 2010). Neste prisma, podemos elencar o patriarcado como um símbolo que se constituiu junto ao colonialismo.

No fluxo aqui pesquisado, percebemos o quão são disseminadas, desde o início das danças de salão, as ações coloniais que segregam colonizadores de selvagens, colocando a figura feminina nesse lugar que não é colonial – Epistemologias do Sul – (SANTOS; MENESES, 2010). No viés deste pensamento hegemônico, às mulheres são negadas qualquer possibilidade de emancipação do seu lugar de fala, corpo feminino e político.

Nessas nuances do pensamento colonial, a pesquisa se referencia no conceito de *linha abissal* (SANTOS, 2010), o qual se caracteriza com o entendimento de uma linha que separa os considerados civilizados dos selvagens. O professor Boaventura de Sousa Santos discorre que esse conceito parte das *Epistemologias do Sul*, que se baseia na cultura dominante do colonialismo ocidental

ISSN: 2238-1112

(SANTOS; MENESES, 2010). A linha abissal cria uma separação entre experiências e saberes construídos por pessoas que são consideradas dentro do lado de cá (dos coloniais) da linha abissal e que os conhecimentos produzidos são válidos e de importante relevância. Às pessoas que não estão no lado da linha dos nobres restam apenas o outro lado da linha, que para o pensamento colonial é lugar dos inúteis, selvagens e perigosos indignos de produção de saberes. Essas concepções são evidentes em várias camadas sociais.

É importante pontuar, que essas ações de cunho machista são mediadas nos contextos didáticos e sociabilidades nessas danças as quais, as metáforas do cavalheiro superior e dama inferior (LAKOFF; JOHNSON, 2002), são utilizadas na construção da hegemonia machista e patriarcal que são vivenciadas por muitas damas que frequentam esses ambientes predominantemente marcados por hierarquias de gênero, sexo, raça e classe.

Diante de tais indagações, buscamos referência em Lakoff e Johnson (2002) que afirmam que "a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação" (p. 48). Os referidos autores discorrem que a metáfora não é meramente uma figura de linguagem e, portanto, afirmam que os "processos de pensamento são em grande parte metafóricos"[1]. Diante dessas afirmações, entendemos que o significado e a interpretação das metáforas dependem de quem fala e de quem ouve, depende, portanto, do "contexto [...] para determinar se a frase tem ou não significado e, se tiver, que significado ela tem"[2].

Tal argumento corrobora com a existência da metáfora no nosso cotidiano e no contexto do ensino, mesmo que de modo inconsciente. Rengel e Feitoza (2014) propõem compreendermos as metáforas, sejam verbais ou gestuais (durante a dança) como emergentes do procedimento metafórico do corpo, que é um modo cognitivo que compreende várias conexões neurais, sensório-motoras-inferentes-abstratas ocorrendo em trânsito constante. Os autores continuam a argumentação apontando que conhecemos a abstração e/ou juízo de valores e/ou conceituações sempre no entremeio do sentir também, como corpo que sente e pensa, ao mesmo tempo. Entendemos, por exemplo, compreender e/ou apreender porque fazemos o ato físico de apreensão, ou pegar. Metafórico (que na sua etimologia significa

[1] LAKOFF; JOHNSON. *Op. Cit.* p. 48.
[2] LAKOFF; JOHNSON. *Op. Cit.* p. 57.

ISSN: 2238-1112

trânsito, transporte) no sentido de uma coisa = sensório-motor pela outra = conceituação, abstração e vice-versa. Dizer: "Você é uma anta, dança muito mal" não é apenas uma figura de linguagem verbal. Ela gera um gesto na pessoa, uma dor, um estranhamento (mesmo que nunca tenha visto uma anta, há uma ideia cultural sobre "ser anta"). Por isso as metáforas também são gestuais... O modo que o homem machista pega na dama expressa muito a sua metáfora, que é oriunda de um modo de proceder do corpo. O modo "físico" de tocar a mulher expressa o modo "abstrato" que o homem machista pensa.

Nas danças de salão, comumente nos deparamos com professores brancos, héteros e autoritários que costumam desenvolver, durante suas aulas, metodologias que valorizam mais a figura masculina ocasionando a desvalorização da mulher que esteja dentro ou fora dos contextos de sala de aula.

Por essas abordagens, fica manifesta a importância de trazer mecanismos que tirem a figura da dama desse lugar de obediência em relação aos cavalheiros que sempre foram colocados no lugar de poder sobre a dama e aqueles homens que não compactuam com a cultura do patriarcado nas danças de salão.

A partir dos estudos de Gerda Lerner (2019), historicamente o patriarcado foi construído no intervalo de tempo de 2500 anos. Assim, logo após sua consolidação foi criada a denominação de Estado arcaico o qual, tinha como base principal para suas condutas e normas a família patriarcal que obrigatoriamente tinha que seguir as ordens da figura do pai, responsável pelo sustento econômico de todos.

Nessa perspectiva muitas das intervenções que emanam dos homens que frequentam esses ambientes das danças a dois, acontecem baseados nos símbolos patriarcais que são replicados excessivamente como forma de manutenção desta estrutura colonial e machista. Assim, corroboramos com alguns pesquisadores e profissionais que defendem que as danças de salão sempre foram construídas nas normatizações da heteronormatividade e heterossexualidade (MISKOLCI, 2012).

Por vivermos num país machista e patriarcal, as danças em estudo refletem bem as normatizações da heteronormatividade e heterossexualidade reverberadas em várias camadas dentro da sociedade. Infelizmente as perspectivas sociais e metodologias das danças de salão se alçam na ideia que essa dança deva acontecer apenas entre homem e mulher heterossexuais e a figura feminina seja totalmente submissa ao gênero masculino.

ISSN: 2238-1112

A trajetória das danças neste estudo aconteceu e acontece em espaços que, em sua maioria, o público vivencia normatizações de como se vestir, falar, interagir e principalmente com quem a mulher deve fazer par para poder dançar durante as aulas, eventos, competições e bailes dançantes.

Os estudos de Miskolci (2012) trazem a definição de heteronormatividade a qual, edifica-se na sociedade de forma visível que possibilita a utilização do mecanismo de vigia na incumbência de regular e condenar as formas como as pessoas estão se relacionando nos diversos ambientes normativos estruturados na sociedade. Esta cultura machista e heteronormativa propagada nas pedagogias e nos eventos extraclasse retroalimentam a ideia hegemônica de que os homens e as mulheres devem desempenhar papéis diferentes, os quais os homens têm a função de comandar e ordenar, e em contrapartida as mulheres assumem o lugar de servir e prestar dedicação exclusiva aos caprichos e comandos dos cavalheiros.

É possível destacar que, em certa medida, encontramos diversos outros símbolos patriarcais que harmonizam com as normatizações estruturais estabelecidas pelos ideais machistas, coloniais e patriarcais que permeiam as danças e diversos outros ambientes que tenham suas bases nos cânones do masculino colonizador. É necessário reconhecer que estes instrumentos além de propagar o mal da masculinidade nociva sobre as mulheres, eles reverberam de várias formas em espaços considerados públicos ou privados, nos quais existam interações entre homens e mulheres como principal meio de comunicação.

Dentre os vários ícones do patriarcado ecoados nos espaços das danças a dois, a binaridade de gênero (BENTO, 2015) teve e tem um papel relevante no que diz respeito à divisão de gênero nas interações das danças de salão. As separações de papéis entre damas e cavalheiros consolidou a hegemonia de que, nas danças em questão, a figura feminina não deveria jamais fazer ou ocupar lugares que apenas a figura masculina tem a capacidade e o direito de apoderar-se.

A binaridade de gênero é uma padronização que é ensinada às crianças desde muito cedo. Propagou-se de tal forma, que é praticamente impossível não relacionar a dança de salão à figura do casal heteronormativo dançando. Este conceito e reflexão é trazido pela professora e pesquisadora Berenice Bento (2015), que dedica especial atenção à essa simbologia patriarcal. Segundo a autora, essa normatização foi construída por meio da imposição do patriarcado, que ergue um

ISSN: 2238-1112

conjunto de normas acerca da relação do homem e da mulher em mundos diferentes.

A partir disto, se reflete que as ações e condutas nas danças de salão são pautadas mediante passos, movimentos e comportamentos femininos que apenas as damas podem executar. Nesse prisma, os cavalheiros também seguem fazendo apenas células corporais que sejam exclusivas do gênero masculino. Tanto a mulher quanto o homem quando iniciam nas danças de salão, a primeira informação transmitida pelo professor para eles é que nessa dança a primeira etiqueta nunca deve ser quebrada pois, se torna inadmissível a situação de dois homens ou duas mulheres dançarem formando um par. As normas que constam nas cartilhas de etiquetas das danças em estudo, só permitem que um casal formado por um homem e uma mulher possam desfrutar das interações em sala de aula, eventos e competições desenvolvidas pelas escolas especializadas nas danças de salão. O pensamento hegemônico do casal hetero dançando nos salões durante os bailes, apenas alimenta a ideia cristalizada que essa dança deve ser binaria e heteronormativa.

Analisar as ações dos mecanismos do patriarcado nas ações e condutas dos homens nos espaços das danças de salão, nos levou a perceber quão estes estão imersos nas configurações do mundo sombrio e cruel da masculinidade tóxica (AMBRA, 2019), cristalizada no pensamento de vários cavalheiros que frequentam os ambientes das danças a dois. Masculinidade tóxica, segundo o entendimento de Ambra (2019), são ações masculinas que não toleram se verem pelo espelho e se enxergarem fora dos padrões estabelecidos pelos cânones patriarcais dos vários tipos de masculinidades imersas nas danças em questão e dentro das conjunturas da sociedade. Marcada historicamente por atitudes e comportamentos que esteja baseado na violência, força, virilidade e condutas autodestrutiva, a masculinidade tóxica nas danças de salão é constituída por padrões não alcançados pelos cavalheiros.

> O modelo hegemônico de masculinidade é, sobretudo, branco, heterossexual, classe média, adulto e europeu, se consideramos uma perspectiva internacional. Kaufman (1995, p. 4) afirma que para a maioria dos homens é impossível cumprir os requisitos das “ideias” hegemônicas de masculinidade. É importante respeitar os códigos ou ritos. Para serem considerados homens é necessário combater aspectos internos que os remeteriam às mulheres nas sociedades patriarcais, além da produção de heteronormatividade e homofobia. (FONSECA, 2015, p. 356)

ISSN: 2238-1112

Desse modo, as interações que acontecem entre as pessoas durante as aulas, bailes e eventos de competições se entrelaçam nas perspectivas da brutalidade. Assim, a atitude corporificada do homem imerso ao machismo violento reverbera assédios, abuso e muitas vezes chegando ao extremo da misoginia contras as mulheres que praticam as danças as dois.

A seguir descrevo cenas patriarcais que são estruturadas em cartilhas de etiquetas das danças de salão com o intuito de evidenciar o machismo, a violência, a condição de submissão, o desrespeito. Essas cenas são recortes que trago da minha pesquisa de mestrado que traça uma análise crítica e analítica das ações do patriarcado nas danças de salão.

Cena 1

Eu, enquanto aluna de aulas coletivas de dança de salão, já experienciei situações no mínimo constrangedoras. Uma dessas situações era que certo aluno se prevalecia da sua força muscular, além da desculpa de que tinha que conduzir a dama com vigor, e aproveitava para apertar o corpo da dama junto ao seu corpo de forma excessiva e abusiva, deixando a dama sem espaço para executar seus movimentos. Tal situação tornava o momento da dança desprazeroso, visto que a todo momento tinha que dançar exercendo uma força extra contrária ao dito cavalheiro, para afastá-lo e fazê-lo perceber sua atitude abusiva e invasiva. Era nítida sua intenção machista de se aproveitar das damas que frequentavam as mesmas aulas.

Cena 2

Também já me deparei com situações machistas em que os cavalheiros não dançavam muito bem, como também não sabiam conduzir as damas, mas que se diziam exímios dançarinos de dança de salão, exclusivamente por serem os 'cavalheiros' que comandam e as damas devem obedecer e executar os movimentos que os mesmos querem que elas façam.

Nas cenas 1 e 2, cavalheiros fundamentados nas normas da etiqueta desse contexto tentam agir de forma aparentemente correta para usufruir da sua postura machista contra a dama com quem eles estão dançando. Esses corpos trazem com eles uma carga de masculinidade ontológica e machezas cristalizadas em decorrência da cultura do machismo. E vale alertar que uma das primeiras referências de machismo e poder sobre a dama que o cavalheiro aprende na primeira aula é que a dama deve obedecer a todos seus comandos no momento da

ISSN: 2238-1112

dança, respaldados nas metáforas de poder entre o corpo condutor e o corpo conduzido.

A utilização de relações e hierarquias de gênero é uma realidade que está sendo combatida por profissionais que não compactuam com concepções patriarcais que são mediadas nesse universo, o qual apenas o corpo masculino sente fazer parte. Nesse viés fica muito nítida a inquietação do corpo feminino ao dançar e principalmente se posicionar como emancipada.

Cena 3

Um certo dia a aluna que pagou por uma aula particular chegou no horário combinado com o seu professor. Bem antes de iniciar a aula, ele chega no seu pescoço e dá um beijo e fala: esse seu perfume você colocou para me deixar excitado? Se sim, fique à vontade para cair de boca no meu pau, pois estamos a sós na academia. Tá, gostosa?

Cena 4

Na posição de professora, passei a sentir o pensamento e atitudes machistas. É comum na dança de salão haver 'rodízio' das damas, ou seja, o cavalheiro permanece em seu lugar e as mulheres vão passando por todos eles, o que já caracteriza uma atitude machista. Em minhas passagens, percebi um aluno que estava com uma certa dificuldade em executar o passo de samba passado. Já na terceira passagem, eu tentei, falei da postura, que se ele mudasse iria deixar o movimento mais fluido, falei do abraço que, para aquele momento, estava prendendo muito a dama e ele poderia deixar ela mais livre, tentei ajustar o olhar dele, que naquele momento estava voltado para o chão, o que poderia dificultar a execução do passo e por fim o fiz ver que ele estava tentando executar o passo mais rápido do que o proposto e que talvez por conta disso ele estivesse perdendo a conexão com a dama. E a resposta dele foi: 'eu sei, sou o homem, quem conduz...' E sorriu, em um tom de brincadeira, mas foi o suficiente para eu ver a resistência dele em aceitar 'correções' de uma mulher. A resistência em aceitar que eu também era parte importante daquele momento de comunicação dançada e que eu estava ali para tentar deixar a dança mais leve, a resistência em ver que o conhecimento não está só no homem, o entendimento e habilidade não são características apenas masculinas..., mas a figura de uma mulher como professora o incomodou o bastante para, mesmo em tom de brincadeira, deixar claro seu pensamento machista, heteronormativo e patriarcal.

ISSN: 2238-1112

A construção de uma didática machista pode ser percebida na cena 4 durante o processo de rodízio das mulheres, no momento de dançar com outros homens em sala de aula. Observável na resistência do aluno do gênero masculino da negação gestual e verbal de ser corrigido por uma professora mulher.

A segregação de lugares, saberes, classe social e gênero sempre esteve presente nesses espaços. Desta forma, quando os cavalheiros encontram a figura feminina à frente de aulas, fica muito evidente o incômodo por parte deles. Isso é herança de dispositivos normalizadores construídos para anular, punir e dominar as mulheres dentro dos espaços das danças em investigação.

Cena 5

Meu nome é Maria e tenho 25 anos. Comecei a fazer aulas de danças de salão aos 16 anos. Desde então, passei por várias situações machistas. Porém, vou relatar uma como quem pratica e frequenta espaços de dança e outra como professora.

Eu e uma amiga fomos para um forró que acontece dentro do campus da universidade. Nós duas dançávamos como condutoras ou conduzidas e fomos dançar juntas. Não se passou nem um minuto até que dois rapazes se aproximassem da gente e dissessem: 'Desculpa, mas não podemos deixar duas moças tão bonitas dançarem assim'. A nossa dança pareceu um problema para eles. Nos sentimos desconfortáveis em recusar o convite e nos separamos para dançar com eles. O mais triste foi que o rapaz que se tornou minha dupla não sabia dançar e passou a música toda dando em cima de mim e até tentou me beijar.

Como professora a situação foi um pouco diferente. Eu dividia a turma com meu amigo e parceiro. Cada um de nós conduzia uma atividade enquanto o outro auxiliava os alunos individualmente, se necessário. Havia um aluno que frequentava nossas aulas há aproximadamente um mês. Ele tinha um pouco de dificuldade, até por ter começado depois da turma ter início. Meu parceiro estava conduzindo um aquecimento e eu vi que este aluno não estava acompanhando. Me aproximei e fui dando as indicações necessárias. Percebi que ele não se movia e só me encarava. Ao perguntar o que estava acontecendo, ouvi que ele não conseguia se concentrar em nada além dos meus olhos. Já me senti muito incomodada com a resposta, mas segui ensinando a ele o movimento. Nada mudou. Ele só me olhava e me dizia o quanto eu era linda, ignorando completamente o que eu estava dizendo. A atitude dele se repetiu em mais uma aula e eu fui direta ao dizer que não gostava

ISSN: 2238-1112

dessa atitude, que estava ali como professora e gostaria de ser respeitada. Na aula seguinte, ele seguiu me incomodando e eu pedi para que o meu parceiro o auxiliasse quando necessário, pois eu não me aproximaria mais. O aluno questionou o professor sobre o porquê de eu não o ensinar individualmente e foi repreendido por sua atitude. Depois de ouvir de outro homem que a atitude dele era desrespeitosa, parou de fazer os comentários para mim, mas só durante a aula.

Precisamos continuar com estudos e práticas antimachistas e antipatriarcais para combater esses tipos de cenas descritas durante a pesquisa. Sobretudo, tencionar esse lugar de poder masculino que se reverbera nessas conjunturas como machismo estrutural, tomado muitas vezes como uma ação normal do cotidiano para várias damas.

É por meio dessas questões mencionadas durante a escrita que destacamos o machismo estrutural (LEIDA, 2020), outro ícone do patriarcado o qual, rodeia os contextos femininos de forma sigilosa e perversa. Esse signo patriarcal prioriza não apenas as damas das danças de salão, mas as mulheres que frequentam ambientes dentro da sociedade necessários para suas atividades pessoais, profissionais e familiares.

Nessa conjuntura, Leida (2020) completa:

> As vítimas do machismo são cada uma das mulheres do mundo, apenas nós somos em menor ou maior grau. Outra desculpa muito útil para os machirulados tirarem ferro da questão quando o feminismo afirma que todos somos vítimas do patriarcado é o bem conhecido “Muito oprimido, mas você não se queixa de não pagar nas discotecas”. Alguém pode realmente acreditar que boates (ou qualquer tipo de empresa) vão parar de lucrar com o setor de clientes apenas por causa de seu sexo? Qual é o ponto, do ponto de vista comercial em um mundo capitalista? Nenhuma. Os motivos do empresário para permitir que mulheres entrem em suas covas de graças não são senão usá-las como uma reivindicação, como mercadoria e gratuitamente, sem nenhum custo para elas. Prestamos o serviço ao empresário, enchemos suas instalações e recebemos muitos homens lotados na bilheteria para pagar a entrada, como em uma atração de circo: venha e veja. E incomodar e babassem, nós adicionaríamos aqui. (LEIDA, 2020, p. 25)

Encontramos eventos em que professores escolhem suas monitoras mais jovens e consideradas bonitas, sensuais e *sexies* para colocá-las como um tipo de "dance pague" em alguns bailes de danças de salão. Nesses eventos, comum acontecer, o aluno do gênero masculino, hetero, considerado idoso, escolher a monitora do seu gosto e pagar o preço estabelecido nela. Vale ressaltar que, dependendo do nível de beleza dela, o aluno paga mais caro ou mais barato pela

ISSN: 2238-1112

“sua dama" naquele baile. Em um amplo segmento da sociedade, essa ação não é considerada machista e ofensiva à figura da mulher. Lamentavelmente, são consideradas normais e levadas muitas vezes para o lado de um tipo de humor tóxico.

A partir de tais apontamentos entendemos que o machismo estrutural acontece através de comportamentos masculinos que são fundamentados nas concepções machistas que as damas das danças em estudo sofrem. Uma das principais intenções dessa tecnologia masculina é perpetuar o poder hegemônico dos homens sobre as mulheres, como a manutenção do lugar do gênero masculino em cargos de liderança sejam no âmbito público, privado ou familiar.

Nesse sentido, nas mediações ocorridas nas danças a dois presenciamos diversas posturas e ações do machismo estrutural que muitas mulheres não conseguem perceber o quão são vítimas desses dispositivos. Desse modo, por estarem imensas a uma cultura colonial e patriarcal, desde criança acreditam fielmente não estarem em lugar de vítimas dos cavalheiros das danças de salão.

Ao destacar as condições das damas nesses processos de mediações que articulam o machismo estrutural como um modo sigiloso e invisível de experienciar a cultura masculina, encontraremos formas de criar rachaduras nessas concepções machistas e hegemônicas reverberadas nos ambientes onde acontecem as práticas das danças de salão.

As sociabilidades encontradas nos espaços das aulas e bailes das danças a dois trazem ainda uma ideia cristalizada que as damas (mulheres) devem cumprir os processos de comunicações com "seus" cavalheiros, seguindo à risca os artigos explicitados nas cartilhas de etiquetas das danças em pesquisa.

Essas imposições, em formato de artigos, deixam nítido que uma *excelente* dama necessita oferecer sua fidelidade, vontades e desejos sempre priorizando as ordens e caprichos do cavalheiro com quem ela esteja dançando ou interagindo nesses espaços.

Tal processualidade conduz a dama para construção de um perfil o qual, qualquer mulher nessas diretrizes é forçada a aceitar e não recusar as imposições colocadas pelos comportamentos machistas e patriarcais utilizados pelos homens que frequentam esses recintos considerados socialmente masculinos, das danças em estudo.

Ao elencarmos alguns dispositivos específicos do machismo estrutural nesta pesquisa, destacamos que esse se edifica não apenas nas danças de salão mas nos diversos contextos sociais que são experienciados pela figura feminina em várias esferas da sociedade sejam elas familiar, pública ou privada.

Ressaltamos que não se trata de adaptar-se, já que esse símbolo do patriarcado se relaciona por um sistema de imposição masculina sobre mulheres que concordam ou não com esse mecanismo colonial e hierárquico. A presente proposição se baseia, sobretudo, no homem, hétero, branco e de classe média/alta como o real responsável pelos posicionamentos dentro de uma sociedade machista e patriarcal.

Precisamos repensar como mudar o pensamento hegemônico dos homens quando se trata da figura feminina dentro dos espaços das danças a dois, e principalmente, rever esse modelo vigente do gênero masculino superior ao feminino disseminado em vários contextos sociais. Pontuamos que, as estruturas machistas e patriarcais retroalimentam a manutenção do machismo fazendo esse acontecer de forma natural dentro e fora dos espaços das danças de salão.

Concluímos então, assegurando o quão é necessário continuar a tecer pesquisas que abordem discursos que não fortaleçam os símbolos do patriarcado mencionados nesta pesquisa. Desse modo, intentamos desenvolver novas possibilidades sobre como os homens (cavalheiros) podem repensar suas ações e comportamentos direcionados às mulheres (damas) nos ambientes das danças a dois e nas diversas esferas que constituem nossa sociedade.

Marlyson de Figueredo Barbosa
(UFBA)
lysonbarbosa@yahoo.com.br
Prof. Mestre em Dança pela Escola de Dança da UFBA. Especialista em Docência no Ensino das Artes. Instituto Brasileiro de Formação/IFB. Graduado em Dança pela UFPB. Pesquisador em Dança, corpo e cognição. Integrante do Grupo de pesquisa Corponectivos: Dança/Artes/Interseções e do Grupo X de Improvisação em Dança.

Profa. Dra. Lenira Peral Rengel – Orientadora
(UFBA)
lenira@rengel.pro.br
Doutora em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Universidade Federal da Bahia (UFBA).

ISSN: 2238-1112

Referências

AMBRA, P. Cartografia da masculinidade: do mito aos horizontes de desconstrução. *In*: **CULT** - Revista Brasileira De Cultura. São Paulo: Bregantini, 2019.

BENTO, B. **Desfazendo gênero**: educação da diferença, masculinidades, feminismos e literatura. Natal: EDUFRN, 2015.

FONSECA, V. do N. Masculinidades alternativas: desconstrução de gênero? *In*: BENTO, B.; FELIX-SILVA, A. V. **Desfazendo gênero**: educação da diferença, masculinidades, feminismos e literatura. Natal: EDUFRN, 2015.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: EDUC, 2002.

LERNER, G. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

LEIDA, J. C. **Machismo estrutural**: passos para tirá-lo de você. *E-book*. Versão 1.0. 2020.

MISKOLCI, R. Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. **Série Cadernos da Diversidade**, 6. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

RENGEL, L. P; FEITOZA, J. Cocondução por procedimento metafórico do corpo: proposições para o processo educacional das danças a dois. *In*: **Anais do III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Comitê Dança em Mediações Educacionais, 2014.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, B. de S. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Portugal: Almedina, 2018.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Ludicidade no processo de aprender dança

Mayanna Costa Martins (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Este trabalho é fruto de minha atuação como professora de Dança para crianças do ensino fundamental I, da educação básica. Enfoca um recorte da minha pesquisa como mestranda no PRODAN - Mestrado Profissional em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Busco trazer contribuições, com ações de danças, para o processo de alfabetização e letramento (SOARES, 2004) como passo para a transformação da aprendizagem de forma lúdica e colaborativa. Por meio da ludicidade (LUCKESI, 2005), busco inserir jogos correlacionados com a Dança que promovam a aprendizagem. Considero relevante que as crianças possam sentir-se integradas a este fazer desde a elaboração dos jogos, até o momento de, efetivamente, jogá-los e/ou dança-los. Por meio do desenvolvimento cognitivo, em seus aspectos motores, emocionais (RENGEL, 2015), busco alcançar a alfabetização e o letramento com o corpo em movimento de dança. Alfabetizar e letrar começa com a leitura do mundo e confiança no próprio contexto social (FREIRE, 2011). Esta pesquisa também aborda a situação do sistema educacional atual. É importante ressaltar a necessidade de uma mudança significativa e envolvimento tanto por parte dos professores, sociedade e principalmente dos órgãos competentes na criação de novas políticas públicas educacionais e artísticas.

Palavras-chave: JOGOS DE DANÇA. LUDICIDADE. APRENDIZAGEM. ALFABETIZAÇÃO-LETRAMENTO.

Abstract: This work is the result of my practice as a dance teacher of lower school children. It focuses on an excerpt of my research as a master´s student at PRODAN – Professional Master´s Degree in Dance at the Federal University of Bahia. I seek to bring contributions, with dance actions, to the literacy and its process (SOARES, 2004) as a step towards transforming learning in a playful and collaborative way. Through playfulness (LUCKESI, 2005), I intend to insert games correlated with dance that promote learning. I consider it relevant that children can fell integrated into these actions, from the development of the games until the moment of actually playing and/or dancing. Through cognitive development, in its motor and emotional aspects (RENGEL, 2015), I aim to achive literacy with body dance movement. Literacy begins with world reading and the trust in the social context itself (FREIRE, 2011). This research also approaches the situation on the current educational system. It is important to emphasize the necessity for a meaningful change and commitment on the part of the teachers, society and specially the competent agencies in the creation of a new educational and artistic public policy.

Keywords: DANCING GAMES, PLAYFULNESS, LEARNING, LITERACY.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Uma aprendizagem lúdica na educação básica

Poesia, palavras que dançam em rimas. Encontrei na poesia a possibilidade de externalizar o que meu corpo não dança. “Chão da Escola” é o título desses textos poéticos que trazem algumas das realidades da escola pública e que tem o intuito de alcançar a transformação desse lugar. Aqui, trago a resposta para uma poesia escrita em 2017 e contextualizada para 2021.

O gás chegou! Já temos como cozinhar
Os cinco biscoitos que eram de salgados agora são doces
Ainda não dá para alimentar
A laranja, depois do Tribunal de Contas passou a ser oferecida descascada
Há algum tempo chegou na escola uma empresa de nutrição
As crianças passaram a se alimentar melhor
Porém as merendeiras recebem por produção
Se não tem alunos, não se produz e não se recebe
Os ventiladores, quanta luta para receber novos
Os velhos até pouco tempo ainda estavam na parede
Por tanta poeira o motor parou de funcionar
É porque o telhado não é forrado e quando chove faz pingueira, cai poeira, as vezes até entra feixes de raios de sol
Meus alunos receberam farda, kit escolar,
Época eleitoral, contas a vencer e o tribunal irá cobrar
Eu continuo sem sala
E sigo me deslocando para lá e para cá
O bebedouro que parecia uma nascente,
Onde a água “brotava” da torneira que os alunos encostavam os lábios para a sede saciar, foi substituído
Foi substituído por um mais moderno,
dificilmente possibilitará o distanciamento social
Estamos vivendo um período que não é permitido aglomerar
Água, já dei da minha pois quero vê-los dançar
Ônibus para a aula de campo não temos mais
O último, quando chegou, levou apenas uma turma para assistir à peça de teatro.
Continuamos com duas ADIs e temos trinta crianças especiais
O futuro, como será?
Hora da chamada
Carro pipa? Sempre presente

ISSN: 2238-1112

Melhorias ocorrendo... Paulatinamente.
O desejo de ensinar?
Continua presente
Porque nossa história é dança
e alfabetizar.

(MARTINS, Mayanna. 2021)

Fazer dança na escola pública é um desafio vivenciado por professores, que para desenvolver suas aulas desdobram-se buscando ações que venham proporcionar aos educandos, conhecimento, experiências e aprendizagens. Ações essas que partem da produção de material específico para as atividades, a limpeza do espaço onde acontecem a aula ou até a aquisição, com recursos próprios, de equipamentos eletrônicos. Ensinar/aprender implica um processo cognitivo comprometido e o comprometimento do educar com a Arte parte de considerar os múltiplos olhares das pessoas educandas.

Quando comecei a dar aula de dança na Rede Municipal de Educação de Salvador pude perceber que muitos dos estudantes estavam aproveitando o momento da dança para extravasar suas emoções de maneira agressiva, violenta e desrespeitosa, ao mesmo tempo em que outros estudantes participavam das atividades com envolvimento, interesse e motivação. Caminhar pela sala, pisando com os calcanhares ou na meia ponta dos pés, sentir o chão, perceber a temperatura, respirar com mais atenção a esse processo, olhar ao redor, perceber as pessoas que caminham juntos, exercícios comuns feitos em aulas de dança, para muitos estudantes, eram motivos de esbarrões, empurra-empurra, pés colocados na frente para alguém cair.

Passei algum tempo tentando entender o motivo pelo qual existia tanta rejeição ao movimento da dança e notei que os que brigavam ou se colocavam distante das propostas de movimento traziam consigo muita dificuldade para receber orientações e traziam consigo dificuldades com relação a aprendizagem.

A partir daí, busquei conhecer mais profundamente o corpo discente da escola, pude notar que muitos alunos e alunas estavam em distorção idade/série e encontravam-se limitados a escrever seus próprios nomes. Neste quadro de limitação as crianças também apresentavam dificuldade de compreensão para o que estava sendo exposto. Tal sintético, porém cruel e concreto panorama, portanto,

ISSN: 2238-1112

fazia com que se sentissem excluídos do contexto escolar e sem interesse para participar das aulas de dança.

Faço essa relação com o não “querer” dançar porque sempre, ou em algum momento a dança permite a exposição do corpo em movimento e esse é o momento que muitos estudantes, (mais velhos), grandes demais para a turma ou com muitas dificuldades internalizadas, querem evitar. Se brigavam muda-se a atenção, muda o foco, muda o aluno, muda-se a dança ou termina a aula.

Foi movida por esse incômodo e angústia, e pelo desejo em fazê-los participar das aulas de dança, que busquei estratégias e ações de contribuição para com os processos de alfabetização e letramento por meio da dança.

Do ponto de vista de Rengel e Mommensohn (1992, p. 102) “O caráter lúdico da dança recupera o prazer da própria energia física na ação, além de ampliar as possibilidades de relação do grupo, o que contribui para a melhoria da qualidade de vida em geral.”

Essa então vem a ser a questão central da minha pesquisa que está implicada justamente nas contribuições que a dança junto com a ludicidade pode trazer para a alfabetização e letramento de estudantes no fundamental I e como isso pode colaborar com a aprendizagem, a elevação da autoestima, a autoaceitação e a aceitação do outro.

> Ludicidade é um termo que tem origem na palavra latina “*ludus*”, que significa jogo ou brincar. Na educação, usamos o conceito do lúdico para nos referir a jogos, brincadeiras e qualquer exercício que trabalhe a imaginação e a fantasia. A ludicidade é um instrumento potente para o processo de ensino-aprendizagem em qualquer nível de formação. (OPET, s.a)

Referenciada nessa compreensão de ludicidade, mas também ampliando-a para o seu contexto social, reafirmo a combinação entre Dança e Ludicidade caminhando lado a lado em parceria com a aprendizagem de crianças. Vivenciando a rotina da educação básica, observo que o fazer pedagógico precisa ultrapassar o que está posto no currículo da rede, se faz necessário expandir o espaço de atuação, ampliar e diversificar as formas de ensinar.

Em uma ação empática procuro trazer elementos da dança relacionados ao: reconhecimento do corpo, contribuindo com a melhoria da autoestima, à partir das potencialidades das pessoas educandas, conhecendo seus sonhos e desejos; à pluralidade cultural, proporcionando ações de arte que possibilitem aos estudantes

ISSN: 2238-1112

expressar o conhecimento adquiridos em seu núcleo familiar e social, valorizando seus saberes mas também apresentando novos saberes que dialoguem, podendo assim fazê-los sentir-se motivados, valorizados e envolvidos; o processo criativo, criando jogos adaptados aos conteúdos da dança, que são utilizados como estímulo para a contribuição da aprendizagem em dança bem como dos conteúdos relacionados às disciplinas básicas por meio da interdisciplinaridade, estando esses jogos próximos a realidade do seu brincar; a tecnologia no desenvolvimento desses jogos, tendo o intuito de buscar mecanismos que tornem interessantes para os envolvidos e a pesquisa desenvolvendo estratégias que despertem o interesse de cada um, a partir do diálogo para com eles. Dessa forma encontraremos nos conteúdos programados quanto nos conteúdos desejados, motivo para pesquisar aprender e transformar ideias e conhecimento.

Como educadora observo que a relação da dança com os jogos favorece a integração da pessoa educanda com o meio, com o outro e com ele próprio. Destarte, buscamos promover práticas colaborativas, com as quais construímos juntos o que será socializado para o grupo e que dessa forma possamos no sentir pertencentes ao contexto no qual estamos inseridos. Em momentos que se assemelham a serem despretensiosos, as crianças desenham, criam brinquedos adaptando objetos, trocam muitas cartas de figurinhas, fazem do tempo do lanche o momento de brincar - ações que reforçam que a criança gosta e precisa de brincar com seus pares. Como diz Milton Nascimento no trecho da música que repete o próprio nome da canção, "*Bola de meia - Bola de gude - Um solidário não quer solidão".* Pude perceber que a Dança pode chegar por outros caminhos, podendo agregar novos valores, perspectivas a cada indivíduo.

Nesse desejo de incluir e com o intuito de fazer perceber que podemos aprender brincando, é que a dança em seu fazer de movimento, pode possibilitar aos educandos entender muitos conteúdos propostos pela escola. Por meio do diálogo entre as disciplinas, passei a introduzir jogos as aulas sempre contextualizados para os elementos da dança. Na proposta de potencializar o desenvolvimento de estudantes, com atenção de abarcar o campo cognitivo, o fazer lúdico em dança busca desenvolver atividades que despertem a consciência corporal quando são estimulados a olhar para si mesmos com o apoio do espelho ou por meio das suas memórias. Ter domínio e conhecimento sobre o próprio corpo, possibilita que os estudantes possam adquirir novos conhecimentos,

ISSN: 2238-1112

desenvolvendo/estimulando o campo cognitivo, onde acontecem as diferentes possibilidades de aprender e que diretamente se relacionam com o campo psíquico estando este ligados a emoção.

Durante as aulas sugiro que as crianças voltem o olhar com atenção ao que está sendo proposto: experimentar, apreciar, aplaudir para aprender. Intento ensinar aos educandos a deslocarem-se da crítica destrutiva ou da comparação que, frequentemente, oprime, inferioriza. Apreciando ele pode sentir-se estimulado a experimentar, aplaudido e aplaudindo confirma a sua capacidade de realização. No espaço onde não se tem lugar para negar o outro e a si próprio, ganhamos lugar para a autoaceitação, estando aberto às suas infinitas possibilidades do ser e do fazer.

> A dimensão interior individual é aquela onde o ser humano vivencia uma experiência, dentro de si mesmo, na dimensão do Eu, ou seja, a dimensão espiritual, estética; dimensão que garante o crescimento individual interno, através das múltiplas fases de desenvolvimento, que vão do pré-pessoal, pelo pessoal para o transpessoal. Esse é o campo do pensar filosófico, da espiritualidade, da introspecção psicológica, da criação artística, da percepção estética... A dimensão interior coletiva é aquela onde o ser humano vivencia sua experiência de comunidade, dos valores e sentimentos de viver e conviver com o outro e com os outros, vivência da cultura e dos valores comuns, que dirigem a vida. É a dimensão do Nós de nossa experiência, onde se faz presente a formação e a vivência da ética e da moral. (LUCKESI, 2005)

Trago como recorte um jogo de perguntas e respostas com alfabeto móvel, criado a partir do uso do recurso pedagógico para aprendizagem da escrita. Para esse jogo é escolhido um tema que esteja relacionado ao Referenciais de Artes, material norteador para o ensino da Arte na Rede Municipal. Os estudantes após a orientação se unem em grupos de quantidades iguais e a partir daí o jogo é iniciado. Primeiro são feitas perguntas que devem ser respondidas no próprio grupo. No processo do jogo, existe uma troca de conhecimento relacionado ao conteúdo abordado, geralmente feita ao final da primeira etapa. Muitos dos nossos estudantes trazem consigo o conhecimento adquiridos por meio de experiências culturais obtidas em seus núcleos familiares ou com a dança vivenciada em projetos sociais no bairro onde moram.

Para a escrita das respostas há uma etapa lúdica, com as seguintes fases: contagem do tempo utilizando um cronômetro; aprimoramento da escuta para ouvir as dicas que são ditas por mim ou pelos colegas do mesmo grupo e do outro grupo, (que falam ao mesmo tempo na tentativa de ajudar) e o deslocamento de um

ISSN: 2238-1112

ponto a outro da sala onde está situada uma caixa com as letras do alfabeto móvel, nesse momento as crianças saem correndo, porque criança corre. Ao final dessa etapa as crianças sugerem uma música que faça relação com a temática e inicia-se, assim, a segunda etapa do jogo. Ao experimentarem, improvisando movimentos que sejam correspondentes a resposta encontrada, dançam, imitam, criam seus próprios movimentos, se desinibem, sorriem, cantam, transpiram e alegram-se.

Essa e outras ação, possibilitam à pessoa educanda desenvolver capacidades de compreensão com o estudo proposto, a relação consigo próprio, com os demais e com todo o ambiente que lhe cerca. Na troca entre pensar e agir, sentir e expressar, conhecer e apresentar, apreender e refletir as sinapses são feitas e as relações se estreitam. Luckesi (2005) afirma que “o sistema nervoso central e todo o sistema de comunicação do ser humano com o mundo exterior” […], […] “se estendem para todas as partes do corpo” [...] acontecendo assim o letramento e todo o processo cognitivo.

Na euforia do jogo, na emoção da dança, rimos e aprendemos, “A prática mesma de ensinar implica aprendizagem por parte daqueles a quem se ensina, bem como aprendizagem, ou reaprendizagem, por parte dos que ensinam” (FREIRE, 2011, p.144). Criamos um elo de afeto e cumplicidade independentemente da idade, do nível em que estudantes estejam, independente do grau de dificuldade, o fazer lúdico está implicado na ação da dança e do jogo. Nessa vivência, carregada de emoções, contagia também aqueles que chegam cabisbaixo, trazendo consigo suas questões pessoais, como também contagia colegas de outras turmas e docentes que passam por fora da sala e param na janela para olhar o que está acontecendo na aula de dança.

À importância do fazer lúdico para a aprendizagem, no espaço da escola, principalmente relacionadas às aulas de dança devido às experiências e sensações provocadas e adquiridas com o corpo em movimento podem marcar muitas vezes de forma positiva na vida de estudantes. Estas ações possibilitam desenvolver estímulos que se transformarão em memórias e assim as pessoas educandas podem se beneficiar na aprendizagem a partir dessas lembranças e vivências.

Nesse fazer coletivo, da dança e do jogo, no espaço da escola pública, vamos ultrapassando as limitações da falta de qualidade na estrutura física e as dificuldades impostas pelo sistema. Em uma troca saudável, no sentido de agregar valores de empatia, buscando gerar uma aprendizagem transformadora e

ISSN: 2238-1112

emancipatória, alcançamos também a comunidade escolar envolvida com os estudantes, na escola ou com eles em suas casas, onde percebem uma mudança sutil nas suas atitudes e comportamento.

2. Dançaletrar, uma possibilidade para a dança fazer a diferença

A professora de dança entra na sala de aula, cheia e surpreendentemente silenciosa. Parece que as crianças entram em sintonia instantânea com a felicidade e gritos altíssimos nos pegam de surpresa. Essa felicidade perdura para os próximos encontros que são aguardados com ansiedade. “Ficamos felizes quando usamos nossos talentos e habilidades para realizar coisas que somos bons que gostamos de fazer”. (PEREIRA e VALCÁRCEL, 2018 p. 24). Trago o significado de felicidade a partir do Emocionário, dicionário de emoções, para contextualizar uma das inúmeras emoções vivenciadas em sala de aula, que se inicia no primeiro olhar trocado quando chego na sala ou antes da música tocar ou antes das mesas e cadeiras serem deslocadas para o canto abrindo assim espaço para a dança acontecer.

Para envolvê-los ainda mais introduzi nas aulas o que chamo de docinhos da dança ou o que vem a ser o acolhimento para o início da aula em cada turma. São mensagens, pensamentos, frases ou reflexões feitas por artistas e personalidades que em algum momento falou sobre a dança, viveu ou apreciou alguém dançar. Esses “docinhos” são sorteados diariamente entre os estudantes para serem lidos por eles ou por mim. Refletimos e dialogamos a cada pequeno texto lido. Já nesse momento do início da aula, começa a sintonia entre o pensar e o aprender com a dança.

Todo esse mecanismo lúdico, afetivo envolvente se faz necessário para alcançar e estimular a criança (no) a caminhar, a trazer essas discussões a seu cotidiano e realidade, buscando que alcancem o ponto de transformação, entre o que se é o que se pode ser.

Sobre letramento também considero importante fazer alusão à evolução do termo no Brasil, que teve sua primeira aparição na década de 1980 e sempre esteve associado ao termo alfabetização. Seu conceito perpassa por compreender e utilizar os códigos da leitura e escrita a partir do entendimento sobre o que se ler ou escreve.

ISSN: 2238-1112

Referencio-me, principalmente, na educadora Magda Soares (2004, p. 96) “seu surgimento pode ser interpretado como decorrência da necessidade de configurar e nomear comportamentos e práticas sociais na área da leitura e da escrita que ultrapassem o domínio do sistema alfabético e ortográfico”.

Para dar conta em palavras do que venho pesquisando, uso um neologismo que permite a criação de novas palavras e faço a união entre os termos Dança, alfabetização e letramento, surgindo assim o Dançaletrar. Compreendo que cada termo traz suas especificidades, processos, competências, habilidades e que interferem de forma diferente na maneira de ensinar. Trazer o Dançaletar é a possibilidade de inserir a dança nesse fazer educativo, no qual, junto a aprender a ler/escrever/pensar criticamente por meio das leituras e escritas as crianças estarão também compreendendo esse fazer com o corpo em movimento de dança. Participando desse processo de forma lúdica e sem perder a essência de cada um dos educandos o Dançaletrar agrega valores ao nós, mantendo, educandos e educadores, envolvidos, afetuosos e empáticos.

> O reconhecimento de que tanto a alfabetização quanto o letramento têm diferentes dimensões, ou facetas, a natureza de cada uma delas demanda uma metodologia diferente, de modo que a aprendizagem inicial da língua escrita exige múltiplas metodologias, algumas caracterizadas por ensino direto, explícito e sistemático – particularmente a alfabetização, em suas diferentes facetas – outras caracterizadas por ensino incidental, indireto e subordinado a possibilidades e motivações das crianças. (SOARES, p.16)

Expandimos o espaço limitamos da sala de aula, colocando as mesas e cadeiras que controlam as crianças para os cantos, abrindo um novo espaço onde há liberdade da expressão gestual, oral, escrita possa acontecer. A exploração do movimento e o Dançaletrar permite utilizar esse espaço desde quando iniciamos as reflexões usando o “docinho da dança”, quando são aplicados os jogos como prática lúdica educativa, quando a interdisciplinaridade é feita, ou quando as salas são reorganizadas, produzindo o menor barulho possível colaborando assim com a harmonia do entorno, para que o próximo professor comece a trabalhar. Assim as pessoas educandas despertam para o aprender lúdico, colaborativo e emancipatório.

Para contextualizar a ação da dança no processo do Dançaletrar, trago o fazer lúdico como caminho de prazer para se proporcionar o aprender, como explica o professor Luckesi (2005) “O que mais caracteriza a ludicidade é a experiência de plenitude que ela possibilita a quem a vivencia em seus atos”. Assim, alcanço meus

ISSN: 2238-1112

alunos, a partir da integração dos jogos adaptados, com eles, para a prática do movimento, essa parceria possibilita novas e significativas experiências cognitivas, sendo relevante para nós, professora e estudantes, pois durante todo o percurso estamos envolvidos, cheios de memórias significativas e com o desejo de continuar.

Encontro-me imersa no fazer cotidiano da alfabetização e letramento pelo corpo em movimento, não me coloco com alfabetizadora, o que trago é a possibilidade de contribuir com a aprendizagem dos estudantes. Aparentemente estando desvinculado do ensinar a ler e escrever, a dança pode trazer uma nova perspectiva no campo educacional. “O novo programa de alfabetização precisa afastar-se das abordagens tradicionais que realçam a aquisição de habilidades mecânicas, enquanto separam a leitura de seus contextos ideológicos e históricos”. (FREIRE e MACEDO, p. 136)

Reparar tantas questões que diretamente afetam principalmente os inseridos na educação básica, um novo olhar para a alfabetização e o letramento e para a educação de um modo geral precisará acontecer, sendo de extrema necessidade e urgência. O envolvimento de tantos profissionais quantos forem necessários e de todos os órgãos públicos a que se destina interceder pela educação, criando uma nova possibilidade do ensinar. A dança por meio de seus docentes pode fazer valer da habilidade de junção de tantos elementos que a compõe para contribuir com o sistema educacional buscando e alcançando resultados qualitativos na aprendizagem e no convívio social dos educandos envolvidos.

Mayanna Costa Martins
UFBA
Pós - Graduação em Arte Educadora e Educação Psicomotora, Licenciada em Dança, Professora, Vice - Diretora e Coordenadora do Conselho Escolar da Escola Municipal Acelino Maximiano da Encarnação
mayannacm@gmail.com

Porf.ª Dra. Lenira Peral Rengel
UFBA
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança. Professora dos Cursos de Mestrado e Doutorado Acadêmico e Mestrado Profissional em Dança. Líder do Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças. Tem ações de pesquisa em modos de cognição situada no contexto do ensino/aprendizagem de Dança.
lenira@rengel.pro.br

ISSN: 2238-1112

Referências

FREIRE. Paulo, e MACEDO. Donald, ALFABETIZAÇÃO: LEITURA DO MUNDO, LEITURA DA PALAVRA Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira Editora: PAZ E TERR 2011. Rio de Janeiro.

LUCKESI, Cipriano Carlos. Ludicidade e atividades lúdicas: uma abordagem a partir da experiência interna. **Ludicidade: o que é mesmo isso**, p. 22-60, 2005. Disponível em: http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:fkQWoNqZprgJ:scholar. google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=0,5. Acesso em: 26/03/2021

NASCIMENTO, Milton. BRANT, Fernando. Bola de meia, bola de gude. Álbum: MIltons, Espanha: CSB, 1988. CD

OPET. Editora. A importância da Ludicidade na Educação Infantil. Disponível em: http://www.editoraopet.com.br/blog/a-importancia-da-ludicidade-na-educacao-infantil/. Acesso em: 09 jun 2021

PADILHA, Paulo Roberto. **Pensadores na Educação: Paulo Freire e a educação para mudar o mundo –** Instituto Claro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4M69rga5ENo. Acesso em: 18 jun 2021.

PEREIRA, Cristina Múñez. VALCARCÉL, Rafael R. **Emocionário: Diga o que você sente**. Rio de Janeiro, 2018. Editora Sextante.

PINTO, Amanda da Silva. **Comunicar, mover e aprender: o movimento como eixo da linguagem e da aprendizagem**. São Paulo, 2019. Corpo e aprendizagem p. 16 - 41. Movimento e educação: estado da arte p. 52 - 66. Dança e Aprendizagem p. 101 - 105.

RENGEL, Lenira Peral. **Conectividade. Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**, Corponectividade. p 36- 71. São Paulo, 2007. Corponectividade. p 36- 71.

_____. RENGEL, Lenira Peral MOMMENSOHN, Maria. **O Corpo e o Conhecimento: dança educativa** - http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias_10_p099-109_c.pdf, 1992. Acesso em 08 jun 2021.

SOARES, Magda. **Alfabetização e letramento: caminhos e descaminhos**. Revista Pátio, v. 29, p. 19-22, 2004. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40142/1/01d16t07.pdf. Acesso em: 27 mar 2021.

_____. Letramento e alfabetização: as muitas facetas* UFMG, Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita. 2004 – Revista Brasileira de Educação. https://www.scielo.br/j/rbedu/a/89tX3SGw5G4dNWdHRkRxrZk/?lang=pt&format=pdf Disponível em 17 jun 2021, às 00:25

ISSN: 2238-1112

O Coco de Roda no Quilombo do Ipiranga como um processo de ensino-aprendizagem em dança e a prática de preservação cultural e epistemológica da comunidade

Mylla Maggi Vieira da Costa[1] (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Nesta pesquisa pretendo analisar malhas de relações que tecem as aprendizagens na manifestação do Coco de Roda no Quilombo do Ipiranga, com foco na sua expressão em dança e, possível afirmar, que contribuem para a preservação das epistemologias da comunidade. Epistemologias estas que se criam e são compartilhadas na experiência social e acessadas pela memória dos mais velhos, em que a ancestralidade e a história da comunidade se mostram enquanto princípios criadores e preservam uma prática de manutenção de sabedorias.

O Coco de Roda é uma prática histórica nascida da cantiga de trabalho dos negros do Quilombo dos Palmares, do estado de Alagoas segundo Vilela (1980) e passada oralmente como uma tradição. Como uma prática histórica, segundo Mestra Lenita[2] *(in memoriam)* e Mestra Ana[3], o Coco de Roda está presente há 200 anos na comunidade e se mantém enquanto uma tradição cultural remanescente de uma diáspora africana e indígena. O Coco de Roda no Quilombo do Ipiranga cria ambientes de memória em que repertórios corporais (orais, gestuais, habituais) são colocados “na roda”, seja em festa ou não e instruem e convidam a quem conhece e não conhece a história dessa cultura a *segurarem o coco.*

Para adentrarmos ao contexto da pesquisa e da história da manifestação aqui tratada, localizo meu chão de pesquisa ao qual venho pisando descalça, firmando os pés como raízes e crescendo à medida que construo essa narrativa. Aqui, pretende-se explanar o caráter educacional e sensível da prática em dança no contexto da manifestação cultural do Coco de Roda do Quilombo do Ipiranga, que é um quilombo remanescente localizado na Paraíba e situa-se no município do Conde.

[1] Licenciada em Letras pela UFPB e mestranda no PPGDANCA na UFBA (e-mail: myllamaggi@gmail.com), sob orientação da Prof.ª Dr.ª Maria de Lurdes Barros da Paixão

[2] Mestra de Coco de Roda do Quilombo do Ipiranga, referência de liderança política nas lutas quilombolas.

[3] Mestra de Coco de Roda do Quilombo do Ipiranga, filha de Mestra Lenita, educadora, artesã e referência de liderança política nas lutas quilombolas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Chão de pesquisa

O Quilombo do Ipiranga caracteriza-se como uma mesorregião da mata paraibana, que compreende o litoral sul da Paraíba e se localiza próximo ao Quilombo Gurugi I e assentamento Gurugi II.[4] A região inicialmente se fez de ocupação indígena Tabajara, posteriormente expulsos e vítimas de um genocídio dos colonizadores. No início da escravidão no Brasil, a mais importante forma de resistência foi a formação de Quilombos, e, este, corresponde a uma das 37 comunidades autorreconhecidas e certificadas na Paraíba, tendo sua certificação enquanto território quilombola em setembro de 2006.

Esta pesquisa aqui desenvolvida é parte do processo de construção de uma dissertação de mestrado acadêmico no Programa de Pós-graduação na UFBA, em que busco investigar as inferências e relações entre o corpo que dança o Coco de Roda com o trabalho com a terra. Sendo este, o corpo laboroso, o mesmo corpo que canta, dança e batuca, se manifesta, constrói e reconstrói suas narrativas através do Coco de Roda. É pressuposto para esta pesquisa de que as marcas do processo exploratório de uma escravidão e que respinga em resquícios até os dias de hoje estão em marcas corporais e territoriais. Há também o fato de que narrativas desses brincantes do Coco se estruturar estritamente relacionadas às suas histórias de resistência e luta no pelas terras e de seus processos de retomadas.

Ao propor abordar a dança do Coco de Roda do Quilombo do Ipiranga enquanto uma prática de aprendizagem, defendo que o saber popular cultural passado como um legado relaciona-se como uma forma de ensino-aprendizagem não formal e informal na comunidade. Vale ressaltar que esses modos de ensino-aprendizagem são fundamentais na formação da pessoa. Segundo Mestres e Mestra do Quilombo, o Coco funciona como uma aula, uma oficina, em que os saberes dos mais velhos são ensinados aos que se dispuserem a aprender, seja da comunidade ou não.

A manifestação do Coco de Roda pode apresentar-se em diversos formatos e instrumentos, todavia, normalmente, instaura-se a figura de um mestre ou mestra que é quem *tira o coco* e acontece na composição de uma roda que gira no sentido anti-horário. Os participantes desta roda e até os que estão fora, participam

[4] ALMEIDA, Mayra Porto de. **"A TERRA É A MÃE, É O PAI, É TUDO! TUDO COMEÇA PELA TERRA**": A TERRITORIALIDADE ÉTNICA DA COMUNIDADE IPIRANGA – PB

ISSN: 2238-1112

da dinâmica cantando a *resposta*, batendo palmas e dançando. Pode-se adentrar na roda uma pessoa para que aconteça o que se chama de "*imbigada*"[5]; que se trata de convocar alguém que compõe a roda para uma "disputa", para um "jogo", que cartografa os passos da dança do Coco de Roda, a qual daremos enfoque posteriormente.

Para essa pesquisa referencio-me em passos traçados por Silva (2014), que traz o Coco de Roda numa perspectiva de ensino; no conceito de *corponegociação* desenvolvido por Peticia Moraes (2016) para pensar sobre as relações que vão sendo tecidas durante a festa; Andrade (2012) auxilia pensar a dança indissociada de seu caráter cultural. Leda Maria Martins (2002;2020) embasa a perspectiva de um tempo espiralar que tece e remonta histórias expressões dadas no e pelo corpo. Metodologicamente a pesquisa está nuclearmente estruturada visando uma antropologia comprometida (MARTIN, J.; MADROÑAL, A. 2016) e em uma lente de olhares de uma antropologia da dança de Giselle Guillon (2011).

2. Passos guiados

É preciso saber que quem vive na mata anda olhando para o chão e pisando devagarinho. Há de ter vida embaixo das solas dos pés, há de se ter cuidado. A vida se manifesta e tudo se cria da terra. Pisar devagarinho foi uma das primeiras coisas que aprendi no Quilombo do Ipiranga. A Terra é aquela que tudo dá e de onde tudo nasce. Pisar devagarinho também é sinônimo de pedir licença em meu ato, para aprender a sustentar a pisada e embarcar na pisada forte do Coco. É preciso saber e conhecer suas marcações para que o terreiro seja batido da forma mais eficaz. Falo de passos e pisadas para adentrarmos aos que me embasam nessa pesquisa enquanto trajetórias metodológicas as quais venho traçando.

[5] Variação do termo "umbigada".

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Figura I: Pisar . Fábio Fernando e eu – Acervo pessoal (Fotografia: Monalisa Fernandes)

A metodologia é tecida à medida que as experiências, relações, trocas e convívio estão acontecendo, pois, habito meu lócus de pesquisa enquanto moradora da comunidade. Coloco-me na posição de comprometimento e sensibilidade com ações participativas, cotidianas ou culturais para com a comunidade, abraçando uma perspectiva de uma antropologia comprometida e, isso sugere, como afirma Nash (2015, p.68 apud. MARTIN, J.; MADROÑAL, ANGELES. 2016, p.5) que “como investigadores comprometidos não só temos que observar e participar num processo contínuo de mudança, mas também contribuir para as condições para a sobrevivência e a criatividade das pessoas que estudamos”.

A cultura do Coco de Roda, assim como qualquer cultura, não constitui algo estático, mas algo que se estrutura cotidianamento e é socialmente construído pelos agentes de um lócus, ou seja, os viventes dessa sociedade. Considerar essa instabilidade da cultura me afasta do pensamento do Coco de Roda enquanto uma dança folclórica – produto de consumo estrangeiro – o que sugere um afastamento do olhar enquanto pesquisadora e reflete uma perspectiva normalmente hegemônica, racista e excludente ao tratar especialmente das manifestações afro e indígenas para criar "conceitos" ou padronizações.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A cultura é vária e cheia de particularidades e somos condicionados "a tornarmo-nos humanos de acordo com a ação específica das nossas próprias culturas e não em termos abstratos"[6]. Assumo então, como pesquisadora, uma responsabilidade política para com a comunidade e distancio-me da antropologia que sugere apenas uma produção teórica e etnográfica (de acervo); busco trazer edificações de forma prática para com a comunidade no que for de contribuição e permanência de sua cultura, vária e singular.

Uma pesquisa comprometida visa manter condições que protegem a capacidade de produção e transformação dos sujeitos envolvidos, inclusive a pesquisadora, principalmente se formos tratar de povos cujos direitos estão ameaçados ou sujeitos a um epistemicídio[7]. Esta perspectiva visa também descentralizar a hegemonia de produção de conhecimento da academia sobre si mesmos e sobre o mundo. Proponho e desejo que essa pesquisa seja um caminho de emancipação, disseminação e fortalecimento e, com isso, busco assumir aqui uma luta epistêmica da comunidade.

3. Integrando os conceitos, dando ritmo

Compreender a dança em sua dimensão ampla, considerando seus aspectos físicos, culturais, sociais, psicológicos, econômicos, político e comunicacional possibilita melhores lentes para uma pesquisa antropológica, assim como seu inverso; visto que a dança se manifesta enquanto uma linguagem própria, em corponegociações[8] que atrelam todas estas dimensões do ser humano.

É nosso papel de pesquisadorxs da dança amalgamar, ajuntar a dança com os aspectos de uma cultura, porque, além de tudo, não existiria dança desvinculada de uma ética cultural. Essa separação, segundo Andrade (2012), é fruto de um pensamento estético moderno.

A estética moderna reiterou e reforçou dicotomias, distanciando-se do "commum" criou-se barreiras, principalmente entre leigos e especialistas (dança pela dança, arte pela arte, cultura pela cultura) e estabelece-se uma zona fronteiriça entre

[6] MARTÍN, MADROÑAL, ANGELES, **Antropologia comprometida, antropologias de Orientação Pública e descolonialidade. Desafios etnográficos e descolonização das metodologias**, 2016, p. 4

[7] Epistemicídio se configura enquanto uma “supressão dos conhecimentos locais perpetradas por um conhecimento alienígena.” (SANTOS, 2010, p.2)

[8] MORAES, Peticia. **A Festa do Coco das comunidades quilombolas paraibanas Ipiranga e Gurugi: acontecimentos e corponegociações**, 2016.

ISSN: 2238-1112

uma coisa e outra. Essa zona fronteiriça se apresenta de outra forma na sofia africana; sofia que embasa a forma que a comunidade do Quilombo do Ipiranga se apresenta.

> A filosofia africana está baseada no princípio da ancestralidade (tradição), da diversidade e da integração. A ancestralidade responde pela forma que aloja o conjunto de categorias e conceitos que revelam a ética imanente aos africanos. A diversidade, enquanto princípio, respeita a diversidade étnica-cultural e política dessas comunidades, valorizando as singularidades que emergem de cada território africano. A integração permite que a diversidade não se torne um cordão de isolamento, um motivo para o niilismo, mas submete as singularidades territorializadas a um critério ético maior: o do bem-estar das comunidades e realização de seus destinos. Não existe bem estar sem integração. A tradição, por sua vez, é a malha que sustenta todos esses princípios historicamente produzidos. Trata-se aqui de uma tradição dinâmica, capaz de se moldar aos novos tempos e responder aos desafios contemporâneos. Tradição que é mais uma forma que um cânone; mais um contorno que um mecanismo de controle. (OLIVEIRA, 2055, p. 125)

A anterioridade[9] do corpo evocada por Oliveira (2005) é basilarmente sustentada por uma perspectiva ancestral, integral e diversa. Essa perspectiva ancestral trazida pelo autor é concernente à tradição, esta, composta por signos dinâmicos que inscrevem significantes no corpo que elabora uma ética e uma cultura imanente de uma comunidade. A tradição é uma malha que sustenta os princípios do sujeito produzido, como um contorno, segundo o autor.

A manifestação do Coco de Roda, categorizada enquanto uma expressividade popular normalmente se caracteriza enquanto “brincadeira do coco de roda”. O lugar de brincadeira o qual é colocada essa manifestação revela um caráter lúdico e heterogêneo que oferece a Roda de Coco, sem desconsiderar suas regras e seu caráter estético. O brincar e festejar são expressividades que se revelam presentes nas manifestações afrodiaspórica, por vezes acessando um lugar de imanência e também de integração, como traz em perspectiva Oliveira (2005). A integração apontada pelo autor enquanto componente da anterioridade me atravessa quando percebo a roda como um espaço criativo de compartilhamentos, de tessitura de textos e narrativas por várias mãos. Pelo fato de a expressividade em dança do Coco só acontecer em conjunto de uma roda, do cantar e batucar.

[9] “[...] o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um baluarte de signos e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos." OLIVEIRA, 2055, p. 125)

A comunidade se faz e se recria justamente neste desestruturar de fronteiras dicotômicas e a ética cultural não se desvincula da dança, ou do corpo em sua expressividade, segundo Oliveira (2005, p. 135) “a forma cultural africana é um modelo histórico-ideológico que por estar visceralmente relacionado ao corpo e à sua expansão tornou-se uma experiência ética”.

O corpo se habita, se vive. Nenhuma matéria existe sem corpo. O corpo é tessitura de atravessamentos, inscrições acometidas nessa trajetória; o corpo como território (a ser retomado e legitimadas suas sabedorias ancestrais) pode ser apercebido na manifestação do Coco de Roda. O corpo, na expressividade em dança, é, simplesmente, signo, não uma representação folclórica ou exotizada dos tempos de escravatura, mas ele é, em si, a própria inscrição, elaborador de narrativas e recriador de histórias, não apenas pela memória, mas um fluxo dinâmico que se reelabora no presente, na gira, nas negociações em jogo.

Trago a perspectiva de um tempo espiralar de Leda Maria Martins (2002;2020) que se trata de um tempo que se ancora no princípio da ancestralidade. O ancestral evocado pela autora existe enquanto uma sofia e “se trata de uma cosmovisão e uma experiência fundante da africanidade”. O ancestral que o Coco de Roda acessa não se trata de um rito de passagem, mas tem características rituais e apreendidas ao longo do tempo. No Quilombo, o caráter ancestral, pode ser apercebido por ser uma tradição sustentada em história oral por gerações de famílias; além de, enquanto uma tradição, os sujeitos operadores dessa cultura popular visam a manutenção dessa sofia enquanto um legado que não deixa morrer as histórias da própria comunidade. Dialogo com o conceito de oralitura de Leda Maria Martins (2002)

> A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei *oralitura*, matizando na noção deste significante a singular inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (MARTINS, 1997, p. 21 apud. MARTINS, 2002, p. 21).

Nas manifestações do Coco é possível perceber o fio condutor sendo tecido às histórias que religam a um passado longínquo que se reconfigura no presente, de outra forma. Munanga (2020) traz que a tessitura dessas redes formadas traz a impressão de um sentimento de continuidade histórica que se sustenta pelo conjunto de uma coletividade. Esse fio condutor gerado pelas

ISSN: 2238-1112

narrativas feitas pelo corpo leva a uma coerência por uma consciência histórica, um saber, ligado a um passado ancestral, como falado anteriormente, não religioso, quando no caso do Coco de Roda do Quilombo do Ipiranga.

Ao considerar a dança do Coco de Roda enquanto uma expressão cultural, ela é suprida de elementos étnicos, culturais, históricos, estéticos, políticos, ritualísticos e interculturais (LIGIÉRO, 2012). Esse caráter que constitui a manifestação cultural em seus multidirecionamentos revela e reelabora valores, símbolos e saberes de um povo, que são reconhecidos aqui enquanto *epistemologias* (SANTOS, 2010). A dança do Coco de Roda proporciona uma aprendizagem não restrita somente a passos, movimentos, gestos, caminhos de dança ou, ainda uma categorização destes saberes. Ela é uma manifestação cultural que acontece em conjunção entre dança-batuque-canto e relaciona-se com dinâmicas simultâneas de brincadeira-trabalho-ritual-festa. O corpo é "agenciador fronteiriço" (ANDRADE, 2012) dos elementos reunidos na oralidade, no batucar e no dançar. Enquanto se aprende à expressão em dança, o marcar dos pés, aprende-se também a marcação do bombo e as respostas do coro que sustentam as *tiradas,* junto à apreensão do contexto em um todo, que envolve memória e história em narrativas presentes recriadas.

4. Conhecimento, epistemologia e sabedoria

Considero o conceito de epistemologias e epistemicídio em consonância com Santos (2010) enquanto ideias que contam enquanto conhecimentos válidos e o conhecimento que se constitui a partir de práticas e experiências sociais. A ciência enquanto uma epistemologia do conhecimento válido é sustentada e traduz-se normalmente em um vasto aparato institucional, o que faz com que os diálogos com outros tipos de saberes enfrentem entraves que reitera uma forma de conhecimento em detrimento de outra, resultando assim, no epistemicídio.

> As epistemologias do Norte têm grande dificuldade e, aceitar o corpo em toda a sua densidade emocional e afectiva sem o tornarem mais um objeto de estudo. Não conseguem conceber o corpo como uma ur-narrativa, uma narrativa somática que precede e sustenta as narrativas das quais o corpo fala ou sobre as quais escreve. (SANTOS, 2018, p.6)

Entretanto, desenvolverei essas epistemologias como *sabedorias,* baseada em Oliveira (2005), que nos dá mais coerência semântica à filosofia

ISSN: 2238-1112

africana, reconhecendo também que o conhecimento, trazido por Santos (2018) não se dá de forma individual, mas também coletiva.

A sabedoria se dá de forma mais coerente ao modelo ideológico afroindígena, pois, esta sofia está pautada visceralmente atrelada às vivências corporais, experienciadas e sentidas, o que configura enquanto uma experiência ética. Fato que diz respeito a um caráter político-cultural do Coco de Roda.

> Se eu pensar o corpo como uma ética, pensar nele como discurso, pensar no corpo como texto da cultura, posso pensar a educação como um processo pelo qual eu leio o texto do corpo e, sobretudo, o sentido da ética dos corpos em relação. Com efeito, a história da educação foi a história do corpo. Disciplinar o corpo foi (é) uma atribuição da educação moderna, mas educar o corpo é a tarefa sublime da educação. Educar o corpo é fazer do corpo veículo de cultura. Uma educação dos corpos é já um projeto ético, mas pode ser também um processo de dominação. Há sempre a possibilidade das escolhas, como diria Sartre. (OLIVEIRA, 2005, p.131)

Trago aqui a perspectiva de uma educação informal e não formal na comunidade, no que diz respeito a dança do Coco de Roda. A educação popular, informal e não formal na comunidade caracteriza-se como tecnologia de libertação e divulgação de uma concepção no mundo vinculada totalmente aos seus próprios interesses, o que foge aos interesses das classes dominantes. Educação popular não se trata de uma educação para o povo, em que conta com uma hierarquia de saberes, aqui, busco proximidade de uma educação que perpassa uma ecologia de saberes, em consonância com Santos (2007). A educação informal e não formal trata-se de uma educação *com* o povo e desvincula-se de um caráter instrutivo, e; nesse sentido, o ensino e aprendizagem e estruturam-se nas narrativas compartilhadas com aspectos históricos e territoriais quilombola, assim como no estímulo de uma criticidade e reação às formas de opressão.

> O coco do Quilombo do Ipiranga passa pela questão política, pela questão pedagógica, pela questão de organização de reconhecimento, de pertencimento. Leva de tudo um pouquinho. Através dessa festa a gente tem conseguido coisas que não teríamos conseguido aqui, coisa que não teria conseguido se não fosse o coco de roda. Nós temos hoje cursinho pré-vestibulando, jovens fazendo curso de nutrição, curso de energias renováveis, e a gente quer mais, quer ocupar todos os espaços, conseguindo fazer que os jovens tenham a consciência de buscar o que é seu de direito. O coco de roda esta trazendo hoje um reconhecimento internacional pra comunidade, pessoas de várias parte do Brasil e do mundo, vindo ver o coco, visitar o museu quilombola, e isso aconteceu através do coco de roda. O coco trouxe essa gama de reconhecimento pra comunidade e se não fosse essa festa a gente continuaria sendo o Ipiranga de Gurugi. O Ipiranga não existia, era Gurugi e hoje nos temos o Quilombo do Ipiranga, o Quilombo de Gurugi e todo mundo brincando junto. (Ana Rodrigues, 2016 apud. BARRETO, Janaina, 2017, p.48)

Em consonância com Silva (2014), o Coco de Roda é uma prática de educação popular, em que se compartilham e se criam saberes na experiência do próprio acontecer singular da dança. Segundo os mais velhos da comunidade, não se ensina o Coco de Roda, se aprende fazendo. Esta proposta de ensinar apresenta um hábito cognitivo, ou seja, uma maneira de compreender como se conhece um fenômeno, qualquer que seja ele. Evidencia que a aprendizagem se dá com a o exercício de percepção e reflexão dos movimentos que envolvem o acontecimento do Coco, seja dançar, tocar e cantar.

5. Corpo: processo de ensino-aprendizagem

> Câmara Cascudo (1984) define Coco como sendo um "canto-dança das praias e do sertão nordestinos. (CASCUDO: 1985, p. 237). Mario de Andrade, por seu turno, define coco como sendo um termo utilizado para nomear diversas formas populares das artes do tempo, em que música, poesia e dança estão intimamente relacionadas. (ANDRADE apud AYALA & AYALA, 2000, p.56).

A dança do Coco pode ser caracterizada como produto de uma síntese de elementos interculturais indígenas e africanos que podem ter coexistido em alguma época e que tem como principais elementos fundamentais o canto a dança e o batuque. A começar pelos instrumentos percussivos.

Os elementos percussivos do Coco de Roda da Comunidade Quiombola do Ipiranga são ganzá, bombo e caixa. Eles marcam o ponto de acentuação do canto e dos passos. São responsáveis pela rítmica do Coco, que se dá marcada em dois tempos, sendo o primeiro leve e o segundo mais forte. Os tocadores e o *tirador de coco* (mestre ou mestra) se localizam fora da roda, guiando o compasso para aqueles que giram no sincopado do Coco.

A pessoa que *tira o coco* é responsável justamente por uma *tirada,* pelo início da música, que funciona como um jogo de "pergunta e resposta". A cada integrante que participa do Coco cabe a responsabilidade de responder com um coro, para que a brincadeira se instaure. À medida que ocorrem as repetições dos versos, a canção é apreendida e, nela, temos todo um arcabouço de memórias e sabedorias colocadas *na roda.*

A expressividade do Coco de Roda cria espaços para sustentação de uma epistemologia, a partir da manifestação em signos (o corpo, letras de músicas e

ISSN: 2238-1112

toque de tambor). O Coco de Roda instaura também uma perspectiva de disputa e trapaça. Algumas letras de Coco denunciam a violência sofrida pelos escravizados, "*senhor de engenho mandou me chamar/pra amarrar e amassar garrote/eu tenho medo da marvada foice, morena [...]*"[10] em que a denúncia ao senhor de engenho é direta e a presença do instrumento de estrangulamento, o garrote, que deveria ser preparada pelo próprio negro.

"*Lengo tengo lengo tengo/quase morro de trabalhar/de dia tô na inchada/de noite vou batucar*"[11] ou *"bota o barro na parede/quero ver cair o pó/para brincar nessa sala/quanto mais sério melhor"* a primeira traz a realidade dura de trabalho, em que estavam presentes e criavam-se cantigas de Coco de Roda para desviar-se do peso e da tristeza. Entretanto, por causa do trabalho árduo, busca-se uma subversão no total oposto: em uma brincadeira, rito, para atingir o lugar de imanência. Acessar coisa outra que não seja de opressão e trabalho. Na segunda, Mestra Ana conta a história de que quando os participantes da festa não estão respeitando a Roda de Coco ou até comendo a comida que seria para os tocadores e sua mãe, Mestra Lenita, tirava esse Coco para avisar e atentar as pessoas para que se organizem, pois, se trata de uma brincadeira séria.

A estrutura da dinâmica do Coco acontece em formato de roda, o que permite um caráter heterogêneo e desestrutura hierarquias de comando, todos dançam separadamente, mas em conjunto, sustentando a gira da roda, do coro e marcando o pé direito no segundo compasso da batida forte do bombo. O passo básico se estrutura como uma transferência de peso para a perna direita que dá seu acento leve no contratempo (para trás) e no tempo da segunda marcação atenua a pisada forte na frente, como a pontuação de um ataque. Dentro da roda instaura-se o jogo de dois participantes que se dispõem a uma "disputa", como também acontece no jongo e na capoeira.

[10]Faixa 10 do disco Coco de Roda Novo Quilombo: da brincadeira à resistência gravado em 2020 e disponível no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=aELmjaF9uzU&t=1504s
[11] Ibdem.

ISSN: 2238-1112

Figura II: "Imbigada". Acervo Ayala
(Fonte: https://www.acervoayala.com/acervo/galeria-de-imagens-do-coco-de-gurugi/)

A disputa ocorre com os dois participantes ao meio da roda que se encontram no segundo compasso mais forte, caracterizando o que eles chamam de "imbigada", em que os quadris se encontram na frente, mas não se tocam. É preciso estar atento ao outro no Coco de Roda, para Mestra Ana é impensável dançar sozinha ou ignorar a presença dos outros (sejam os participantes ou elementos que compõem a manifestação) na dança do Coco de Roda. Esses são passos básicos que podem ser acrescidos de giros e gingas diferentes, mas que são apreendidos tanto por entender a rítmica dos elementos percussivos, quanto ao perceber o acento das músicas, suas intenções, recados que possibilitam a criação própria narrativa em dança.

A experiência corporal envolve todos os sentidos e sensibilidades na percepção. A interpretação dada pela consciência, afirma Janaina Barreto (2017), embasada em Damásio, que ela dá "vazão ao desejo de compreender e ao apetite de admirar-se com sua própria natureza." (DAMÁSIO: 2000, p.16 apud. BARRETO, J. 2007). Sendo uma dança em coletividade, apreende-se os passos a medida que apreende-se um todo. Caracterizada como uma dança em que existem repetições, o processo cognitivo de apreensão de letra e passos se torna viabilizado à medida em que se acompanha os outros, sejam pessoas que dançam ou o próprio ritmo do

ISSN: 2238-1112

bombo. Mestra Ana afirma em muitos de seus discursos que não existe forma correta de dançar.

> "[...] a vivência do corpo que ao mesmo tempo em que dá um lugar a um saber sobre os objetos percebidos, traz como correlato, um saber sobre o próprio sujeito da percepção" (REIS: 2011, p.11). O corpo pode pensar enquanto pensa a respeito do pensado. O corpo é um ser táctil, que pode ser tocado, é tocante e também tem a capacidade de tocar. O tato é uma ação que o corpo pode realizar sobre si mesmo, um ato reflexivo em si. (BARRETO, Janaina, 2017, p. 61)

Estrutura-se, assim, então, o processo de ensino-aprendizagem em dança do Coco de Roda. Através da percepção possibilita-se a capacidade cognitiva de aprendizado, sejam dos passos, da rítmica, da história, da intenção... Integrado às repetições e aos elementos conectivos contextuais do Coco, apreende-se a manifestação como um todo. Afirma Ponty "percebo comportamentos imersos no mesmo mundo que eu, porque o mundo que percebo, arrasta ainda consigo minha corporeidade" (MERLEAU-PONTY: 2012, p. 251).

É preciso que nunca se perca o encantamento, em que a sofia afrodescendente e indígena se amparam para construir suas realidades, pois, sem ele, não há vida nem criatividade. Esse corpo, afrodescendente e indígena, em sua presença expressiva já é uma afronta a própria colonialidade instaurada nele e no mundo. A dança retoma ensinamentos e reforçam uma história identitária que foi e são constituídas por lutas e que assumem hoje, luta epistêmica e política. É preciso *esquivar* da colinialidade, *gingar* para manter o movimento e *pisar forte* para garimpar a falta. O importante é manter o movimento da roda. **GIRA!**

Autora: Mylla Maggi Vieira da Costa
PPGDANCA-UFBA
E-mail: myllamaggi@gmail.com
Licenciada em Letras pela UFPB e mestranda no PPGDANCA na UFBA (email: myllamaggi@gmail.com), sob orientação da Prof.ª Drª. Maria de Lurdes Barros da Paixão

Orientadora: Prof.ª Drª. Maria de Lurdes Barros da Paixão
PPGDANCA-UFBA
E-mail: luluacaso@gmail.com
Líder e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa: Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação /C N P Q /LINC/UFRN. Docente Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA/PPG/DANÇA.

Referências

ISSN: 2238-1112

ANTUNES, Giselle. **Antropologia da Dança: um campo teórico e metodológico em consolidação, no Brasi**l. Texto apresentado na VI Reunião Científica da abrace. Porto Alegre, 2011.

ANDRADE, S. **E-FEITOS DE OUTRA ÉTICA CULTURAL NA DANÇA**. Labore: Laboratório de Estudos contemporâneos em Dança. POLÊM!CA: revista eletrônica v. 11, n. 4. UFRJ, 2012.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2ed, 2011.

MARTÍN, J. C., & MADROÑAL, A. **Antropologia comprometida, antropologias de Orientação Pública e descolonialidade. Desafios etnográficos e descolonização das metodologias**, 2016.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar** *In:* RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais.** Faculdade de Letras, UFMG, 2002.

MORAES, Peticia. **A Festa do Coco das comunidades quilombolas paraibanas Ipiranga e Gurugi: acontecimentos e corponegociações.** São Paulo, 2016.

SANTOS, B. **Epistemologias do sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

Santos, B. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. CEBRAP – Novos Estudos, 2007.

SILVA, C. **COCO DE RODA NOVO QUILOMBO: saberes da Cultura Popular e Práticas de Educação popular na comunidade quilombola de Ipiranga no Conde-PB**. UFPB, 2017.

ISSN: 2238-1112

Dança de Salão: criando dentro de uma ontologia transendente, ontologias constitutivas

Nadilene Rodrigues da Silva (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: O presente artigo é o recorte de dissertação de Mestrado em andamento que intenta se apronfundar no ensino/aprendizagem das danças de salão, apontando, principalmente suas concepções hegemônicas. Nelas, o professor e sua parceira são modelos exclusivos a serem seguidos, não sendo ela vista como detentora de conhecimento. As mulheres vêm desempenhando importante papel na sociedade como um todo, cada vez mais se tornam protagonistas tanto na esfera pessoal como na profissional. Assim, as relações de poder que existem entre homem e mulher nas danças de salão precisam ser revistas e reconfiguradas, pois essas são parte também da sociedade. A partir de uma revisão literária será apresentado um breve histórico, (*Etiqueta para dança de salão: primeiros passos, ZAMONER, 2017*) de como se deu o desenvolvimento destas danças, nas quais as consepções hegemônicas são apontadas como ontologias transcendentes (MATURANA, 2001). A proposta é expor essas transcendências e argumentar como elas podem se constituir em outras ontologias, dentro desta prática de dança, as tornando ações democráticas e não autoritárias. As metodologias se articulam com as minhas experiências como aluna e professora, todavia busco me juntar ao posicionamente emancipatório de muitas mulheres (Birolli, 2018). Entendidas diversas vezes como sendo uma dança social, as danças de salão inclinam-se a apresentar e retratar em suas ações, aspectos machistas (LERNER, 2019), sexistas, heteronormativos, patriarcais entre outros, sustendados por uma tradição e conservadorismo pouco discutidos. As danças de salão não devem ser entendidas apenas como distração e complacentes com um hábito cognitivo que fomenta o nefasto patriarcado. Elas são cocondução entre as pessoas (FEITOSA, 2011). Entendidas assim os corpos em diálogos são potentes para reorganizar, reorientar a ontologia transcendente e/ou imutável que elas parecem ter.

Palavras-chave: DANÇA DE SALÃO. COGNIÇÃO. ONTOLOGIAS. CORPO. MULHER.

Abstract: This article is part of a Master's dissertation in progress that intends to deepen the teaching/learning of ballroom dances, mainly pointing out its hegemonic conceptions. In them, the teacher and his partner are exclusive models to be followed, and she is not seen as a knowledge keeper. Women have been playing an important role in society, increasingly becoming protagonists in both personal and professional spheres. Thus, the power relations that exist between men and women in ballroom dances need to be revised and reconfigured, as these are also part of society. From a literary review, a brief history will be presented for (Ballroom Dancing Etiquette: First Steps, ZAMONER, 2017) of how these dances developed, in which

ISSN: 2238-1112

hegemonic conceptions are pointed out as transcendent ontologies (MATURANA, 2001). The proposal is to expose these transcendences and argue how they can be constituted in other ontologies, within this dance practice, making them democratic and non-authoritarian actions. The methodologies are articulated with my experiences as a student and teacher, however I seek to join the emancipatory positioning of many women (Birolli, 2018). Being understood several times as a social dance, ballroom dances tend to present and portray in their actions, macho aspects (LERNER, 2019), sexist, heteronormative, patriarchal, among others, supported by a little discussed tradition and conservatism. Ballroom dancing should not be understood as just distraction and complacent with a cognitive habit that fosters the nefarious patriarchy. They are co-driving between people (FEITOSA, 2011). Being understood in this way, bodies in dialogues are powerful to reorganize, reorient the transcendent and/or immutable ontology they seem to have.

Keywords: BALLROOM DANCE. COGNITION. ONTOLOGIES. BODY. WOMAN

1. Introdução

A forma como as danças de salão são disseminadas ocorre na concepção do professor (figura masculina) como um modelo a ser seguido, cabendo aos praticantes apenas reproduzir as movimentações propostas nas aulas. Outro ponto, passível de questionamento, diz respeito à ênfase dada a noção de condução como ações apenas de estímulos e respostas, nessa prática de dançar em par. O biólogo Humbento Maturana (2001) nos ensina que estamos em constante “explicação” mútua, ou seja, as interações podem se dar em perguntas, repostas, gestos, por exemplo, ao mesmo tempo entre pessoas.

Tais observações despertam interesse no aprofundamento dos estudos, sobre novas formas de operar do corpo nessas danças. Na dança de salão, comumente, as movimentações femininas são compreendidas apenas como uma resposta à condução do cavalheiro, ou seja, cavalheiro conduz e dama é conduzida. A estrutura formada historicamente na dança de salão segue a linha de que a mulher ocupa o papel de dama que se deve deixar ser conduzida por uma sequência de passos de escolha do homem, denominado de cavalheiro. Vale ressaltar que ambas as denominações, “dama” e “cavalheiro” ainda são usuais (RIED, 2003).

O “abraço”, dado pelo homem, é uma forte característica das danças de salão e denota nesse gesto, uma posição de dependência da dama em relação ao cavalheiro. Sendo a dança não apartada do mundo e das relações humanas, possível afirmar que esta dependência é também em relação ao “pai”, ao “marido”,

ISSN: 2238-1112

ou “cônjuge”. Essas ontologias mantêm hábitos cognitivos historicamente estabilizados na hegemonia patriarcal, na submissão e automatização das mulheres e necessitam de outros sentidos. Essas concepções de mundo, e da dança de salão, tratam de uma “ontologia transcendente”, ou uma ontologia da “objetividade”, “em si mesma”, ou “objetividade a seco”:

> ...os seres, os objetos, as ideias, meus diferentes modos de aceitar isto ou aquilo existem independentemente do que faço como observador. A existência é independente do observador. Chamo este caminho explicativo de o caminho da objetividade. Objetividade a seco. (MATURANA, 2001, p.31)

Não existe nesta ontologia uma dinâmica da vida, da biologia. Há um ser vivo na relação, que se modifica que interfere e não é levado em conta. É comum em bailes, local para a prática livre das danças de salão, ou seja, fora do ambiente de ensino, as mulheres aceitarem a todos os convites a elas direcionados, pois os recusar seria uma falta de educação. Têm que cumprir algumas regras aprendidas durante as aulas, como dançar apenas com homens, aguardarem ser convidadas, consentirem com atitudes machistas escondidas em frases que deturpam e que diminuem a mulher.

Por inúmeras vezes são mal vistas ou têm sua imagem deturpada quando em ritmos que exigem mais movimentação de quadril, como Kizomba e Zouk, por exemplo, as mulheres são, erroneamente, erotizadas. Como alvos de assédios são vistas apenas como quem quer exaltar sua sexualidade, entendida na qualidade do que seja sexual, no sentido negativo.

Observações como estas nas danças de salão, infelizmente, ainda são comuns. Biroli (2018) afirma que a mulher ainda se encontra em uma posição de inferioridade, separada pelas demarcações que a sociedade patriarcal traz, tornando precária a inclusão feminina, o que configura, nas danças de salão, uma doutrina inacabada ou inexistente.

> Onde estão as mulheres? Todas em posição desvantajosa. Separadas pelas marcas de classe, raça, etnia e região, compartilham, em diferentes graus, os prejuízos de um acesso restrito à cidadania. A inclusão precária do sexo feminino em nossa sociedade configura uma democracia incompleta. (BIROLI, 2018, p. 3)

Esta pesquisa emerge do interesse ao aprofundamento em estudos cognitivos na prática das danças de salão, junto ao entendimento e atuação do

ISSN: 2238-1112

corpo, em especial o feminino. Uma pesquisa pioneira em relação à característica de quem conduz a dança é de Jonas Karlos Feitosa (2011). O professor propôs o termo "cocondução", entendido como uma igualdade de propósito, ou seja, mesmo sendo cada corpo singular, ambos objetivam a mesma ação. Na realização da dança de salão, o cavalheiro não conduz sozinho, ele não é um corpo dançando só, a dama por sua vez, compartilha das intencionalidades dos movimentos sendo coautora, nesses termos, cocondutora no momento da dança. Esta proposta leva a perceber que as pessoas que dançam, ainda que respeitem a tradição de uma dança e seu modo de execução, devem levar em conta o que acontece em tempo real no fluxo da dança. É importante também entender tempo real como os pensamentos, as lembranças, odores, sons que estão acontecendo em conjunto.

> Tempo real envolve nossos sonhos, evocações, memórias, projeções futuras, nossas lembranças, marcas e traços inconscientes. Então, nesse sentido, entender tempo real é compreender, é aproximarmo-nos do corpo e de seus eventos representacionais. (RENGEL, 2007, p. 61)

Reformulações das experiências, sendo elas sensórias, intelectuais, políticas podem transformar hábitos cognitivos para uma "ontologia constitutiva", como propõe o professor Humberto Maturana (2001). Neste sentido a realidade não é apenas uma "ontologia transcendente", ou, possível dizer, uma dança de salão transcendente, ela depende de quem nela está, seja, de qual dos diversos marcadores sociais de raça, gênero e classe que se constituem.

2. Entendendo a transcendência nas danças de Salão

Para entendermos como as transcendências se manifestam nas danças de salão, com um foco na sua prática nas cortes europeias por volta dos séculos XV, XVI nos ajuda a reconhecer fortes e longas permanências de diferenciações de poder. Enquanto a burguesia praticava as danças da corte ou danças sociais, o povo de menor poder aquisitio praticava as danças folclóricas. Impotante ressaltar que essas danças sociais, faziam referência às danças praticadas em pares, onde se caracterizavam também pela interação social. As danças de salão, na época, também eram classificadas como dança social e eram praticadas em salão de baile sendo elas (as danças de salão) parte importante de um conjunto de regras de etiquetas severa da época (RIED, 2003).

ISSN: 2238-1112

Tais regras se davam desde o convite para dançar. O homem estendia sua mão em direção à mulher com a palma para cima, onde nela repousava um lenço, evitando assim o "contato" entre eles. À mulher, neste momento, não poderia recusar, esta recusa, se houvesse, deveria partir de seus "tutores". Após concentimento de seu pai e/ou irmão a mulher caminhava em direção ao centro do salão com o seu par. Após o término da dança, o cavalheiro entregava a mulher com quem tinha dançado no mesmo local onde havia lhe feito o convite. Nos dias atuais ainda é muito comum essa regra, ela é ensinada durante as aulas e obedecida tanto dentro das salas de sala, como em bailes. Caso a mulher esteja acompanhada, segundo esse hábito, se faz necessário pedir permissão a seu acompanhante. Como se a mulher fosse dependente de alguém para tomar suas decisões, ou como se não fosse de "bom tom" que ela mesma faça o convite. "Seria uma das maiores gafes que podem ser cometidas". Há quem diga, a mulher que recusa uma dança ficará malvista, podendo não ser mais convidada pelo cavalheiro recusado nem pelos que notaram o ocorrido (ZAMONER, 2017, p.75).

Assim sendo, esta falta de liberdade, segundo os estudos de Humberto Maturana, além de ser uma das muitas vicissitutes que atravessam a prática das danças de salão também configura uma ontologia transcendente. Segundo o autor, para entender essa tanscendência se faz necessário explicar o fenômeno do conhecer, um objetivo principal de seus estudos, que por sua vez se baseia no estudo do ser humano e em como as observações individuais geram entendimentos sobre os mais diversos assuntos, que aqui estará pautado nas danças de salão. Essas observações individuais partem das experiências que explicam o que conseguimos observar delas (das experiências).

> Eu quero separar esses dois momentos: a experiência e a explicação. Não quero separar o que a pessoa faz, pois nós vamos continuar fazendo essas coisas na vida cotidiana. No entanto, quero separá-las no discurso para poder lidar com a explicação, com a experiência que explico, e poder lhes dizer algo sobre o explicar. [...] As explicações são reformulações da experiência, mas nem toda reformulação da experiência é uma explicação. Uma explicação é uma reformulação da experiência aceita por um observador. Todos vocês sabem que se alguém pretende explicar um fenômeno, propõe uma reformulação e eu não a aceito, ela não é uma explicação. Se propõe uma reformulação e eu EI aceito, essa reformulação é uma explicação. As explicações são reformulações da experiência aceitas por um observador. (MATURANA, 2001, p. 28)

As aulas de danças de salão ainda se configuram com uma dança tecnicista e é repassada, geralmente, como uma duplicação daquilo que ouvem ou

ISSN: 2238-1112

veem, ou seja, em muitas vezes em seus moldes tradicionais. O homem como professor, a mulher como parceira e não como detentora de conhecimento o que tem levado as danças de salão a continuarem com as hegemonias que elas carregam.

Cito no quadro abaixo os estudos de Maturana (2001), que envolvem o observar a experiência e o explicar:

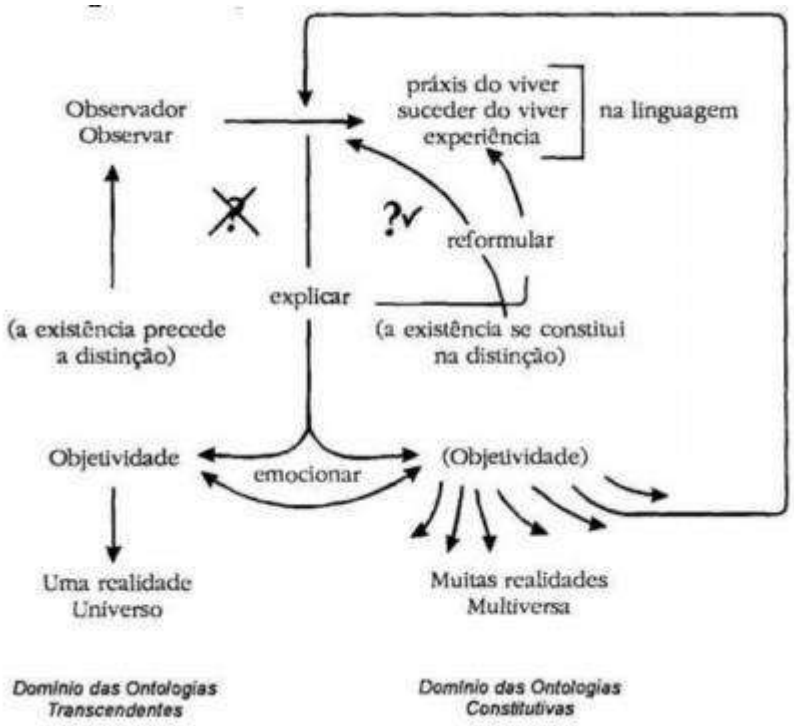


Figura 1: Diagrama Ontológico: modos fundamentais de escutar e aceitar reformulações da experiência. Fonte: Livro Cognição, Ciência e vida cotidiana (MATURANA, 2001)

O professor Maturana desenvolveu nesta figura dois modos de escutar e aceitar reorganizações da experiência. O lado esquerdo do diagrama mostra que o observador se comporta como detentor de certas habilidades como se elas fossem, nas palavras do autor, parte dele e são habilidades cognitivas. Ele (o observador) expica tudo por meio da razão, aqui se consegue observar as coisas, os fatos, os gestos, as movimentações, a dança exatamente como se vê, ou seja, como ela é a partir daquilo que se observa. E a razão é uma propriedade da consciência humana. Para tanto aqui não se questiona nem pelo observador nem pelo observar, somos nós mesmos que assumimos esse papel e isso pode causar consequências.

A primeira é que os elementos que se usam para legitimar suas explicações estão postos, independente do que se observa e de como se age ou

ISSN: 2238-1112

rege diante dos fatos ou do que foi observado, a existência é independe do observador. Por outro lado, se aceito tudo a partir de um observador preciso levar em conta sua biologia, a ontologia que o constitui, ou seja, não posso discernir entre ilusão ou percepção, pois se trata de observações feitas a partir das experiências de outrem e isso não pode ser invalidado.

> No caminho explicativo que indiquei à esquerda do diagrama, de alguma maneira, explícita ou implicitamente, eu assumo que posso distinguir entre ilusão e percepção, porque assumo que posso fazer referência a algo independente de mim. Percebo-o, vejo-o, detecto-o com um instrumento; a razão me permite dizer que isto é assim independentemente de mim; eu assumo esta capacidade. (MATURANA, 2001, p.32)

Do lado direito do diagrama, não há ferramentas que me permitam dizer se as temáticas são válidas e preciso admitir o fato de que não posso diferenciar entre ilusão e percepção. O maior obstáculo não está em aceitar ou não uma observação, mas consiste em explicar como o fenômeno ocorre. Aqui se descreve as caracerísticas do fenômeno, não se tenta explicá-lo. “No caminho explicativo à direita do diagrama, tenho que explicar como é que faço o que faço”. (MATURANA, 2001, p. 32).

Ainda baseado no diagrama, arrisco simpificar o entendimento da seguinte forma: os estudos voltados para os fenômenos de observar e para o observador estão dispostos sobre a o caminho explicativo da objetividade, divida em objetividade sem parênteses e objetividade entre parênteses.

Na objetivididade sem parênteses as explicações estão direcinadas às ciências clássicas, faz referências a uma realidade como ela é. Na objetividade entre parênteses a explicação é sempre uma maneira de propor uma reformulação da experiência, fala-se do que se observa a partir das experiências vividas e se assume as possíveis consequências. Enquanto a objetividade sem parênteses é direcionada as ontologias transcendentes, a objetividade entre parênteses se direciona as ontologias constitutivas.

> No caminho explicativo da objetividade sem parênteses, meu escutar no explicar é um escutar fazendo referência a entes que existem independentemente de mim — matéria, energia, consciência, Deus. No caminho da objetividade entre parênteses, meu escutar é diferente, porque aqui escuto reformulações da experiência, com elementos da experiência, que eu aceito. Quer dizer, escuto com o critério de aceitação de reformulação da experiência com elementos da experiência. Notem que quando a criança aceita como explicação o relato de que é trazido pela cegonha, ela está aceitando uma reformulação da experiência de estar aqui, com elementos de sua experiência. (MATURANA, 2001, p. 33).

Toda essa elucidação até aqui feita faz menção as práticas frequentes nas danças de salão no que tange ao ensino/aprendizagem. Com caracerísticas intensas de dança de improviso, as danças de salão atribuem sempre que uma das duas pessoas que dançam tome a iniciativa de convidar para dançar, de propor os passos etc. Por motivos habituais, esta ação, de tomar a iniciativa, sempre está voltada para a figura masculina, apontando a todo o momento o homem como aquele quem decide como a dança vai acontecer.

> Sob o ponto de vista da etiqueta, é preciso lembrar que, primeiramente, um cavalheiro precisa pensar em deixar sua dama feliz. E a dama, precisa reagir ao trabalho do cavalheiro, revelando seu grau de satisfação. De forma muito delicada e inteligente, induzirá o cavalheiro a sentir realização[...] de início o cavalheiro se submete à decisão da dama por dançar ou não. Em sendo aceito, visa servi-la, satisfazêla. Este seria o objetivo original da ideia de conduzir [...] Assim, entendemos que quando um par se une para dançar, passa a ser missão do cavalheiro concentrarse em sua dama. Ficar atento a suas reações e expressões será seu foco. A partir destas manifestações, perceberá o que ela gosta e fará o necessário para satisfazê-la. Esta conduta seria o caminho para que o cavalheiro, ao atingir este objetivo, obtivesse a própria satisfação, realizando-se ainda por perceber-se capaz de satisfazer sua dama. A dama, por sua vez, precisa permitir que o cavalheiro atue enquanto se revela para ele. Precisa confiar e reagir, indicando os caminhos para que ele possa satisfazê-la (ZAMONER, 2017, p. 61).

Tais pensamentos ainda se apresentam de maneira comum entre quem dança as danças de salão, como uma reprodução daquilo que veem, ouvem ou aprendem durante as aulas práticas. Este tipo de comportamento e/ou hábito cognitivo está ligado ao modo da objetividade sem parênteses, ou seja, o sujeito vê ouve e repdroduz da maneira como foi captado, não leva em considerção a diversidade dos corpos participantes, nem as diversas formas de produções já existentes para as danças de salão.

A dança de salão, infelizmente, ainda propagandeia uma organização binária em suas práticas, tendo no que se denomina cavalheiro a representação do masculino, cabendo quase que exclusivamente a ações de tomadas de decisão, enquanto o que se denomina dama sob a representação feminina àquelas que reagem às propostas do cavalheiro. Fica, portanto, explicitado nesta estrutura da dança de salão um modelo social em relação ao homem e a mulher ligado a ontologias transcendentes como heteronormatividade e machismo por exemplo.

Contudo, estes não são os únicos temas tratados como transcendentes dentro desta arte de dançar em par. Outros como sexismo, sociedade patriarcal,

ISSN: 2238-1112

masculinidade tóxica, que neste caso atingem aos homens, são muito latentes em suas práticas. Não são apenas as mulheres a sofrerem com submissão ou subalterização de suas ações nas danças de salão. Homens também podem se deparar com situações dentro dessas práticas que são tão importantes quanto o apagamento das mulheres e a não legalização teórica no que diz respeito ao ensino delas (as danças de salão).

> o termo “masculinidade tóxica” se refere às características que a sociedade atribui ao sexo masculino de maneira estereotipada. o termo “masculinidade tóxica” se refere às características que a sociedade atribui ao sexo masculino de maneira estereotipada. A palavra tóxica deixa evidente como estes padrões podem ser maléficos tanto para os homens quanto para a sociedade em geral. É importante frisar que se trata de um padrão pré-estabelecido incompleto e inatingível. Ninguém é capaz de exercer controle sobre todas as situações da própria vida e ninguém possui a capacidade de viver com saúde e contentamento dentro de tantas restrições. (EL HOMBRE, 2021)

O homem, de modo geral, é muito prejulgado pelo simples fato de procurar as modalidades das danças de salão. Este comportamento é visto por muitas vezes, e de maneira errada, como uma forma do que a sociedade chama de “sair do armário” – termo utilizado que faz referência às pessoas que escondem algo, o caso em questão, suas preferências sexuais-. Este é o primeiro impacto sofrido pelos homens, inicialmente ao procurarem as danças de salão. Uma vez já praticantes continuam sendo rotulados por termos perjorativos como “viado”, “bicha”, “boneca” ou são direcionados a usarem de suas “prerrogativas” de homem para abusarem das mulheres que também praticam as danças de salão. Este se torna, portanto, mais um tema transcendente nas práticas dessas danças.

Mediante todos estes assuntos emergentes têm surgido novos paradigmas que vão contra ao modo de se praticar dança de salão. Os estudos do professor Boaventura de Sousa Santos (2008) em relação aos paradigmas emergentes e dominantes podem ser entrelaçados com os estudos de Maturana no intuito de propor entendimentos para uma dança de salão não excludente. Para Santos as particularidades dos objetos, neste caso as danças de salão, são desqualificadas tornando mais evidente aquilo que produz quantidade. O autor critica a ideia de que não quantificável é irrelevante. Deste modo, a proliferação das danças de salão está mais voltada para a quantidade de passos, por exemplo, do que a qualidade e o desenvolvimento cognitivo que essas mesmas danças podem produzir.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> As qualidades intrínsecas do objecto são, por assim dizer, desqualificadas e em seu lugar passam a imperar as quantidades em que eventualmente se podem traduzir. O que não é quantificável é cientificamente irrelevante. Em segundo lugar, o método científico assenta na redução da complexidade. O mundo é complicado e a mente humana não o pode compreender completamente. Conhecer significa dividir e classificar para depois poder determinar relações sistemáticas entre o que se separou. (SANTOS, 2008, p. 28)

Atualmente as danças de salão têm mostrado caminhos a esses padrões, que qualificam mais do que quantificam, podendo proporcionar novos formatos para a sua prática. Pelo Brasil, alguns professores questionam a estrutura machista que a dança de salão possui e tem atuado na criação de espaços formativos que reconhecem a igualdade de gênero, por exemplo. Algumas escolas ainda buscam trocar os termos “cavalheiros e damas” por condutor e conduzido. Apresento alguns grupos e pessoas que de maneira engajada buscam desassociar o gênero de suas funções de estímulos-resposta, bem como novos paradigmas que emergem da necessidade de fazer uma dança de salão com mais equilíbrio de relevância.

Como já apontado, na Bahia, Jonas Karlos publicou em 2011, sua dissertação sobre cocondução. Antes deste momento pandêmico, em São Paulo, a Dois Rumos Cia de dança viabilizava grupos de estudos e bailes de dança de salão contemporâneos, uma releitura da dança de salão tradicional. Visando desconstruir paradigmas e clichês, como machismo e heteronormatividade, e propõe outro modelo de prática artística e social na qual as mulheres participavam de forma mais ativa, propunham passos, convidavam outras pessoas para dança etc. Paola Vasconcelos, em Porto Alegre, desenvolveu uma pesquisa de dança de salão *Queer*[1]. Em Belo Horizonte, Laura James, mulher transexual é organizadora do Forró *Queer*. Em Campinas, Carolina Polezi, desenvolve a pedagogia da condução compartilhada.

Faz-se necessário constituir uma dança de salão na qual não exista dominante e dominado como uma forma de (re) conhecimento e possibilidades de cada pessoa nas danças de salão. Investigar e propor modos de ensino/aprendizagem, constitutivos, que surgem como paradigmas emergentes.

Elencar padrões de ontologias transcendentes é manifestar que precisam ser revisitados com mais sutileza. Os paradadigmas metodológicos mais utilizados

[1] O termo *Queer* está relacionado com tudo àquilo que vai contra a normalização, foi um termo usado para denominar homens e mulheres homossexuais, passando a ser usado por um grupo de militantes homossexuais como uma forma de oposição e contestação.

atualmente apagam formas outras de operar o corpo na prática deste dançar. Se torna inegável a ausência e a necessidade de se discutir e compreender quais padrões e temáticas que estão diretamente ligadas às práticas das danças de salão que evidencia.

Viabiliza o estudo deste trabalho constituir – como mulher, professora, como uma pessoa e não apenas parceira, e, também, não apenas como uma forma de escapar dos discursos de ódio e preconceituosos – um aprofundamento de fenômenos comportamentais para que possa haver um caminho para uma dança, como uma forma de percepção cognitiva do corpo e suas expressões, como potentes para modificar paradigmas dominantes e/ou transcendentes que ela dança traz.

Nadilene Rodrigues da Silva
UFBA
nadilenerodrigues@outlook.com
Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA sob orientação da Profª. Dra. Lenira Peral Rengel, membro do grupo Corponectivos em Danças, professora de dança de salão.

Orientadora: Profª. Drª. Lenira Peral Rengel
UFBA
lenira@rengel.pro.br
Professora da Escola de dança da Universidade Federal da Bahia. Bolsista produtividade CNPq 2. Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança, mestrado e doutorado. Dançarina. Bacharel em direção teatral. Mestre em Artes. Doutora em comunicação e semiótica. Aborda a dança nos processos cognitivos de ensino/aprendiagem. Líder do grupo Corponectivos em Danças

Referências

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades limites da democracia no Brasil**. 1. Ed. – São Paulo: Boitempo, 2018.

EL HOMBRE. Disponível em: https://www.elhombre.com.br/o-que-e-masculinidade-toxica/. Acesso em 19 de Jun. de 2021. O que é Mascuinidade tóxica (e como lidar com isso). Veiculado em 12 de Fevereiro de 2021.

FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Dança de Salão**: Os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança), Faculdade de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ISSN: 2238-1112

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. tradução Luiza Sellera. – São Paulo: Cultrix, 2019.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução Cristina Magro e Victor Paredes. – Belo Horizonte: Ed UFMG, 2001.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, p. 61. 2007.

RIED, Bettina. **Fundamentos da Dança de Salão**. Londrina: Midiograf, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 5. Ed. – São Paulo: Cortez, 2008.

SILVA, Nadilene Rodrigues. **Dança de salão**: um olhar voltado às questões de condução. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em dança) na Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2018.

ZAMONER, Maristela. **Etiqueta para dança de salão**. Primeiros passos. Curitiba: Comfauna, 2017.

ISSN: 2238-1112

CasaCorpo: experiências de dança, corpo e criação em tempos de pandemia

Oneide Alessandro Silva dos Santos (UFSM)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Este texto insurge de práticas artísticas de dança entre telas e entre presenças da tela em tempos de pandemia num universo bastante plural e movente de bailarinos/as e diretores/as do grupo de dança Integração e Arte, na cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. As experiências e reflexões realizadas de modo remoto, entre telas, levantam questões do corpo, da dança e das possíveis criações que emergem da pandemia entre casas e corpos. Bem como, de quais poéticas e práticas os/as bailarinos/as construíram para continuar ressignificando seu modo de criação e fazer através das plataformas digitais. Tem-se como resultado uma videodança artesanal, filmada pelos/as próprios/as dançarinos/as, chamada CasaCorpo, onde é atravessada pela abordagem metodológica da pesquisa como prática artística, uma vez que o grupo investiu nesse caminho de investigação. Por fim, o trabalho possibilitou aos/as artistas recriar seus modos de trabalho, fornecendo formas de pesquisar e compor dança em tempos de isolamento social, friccionando experiências sensíveis de movimento – onde a casa torna-se palco, corpo, dança e tantas outras inventividades.

Palavras-chave: DANÇA. CRIAÇÃO. VÍDEODANÇA. PRÁTICA ARTÍSTICA. PANDEMIA.

Abstract: This text emerges from artistic practices of dance between screens and between screen presences in times of pandemic in a very plural and moving universe of dancers and directors of the Integração e Arte dance group, in the city of Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brazil. The experiences and reflections carried out remotely, between screens, raise issues of the body, dance and possible creations that emerge from the pandemic between houses and bodies. As well as which poetics and practices the dancers built to continue re-signifying their way of creating and doing through digital platforms. The result is an artisanal video dance, filmed by the dancers themselves, called CasaCorpo, which is crossed by the methodological approach of research as an artistic practice, since the group invested in this path of investigation. Finally, the work allowed the artists to recreate their ways of working, providing ways to research and compose dance in times of social isolation, rubbing sensitive experiences of movement – where the house becomes a stage, body, dance, and many other inventions.

Keywords: DANCE. CREATION. VIDEODANCE. ARTISTIC PRACTICE. PANDEMIC.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Introdução

Este texto objetiva refletir sobre processos artísticos de dança, criação e videodança vivenciados durante o início do isolamento social no Brasil, provocado pela Pandemia global de Covid-19 – iniciada oficialmente no Brasil em 26 de fevereiro de 2020 com a primeira infecção, seguida de 17 de março de 2020 com a primeira morte registrada oficialmente[1]. As experiências e reflexões realizadas de modo remoto e através de plataformas virtuais, levantam questões do corpo, da dança, da presença, da experiência e das possíveis criações que emergem do isolamento social entre casas-corpos. O resultado, traduz-se em uma obra de videodança, artesanal, filmada pelos/as próprios/as bailarinos/as. Chamada, portanto, CasaCorpo, sendo financiada pelo edital Fac Digital da Secretaria Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul (RS), como forma de gerar renda a trabalhadores da cultura em situação de afastamento de suas atividades presenciais.

O projeto artístico insurge no grupo de dança Integração e Arte[2], situado na cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul (RS), composto por 23 bailarinos/as criadores/as e 3 diretores/as professores/as. O trabalho aconteceu durante os meses de março a maio de 2020, a partir de encontros nas plataformas virtuais: *Zoom* e *Google Meet*. A investigação e concepção aconteceu baseada na pesquisa como prática artística de Fernandes (2013) e da pesquisa de movimentos dos/as bailarinos/as criadores/as, sob direção colaborativa de professores/as diretores/as, utilizando-se como narrativa do laboratório as ações corporais e a harmonia espacial de Laban (1978).

A execução do projeto deu-se em três encontros semanais de 1 hora cada, durante oito semanas, onde foram construídas cenas de dança e uma videodança. Nestes encontros, ocorriam práticas de dança a partir de experimentos do corpo pandêmico, corpo enclausurado, corpo confinado. De modo que a narrativa do laboratório prático de criação em dança, objetivou repensar os estados corporais nos quais os/as bailarinos/as criadores/as se encontravam no momento de

[1] Novo coronavírus começou a se espalhar no Brasil entre janeiro e fevereiro. Fonte: Zorzetto (2020).
[2] O grupo Integração e Arte têm 16 anos de atuação no cenário da dança do RS, com destaque para obras coreográficas premiadas nos festivais: Santa Maria em Dança; Santo Ângelo em Dança; Porto Alegre em Dança; Baila Santa Maria; Ijuí em Dança; Santa Rosa em Dança; Bagé em Dança; Concórdia em Dança. A criadora-diretora do grupo é Alline Fernandez. Desde sua criação o coletivo faz parte da Faculdade Metodista Centenário como um projeto de extensão aberto e gratuito aos/as profissionais/estudantes da dança.

ISSN: 2238-1112

isolamento, confinamento e mudança abrupta de suas vidas, mesmo que "compreendendo que mais importante que produtos artísticos, neste momento pandêmico, era passar por esses processos de escuta de si e do(a) outro(a), de práticas sensíveis, de criações e improvisações individuais e coletivas" (BALDI; SANTOS; MINELLO; SANTOS, 2021, p. 9).

Portanto, o que se pode ler-refletir neste artigo que surge de práticas artísticas entre telas e entre presenças da tela em um universo bastante plural e movente de bailarinos/as e diretores/as, é questionar: O que podemos produzir de pesquisa em dança a partir do encontro entre casa/artista/corpo/educação em regimes de isolamento social? Quais pesquisas em dança estão por vir nestas entre telas, nestas presenças virtualizadas? O que são estas novas realidades? E o que elas dizem/provocam na pesquisa e nas poéticas corporais?

2. A abordagem metodológica da pesquisa como prática artística

A perspectiva do trabalho tanto prático e que se descreve neste manuscrito, insurgem da prática como pesquisa artística, de acordo com Fernandes (2013) a pesquisa em dança tem permeado e expandido o conceito do que é pesquisa e dança no Brasil, já que se trata de um conhecimento que pode ser gerado e constituído também a partir da prática artística (FERNANDES, 2013). Peres (2018), baseada em Fortin e Gosselin (2014), também enfatiza a pesquisa em artes como prática artística que se constrói a partir da prática do coreógrafo ou artista, em uma compressão de conhecimento incorporado. Dessa forma, a abordagem metodológica que atravessa e tenciona este trabalho está "ancorada nas práticas artísticas experenciadas" (DANTAS, 2016), situadas a partir da videodança CasaCorpo e das experiências contingentes do referido grupo de artistas, não havendo aqui uma ideia de totalidade em relação as práticas artísticas no âmbito da área da Dança.

Em recente conferência apresentada em outubro de 2020 para o 16° Seminário Concepções Contemporâneas em Dança da Universidade Federal de Minas Gerais, Ciane Fernandes (2020) propõe uma palestra/coreografia chamada: CoreoGrafia Aquática, realizada em ambiente marítimo. Segundo Fernandes, trata-se de mobilizar o corpo "para além da posição sentada diante de uma tela, como

artistas da dança e da corporeidade não precisamos e nem devemos – congelar o corpo e parar de dançar para escrever sobre/com esta arte (informação verbal)[3]".

Nesta ação coreográfica que se mistura com uma palestra, a pesquisadora expõe de modo poético e coerente os efeitos que a Pandemia tem dilatado nos corpos e nas artes, inclusive demostrando que muitas danças continuam reproduzindo movimentos sem crítica ao contexto que vivemos. A autora e o formato desafiam-nos a encarar as nossas produções em dança em gestos que nunca se sessam, mas encontram formas renovadas de existir, de tecer-se em meio aquilo que insurge como incomodo, inóspito. E nisso, o presente trabalho encontra afinidade e relação.

A pesquisa como prática artística de Fernandes (2020; 2013), nesse sentido, se atravessa diretamente com as compreensões e escritas aqui propostas, já que se trata de (re)pensar-fazer escrita e prática como um processo movente, fluido e que busca nas suas ramificações possíveis para sobreviver, tanto os meios práticos e escriturais.

Busca-se, portanto, reconhecer o corpo e a experiência como pontos iniciais e primordiais para pensar-fazer a pesquisa em dança, não só um produto artístico a ser apresentado ou analisado, mas um processo a ser investigado a partir/com a prática artística que possivelmente é indissociável do processo de escrita. Assim, entender a pesquisa como experiência (MEYER, 2017) fez parte destes processos e vivências para construção do trabalho, bem como de identificar que a pesquisa é ancorada no corpo e no seu contexto criativo e cultural (DANTAS, 2016).

Ainda que escrever com/sobre dança (FERNANDES, 2013) seja um desafio e um processo sempre revisitado, inacabável e transitório, acredita-se nas possibilidades de escrever com/sobre dança, gerando com isso, não só novas dimensões do conhecimento nesta área, mas formas, gestos, movimentos, curas, factíveis de atualizar e propor que cada pesquisa colaborativa que emerge/verte do corpo e da experiência são singulares e podem problematizam como o conhecimento se produz, a quem serve e a que ele se refere.

Nesta posição, outra pergunta movediça pode ser disparada: que danças temos escolhido dançar para sobreviver em meio ao caos?

[3] Palestra apresentada por Ciane Fernandes no 16° Seminário Concepções Contemporâneas de Dança da Universidade Federal de Minas Gerais, realizado através do Youtube em outubro de 2020.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

3. A dança e suas reverberações no cenário pandêmico

Em relação ao isolamento social, isso trouxe para as danças do coletivo de artistas, questões pontuais acerca do corpo, da casa que habitavam, do espaço que se modificava e do tempo que discorria de outra forma. O corpo em isolamento e isolado, procurava maneiras de expressão e liberação das tensões acumuladas pelo cenário que se apresentada cada vez mais crítico e menos possível de saídas as ruas. De certa maneira, ocorreu uma pausa em relação a vida e seu fluxo cinético incessante. Como destaca Lepecki (2020) a pandemia forneceu subsídios para que o planeta revisitasse espaços e tempos sociais, cotidianos e extra cotidianos, uma nova coreopolítica[4] foi programa nos corpos. Isso obviamente, enfureceu as dinâmicas do capital que por sua vez não abriu mão para uma pausa no sistema lucrativo, vimos e observamos que o dinheiro falou mais alto, no critério para salvar vidas (LEPECKI, 2020). Em outras reflexões sobre a pandemia o pesquisador diz que:

> Pensar em atividade e, portanto, em inatividade nos últimos três meses de pandemia do novo coronavírus é pensar em como a (má) gestão da crise sanitária tem sido baseada em aprimorar diferenciais de mobilidade e em encontrar palavras politicamente palatáveis para descrever as decisões políticas sobre restrições ao movimento. Apesar das muitas expressões diferentes escolhidas entre nações e dentro de regiões para designar as modalidades variadas de distanciamento social, restrições ao movimento e quarentena, essas expressões revelam sempre um inconsciente político cinético que informa a coreografia social imposta à população em geral. Pairando entre a suspensão do fluxo de vida "normal" (como na expressão escolhida pelo estado de Nova York, "Nova York em Pausa") e a paralisação do fluxo de vida "normal" (como em "confinamento" ou "lockdown", esta última expressão utilizada, também em inglês, em várias cidades brasileiras), uma coisa é certa: o movimento foi colocado em prisão domiciliar. (LEPECKI, 2020, s/n).

Este congelamento do mover-se e deslocar-se, logo foi sentido pelos/as artistas no grupo, bem como de uma necessidade de realojar suas formas de trabalhar e seguir. Neste contexto, de inatividade e impulso, a narrativa escolhida para a pesquisa, foi expressa pelo próprio desejo dos/as envolvidos/as (bailarinos/as criadores/as e professores/as diretores/as) em refletir acerca desse novo tempo de

[4] Segundo o autor toda "coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos. É que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar" (LEPECKI, 2012, p. 55). Se antes Lepecki já refletia acerca da coreopolítica como alternativa para se estabelecer uma relação mais concreta entre o político e a dança, a pandemia obrigou os corpos e as danças, ao menos tentarem uma coreopolítica de sobrevivência em várias camadas pessoais, interpessoais, da casa e do social.

ISSN: 2238-1112

calamidades, disputas de poder, guerras virtuais, sobretudo do corpo confinado em casa. O que pressupõe alterações no corpo que dança, no corpo que é filmado para a dança e as maneiras de reinventar as próprias danças nestes por vir. Por outro lado, a Pandemia também acarretou para que os/as artistas produzissem outras formas de continuar seus trabalhos, como por exemplo artesanias ligadas a videodança, a *lives*, vídeo-encontros e videochamadas[5].

A videodança mais especificadamente temática que atravessa estes processos e que está muito presente nos modos de produção que temos visto nas redes, estabelece-se de acordo com Ivani Santana (2006; 2002) como um ponto de convergência da cultural digital na contemporaneidade, onde o/a artista da dança não só produz danças nos meios digitais, mas também constitui novas relações com as tecnologias, sejam elas mais sofisticadas ou caseiras. De acordo com a autora, o coreógrafo americano Merce Cunningham, foi vanguardista ao experimentar relações entre o vídeo e a dança ainda na década de 1970, constituindo novas linhas de pesquisa e produção nesta área (SANTANA, 2006; 2002). Portanto, precisamos entender que não há exclusividade em analisar os modos de videodança produzidos em seu alargamento poético durante o isolamento social, entretanto, cabe aqui investir nos processos sensíveis que são recriados a partir do corpo isolado, do corpo que precisa se misturar a casa e aderir a ela.

Segundo Ana Flávia Mendes a dança quando imbuída de processos de videodança, registros de dança ou ainda mediadas pela tecnologia são "compartilhadas e manuseadas tanto por máquinas como por humanos, conferindo ao corpo outras danças possíveis" (MENDES, 2011, p. 7). Assim, segundo a autora, a videodança configura outros modos de fazer e compor, já que existem diferenças entre uma dança de presença física e uma dança de presença virtualizada:

> A experiência de virtualização por meio da videodança possibilita justamente essa multiplicação da sensorialidade do corpo que dança para a câmera. O dançarino desdobrasse do tangível ao recortado e esses recortes se multiplicam e se dispersam em imagens e sonoridades que atravessam o tempo e o espaço. Transmite-se, pela videodança, não somente imagens de um corpo, mas sua presença virtualizada. (MENDES, 2011, p.7).

[5] A midiatização da dança já vinha ocorrendo por meio do virtual antes mesmo da pandemia, o que ocorre, conforme estudo realizado por Aires e Santos (2021) é uma superlotação de conteúdos diversos nas redes sociais e que acomete não só a dança, mas outras áreas em busca de um espaço de compartilhamento numa rede diversa de sites, lives, redes sociais, blogs, filmes, podcasts etc. (AIRES; SANTOS, 2021).

ISSN: 2238-1112

Segundo a pesquisadora a mudança ocorre também nos modos de direção cênica e dos procedimentos de criação, já que no presencial o/a diretor/a propõe algo e o/a bailarino/a lança-se ao pesquisar. Todavia, na videodança a investigação "consiste em perceber as imanências e transfigurá-las em arte por meio da soma dos esforços de ambos os lados, o da dança e o do vídeo" (MENDES, 2011, p. 6). Neste sentido, os processos de investigação-criação em dança são transformados. Modifica-se não só o formato de registro, mas o que, como e por que registrar para a câmera e em relação a uma tela. Por fim, estas concepções servem para introduzirmos o tema e não necessariamente chegar a formulações fechadas. A experiência discorrida aqui pretende em seu plano maior, não se fechar em temáticas como a videodança, mas a partir delas desdobrá-las.

Para Miller e Laszlo "[...] podemos dizer que a presença, em tempos de isolamento, está sendo contemplada e ressignificada por atividades remotas síncronas, definida como telepresença, ou seja, a presença permitida através de uma tela" (MILLER; LASZLO, 2020, p. 98). Segundo as pesquisadoras, a dança como uma arte da presença neste momento de Pandemia tem sido modificada, no modo como as práticas pedagógicas e artísticas são provocadas e mediadas pelas telas. Há nesse sentido, a emergência da escuta desses espaços, onde os movimentos corporais podem ser investigados a partir das suas profundidades, lateralidades, ambiências, bidimensionalidades e tridimensionalidades. Comporta nesse novo contexto uma ativação dos estados corporais, a partir de si, do outro e do mundo, evidenciando uma aproximação com o trabalho aqui proposto. A CasaCorpo, nesse sentido, pode ser:

> (...) adentrar em sua própria casa por outros caminhos, com distintas sensorialidades, como um toque íntimo no espaço cotidiano habitual que se dilatou com outros contornos, presentificando o avesso do instante com a dança do improviso e a dança das memórias, trazendo outro olhar e novas sensações sobre este presente com futuro suspenso. (MILLER; LASZLO, 2020, p. 111-112).

Durante a (presente) Pandemia de Covid-19 no Brasil que inicialmente achávamos que acabaria instantaneamente, os noticiários e as redes sociais foram lotados de conteúdos de dança. Nas diferentes vertentes podemos insinuar que a dança de certa forma também se popularizou nas telas, seja por espetáculos filmados disponíveis, oficinas e aulas de dança em formatos de *lives* ou videochamadas. Obviamente, muitas presenças eram produzidas e outras na

ISSN: 2238-1112

tentativa de sobreviver eram reformuladas. Assim, percebe-se que as presenças sejam “virtualizadas” (MENDES, 2011), sejam “telepresenças” (MILLER; LASZLO, 2020), são colocadas como pontos de encontro dos/as dançarinos/as, professores/as de dança e pesquisadores/as de dança – movendo o/a artista e sua a obra a outros formatos, encontros e modos de criar, apresentar.

O grupo por sua vez, optou por gerir um projeto de videodança, deixando para realizar um espetáculo a partir de janeiro de 2021, que tem como objetivo criar um filme de dança. Assim, os trabalhos do Integração e Arte, colocam-se nesse contexto pandêmico, onde os/as artistas criadores/as necessitam de modos outros de reinventar seu labor. As produções e processos, portanto, dizem respeito as práticas artísticas que se integram a problematizar o corpo pandêmico, sobretudo convocam o movimento dançado à ressignificar a ação corporal – transformando-a em uma recuperação do gesto em tempos de confinamento destes corpos.

4. Danças isoladas em tempos de Covid-19

O contexto que a videodança[6] surge no grupo de dança está diretamente atrelada ao tempo de isolamento social, como refletido acima. O que colaborou para que os/as artistas repensassem suas formas de criação e produção em dança, atravessados pela ideia de um corpo pandêmico, mas também por questionar: Quais conhecimentos podem ser gerados e gestados no encontro entre casa/artista/corpo/pandemia? O que podemos produzir de pesquisa em dança a partir do encontro entre casa/artista/corpo/pandemia em regimes de isolamento social? Algo que se conecta diretamente a temática do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual, 2021, “Quais Danças estão por vir? Trânsitos, Poéticas e Políticas do corpo”.

[6] A videodança, CasaCorpo pode ser acessada na integra através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=dXi10lmLenY>

ISSN: 2238-1112

Figura 1 – Obra de videodança CasaCorpo (2020). Fonte: Acervo do autor.

Pensando que o espaço agora habitado não corresponde somente a cômodos ou paredes, nem mesmo a um espaço vazio ou maior preenchido. Corresponde ao mesmo tempo: casa e palco, lazer e trabalho, segurança e insegurança, reclusão e solidão. Na figura 1, acima, tentou-se captar alguns desses tensionamentos do corpo entre a casa.

Para Laban (1978) o espaço nunca foi algo vazio ou que precise ser preenchido, na compreensão do teórico e prático austro-húngaro do movimento, o espaço é onde todas as ações humanais e corporais acontecem e se transformam, o espaço nunca está vazio, o corpo o preenche a todo instante. Segundo Scialom o estudo do espaço faz parte do que Laban chamou de Harmonia Espacial (Corêutica), “o movimento ocupa, traça ou gera, de maneira efêmera, um espaço, e o conjunto desses traços compõe formas” (SCIALOM, 2017, p. 39). A Harmonia Espacial desse modo, evidencia neste trabalho “a finalidade de investigar a dança ou o movimento humano como ciência que lida com na análise e a síntese (criação/composição) de todos os tipos de movimento humano – corporal, emocional e mental – e suas devidas notações” (SCIALOM, 2017, p. 39-40). E que segundo Rangel (2001, p. 08) “a rede de pensamento de Laban é rica e abrangente e seu legado instrumental é bastante versátil, de grande aplicabilidade e permite despertar a imaginação e a criação de movimentos”.

Dentro dessa complexidade de estudos e práticas que Laban desenvolveu utilizamos a Harmonia Espacial como possibilidades de rever e compor dança em tempos de isolamento social, pensando nas relações possíveis com cada cômodo-espaço da casa. Entretanto, tal perspectiva situada aqui relaciona também ao anterior período da Segunda Guerra na Alemanha na década de 1930 quando Laban, foi impulsionado pelo contexto de guerra a criar um estudo do movimento

ISSN: 2238-1112

como uma recuperação do gesto. Segundo Scialom (2017) foi entre guerras e fábricas industriais que Laban iniciou seus estudos sobre o esforço humano, as qualidades do movimento e o gestual do trabalhador industrial.

> Laban queria provar que cada indivíduo tem um gestual específico e necessita de um tempo próprio para realizar os movimentos de operação de uma máquina industrial. A violação dessa especificidade na tentativa de aumentar a produtividade só a diminuía, na verdade, por conta de lesões e fadiga humana. (SCIALOM, 2017, p. 32).

Repensar o gesto e o movimento dançado perpassou o processo de composição e síntese dos experimentos com a videodança, já que as reflexões que emergiram no grupo centravam-se em relação ao excesso de trabalho, mas também em relação ao abandono do corpo. Um corpo que se engessava em cadeiras de *home office* e que aos poucos perdia movimento e fluidez:

> Precisamos, portanto, ativar intencionalmente todos os estados de atenção para nós que corpo somos não sermos anestesiados, sedados e roubados pela avalanche do excesso de informações multidirecionais neste enclausuramento carente de relações reais. (MILLER; LASZLO, 2020, p. 102).

Assim, o palco e a sala de ensaio, eram tomados naquele (neste) tempo-espaço, em nossas casas, quartos, salas, varandas e corredores, tentando reencontrar esses estados de atenção no eu-corpo criador, no corpo como totalidade. Nesse impulso, as estratégias de criação partiram do espaço da casa como um palco, como uma sala-casa-de-ensaio que se abre nas suas singularidades finitas de produção de subjetividades. Assim, pensar as poéticas criadas e vivenciadas com e entre os/as bailarinos/as criadores/as – professores/as diretores/as, são tomadas em experiências novas e singulares, já que pertencem a cada eu-corpo de forma única e singular (LAROSSA, 2011). A transposição da experiência para este texto, certamente já corrompeu estados, sensações, movimentos e escutas, que no presente entretanto, se dão em/na escrita.

Tensionar essas práticas, grafias, gestos que emergem da casa, em meio a ela, subjaz que faz-se um trabalho de corporeidades no vir a ser em cena, na tela e no encontro virtual com os/as demais membros/as do grupo. Talvez, seja também um trabalho laboral sobre a sobrevivência do corpo e do gesto em tempos de Pandemia e de guerras (menos)democráticas e políticas. Uma pausa necessária ao contexto que vivemos, para burlar e fazer outros *contactos* (LEPECKI, 2020)

ISSN: 2238-1112

possíveis de movimento, pausa e existência. Todavia, é emergente que práticas artísticas sejam curadas, escritas e refletidas, já que conduziram ao corpo e a história uma marca daquilo que ficará como proposta, produto e processo deste tempo de caos, morte e guerra sanitária.

A experiência articulada neste artigo se constitui como algo que passou, como destaca Larrosa (2011). A experiência pensada e problematizada desde ela própria. Neste trabalho, não procura-se falar de um/a alguém, tampouco de alguéns, mas sob o liminar do projeto artístico que experimentou ações de vídeo, isolamento e dança, salutar as possíveis de processos de criação e sobrevivência em meio ao caos, “numa reivindicação (ampla) da experiência quase como categoria existencial, como modo de estar no mundo, de habitar o mundo” (LARROSA, 2011, p. 5).

Pensar, criar e dançar com o corpo desde a sua experiência, retomando que o corpo de cada bailarino/a criador/a é seu espaço primeiro de investigação, invenção e problematização das ações que faz e gera. Segundo Rocha “neste contexto, pensar a política do gesto na dança implica verificar até que ponto o bailarino torna para si a fabricação do tempo e, assim, torna-se autor da produção de sentido dançado” (ROCHA, 2013, p. 13). Para a autora o tempo e o espaço de criação podem ser tomados de modo que o/a bailarino/a criador/a consiga gestar ao mesmo tempo suas criações a uma consciência do político presente no dançar. Ou seja, não trata-se de apenas criar por criar, ou capturar uma dança entre as telas, mas compor com as imanências e transitoriedades deste contexto pandêmico, uma dança que labuta entre seus gestos também de uma política de resistência do/no eu-corpo. Por vias disso, dar-se na relação entre si e o mundo – e nas formas do/a bailarino/a criador/a transformá-las em movimentos, conforme podemos ler-ver na Figura 2 que compõe alguns *frames* da videodança.

Figura 2 – Obra de videodança CasaCorpo (2020). Fonte: Acervo do autor.

ISSN: 2238-1112

Por fim, a proposta de ações corporais mediada pelos/as professores/as diretores/as, transitaram entre 23 ações que foram desde ao acordar, caminhar, lavar, ler, meditar, comer, vestir, varrer, entre outras "em que se expressava um novo corpo, um novo fazer dança e outro sentido para as atividades cotidianas, bem como numa pluralidade do corpo e da diversidade do gesto" (VIEIRA, 2017, p. 46). Estas ações corporais (LABAN, 1978) tinham como objetivo estimular nos/as bailarinos/as criadores/as: movimentos, gestos e potências do dançar. No qual cada um/a pudesse reconhecer que embora fossem movimentos básicos, precisavam ser pensados e elaborados a partir de suas intimidades-pluralidades. Desse modo, as ações corporais constituíram parte significativa do processo de construção da obra de videodança, remontando a:

> (...) uma pergunta que o corpo faz ao fluxo acerca de seu processo desejante; é a possibilidade de inaugurar e reinaugurar, a todo momento, o processo desejante/singularizante que distingue, na intimidade do gesto dançado, o prazer de executar, do gosto de fazer (fabricar). E isso é uma política. (ROCHA, 2013, p. 19).

Assim, o fazer em dança não é alinhado com uma técnica ou um método de dança, mas a partir de uma perspectiva investigativa do eu-corpo em suas práticas coreográficas[7] e poéticas, "(...) permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência sensível" (FERNANDES, 2013, p. 22). Desse modo, as etapas da investigação a partir das ações corporais foram experimentadas, depois cada bailarino/a criador/a escolheria uma ação que fizesse parte do seu cotidiano. Ao escolher uma ação corporal como foco para a criação em dança, o/a bailarino/a era dirigido/a individualmente pelos/as professores/as diretores/as, inclusive pensando nas relações de como filmar, o que mostrar no vídeo. Após, as primeiras filmagens, observamos que os/as bailarinos/as criadores/as, ainda estavam poucos/as familiarizados/as com os recursos do vídeo para filmar este eu-corpo da dança na tela.

Neste sentido, a direção aconteceu de forma individual e coletiva novamente, no qual os/as professores/as diretores/as, pudessem ajudar os alunos/as-artistas a repensar esses modos de produção e captação das danças. Ao final deste processo, foram filmadas entre três e quatro vezes cada bailarino/a, por

[7] Aqui entende-se práticas artísticas e coreográficas num sentido amplo, na qual incluem a improvisação, a criação, a meditação, a composição, entre outros.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

meio de sua própria câmera. A seleção dos vídeos e seus recordes aconteceram de forma coletiva entre os/as professores/as diretores/as, e para finalização contou-se com a colaboração de um filmaker. Na figura 3, pode-se interpretar algumas das ações investigadas e feitas pelos/as bailarinos/as criadores/as.

Figura 3 – Obra de videodança CasaCorpo (2020). Fonte: Acervo do autor.

5. Considerações

O projeto artístico CasaCorpo situado e contingente, amplia-se a partir de práticas artísticas de dança e videodança investigadas sob o liminar de contextos pandêmicos onde os fazeres em dança necessitaram encontrar maneiras criativas de sobreviver. O que podemos supor é que as possibilidades de estar artista entre uma Pandemia são recriadas. Ou seja, as fronteiras entre as artes e os corpos são entrelaçadas por tecnologias, presenças virtualizadas (MENDES, 2011) ou telepresenças (MILLER, LASZLO, 2020). O papel de criador/a-professor/a-diretor/a destes processos e produtos da arte, coloca-se como inovador e performático, pois desafia as disciplinas comuns do fazer, apresentar e pensar em arte.

Como substrato das experimentações, pode-se destacar os processos que emergiram do eu-corpo enclausurado em busca de uma ação que o fizesse reconhecível. A construção de uma poética a partir das casas e dos corpos centrou-se em habitar os espaços, fazer deles ambiências para as criações e ressignificar as ações corporais atravessadas pelo estudo do movimento de Laban (1978).

A CasaCorpo foi entendida em experiências que no momento se davam a partir dos cômodos, das paredes, dos objetos, das convivências que ali eram produzidas, subjetivadas e singulares a cada criador/a (LARROSA, 2011). Por outro lado, o corpo casa pode ser diferente para cada bailarino/a, já que ao propor a

ISSN: 2238-1112

criação percebemos que as interpretações e expressividades presentes nos gestos, nas filmagens eram singulares. Adentrar as casas, certamente é uma ruptura das intimidades, portanto, este trabalho procurou aberturas possíveis e não autoritárias em relação ao que cada bailarino/a poderia – gostaria de mostrar ou não.

Estes processos de criação entre vídeo e dança, não foram vivenciados a partir de uma homogeneidade do fazer-pensar em dança. Ao laborar com os corpos, também aprendíamos a como lidar com os desejos e limitações de cada artista-aluno/a. Entretanto, percebemos que os encontros do grupo também forneciam momentos de pausa e respiro da rotina já desgastada da quarentena de covid-19.

O trabalho que se mistura com concepções de uma videodança, ainda em sua feitura enquanto uma artesania inacabada, são traduzidas em processos de criação a partir do corpo em relação ao contexto, ao fazer e a mediação tecnológica que possibilitou a execução deste trabalho. Sem, no entanto, fechar-se a uma temática, ou fundar um conceito, mas transitar entre práticas artísticas em dança. O que recobra refletir criticamente sobre esses processos, uma vez que a videodança é uma linha de pesquisa dentro da área da Dança e que neste momento de isolamento tornou-se algo genérico e totalizante, como uma ferramenta que tudo pode ser, mas não se sabe muito o que é. Em outras linhas o que vemos é uma justificativa superficial acerca da videodança, alicerçada em muitos trabalhos, mas que carece de aprofundamento e reflexão. Por isso, ao trabalharmos com a videodança, exploramos seu universo conceitual e artístico, situando os/as artistas acerca dos fundamentos a partir de Santana (2006; 2002) e Mendes (2011).

Desse modo, CasaCorpo foi subvertido a uma poética/política da sobrevivência, onde as criações eram tomadas como meios para externar sentimentos, expressividades e sensações até então mantidas nessas casas, nestes corpos. CasaCorpo buscou na sua dimensão particular, invadir e transfigurar os espaços da casa habitual, para uma casa que move-se em um plano das novas realidades apresentadas pela Pandemia. Em um contexto aparentemente distópico, mas vivido em 2020(2021). Na qual, a casa torna-se palco, torna-se corpo e tantas outras possibilidades.

CasaCorpo fora colocado como um plano de composições do perceber, identificar e relembrar no/do corpo. Movendo-se a não esgotar as possibilidades do (mo)ver, neste contexto da Pandemia e das redes remotas, mas também e a partir

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

da pausa refletir criticamente o gesto dançado, negociar com os corpos suas danças e seus modos de resistir ao caos, a morte e a vida.

Produzir com aquilo que nos sobra enquanto vida, matéria e carne. Produzir casascorpos em meio ao caos de uma realidade distópica, mas vivificada. Nos movimentos de enclausuramento e confinamento dos corpos em busca da sobrevivência. Respirar por meio de invenções outras, de composição e criação de novas casas que agora aderem ao corpo. Sobre(viver) para além do instinto, sobreviver como mutação e transformação da vida e da experiência. Dançar como verbo, sempre renovador dos gestos e movimentos que nos movem em busca de liberdade, poesia, conhecimento e cura.

Oneide Alessandro Silva dos Santos
UFSM
Artista, professor e pesquisador negro na área de execução da Dança. Professor Substituto do Curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Cursa Mestrado em Educação e Artes pelo PPGE (UFSM). Graduado em Dança Licenciatura (UFSM). É membro desde 2018 do Grupo de Pesquisa Corpografias. Professor de dança no Grupo Integração e Arte.

Referências

BALDI, Neila Cristina.; SANTOS, Oneide dos.; MINELLO, Daniela.; SANTOS, Cinara dos. Dançarescrevendo corpografias de uma pandemia. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**. v. 1, n. 40, p. 1-31, 2021.

CoreoGrafia Aquática: Danças e as escritas ecocêntricas decoroniais. Ciane Fernandes. Palestra/Performance. Vídeo no youtube, 32 min. Online: UFMG, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=57ISXmqDDRU&feature=youtu.be> Acesso em: 31 out. 2020.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no Corpo, Ancoradas na Experiência: Etnografia, Autoetnografia e Estudos em Dança. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 168-183, 2016.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**. Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013.

FORTIN, Sylvie.; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**. Brasil, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus editorial, 1978.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**. Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 04-27, 2011.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**. Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.

LEPECKI, André. **O Movimento na Pausa**. Online. ConTactos, 2020. Disponível em <https://contactos.hemi.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br>. Acesso em: 12 de out. de 2020.

MENDES, Ana Flávia. Imanências na tela: a dissecação artística do corpo mediada pelas tecnologias da videodança. **O percevejo online**. Rio de janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-8, 2011.

MEYER, Sandra. A pesquisa como experiência: a ação da teoria e a prática do conhecimento em dança. **Revista Científica/FAP**. Curitiba, v. 17, n. 2, p. 13-28, 2017.

MILLER, Jussara.; LASZLO, Cora Miller. Corpos em conexão, corpos em presença. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**. Natal, v. 3, n. 2, p. 95-116, 2020.

PERES, Bruna. Memórias perfumadas. In: CARNEIRO, Ana; KEISERMAN, Nara (Org.). **Criações e pedagogias artísticas experimentadas**. Jundiaí: Paco, 2018. p. 19-36.

RANGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. Campinas, 2001. [s.n]. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

RESENDE, Felipe.; AIRES, Daniel Silva. Processos de criação e registro das danças para o audiovisual em tempos de pandemia: um panorama gaúcho. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, n. 44, p.01-16, 2021.

ROCHA, Thereza. Dança e liquididade: um estudo sobre o tempo e imanência a dança contemporânea. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**. Salvador, v. 1, n. 2, p. 9-21, 2013.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

VIEIRA, M. de S. Coreologia: habitações poéticas da obra labaniana. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 29, p. 044-058, 2017.

ZORZETTO, Ricardo. Novo coronavírus começou a se espalhar no Brasil entre janeiro e fevereiro. Brasil: Revista Pesquisa FAPESP, 2020. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/novo-coronavirus-comecou-a-se-espalhar-no-brasil-entre-janeiro-e-fevereiro/ Acesso em: 30 de mar. 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Relações do corpo com o chão: experiências artístico-educativas com Lucio Piantino

Rafael Alves Assunção Oliveira (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Esse artigo integra a pesquisa "Relações do corpo com o chão: experiências artísticas, educativas e de participação social'', em andamento no PRODAN/UFBA. Trata-se da continuidade das reflexões abordadas na Licenciatura em Dança/IFB, e na Especialização em Dança/UFBA. No mestrado, investigo as seguintes questões: como o chão me move? Como mover o chão? O objetivo é desenvolver práticas artísticas participativas e educacionais que estimulem a construção de vínculos, pertencimento e participação social. Neste texto, discuto a experiência de colaboração com a obra "Somos como Somos e não Cromossomos" do artista Lucio Piantino, analisando-a a partir dos seguintes pontos: relações de pertencimento entre sujeitos/as a partir da linguagem *Hip-Hop* e a dança *breaking*; mediação de ensino-aprendizagem (preparação corporal) online e semipresencial; discussões acerca do corpo e da pessoa com/sem deficiência.

Palavras-chave: DANÇA. PERTENCIMENTO. MEDIAÇÃO. EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICO-EDUCATIVAS. PESSOAS COM DEFICIÊNCIA.

Abstract: This article is part of the research "Relationships between the body and the ground: artistic, educational and social participation experiences'', in progress at PRODAN/UFBA. This is the continuity of the reflections addressed in the Degree in Dance/IFB, and in the Specialization in Dance/UFBA. In the master's, I investigate the following questions: how does the ground move me? How to move the floor? The objective is to develop participatory and educational artistic practices that encourage the construction of bonds, belonging and social participation. In this text, I discuss the experience of collaborating with the piece "*Somos como Somos e não Cromossomos*" by artist Lucio Piantino, analyzing it from the following points: relations of belonging between subjects based on Hip-Hop language and dance breaking; online and blended teaching-learning mediation (physical training); discussions about the body and the person with/without disability.

Key-words: DANCE. SENSE OF BELONGING. MEDIATION. ARTISTIC-EDUCATIONAL EXPERIENCES. DISABLED PEOPLE.

1. Relações de pertencimento a partir da linguagem *Hip-Hop* e dança *breaking*

De acordo com Roberta Estrela D´Alva (2014), o Hip-Hop[1] nasceu em festas de rua (Block Party) nos Estados Unidos no inicio dos anos de 1970. Nesta

[1] "São encontrados fontes em que a 'invenção' do termo Hip Hop é atribuída ao DJ Hollywood e ao MC Keith Cowboy Wiggins. O DJ Afrika Bambaataa, criador da The Universal Zulu Nation,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

época, o sul do Bronx era um cenário desolador, violento, com prédios incendiados, tráfico de drogas e gangues de rua. Em meio a abandono, falta de investimento, alta taxa de desemprego, queda dos preços das casas e pobreza em um contexto de estagnação econômica, a metrópole lidava com tribulação fiscal que quase fez o governo federal declarar falência em 1975. O contexto era de crise, mas também aquecia o nascimento do movimento sociocultural Hip-Hop[2], punk, disco, latino e afro. Como resposta "a um corpo social doente que reage a uma febre que se recusa a passar" (p. 03), a invenção coletiva da juventude se opunha às lógicas do Estado de sucateamento e morte. O movimento era uma forma de celebração da diversidade e da auto representação de jovens, uma comunidade que retomou os espaços públicos através de atitudes, como a de ligar o equipamento de som improvisando "gatos" que "roubava energia" para realizar festas de rua como uma "tomada de assalto". (p. 07). Assim o movimento Hip-Hop ia se caracterizando politicamente como movimento de festa de rua/bairro que possibilitava fazer e contar a própria história, promovendo sociabilidade, comunicação, ativação de autores/as e conhecimento.

Para Lima e Santos (2017) a chegada do Hip-Hop no Brasil ocorreu em São Paulo em 1980, período marcado pelo final da Ditadura Militar, especificamente

---

considerado o mentor intelectual da cultura hip-hop, credita o termo ao DJ Lovebug Starski, mas foi o próprio Bambaataa quem convencionou a cultura a partir de quatro elementos: o *DJing*, a arte do *disc jockey*, que a partir de dois toca-discos se torna uma espécie de 'tutor' do passado fonográfico concreto, contador de histórias musicais, que transforma sua experiência musical individual na vivência do coletivo; o *MCing*, a expressão do mestre de cerimônia, MC, originalmente o mediador entre DJ e o público e que por meio de sua voz atua principalmente articulando o rap (ritmo e poesia); o *b-boying/ b-girling*, expressão de dançarinos urbanos, criadores das '*street dances*' (danças de rua, ou urbanas), aqueles que dançam durante os *break-beats*, autodidatas da criação do movimento; o *graffiti writing/graffiti*, arte urbana em que o grafiteiro, artista gráfico das ruas, utiliza os muros muros como interface e a cidade como moldura para seus grafites-depoimentos, trazendo a transgressão como meio e a arte aerossol como fim. Em textos da Zulu Nation (organização emblemática da cultura hip-hop da qual Bambaataa é fundador), o elemento *MCing* também é chamado rapping, o *bboy/b-girl* é por 'várias formas de dança' que incluem o *breaking*, *up-rocking, popping, locking* e há ainda a adição de um 'quinto' elemento, considerado o que mantém todos os outros juntos: o conhecimento." (D'ALVA, 2014, p. XXII).

[2] O termo aqui leva o "H" maiúsculo, pois trata-se da existência de toda uma comunidade e um direito de existir e conhecer. O termo quando leva letras minúsculas se referi a um gênero musical, um produto a ser comprado ou vendido. *Hip* (informado/estilo) *Hop* (saltar/dançar) juntos tece sentidos com de uma forma de ser-estar, consciente de si, dos outros e do mundo. A palavra pode ter vários sentidos, por exemplo, na forma do movimento pode ser (saltar e pés), isto é, ao invés de caminhar e correr também pode ser considerado um "jogo de cintura".

ISSN: 2238-1112

pelo governo do General João Figueiredo. Neste momento, a economia permaneceu inerte e houveram mobilizações da sociedade civil. Em 1983 e 1984, milhares de brasileiros/as exigiram o direito de voto para presidente no movimento “Diretas Já”.

Os bailes black ou a vertente brasileira do Black Power[3] também surgem como forma de contraposição ao contexto político, exaltação à negritude, a luta por igualdade de direitos civis no Brasil e no mundo. Em outras regiões do país, o Hip-Hop veio a se consolidar e se fazer presente enquanto manifestação cultural que pauta a socialização, o lazer e a diversão da juventude negra (LIMA; SANTOS, 2017, p. 124). Para Ivan dos Santos Messias (2015), em Salvador, Bahia, o Hip-Hop contribuiu significativamente “na formação crítica e na mobilização de políticas da juventude através da educação não formal, mediante a solidariedade” (p.13).

A partir destas perspectivas, os/as diversos/as autores/as citados/as marcam a importância do Hip-Hop no Brasil como uma forma de conhecimento e uma resposta artística às opressões. Estas questões nos apontam para o potencial da dança e, em especial do Hip-Hop, em processos artístico-educativos em contextos de educação não formal[4]. Hoje, em meio a Pandemia de covid-19, há um aprofundamento das desigualdades econômicas e da vulnerabilidade social em nosso país, em especial no âmbito da população negra. Em meio a este contexto, de que forma a cultura Hip-Hop poderia contribuir para promover relações de pertencimento, interdependência, autoconhecimento, redes de solidariedade e força[5]?

2. Como o chão deste processo vem movendo esta prática?

Alinhado com o método de pesquisa Somático Performativa, compreendo que as práticas criativas:

[3] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/webstories/cultura/2021/04/o-significado-do-cabelo-black-power/ acesso em 10 de julho de 2021.
[4] É de nosso interesse ampliar esta reflexão também para o âmbito da educação formal, tanto nos contextos de Educação Básica quanto de Ensino Superior. Entretanto, neste artigo nos restringimos a discutir uma experiência em âmbito não formal.
[5] Artista de dança e professora da Escola de Dança da UFBA, Beth Rangel destacou na mesa de abertura realizada no Congresso UFBA 2021 “PRODAN/UFBA – pesquisas implicadas em um Mestrado Profissional em Dança” que as redes são espaços de expansão e de desenvolvimento social, com condução de forças em múltiplas direções. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZiSzv_Mh0tU&t=359s acesso em 11 de julho de 2021.

> [...] não são apenas compatíveis com a arte: elas nascem da arte, de seus modos particulares e únicos de articular, relacionar diferenças e criar conhecimento. Neste sentido, o conhecimento com dança é inovador e relevante não apenas para a dança ou para as artes, mas para o contexto da pesquisa num âmbito bem mais amplo. A dança reconquista, assim, um **território** [grifo nosso] de produção de conhecimento que lhe é próprio e único, além de fundamental para a integração das várias faculdades e aspectos numa contemporaneidade [...]. (FERNANDES, 2013, p. 23).

Nesse sentido, é possível pensar que as práticas artísticas em dança e a cultura *Hip-Hop* têm seus próprios percursos. Dialogo com Dantas (2016), na afirmação de que a metodologia Somática no âmbito da pesquisa seria uma forma de produção de conhecimento "fazer ver-perceber": para além do que se vê, sendo necessária registrar as informações cinestésicas e, em seguida, transformar o que viu, sentiu, tocou, ouviu, cheirou, saboreou, intuiu, vivenciou e compartilhou em linguagem dançada, falada e escrita (DANTAS, 2016). Por isso, essa proposta, de caráter teórico-prático, tem como pressuposto a noção de pesquisa implicada, e assume os procedimentos metodológicos de observação coparticipante autoetnográfica, na qual o pesquisador-dançarino-mediador se insere junto ao campo social para promover reflexões contextualizadas, intrínsecas e interpessoais coerentes. Nesse sentido, as diversas práticas com danças se constroem durante o processo e transformam-se no ato da criação no próprio método da pesquisa (FERNANDES, 2013).

3. Mediação de ensino-aprendizagem online e semipresencial

Esta forma de compreender a produção de conhecimento em dança me traz duas lembranças muito significativas. A primeira diz respeito à experiência de integrante do grupo Rock Street Crew[6] durante mais de sete anos como dançarino de breaking. Essa experiência foi marcada por inúmeros aprendizados coletivos, na rua, em roda, permeados por aspectos de colaboração e produção. Não posso deixar de mencionar que nasci em um contexto em que a cultura Hip-Hop chegava com efervescência como uma identidade mestra de luta de classe e pertencimento. Nessa organização puder aprender a me mobilizar, construir experiências de

[6] Blog do grupo disponível em: http://rscbreaking.blogspot.com/ acesso em 07 de julho de 2021.

ISSN: 2238-1112

masculinidades, consciência crítica e criar apresentações artísticas como denuncia social[7].

A segunda lembrança diz respeito a quando conheci Lucio Piantino há quinze anos atrás, em um evento de Hip Hop em Brazlândia/DF. Logo fomos trocando passos e movimentos de breaking, foi como se fosse cena! Um encontro sensível, de escuta e troca. Anos mais tarde Lucio e eu nos reencontramos para preparação corporal, criação de sequência coreográfica inspirada nas danças urbanas e colaboração com a obra Somos como somos e não cromossomos (2021), de sua autoria[8], revessando entre encontros online e semipresenciais[9].

O objetivo inicial foi propor práticas corporais inspiradas em Gyrotonic®, Gyrokinesis®, Yoga, Pilates, Danças, Thai Yoga Massagem[10] e exercícios de condicionamento físico que propiciassem a ampliação da capacidade cardiorrespiratória. Também experimentamos aquecimentos como impulso para as cenas do espetáculo, praticar o roteiro da obra, organizar objetos cênicos e figurino em posições estratégicas para transição de cenas e conversar sobre a prática. Inicialmente o intuito era ativar o trabalho por elementos das danças urbanas, músicas, vídeos, referências e objetos pessoais.

[7] Nesse sentido, identifico grande convergência entre os interesses de nosso trabalho e do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. A companhia, fundada em São Paulo em 1999, utiliza elementos da cultura *Hip-Hop* – como breaking, grafite e rap – na realização de seus trabalhos teatrais. Com a direção da dramaturga Claudia Schapira e do DJ e ator Eugênio Lima, o grupo investe na oralidade ritmada e na poética musical, expondo as urgências, dificuldades e contradições da vida nas metrópoles. O objetivo é estabelecer o encontro da arte de representar com os modos de expressão urbanos, resultando numa linguagem híbrida, que evolui para espetáculos-manifestos e é marcada pelo tom de denúncia social. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo464387/nucleo-bartolomeu-de-depoimentos acesso em 07 de julho de 2021.

[8] É um espetáculo solo que traz quatro personagens que retratam a vida, as experiências e os interesses. O texto, escrito por Lurdinha Danezy com a participação da diretora Mônica Gaspar e do próprio Lucio, fala sobre a vida, o trabalho, os sonhos e as dificuldades enfrentadas por ele para superar o preconceito e a discriminação sofridos ao longo de sua vida e sua carreira. No palco, Lucio apresenta seus talentos como pintor, dançarino de hip hop e ator ao performar um artista em seu ateliê, um dançarino de hip hop, um candidato a deputado e uma Drag queen. O texto propõe uma reflexão sobre oportunidades e a falta delas, sobre inclusão e exclusão social, sobre acessibilidade e sobre respeito às diferenças. Lucio se mantem sozinho no palco a maior parte do espetáculo que conta também com recursos de vídeos e áudios que trazem um pouco da história do ator. Lucio, com este espetáculo, pretende, mais uma vez, reforçar que a síndrome de Down é apenas uma das suas inúmeras características e que o diagnóstico de deficiência não define a pessoa e não determina sua vida, afinal, como o próprio Lucio não cansa de repetir: Sou feliz, triste é o preconceito.

[9] Os períodos de realização do processo como um todo foram de outubro a dezembro de 2020, de janeiro a fevereiro 2021 e de março de 2021 a Julho de 2021.

[10] Para acessar imagens do trabalho de Thai Yoga Massagem que venho desenvolvendo, acesse vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2HjSNmZUFJ8 acesso em 11 de julho de 2021.

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Lucio e eu em uma conversa / aquecimento. Fotografia: Lurdinha Danezy.

Aos poucos, os encontros foram se tornando um estar juntos como premissa da educação para o afeto, uma forma de pertença ao lugar que se vive-dança e de estímulo à diversidade cultural (SODRÉ, 2012). Um processo não só de instrução, mas socialização através da linguagem *Hip-Hop,* danças populares por meio de conversas, batalhas de rima, batalhas de dança, praticas de danças urbanas, trabalho gestual, prática de improvisação em dança, pratica de *beat box* (sons com a boca), rimas como *Mc*, histórias de vida, atendimento de massagem, almoço, jogo de xadrez etc.

Figura 2: Malasana é uma postura de agachamento profundo que aproxima a pélvis da terra, alonga a região quadril, tornozelos, virilha e costas. Asana do Yoga e da vida excelente para o aterramento mente/corpo. Fotografia: Lurdinha Danezy

Pensando em como se daria a preparação corporal nesse contexto, passei a exercitar as ideias de Kastrup (2015), que sugere que a atenção corporal é concentrada e aberta, o que dialoga com a noção de corpo disponível não somente para cena, mas para vida. Com objetivo de propor práticas que estimulassem o exercício cardiorrespiratório para dançar as cenas do espetáculo, abarquei tudo que Lucio queria fazer nas aulas, como dançar axé, funk[11] e o próprio hip-hop[12] como caminhos para dilatar essa atenção aberta e centrada.

Conversando com as ideias de Rancière (2002) e Aquino (2015), não havia uma concepção de transmissão de conhecimento, mas uma mediação construída durante as aulas. Abaixo compartilho um pouco de como se deu essa estratégia de mediação algumas motivadas por instruções, perguntas, referências audiovisuais, Língua Brasileira de Sinais, exercícios de condicionamento físico e também exercícios na lida com o novo contexto de uso das tecnologias.

Antes dos encontros sempre planejava as aulas baseadas nas anteriores e sugeria “deveres de casa”, passava as orientações pelo WhatsApp® por áudios e escrita. Em uma atividade para casa fiz duas sugestões: a primeira que ele deveria ver vídeos de dança-teatro da cultura Hip-Hop/danças urbanas e, a segunda, que enviasse para mim referências de vídeos de danças que o mobilizavam a dançar[13]. Após nove encontros online, vinha propondo a Lucio e provocando-o a investigar o movimento do breaking[14] ou criar uma estrutura de improvisação em dança[15] com o

[11] Disponível em: https://photos.app.goo.gl/kE2hCxXSuyJpw5iD9 acesso em 07 de julho de 2021.
[12] Disponível em: https://photos.app.goo.gl/9kW6UpyUxU8TeDMD7 acesso em 07 de julho de 2021
[13] Enviei para Lucio os seguintes vídeos: *Herói Tombado* de Roberta Estrela D´Alva. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE; Cia Pé no Mundo para Objetos Coreográficos de *Willian Forsythe*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YkFLY96X4N8; *Balada Manisfesto* de Fragmento Urbano, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BgA_wlGmIIw; *Acordei Que Sonhava* do Núcleo Bartolomeu, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DhNeW5nHQr8&t=18s; *Storm´s Footworks fundamentals*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7SRuyFEZfAI&t=4s; *Bboy Neguin Ultimate Traile*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y-Ng6YIxq_4; *Nothing Looz Kids Battle Final 2017 Bgirl Terra vs Demani*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GNkySP2qS5s; *BSBGIRLS Legendários 2013 – TV Record*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=heqGCzY1AmI. Lúcio me enviou os vídeos do filme *Ela dança eu danço cinco*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z-_DYsv_yjM&t=3s; *Street dance 2*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hh7LZ3DOT80; *Mc Rebeca, Kevin O Chris e Wc no Beat- Repara (Coreografia oficial) Coreografia- Deslizo e jogo de* MC Rebeca; disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9OxCwxiILoE. Todos os vídeos tiveram acesso em 08 de julho de 2021.
[14] Em geral os dançarinos/as *bboys e bgirls* fazem uma apresentação artística protagonizando seus movimentos na roda individualmente ou em grupo. A dança se realiza no ritmo dos *breaks beats* organizados pelos *DJs*. Os dançarinos/as fazem *top rocks* em pé para todos os lados ou para seu oponente e ou público. Em seguida descem para os *drops*, ou seja, para o chão com uma pausa ou em um fluxo continuo. Na relação dos apoios do corpo com o chão desenvolvem bases e

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

tema gerador Hip-Hop. Para este encontro e em outros, perguntas indutoras[16] foram indicadas como exercício de ativação. A proposta envolvia definir uma música e algum adereço para realização de uma performance, como resultado processual Lucio respondeu a tarefa de casa gravando um vídeo dançando[17]. Dialogando com Lepecki (2010), reitero a compreensão que "todo corpo pode dançar, toda dança pode ter qualquer corpo", ou seja, cada obra pede um corpo e cada singularidade de corpo uma obra adequada desse corpo ser – estar (p.18).

Em outra atividade sugeri a ele que desse uma aula de danças urbanas, iniciando com aquecimento dinâmico inspirado no hip hop dance ou street dance. Em seguida, fizemos um trabalho de fortalecimento do centro do corpo (core) e membros inferiores com exercícios de abdominais, pranchas e pernas, depois faria uma apresentação da sequência coreográfica e ou improvisação em dança, por fim, compor uma coreografia.

Ao invés de Lucio realizar as atividades exatamente como orientei, ele foi compondo e transformando as provocações em uma incrível dança urbana (popping) com a movimentação de onda (wave). Tendo praticado Língua Brasileira de Sinais (Libras) durante anos, ele utilizou as lestra do do alfabeto como recurso metodológico para que eu pudesse compreender o principio de movimento. Por exemplo, ele sugeriu que eu praticasse o movimento de onda com os braços a partir

---

transferências pesos com diversas partes do corpo para desenvolver um trabalho de pernas *foot works.* Durante a entrada na roda, podem realizar movimentos combinatórios de força e ou explosão *power moves* e finalizando com um congelamento, uma pose, imagem do corpo no espaço *freezes*. Para além dos movimentos em si, talvez seja importante como os dançarinos/as imprimem em suas danças suas estórias e ou o universo do *Hip-Hop.* Se diferenciado ou se contaminado por outras danças e pessoas podendo subverter a lógica da estrutura e compondo de outras maneiras. Sobre *breaks beats* disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H2wTKTDeqf4 acesso em 06 de julho de 2021.

[15] De acordo com Nachmanovitch (1993, p.71): "improvisar não é fazer "qualquer coisa"; a improvisação pode ter o mesmo sentido de estrutura e totalidade de uma composição planejada". Isto significa, que nesta estrutura descrita acima posso realizar por escolha outras ações que componham com o todo. Sem receios de experimentar coisas, ações, objetos, textos, trajetórias de tempo/espaço.

[16] O que te motiva dançar? Quais sentimentos surgem quando você dança? Em que contexto se passa? Como é esse dançarino/a de *breaking?* De onde ele/a vem? Como são seus comportamentos e gestos? Como ele/a se move (no) e com o chão? Em que momentos há pausas? Em que momentos da música dançar mais rápido ou lento? Quando dançar no nível alto, médio e baixo, ou seja, em pé, mais baixo ou bem próximo do chão? Quais sentimentos se expressam?

[17] A movimentação era inspirada no rei do pop Michael Jackson e danças de *bboy/b-girl*, disponível em: https://photos.app.goo.gl/6w2Q6xwtA8JXG1Be9 acesso em 08 de julho de 2021.

ISSN: 2238-1112

da letra “E”. A letra “E” seria o princípio do movimento, fazendo dobrar a ponta dos dedos como uma dobradiça de porta. Nesse momento, algo mágico aconteceu: compreendemos juntos o sentido de uma mediação de experiências artístico-educativas.

Fui aprendendo a me relacionar com Lucio mediando suas aventuras, escutando, interpretando e traduzido enquanto ele conduzia e se guiava pela sua própria experiência de mundo. Inverter os papéis foi uma virada de chave no trabalho, ativou em nós interdependência e colaboração. Esses acontecimentos foram fundantes para deixar que o ato de estar juntos vá coreografando o planejamento, as instruções e as estratégias de uma forma inventiva e aberta à criação. Outro aspecto importante de ser mencionado é que as palavras **relação** e **mediação** estavam presentes na maioria das anotações dos planos de aulas, eram reflexões resultantes da prática e do encontro**.**

No trabalho da coreografia, foi aparecendo outros aspectos, o **estímulo** e a **repetição** consciente[18]. Assim, íamos trabalhando de diferentes formas: nós dois juntos, com a mãe e diretora Mônica Gaspar gravando; com algum objeto; com músicas diferentes de *Hip Hop*; sem música; pausando e conversando; fazendo outras danças e depois fazendo a coreografia novamente; de olhos vendados; em locais diferentes da casa; em cima de uma mesa gigante; para direções diferentes em relação à tela; mais no canto no palco... O trabalho consistia basicamente em fazer gravar, assistir, conversar, analisar o gesto expressivo[19] - e fazer de novo. À medida que os ensaios iam acontecendo, a sequência coreográfica ia acumulando movimentos que faziam sentido e readaptando outros. O que evidenciou nesse trabalho um fluxo de criação colaborativo.

[18] Os vídeos a seguir mostram um pouco da coreografia em processo de construção, disponíveis em: https://photos.app.goo.gl/cEon6u17ViubjBwR9; https://photos.app.goo.gl/aguXD8d1B4wKAExMA; https://photos.app.goo.gl/6tnBBdCscLP9AFHB6. Acesso em 10 de julho de 2021.

[19] “Christine Roquet (2011) destaca que a análise do gesto expressivo trata precisamente da corporeidade do movimento, do gesto dançado, do fenômeno do próprio dançar, diante de razões éticas, sociais, culturais e políticas – que fundamentaria no ocidente a recusa em valorizar as práticas gestuais e corporais. Pensando na abordagem etnográfica e na Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo como forma de pesquisa no processo que inclui ainda análise por meio de imagens e registros [...]” (SANTOS e PIZARRO, 2017, p. 165).

ISSN: 2238-1112

Figura 03: Amarelo. Encontro pela plataforma Google Meet. Fotografia: Lurdinha Danezy

Esse aprendizado nos ambientes online e semipresencial era ativado com Lucio, isto é, aprendendo mais com Lucio do que Lucio comigo. Assim, os corpos se apresentavam disponíveis ao ver, fazer, lembrar, aprender, traduzir e criar, pois o conteúdo da aprendizagem era o próprio processo de aprendizagem dos/nos encontros e além. Tal prática se contrapunha com a "concepção de educação bancária" (FREIRE, 1983, p. 67 apud AQUINO, 2015, p.63), isto é, a divisão entre aqueles que sabem e os que não sabem, os que transmitem valores e conhecimentos para os outros vazios que devem ser preenchidos. Era uma proposta de educação problematizadora na qual "[...] o educador/a já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado. Ambos se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os argumentos de autoridade já não valem" (FREIRE, 1983, p.78-79 apud AQUINO, 2015, p.64). Pensando uma aprendizagem artística como processo de inacabamento, condição de igualdade, consciência crítica que não ignora absolutamente tudo

> [...] a consciência da condição comum de inacabamento e igualdade das inteligências possibilita a criação de um espaço de valorização e

ISSN: 2238-1112

> reconhecimento onde se estabeleça formas de relação dialógicas, não hierárquicas e baseadas no amor, para a construção de conhecimento com os (as) outros (as) através das seguintes operações: observar, relacionar e avaliar as relações de congruência com os contextos (AQUINO, 2015, p.77).

Nesse sentido, fomos chegando a uma definição provisória de estratégia de mediação de processo artístico-educativos que acolhia variações de acordo com as especificidades do dia, desejos, questões tecnológicas, instruções etc. Em síntese, podemos afirma que se tratava de: 1. **iniciar as aulas/encontros sendo espectador/a de suas danças; 2. observar a relação durante e ir mediando às propostas/instruções comentando e fazendo perguntas; 3. estar aberto a surpresas e mudanças criando conexões com o objetivo da preparação corporal e criação da sequência coreográfica.** Assim, as aulas foram sendo criadas com a noção de inacabamento, imprevisibilidade, desapego, vínculo e sociabilidade. O ambiente online e remoto como diferentes espaços propícios a criar condições e estímulos para reconhecer, visibilizar, apreciar, comentar, falar, refletir através da escuta:

> [...] ouvir bem exige outro conjunto de habilidades, a capacidade de atentar de perto para o que os outros dizem e interpretar antes de responder, conferindo sentidos aos gestos e silêncios, tanto quanto às declarações (SENNETT, 2012, p.26 apud CARMO e CASTRO, 2007, p.78).

Assim como Carmo e Castro (2007), Aquino (2015) também tece aproximações como o pensamento de Sennet (2012) pela perspectiva de Rancière (2002) e Paulo Freire (1996), apresentando uma interpretação que converge para um entendimento de aprendizado e espectador/a. Fazer arte e exercitar a escuta como um conjunto de habilidades da ordem do traduzir mundos ao seu modo, responder problemas, recriar sentidos, assim como inventar seria da mesma ordem que recordar e rememorar experiências anteriores (AQUINO, 2015, p.74-75).

O que no sentido emancipatório em Paulo Freire (1996), se expressa em consciência crítica como condição de inacabamento em *O Mestre ignorante* de Rancière (2002), sugere diminuir as distâncias entre quem vê e faz considerando a igualdade das inteligências. Pois parte do pressuposto de que todos/as têm a mesma capacidade de aprender qualquer coisa e relacionar o que aprendeu com o todo. Ser mestre é ser acompanhante dos outros/as em sua “aventura” de conhecimento/vida e saberes. Um “mestre ignorante” diminui as explicações demasiadas que embrutecem e do contrário dialoga e faz perguntas que estimulam

ISSN: 2238-1112

a conexão com a floresta de signos, tais como, o que vê? O que pensa disso? O que pode fazer com isso? O que pensa sobre o que disse ou fez?

Nesse sentindo, mediar o processo de ensino-aprendizagem com Lúcio não era uma transferência do ambiente presencial para o virtual, e muito menos o depósito de conteúdos, mas uma construção de conhecimento participativo e aberto, produzido por ambos corpos disponíveis com características, especificidades e formas de perceber as realidades.

4. Corpos como continuidades de mundos possíveis

Para Vieira (2006) o corpo é um sistema aberto móvel, e por ser assim, modifica-se a cada instante de vida (CASTRO e CARMO, p.64). Nesse sentido, pela perspectiva da transformação, tudo poderia ser dança: buscar um objeto dentro de casa, uma história contada, a mãe que entrava no vídeo para dar alguns “pitacos” sobre o trabalho, a pausa para respirar, a condução de aula por ligação telefônica, envio de uma carta[20] etc. Essas situações evidenciavam corpos em metamorfoses e em continuidade com a vida (COCCIA, 2020).

No encontro do dia 20 de novembro de 2020, iniciamos a aula conversando sobre a vida, como estávamos e em seguida Lucio falou das batidas do funk e a proximidade com break beats, relacionando aos batimentos cardíacos como disparadoras de sentimentos. Dando continuidade as atividades, fizemos um trabalho de aquecimento de partes do corpo como um todo. Depois ele dançou uma música inteira de funk até cansar, pausamos para respirar e lemos o roteiro da obra. Passamos as cenas do espetáculo como um exercício de transições de cena, transformação de estados específicos de cada uma como estímulos a lidar com desafios e imprevisibilidades:

> [...] surgem de diversas entradas do espaço cênico, as respostas e os ajustes entre os participantes precisam entrar em sintonia para tomar decisão com proveito e autonomia no momento presente. São soluções imediatas a partir das próprias experiências no campo colaborativo que precisam ser resolvidas rapidamente, o que predispõe ao corpo agir com rapidez e atenção redobrada. Tais procedimentos exigem treinamentos diferenciados e com tarefas que levam em consideração o corpo, qualquer corpo, na relação com o ambiente. (CARMO; CASTRO, 2017, p. 73-74).

[20] Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1R_t-nq98YKhGOtjyYWlJ5oK-lgzuKP4s/view?usp=sharing acesso em 06 de julho de 2021.

ISSN: 2238-1112

Se brincarmos que o espaço de encontro online ou presencial pode ser disparador de desafios e respostas a problemas, então podemos jogar que todo processo pode ser um produto inacabado onde é preciso tomar decisões, fazer escolhas, se antecipar mesmo quando a internet caiu e demorou a voltar. A gente não saiu de cena, assim como, transitar de uma cena para outra na coxia ou nos bastidores, não saímos da relação com a obra ou com vida, mas sim metamorfoseamos o corpo de uma mudança à outra. Do mesmo modo a vida, a lagarta, a borboleta que vivem a mesma vida de diferentes formas.

Corpos com e sem deficiência partilham experiências com especificidades e características, desenvolvimento e modificação a cada instante:

> [...] são também exigidas demandas para que possam se relacionar com os mundos possíveis. Para que resolvam da melhor maneira possível os desafios que emergem de situações inesperadas, na cena improvisada ou na vida, para elaborar escolhas com eficácia e que funcionem como disparadores para as dramaturgias de dança ou para encarar a vida com autonomia. (CARMO; CASTRO, 2020, p.73)

Assim, as aulas/cenas lidavam com imprevisível, antecipação, tomada de decisão e resolução de problemas, estabelecendo relações com nossos contextos de mundos diferentes, de gênero, classe, raça, porém próximos por conta do Hip-Hop. Percebíamos que o processo fazia conexões com a obra e com a vida: na lida com os preconceitos, exclusões, desigualdades e, como diz Sodré (2012), um reinterpretar da educação a partir da socialização e do afeto.

A obra enseja mostrar para o público em geral danças de protagonismo, reflexão crítica, tais como, a importância de narrar a história com dança, aspectos relacionais, indenitários, estéticos, poéticos toda uma potência que perpassa as questões de preconceito, deficiência, diversidade, politica de direito e acesso.

Tais noções são pareadas com a experiência de Ana Carolina Bezerra Teixeira (2010), que expõe um estudo acerca do corpo deficiente na cena artística brasileira com base na experiência construída junto a Roda Viva Cia de Dança[21],

[21] "A Roda Viva Cia. de Dança, iniciou suas atividades em 1995, como parte do 'Programa Interdisciplinar de Reabilitação na Lesão Medular', desenvolvido pelo Departamento de Fisioterapia da UFRN, coordenado pelo Professor Ricardo Lins, onde ainda se intitulava 'Roda Viva Dança Sobre Rodas'. A iniciativa do projeto era de cunho terapêutico, a fim de "reeducar os corpos lesionados para a profilaxia corporal e o retorno ao convívio social" (TEIXEIRA, 2011, p. 26). No mesmo período o "Projeto de Dança para Pessoas Portadoras de Deficiências", do Departamento de Artes da UFRN, coordenado pelos Professores Henrique Amoedo e Edson Claro também se integraram a pesquisa. A fusão destes dois projetos de extensão universitária, um hospitalar e o outro artístico, tinham como principal objetivo a inserção social de pessoas com deficiência física'. Disponível em:

ISSN: 2238-1112

compartilhando reflexões com corpos considerados incapazes para tal prática e que rompem na cena artística um despertar de novas possibilidades de movimento, criação e produção artística. Consequentemente, o papel do corpo com deficiência na cena artística contemporânea passa a reivindicar um lugar além dos discursos do modelo institucional de inclusão e ocupa espaços de criação cênica e o acesso ao mercado de trabalho nas artes. Também permeando a desconstrução do estereótipo capacitista e não visa tocar o público normativo como uma superação ou super eficiência do corpo, mas aleijar o pensamento heteronormativo, cis, branco, europeu e global.

O artista, professor e pesquisar Edu.O[22] vem cunhando o termo bipedia compulsória[23] como uma lógica socioeconômica, cultural e política que determina e separa o que é normal, e anormal, capaz e incapaz. O conceito defendido por ele é compreendido não como a forma de locomoção sobre membros inferiores, mas uma estrutura que estabelece “padrões excludentes pautados na normatividade do corpo, que subjugam e inferiorizam as potencialidades da pessoa com deficiência, tomadas por incapazes e inaptas” (CARMO, 2019, p.78 apud CASTRO; CARMO, 2020, p.64).

Nesse sentido, o capacitismo pode ser configurado como um discurso ou lógica hegemônica normativa que requer dos corpos a superação e a eficiência não como características, mas como visibilidades midiáticas? Será que a deficiência é um aspecto que se dá nos encontros e nas relações?[24]

---

http://beta.wikidanca.net/wiki/index.php/Roda_Viva_Cia._de_Dan%C3%A7a acesso em: 10 de julho de 2021.

[22] É artista da dança, performance, teatro, escritor e professor da Escola de Dança da UFBA. Mestre em Dança (PPGDANCA/UFBA) com especialização em Arteterapia (UCSal), doutorando em Difusão do Conhecimento (PPGDC). Diretor do Grupo X de Improvisação em Dança e co-fundador do Coletivo Carrinho de Mão, é colider do Grupo de Pesquisa PORRA. E-mail: eduimpro@gmail.com

[23] Vídeo da carta pronunciada por Edu. O. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iZAraMOnqyM Acesso em 25 de mar.2021.

[24] Estas relações se dão em diversas instâncias. Poderíamos nos perguntar, por exemplo, por que curadores de festivais perpetuam um olhar capacitista e entendimento de incapacidade à produção de artistas com deficiência? A inclusão gera lucro, pois põe curadores, produtores e programas de TV “bem na fita”, corroborando para um pensamento da caridade, uma construção para aliviar o estado constituído por pessoas privilegiadas. Esse tipo de pensamento bípede não vê artistas com deficiência como simplesmente artistas, mas mostram como deficientes. Como não mais pensar uma inclusão que exclui? Como considerar os diversos corpos com deficiência, transexuais, indígenas e outros considerados categorias indenitárias negros/as, LGBTs não mais como pautas, mas construtores de narrativas e conhecimento? Essas questões também estão presentes na pesquisa, entretanto, não serão desenvolvidas neste artigo.

5. Considerações finais

Dentre os resultados preliminares, posso afirmar, portanto, que a obra Somos que somos e não cromossomos aponta para um caminho como reelaboração de si e produzindo conhecimento, não em um modelo de corpo que precisa ser seguido, superado ou dançado como se anunciasse um objeto. Há reflexões que não são “pautas”, mas reelaboração de existência. Talvez seja uma das diversas contribuições da obra para o público em geral.

Com Lucio pude aprender mais do que ele poderia aprender comigo. Assim os corpos com características e especificidades se apresentavam disponíveis ao ver, fazer, lembrar, aprender, traduzir e criar. O conteúdo da aprendizagem era o próprio processo de aprendizagem, assim como a prática foi se transformando e tecendo reflexões no próprio percurso. A observação foi fundante desenvolver uma abertura a surpresas e mudanças.

As danças resultantes dessa prática buscaram relações de pertencimento, mediação experiências artístico-educativas e a discusão de pessoas com/sem deficiência; com integração, consciência crítica e inacabamento como condição de igualdade - o que Aquino (2015) aponta como chão das práticas colaborativas, não-hierárquicas e dialógicas, baseadas na presença e afetividade como retroalimentação dos/das sujeitos/as e contextos.

Rafael Alves de Assunção Oliveira
UFBA
ralvescorpoearte@gmail.com
Artista da dança e mestrando do Programa de Pós Graduação Profissional em Dança da UFBA. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança UFBA. Licenciado em Dança/IFB (2017-2012). Integrante do Grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces.

Rita Ferreira de Aquino (orientadora)
UFBA
aquino.rita@gmail.com
Artista de dança e professora da Escola de Dança da UFBA, PPGDança e PRODAN. Doutora em Artes Cênicas, Mestre e Especialista em Dança pela UFBA, Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Líder do Grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces.

Referências

AQUINO, R. F. **A prática colaborativa como estratégia para a sustentabilidade de projetos artístico-pedagógicos em artes cênicas:** um estudo de caso na cidade de Salvador. 307f. il. 2015. Tese (doutorado) – Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

CARMO, C. E. O; CASTRO, F. C. D. Desconstrução da bipedia compulsória na Dança. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, Santa Catarina, v.16, n.4, p. 59-84, Out/Dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao>. Acesso em: 26 fev. 2021.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfose.** Desenhos de Luiz Zerbini. Tradução Madaleine Deschamps e Victoria Mouawad. 1. Ed. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

D´Alva, Roberta Estrela. **Teatro hip hop: a performance poética do ator-mc**./1.ed. –São Paul: Perspectiva, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v.2, n.27, p.168-183, Dezembro 2016.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**. Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KASTRUP, Virgínia. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, **Psicologia & Sociedade**; 19(1): 15-22, jan/abr. 2007.

LIMA, Engel R.; SANTOS, Hasani E. A proposta do sujeito afro-periférico por meio do rap e do hip hop: uma leitura por meio da Identidade e da Diáspora, Praça, **Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE**, Recife, v.1, n.1, (2017).

LEPECKI, A. **Cartografia Rumos Itaú Dança: Criações e conexões**/organização Cristine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sonia Sobral. - São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

MESSIAS, Ivan dos Santos. **Hip-hop: educação e poder: o rap como instrumento de educação**, Salvador: EDUFBA, 2015.

NACHMANOVITCH, S. **Ser criativo:** "O poder na improvisação e na arte". São Paulo: Summus Editorial, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SANTOS, E; PIZARRO, D. **Ensino-pesquisa em extensão: processos de composição em dança na formação do docente-artista/** Diego Pizarro (org.). – Brasília: Ed.IFB (2017).

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação**: diversidade, descolonização e redes. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

TEIXEIRA, A. C. B. Deficiência em cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. **ENSAIO GERAL**, Edição Especial, Belém, v1, n.1, 2010.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Desafios e possibilidades para a mediação pedagógica com as Danças Populares no contexto da Educação Infantil

Rafaela Faria Fávero (UFES)
André da Silva Mello (UFES)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento.

Resumo: Na Educação Infantil, primeira etapa da Educação Básica, a dança está presente, majoritariamente, em dias festivos e apresentações, por meio de coreografias externamente orientadas pelo professor, com passos e gestos executados de forma mecanizada pela criança, inibindo a produção autoral e a criatividade da mesma. Assim, o protagonismo infantil é deixado de lado, evidenciando-se o olhar adultocêntrico da dança. Além disso, a dança aparece destoada da dinâmica curricular presente na EI, que pressupõe a articulação dessa manifestação cultural com outras áreas do conhecimento.
Assim, os objetivos dessa pesquisa são: analisar, por meio de uma experiência pedagógica, os desafios e as possibilidades para a mediação das danças populares no contexto da EI, considerando a centralidade das crianças nesse processo e as singularidades da dinâmica curricular presentes nas instituições infantis. Trata-se de uma Pesquisa-Ação Existencial a ser desenvolvida em um Centro Municipal de Educação Infantil (CMEI) em Vitória – ES, com uma turma de crianças com 5 (cinco) anos de idade, entre julho a dezembro de 2021. As mediações valorizarão as agências das crianças e a articulação da dança na dinâmica curricular do CMEI. Como instrumentos para produção dos dados serão utilizados registros fotográficos e de vídeo, anotações em diário de campo e produção de portfólio. Os dados produzidos serão interpretados à luz da Sociologia da Infância (SARMENTO, 2008) e dos Estudos com o Cotidiano (CERTEAU, 1994).

Palavras-chave: EDUCAÇÃO INFANTIL. DANÇA. EDUCAÇÃO FÍSICA.

Abstract: In Kindergarten, the first stage of Basic Education in Brazil, dance is mostly present on festive days and presentations, with choreographies guided by the teacher, with movements mechanized by children, inhibiting authorial production and creativity. Therefore, children's protagonism is ignored, highlighting the adult's view of dance. Furthermore, dance appears outside the proposed curriculum present in kindergarten, which says the importance of articulation of this cultural manifestation with other areas of knowledge. The goals of this research are: analysis, through a pedagogical experience, the challenges and possibilities for teaching popular dances in kindergarten, considering the centrality of children in this process and as singularities of the curriculum dynamics present in children's institutions. It is an Existential Action Research to be developed in a Municipal Center for Early Childhood Education (CMEI) in Vitória - ES, with a group of 5 (five) years old

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

children, between July and December of 2021. The interventions will enhance the children's actions and the articulation of dance with curriculum dynamics in CMEI. As data production instruments: photographic and video, notes in field diary and portfolio production. The data will be interpreted by the Sociology of Childhood (SARMENTO, 2008) and the Studies with Daily Life (CERTEAU, 1994).

Keywords: KINDERGARTEN. DANCE. PHYSICAL EDUCATION

1. Contextualização e problematização do objeto de estudo

A dança é compreendida como uma prática corporal tradicional que foi sendo transformada e ressignificada ao longo da história, sendo influenciada por elementos culturais, religiosos e sociais. Com isso, podemos considerar a dança uma manifestação construída histórica, social e culturalmente e caracterizá-la como um fenômeno de linguagem corporal artística e como uma manifestação cultural, levando à sua identificação como um dos conteúdos da Educação Física.

Inserir a dança no contexto escolar não é uma tarefa muito fácil, visto que precisamos lidar com práticas corporais abordando valores éticos e morais de múltiplos sujeitos. Para que a dança possa ser trabalhada nas aulas de Educação Física Escolar com toda a sua potência, faz-se necessário parar de reproduzi-la somente por meio de uma visão adultocêntrica do movimento certo ou errado, mas incentivar a exploração e a consciência do corpo, espaço e do tempo da criança.

A escola, muitas vezes, aparece como uma instituição que ajuda a moldar as pessoas de acordo com padrões pré-estabelecidos por referências externas, onde a racionalização exacerbada fragmenta o conhecimento em disciplinas, que muitas vezes não possuem ligações entre si e com o cotidiano das crianças.

> [...] as expressões humanas, praticamente, só se manifestam em forma de mera repetição, memorização ou cópia. Assim, a linguagem e movimentos produzidos com finalidades de entendimento são padronizados no plano social e cultural e os entendimentos comunicativos, no plano intersubjetivo, livres de padronizações, se restringem a raros momentos de liberação e oportunidade de contato no mundo da vida, especialmente quando se envolvem com o mundo de movimentos, esportes e jogos. (KUNZ, 2002, p. 25).

A Educação Física tem como objeto de estudo o movimento humano. E é através desse movimento que a criança inicia a exploração do mundo que a cerca e também demonstra seus sentimentos, emoções e vontades. Pensando-se, então, a dança como um dos conteúdos da Educação Física, acreditamos que ela é capaz

ISSN: 2238-1112

de, quando trabalhada de forma a valorizar o protagonismo da criança, aumentar o capital cultural dela fazendo-a sentir-se parte de um meio social como um sujeito potente.

Assim, o espaço que a dança ocupa no ambiente escolar precisa ser ampliado e ressignificado. Em muitas escolas a dança ainda é entendida de forma incipiente, utilizada somente nas datas comemorativas e na forma de reproduções de coreografias prontas, raramente como conteúdo a ser ensinado, com a preocupação de somente mostrar algum resultado em detrimento do processo artístico e educacional. Isso deixa de lado o ensino da dança como um processo de aprendizagem.

Em estudos sobre a dança, podemos notar certa ambiguidade na sua definição no cotidiano escolar: a dança **na** escola (dança / espetáculo) e dança **da** escola (dança / educação).

> Segundo Caparroz (2005), existem duas proposições acerca da conceituação da Educação Física: uma que é inerente exclusivamente à instituição escolar, e outra que considera como algo que abrange diversas práticas sociais. Partindo do referido pressuposto de Caparroz (2005) – a Educação Física na escola e a Educação Física da escola – buscar-se-á esta mesma contradição para discutir a dança na/da escola. (ALVES; OLIVEIRA; SANTOS, 2014, p. 240).

A dança **na** escola é caracterizada como sendo um conjunto de movimentos estereotipados, realizados mecanicamente pelas crianças, sem nenhum sentido com a realidade e cultura daqueles que participam desse processo. Segundo Alves, Oliveira e Santos (2014) a dança na escola é trabalhada sem levar em consideração o meio e as necessidades de cada local, com um trabalho padronizado. Assim, visa somente às apresentações, possuindo um caráter utilitário, tornando sua prática reduzida a técnicas e movimentos bem executados (dança / espetáculo). Em contrapartida, a dança **da** escola é aquela que leva em consideração a dimensão educacional, abordando a dança enquanto proposta pedagógica, com a preocupação com o desenvolvimento integral da criança, considerando as subjetividades da mesma, suas particularidades e a cultura que envolve todo o processo de ensino aprendizagem dessa linguagem corporal, fazendo com que ela deixe de ser um conteúdo que aparece somente nas datas comemorativas (dança / educação).

O trabalho com a dança na Educação Infantil, na maioria das vezes, traz essa manifestação cultural de uma forma pontual, ou seja, aparecendo somente em

ISSN: 2238-1112

datas comemorativas (Dia das Mães, Festa Junina, Dia dos Pais, Dia da Família e festas de final de ano, por exemplo), por meio de gestos coreografados, que inibem ações autorais e criativas das crianças, destoando da dinâmica curricular presente na Educação Infantil, que pressupõe a articulação dessa manifestação cultural com outras áreas do conhecimento, linguagens e sujeitos.

Entendendo a infância como uma construção histórica e como parte da sociedade, “é preciso que seja estudada como outros fenômenos sociais; se as crianças participam da vida social, é preciso reconhecer que sua participação acrescenta algo à sociedade, transformando-a” (MARQUES, 2017, p. 154).

Utilizando a Sociologia da Infância (SARMENTO, 2013) como aporte teórico para a nossa pesquisa, visualizamos uma criança partícipe, sujeito e não apenas objeto da educação, procurando desconstruir concepções estereotipadas acerca da infância. Uma criança que não é um “ser em devir”, mas um “ser que é”, produtora de cultura e protagonista de suas práticas. Assim, a criança é vista em sua totalidade, nos seus aspectos social, psicológico e biológico, sem fragmentações. Como um sujeito ativo, potente, capaz de construir e ressignificar a cultura.

Assim, procuramos a construção de um currículo pautado no respeito à criança como protagonista em seu processo de aprendizagem e desenvolvimento, com a inserção da dança nesse currículo da Educação Infantil.

> [...] possibilitar a construção de um currículo pautado no respeito à criança como protagonista em seu processo de aprendizagem, desenvolvimento e vivência de sua infância. Isso implica valorizar suas falas, interesses, necessidades e produções, e possibilitar o acesso a experiências diversificadas de aprendizagem, tratando-as como pessoas que são. Faz-se necessário construir espaços, tempos, situações, relações que permitam à criança o acesso à cultura que procuramos socializar. (MARQUES, 2017, p. 157).

Dessa forma, a dança aparece na dinâmica curricular da Educação Infantil como uma linguagem corporal onde a criança seja capaz de utilizar os seus movimentos para construir suas relações e significados consigo mesma e com o outro. A dança na Educação Infantil também aparece como um dos conteúdos da cultura corporal de movimento, tendo como uma de suas finalidades, aumentar o capital cultural das crianças, através de mediações que valorizem o acervo motor dela e que introduzam novos movimentos capazes de criar um amplo leque de opções motoras. Pretende-se que a criança seja protagonista de suas ações, construindo seus movimentos através da dança. Acreditamos que a dança, como um

ISSN: 2238-1112

dos conteúdos da cultura corporal de movimento, deve ser trabalhada nas aulas de Educação Física como forma de instigar a criatividade, entendendo a criança como um ser produtor de cultura.

A dança e a expressão corporal são capazes de colaborar/proporcionar à criança desde cedo a conseguir efetivar seus sentimentos, ideias, medos e angústias de uma forma integral. Isso é de fundamental importância: construção da sua identidade, desenvolvimento da sua autonomia, saber se expressar corporalmente e entender seu corpo como elemento de interação/troca constante.

Diante disso, defende-se uma dança que nega o mecanicismo e a mera repetição de passos pelas crianças, que ofereça oportunidades para a criança ampliar suas perspectivas, que possibilite a descoberta do próprio corpo e do movimento como uma forma de diálogo entre o sujeito e o mundo. Uma dança que possui uma função pedagógica específica no ensino da Educação Infantil, contribuindo na construção de conhecimentos e na criação de movimentos.

O trabalho com a dança na escola, em sua grande parte, envolve algumas dificuldades para a sua realização. Dentre essas dificuldades, podemos ressaltar a questão de gênero que se mostra inerente quando o assunto é dança. Isso porque são esperados movimentos diferenciados para meninos e meninas, ligados a estereótipos construídos pela sociedade a fim de categorizar atitudes femininas e masculinas.

A respeito desse desconforto com relação ao gênero que surge quando o assunto é dança, podemos dizer que precisa ser trabalhado desde a Educação Infantil, para que possamos começar a mudar um pouco a forma como vemos os corpos de nossas crianças.

> Ultrapassar a desigualdade de gênero pressupõe, assim, compreender o caráter social de sua produção, a maneira como nossa sociedade opõe, hierarquiza e naturaliza as diferenças entre os sexos, reduzindo-as às características físicas tidas como naturais e, consequentemente, imutáveis. Implica perceber que esse modo único e difundido de compreensão é reforçado pelas explicações oriundas das ciências biológicas e também pelas instituições sociais, como a família e a escola, que omitem o processo de construção dessas preferências, sempre passíveis de transformações. (FINCO, VIANNA, 2009, p.270).

Rodrigues (2015) em seu trabalho com a dança na educação infantil destaca que até as crianças de três anos não havia diferenciação entre movimentos de meninos e meninas nem problemas para dançar junto, já crianças de 4 e 5 anos

a diferenciação meninos e meninas era mais forte e dar as mãos se tornava um desafio, inclusive “Alguns meninos se negavam a dançar com outro menino, afirmando que não era coisa para homem fazer” (RODRIGUES, 2015, p.85).

O respeito à diversidade, seja de etnia, de cor, de gênero ou qualquer outra, precisa ser construído na infância, pois a criança que não foi sensibilizada para lidar com ela, dificilmente conseguirá romper com o preconceito que existe em seu meio social e poderá produzir relações preconceituosas. O trabalho corporal na Educação Física, vem então a reforçar essa sensibilidade importante que a criança precisa ter para lidar com situações de preconceito, que muitas vezes achamos que é normal de tão enraizada que está em nossa cultura.

> “... tendo em conta que meninos e meninas já nascem em uma cultura que produz desigualdades, estas relações sociais no contexto da Educação Infantil devem ser tomadas como foco principal de observação e mediação, a partir de uma intencionalidade que vise a não reprodução de estereótipos e preconceitos.” (BUSS-SIMÃO, 2019, p. 74).

A opção de trabalhar com as danças populares nessa pesquisa deu-se pelo fato de entender que esse tipo de dança realiza um diálogo constante com a cultura local onde as crianças estão inseridas. A valorização dessa cultura local é relevante, já que devemos levar em consideração os saberes e as culturas das crianças durante nossos planejamentos. Segundo Rodrigues (2015), “nas aulas de Educação Física as crianças podem se aproximar dos elementos da cultura através da experimentação e vivência corporal, com suas sensações, emoções e maneiras de fazer.” (p. 81). Outro fator preponderante para a escolha das danças populares é o fato de que essas não possuem um caráter rígido, como as danças mais clássicas por exemplo, o que permite uma maior criação por parte das crianças, podendo assim fazer com que elas demonstrem toda a sua potência de criação e recriação.

Ainda levando-se em consideração a escolha pelas danças populares, podemos ressaltar a maior possibilidade que as mesmas possuem de articulação com outras áreas do conhecimento e com as linguagens presentes no interior do CMEI a partir do momento que trazem para a discussão elementos como as questões étnico-raciais, questões de gênero e principalmente uma valorização da cultura popular que muitas vezes é deixada de lado devido à valorização do conhecimento dito científico em detrimento do conhecimento popular.

Rodrigues (2015) ressalta também alguns pontos fundamentais para a escolha das danças populares: esse tipo de dança permite o dançar coletivo; através

das danças populares podemos abrir a discussão sobre a cultura de um povo em determinada época histórica; as danças populares permitem a recriação de movimentos e compreensão dos significados dos mesmos e também permitem uma experiência com uma dança diferente daquelas que as crianças assistem na TV.

Um fator de destaque nessa pesquisa é que, além de realizar mediações pedagógicas com a dança no contexto da Educação Infantil, pretende-se também realizar a articulação da dança com as demais linguagens e áreas de conhecimento presentes no interior da instituição infantil, já que essa etapa da educação básica não se organiza de forma disciplinar. Segundo o documento "A Educação Infantil no Município de Vitória: Um outro olhar (2006), documento norteador das práticas com a Educação Infantil no município de Vitória – ES,

> A identidade da educação física precisa se afirmar como uma prática cultural portadora de conhecimentos que só têm sentido quando articulada a outros saberes e outros fazeres presentes no contexto da Educação Infantil. Somente assim, as práticas corporais da cultura como os jogos, brincadeiras, danças, dramatizações etc. Se enraizariam como práticas portadoras de cultura e de conhecimento e se constituiriam como componentes curriculares potencializadoras do sentido e da importância da linguagem corporal na práxis pedagógica." (PREFEITURA DE VITÓRIA, 2006, p. 89).

Para que toda essa interação seja possível, é necessário que as mediações desenvolvidas com as danças populares estejam em consonância com o Projeto Institucional da Unidade de Ensino e também tenha relação com os demais subprojetos desenvolvidos pelas demais professoras dentro de sala de aula.

A presente proposta de pesquisa tem como problematização os desafios e as possibilidades da mediação das danças populares no contexto da Educação Infantil, como:

Qual é a concepção de infância que orienta essa mediação?

Como a dança pode ser inserida na dinâmica curricular da Educação Infantil em articulação com as demais linguagens em um contexto não disciplinar?

Como trabalhar a questão da valorização do protagonismo e da autoria infantis na mediação da dança na Educação Infantil?

2. Objetivos

Os objetivos dessa pesquisa são:

ISSN: 2238-1112

Analisar, por meio de uma experiência pedagógica, os desafios e as possibilidades para a mediação das danças populares no contexto da Educação Infantil;

Promover mediações pedagógicas com as danças populares na Educação Infantil, considerando a centralidade das crianças nesse processo e as singularidades da dinâmica curricular presentes nas instituições infantis.

3. Percurso Metodológico

Essa pesquisa configura-se como uma Pesquisa-Ação Existencial que fomentará a prática pedagógica com as danças populares na educação infantil e analisará essa prática.

Segundo Barbier (2007) a Pesquisa-Ação Existencial tem por finalidade servir de instrumento de mudança social, mudando e ressignificando a realidade, produzindo conhecimentos relativos a essas transformações. Assim, o pesquisador busca exercer uma ação não sobre os outros mas sempre com os outros. A realidade que pretende-se mudar e ressignificar é o trabalho com a dança de forma pontual e mecanizada, presente somente em datas comemorativas, com as crianças somente imitando movimentos estereotipados e pré-determinados.

A pesquisa será realizada no CMEI (Centro Municipal de Educação Infantil) Maria Nazareth Menegueli, da Rede Municipal de Vitória, com acompanhamento das aulas de Educação Física com o grupo 6 (crianças de 5 a 6 anos de idade). A escolha do CMEI foi feita de uma maneira proposital, já que a Professora de Educação Física é acostumada a trabalhar com a dança em suas aulas. Sendo assim, o que pretende-se é potencializar esse trabalho de forma a ampliar e ressignificar a dança uma linguagem capaz de fazer parte da dinâmica curricular do CMEI, sendo entendida e valorizada por toda a comunidade escolar.

Os pais e/ou responsáveis pelas crianças que participarão da pesquisa conhecerão a proposta da mesma através do Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TCLE), onde descrevo toda a pesquisa, com seus objetivos, metodologias e a forma como as crianças participarão dela. As crianças conhecerão a proposta de investigação por meio de uma explicação lúdica e interativa, com o auxílio do PowerPoint, onde eu conversarei com elas sobre o objetivo da pesquisa. Dialogarei de forma clara e objetiva, adequando a minha linguagem ao nível de

desenvolvimento das crianças, apresentando-lhes o que será realizado e se elas me autorizam a estar ali, ministrando as atividades em co-parceria com elas e com a professora, como também registrando esses momentos de mediação pedagógica. Essa autorização por parte delas,é essencial e faz parte do processo de construção da pesquisa.

Primeiramente será observada a forma como a dança é inserida no cotidiano do CMEI, perpassando pelos espaços e tempos da educação infantil, bem como pelos diferentes campos do conhecimento e qual o papel que ela tem dentro desse espaço educacional. Em um primeiro momento, será adotada a estratégia da "Entrada Reativa¨ (CORSARO, 2005). Assim, pretendo entrar no campo da pesquisa aproximando-me das crianças e dos funcionários, primeiramente somente como observadora. Assim, me envolver no cotidiano do CMEI observando e dialogando com os envolvidos de forma a fazer parte daquele grupo, conquistando a confiabilidade e pertencimento ao mesmo. Logo após serão planejadas as mediações pedagógicas juntamente com a Professora de Educação Física do CMEI, sempre de acordo com a faixa etária das crianças e com os pressupostos teóricos metodológicos que norteiam a pesquisa que será realizada entre os meses de julho a dezembro de 2021, com uma média de 40 mediações pedagógicas. Os sujeitos participantes da pesquisa serão em média 20 (vinte) crianças na faixa etária entre 05 (cinco) a 06 (seis) anos de idade, juntamente com a Professora de Educação Física do CMEI que será nossa colaboradora nos planejamentos e nas mediações pedagógicas.[1]

Como instrumentos para a produção de dados, pretende-se utilizar a observação participante, registros fotográficos, registros de vídeo, anotações em diário de campo e produção de portfólio contendo planejamentos das práticas pedagógicas bem como produtos das ações realizadas com as crianças durante as aulas. Pretende-se fazer registros coletivos, onde será evidenciada a prática pedagógica da dança nas aulas de Educação Física, e não um aluno em específico. As imagens de foto e vídeo serão utilizadas sem reconhecimento das crianças,

[1] Essa pesquisa obteve autorização para início pelo Comitê de Ética em Pesquisas com Seres Humanos (Sistema CEP-Conep/UFES-Campus Goiabeiras, Parecer Nº 4.372.227, CAAE 38429920.7.0000.5542).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

utilizando-se recursos computacionais para que as mesmas não sejam identificadas. Além disso, as fotos e filmagens somente serão utilizadas para fins acadêmicos.

Os dados produzidos serão interpretados à luz da Sociologia da Infância (SARMENTO, 2008) e dos Estudos com o Cotidiano (CERTEAU, 1994).

4. A Dança nos Documentos Norteadores e concepção de Infância

Pautados em uma concepção de infância que traz a criança como protagonista e autora de sua própria prática, como um ser que produz cultura, ou seja, capaz de interpretar e reinventar a cultura construída que recebe dos adultos, dialogamos com a concepção de criança presente na Sociologia da Infância.

> [...] é preciso considerar que as crianças necessitam envolver-se com diferentes linguagens e valorizar o lúdico, as brincadeiras, as culturas infantis. Não se trata assim de transmitir à criança uma cultura considerada pronta, mas de oferecer condições para ela se apropriar de determinadas aprendizagens que lhe promovem o desenvolvimento de formas de agir, sentir e pensar que são marcantes em um momento histórico. (OLIVEIRA, 2010, p. 5).

Levando-se em consideração uma concepção de criança como autora de suas experiências, valorizando sua cultura e seus saberes, colocando-a como protagonista de seus fazeres, compreendemos que a dança precisa ser trabalhada de forma a realmente trazer essa criança para o centro do processo ensino aprendizagem. Nesse sentido, trazemos conceitos importantes como criança e infância que são colocados nos documentos que norteiam a Educação Infantil.

As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil (DCNEI, 2010) trazem como definição de criança

> Sujeito histórico e de direitos que, nas interações, relações e práticas cotidianas que vivencia, constrói sua identidade pessoal e coletiva, brinca, imagina, fantasia, deseja, aprende, observa, experimenta, narra, questiona e constrói sentidos sobre a natureza e a sociedade, produzindo cultura. (BRASIL, 2010, p. 12).

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017) traz que

> Essa concepção de criança como ser que observa, questiona, levanta hipóteses, conclui, faz julgamentos e assimila valores e que constrói conhecimentos e se apropria do conhecimento sistematizado por meio da ação e nas interações com o mundo físico e social não deve resultar no confinamento dessas aprendizagens a um processo de desenvolvimento natural ou espontâneo. Ao contrário, impõe a necessidade de imprimir intencionalidade educativa às práticas pedagógicas na Educação Infantil, tanto na creche quanto na pré-escola. (BRASIL, 2017, p. 38).

ISSN: 2238-1112

Sendo essa criança que trabalhamos na Educação Infantil, o intuito é que ela possa sentir-se produtora de seus fazeres, sem que o processo ensino/aprendizagem se dê de forma vertical e com conteúdos prontos a serem transmitidos às crianças. O fazer “se faz” na prática do dia a dia, na dinâmica de aula que sempre traz novas experiências, novas vivências e novos pontos de vista.

> A apropriação e a construção de conhecimentos nas instituições de Educação Infantil devem efetivar-se pela participação das crianças em diferentes práticas culturais, intencionalmente organizadas pelo professor, nas quais interagem com seus pares e com parceiros/as adultos. A compreensão de infância, por sua vez, pode ser objeto de diferentes concepções que certamente influenciam os processos de administração simbólica e pedagógicos empreendidos na Educação Infantil. (GUIMARÃES, MARCHIORI, MELLO, 2019, p. 123).

Dentro dessa perspectiva, a Sociologia da Infância instaura uma nova maneira de conceber a criança em suas relações com a cultura e a sociedade, conferindo visibilidade à infância; uma criança agente e produtora de cultura, de uma cultura que lhe é própria, mas que se relaciona com a cultura mais ampla em um processo de reinterpretação.

> A sociologia da infância propõe-se a constituir a infância como objeto sociológico, resgatando-a das perspectivas biologistas, que a reduzem a um estado intermédio de maturação e desenvolvimento humano, e psicologizantes, que tendem a interpretar as crianças como indivíduos que se desenvolvem independentemente da construção social das suas condições de existência e das representações e imagens historicamente construídas sobre e para elas. (SARMENTO, 2005, p. 363).

As diretrizes curriculares são instrumentos importantes no processo de orientação do trabalho docente, pois permitem compreender as concepções abordadas no ensino tanto em âmbito municipal quanto a nível federal. As DCNEI´s (2010) deixam claro que as práticas pedagógicas que compõem a proposta curricular da Educação Infantil devem ter como eixos norteadores as interações e as brincadeiras. Além disso, diz que as práticas pedagógicas devem garantir experiências expressivas e corporais que possibilitem movimentação ampla e expressão da individualidade; que promovam o relacionamento e a interação das crianças com diversificadas manifestações de música, artes plásticas e gráficas, cinema, fotografia, dança, teatro, poesia e literatura; e que propiciem a interação e o conhecimento pelas crianças das manifestações e tradições culturais brasileiras. O

ISSN: 2238-1112

documento descreve a importância das brincadeiras e das interações como experiências promotoras de aprendizagem.

> É necessário considerar que as linguagens se inter-relacionam: por exemplo, nas brincadeiras cantadas a criança explora as possibilidades expressivas de seus movimentos ao mesmo tempo em que brinca com as palavras e imita certos personagens. Quando se volta para construir conhecimentos sobre diferentes aspectos do seu entorno, a criança elabora suas capacidades linguísticas e cognitivas envolvidas na explicação, argumentação e outras, ao mesmo tempo em que amplia seus conhecimentos sobre o mundo e registra suas descobertas pelo desenho ou mesmo por formas bem iniciais de registro escrito. (BRASIL, 2010, p. 94).

A dança aparece como uma dessas linguagens e, também, pontua a importância da criança ter acesso a espaços culturais diversificados. Além disso, descreve a importância das brincadeiras e do uso de materiais diversificados, possibilitando às crianças diferentes experiências de interações que permitam que elas possam construir saberes, fazer amigos, aprender a cuidar de si e a conhecer suas próprias preferências e características.

Na Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017), a organização da Educação Infantil está estruturada em cinco campos de experiência (O eu, o outro e o nós; Corpo, gestos e movimentos; Traços, sons, cores e formas; Escuta, fala, pensamento e imaginação; Espaços, tempos, quantidades, relações e transformações). Dentro desses campos, a dança aparece em dois deles (Corpo, gestos e movimentos; Traços, sons, cores e formas).

Devemos compreender que a dança na Educação Infantil, contribui para a construção de movimentos criativos, desenvolvendo e aprimorando as possibilidades de movimentação, descobrindo novos espaços, auxiliando nos aspectos motores, sociais, afetivos e cognitivos. Assim, sua inserção na rotina do CMEI favorece a educação da sensibilidade e da criatividade, contribuindo para a consciência corporal e interação social. Para que o ensino da dança não se torne superficial, as aulas precisam ser bem planejadas e o professor precisa aprofundar seus conhecimentos durante a preparação das mesmas.

> Logo, a dança para a educação infantil necessita estimular a descoberta e não a padronização; a improvisação e não a repetição de movimentos previamente determinados. Uma dança que não aprisione o movimento, mas liberte a imaginação, a criatividade e a expressão; que germine das ações básicas do cotidiano e suas combinações (andar, girar, saltar, dobrar, torcer), almejando um conhecimento amplo das possibilidades de movimento, do espaço e da consciência corporal. E, por fim, que possibilite o brincar com o corpo, conhecer-se, conhecer o outro e o meio que o cerca. (ALMEIDA, 2013, p. 35).

ISSN: 2238-1112

O documento “A Educação Infantil do município de Vitória: um outro olhar” (2006), que norteia a educação infantil da Prefeitura Municipal de Vitória, ressalta a importância da valorização de diferentes culturas que cercam os CMEIs (Centro Municipal de Educação Infantil) para a composição de um currículo que deve fazer uso cotidianamente dos elementos constituidores de cultura:

> [...] o samba, o congo, o funk, o reggae o forró, o carnaval, as festas juninas, a capoeira, a religiosidade, as diferentes expressões artísticas enfim, de todas as tradições, manifestações e costumes presentes na comunidade sem negar a própria identidade cultural dos profissionais e das crianças reconhecidos como sujeitos da história e produtores de cultura." (PREFEITURA DE VITÓRIA, 2006, p. 17).

Isso torna-se essencial para o trabalho com a dança, a partir do momento que coloca que esta precisa ser trabalhada de forma ampla, com criticidade, originalidade e contexto. Isso porque, muitas vezes, pensa-se em valorizar somente o resultado, não levando em consideração todo o processo expressivo que aparece durante as aulas.

> [...] o cotidiano da Educação Infantil deve perpassar múltiplas formas de representação e expressão estética e artística através da música (samba, funk, reggae, frevo, rock, congo, ópera, música clássica...), da escultura (argila, massinha, gesso...), da pintura e desenhos (quadros, murais, gibis...), do teatro (teatro mudo, teatro musical, teatro de boneco...), do cinema, da fotografia etc. Através das diferentes linguagens artísticas perpassam conhecimentos que precisam ser desvelados na práxis pedagógica. Na perspectiva de uma Educação Infantil pública e de qualidade para todos, as múltiplas formas de expressão artística têm como objetivo ampliar o universo cultural das crianças e suas possibilidades de compreender a realidade que as cerca, que de outro modo, não seria possível terem acesso ao acervo cultural e artístico disponível sem a mediação da instituição educativa. (PREFEITURA DE VITÓRIA, 2006, p. 86).

A educação infantil do município de Vitória ainda conta com outro documento intitulado Diretrizes Curriculares da Educação Infantil de Vitória/ES (VITÓRIA, 2020). Dentro desse documento, temos os Temas Infantis de Vitória (TIVs), que devem ser trabalhados no interior dos CMEIs. Os temas são: Linguagens; Processos Investigativos Relacionados ao Mundo Físico e Social, ao Tempo e à Natureza; Alimentação e Saúde; Diferença e Diversidade. Dentro da temática Linguagens, aparece uma subtemática intitulada Expressão, Corpo, Movimento, Cultura onde a dança é mencionada como uma manifestação artística e cultural na linguagem corporal.

ISSN: 2238-1112

> Outra possibilidade potente que se apresenta como manifestação artística e cultural na linguagem corporal é a dança, para ampliar o repertório na produção de movimentos que podem ser improvisados a partir da expressividade da criança nos processos de criação de textos, que não se restringem às letras, mas que traçam desenhos nos tempos e nos espaços da Educação Infantil. Possibilidades de estilos a serem explorados: Dança de rua, Dança Circular, Congo, Jongo, Ballet, entre outros. (VITÓRIA, 2020, p.10).

Além dessa menção direta ao trabalho com a dança na Educação Infantil, na subtemática Expressão, Corpo, Linhas, Cores, Traços, Sonoridade, Ritmos e Cenas, o documento também traz a importância da valorização do reconhecimento da autoria infantil durante o processo de mediação com a dança, de forma a priorizar todo esse processo e não somente o produto final como apresentações por exemplo.

> Imersas em espaços acolhedores, as crianças manifestam a dança quando, por exemplo, contamos uma história e as convidamos a vivenciá-la corporalmente com materiais, sons, imagens, personagens, música, a partir de um tema elencado pelas crianças, pelo/a professor/a ou que surgiu no diálogo e no andamento da proposta. Nesse ambiente contextualizado, os movimentos que são criados pelas crianças, devem ser reconhecidos como autorias, bem como podem ser organizados em sequências ou frases coreográficas produzidas com elas. Desse modo, deve-se romper com a ideia de priorizar o produto ou apresentações e culminâncias por si mesmas, mas de valorizar a dança enquanto processo criativo, estético e expressivo, reconhecendo a criança como produtora. (VITÓRIA, 2020, p. 23).

Além dos documentos norteadores, a dança na educação infantil vem sendo abordada em artigos científicos, livros, eventos acadêmico-científicos, teses e dissertações mas ainda de forma tímida. Segundo Almeida (2016) é preciso que se amplie as produções bibliográficas que tratem da dança para as crianças. Algumas autoras brasileiras como Isabel Marques, Lenira Rengel, Kathya Godoy, Marcia Strazzacappa dentre outras, têm apresentado contribuições para o ensino da dança no contexto educacional. Essas contribuições trazem a dança em diálogo com o lúdico, com as brincadeiras, com o jogo e com as interações[2].

Rafaela Faria Fávero
UFES
rafaffavero@gmail.com
Possui Licenciatura Plena em Educação Física pela UFES (2005) e Especialização em Ensino da Dança também pela UFES (2018). Temas de pesquisa: Educação

[2]A interação, juntamente com a brincadeira, compõem os eixos estruturantes das práticas pedagógicas na Educação Infantil.

física, Educação infantil e Dança. É Professora de Educação Física na Educação Infantil da Rede Municipal de Vitória – ES. Mestranda em Educação Física UFES. Membro do Núcleo de Aprendizagens com as Infâncias e seus Fazeres (NAIF/UFES).

André da Silva Mello
UFES
andremellovix@gmail.com
Possui licenciatura plena em Educação Física pela UFES (1993); Especialização em Educação Física Escolar pela UFES (1996); Mestrado em Educação pela PUC de São Paulo (1999); Doutorado em Educação Física pela Universidade Gama Filho (2007); e Pós-Doutorado pelo Programa Associado em Educação Física da UEM/UEL (2019). Professor do Centro de Educação Física e Desportos da UFES. Líder do Núcleo de Aprendizagens com as Infâncias e seus Fazeres (NAIF).

Referências

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Que Dança é essa?** Uma proposta para a Educação Infantil. São Paulo, 2013. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2013.

ALVES, Marcelo Paraíso; OLIVEIRA, Oséias Raimundo; SANTOS, Carla Oliveira. O espaço da Dança na/da Escola: Espetáculo ou Educação? **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 36, p. 238-249, 2014.

BARBIER, René. **A Pesquisa-Ação**. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2017.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil**. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2010

BUSS-SIMÃO, Marcia. Experiências Sensoriais, expressivas, corporais e de movimento na Educação Infantil. In: MORO, C.; VIEIRA, D. M. **Leituras em Educação Infantil:** contribuições para a formação docente. Curitiba: NEPIE/UFPR, 2019. P. 53-88.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CORSARO, W. Entrada no campo, aceitação e natureza da participação nos estudos etnográficos com crianças pequenas. **Revista Educação & Sociedade**, Campinas, vol. 26, n. 91, p. 443-464, maio-agosto, 2005.

FINCO, Daniela; VIANNA, Claudia. Meninas e meninos na Educação Infantil: uma questão de gênero e poder. **Cadernos Pagu**. Volume 33, Julho/Dezembro 2009.

GUIMARÃES, V.; MARCHIORI, A. F.; MELLO, A. S. Relações colaborativas entre Universidade e Escola na Formação Docente com a Educação Infantil. **Humanidades & Inovação**, v. 6, p. 122-136, 2019.

KUNZ, Elenor. Práticas didáticas para um “conhecimento de si” de crianças e jovens na educação física. In: KUNZ, Elenor (Org.). **Didática da educação física.** Ijuí: Editora Unijui, p. 15-52, 2002.

MARQUES, A. C. T. L. Sociologia da Infância e Educação Infantil: à procura de um diálogo. **Revista Educação**, v. 42, n.1, p. 149-162, janeiro-abril, 2017.

OLIVEIRA. Z. de M. R. O Currículo na Educação Infantil: o que propõem as novas diretrizes nacionais? In: **Anais do I Seminário Nacional: Currículo em Movimento – Perspectivas Atuais**. Belo Horizonte, 2010.

ISSN: 2238-1112

PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA. **A Educação Infantil do município de Vitória**: um outro olhar. Secretaria Municipal de Educação/Gerência de Educação Infantil, Vitória (ES): Multiplicidade, 2006.

RODRIGUES, Renata Marques**.** Conhecendo o mundo na escola: uma intervenção com a Dança na Educação Infantil. **Cadernos de Formação RBCE**, 2015, p. 361-378.

SARMENTO, M. J. A sociologia da infância e a sociedade contemporânea: desafios conceituais e praxeológicos. In: ENS, R. T.; GARANHANI, M. C. (Org.). **Sociologia da infância e a formação de professores.** Curitiba: Champagnat, 2013. p. 13-46.

SARMENTO, M. J. Gerações e Alteridade: Interrogações a partir da Sociologia da Infância. **Educação e Sociedade**, v. 91, n.26, 2008.

VITÓRIA, Secretaria Municipal de Educação de. **Diretrizes Curriculares da Educação Infantil de Vitória / ES.** Prefeitura Municipal de Vitória. Secretaria de Educação de Vitória. Vitória: 2020.

ISSN: 2238-1112

Dança e conectomas neurais: sistemas de vínculos para expansão cognitiva na formação da pessoa que dança

Rener Oliveira de Jesus (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: A dança como ação cognitiva do corpo atua para que o corpo/cérebro ative o processo de neurogênese (geração de novos neurônios). O objetivo geral é abordar a importância dos estudos da Dança, especificamente danças afro-brasileiras, em relação aos conectomas neurais (sistema nervoso/neurobiologia), com as seguintes questões nucleares: O corpo que dança poderá estimular os conectomas neurais? A dança contribui para o desenvolvimento cognitivo das pessoas? A partir delas, tem como especificidades discutir proposições e conexões entre ações de cientistas, dançarinos e neurocientistas sobre o cérebro (entendido, obviamente, como parte do corpo) e suas contribuições e desdobramentos para o campo da dança. A pesquisa, em andamento no Curso de Mestrado em Dança/PPGDança, tem um caráter interdisciplinar, pois explora, junto com os códigos de dança afro-brasileira, outros campos de conhecimentos nos procedimentos investigativos e metodológicos. As principais referências são Ramachandran (2014), Damásio (2018), Vianna (2005) e Bear (2017). O estudo tem possibilitado um entendimento cognitivo mais especifico do corpo que dança, e tem proporcionado a estudantes e profissionais expandirem seus conhecimentos que não apenas a técnica do movimento. Como resultados espera-se como contribuição para o campo da Dança e para sociedade em geral, apontando a sua importância na elaboração do conhecimento de si de do mundo, assim ampliando as possibilidades cognitivas da pessoa que dança.

Palavras-chave: DANÇA E COGNIÇÃO. DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS. CONECTOMAS NEURAIS. CORPO/CEREBRO.

Abstract: Dance as a cognitive action of the body acts so that the body/brain activates the process of neurogenesis (generation of new neurons). The general objective is to approach the importance of dance studies, specifically Afro-Brazilian dances, in relation to neural connectomes (nervous system/neurobiology) with the following nuclear questions: Can the dancing body stimulate neural connectomes? Does dance contribute to the cognitive development of people? Based on these questions, the specifics are to discuss propositions and connections between actions of scientists, dancers and neuroscientists on the brain (understood, obviously, as part of the body) and their contributions and developments for the field of dance. The research, which is in progress in the course of the Master's degree program in Dance/PPGDance, has an interdisciplinary character as it explores, along with the codes of Afro-Brazilian dance, other fields of knowledge in the investigative and methodological procedures. The main references are Ramachandran (2014), Damásio (2018), Vianna (2005) and Bear (2017). The study has enabled a more specific cognitive understanding of the dancing body, and has provided students and professionals to expand their knowledge beyond just movement technique. The results are expected as a contribution to the Dance field and society in general,

ISSN: 2238-1112

pointing out its importance in the elaboration of the knowledge of self and of the world, thus expanding the cognitive possibilities of the person who dances.

Keywords: DANCE AND COGNITION. AFRO-BRAZILIAN DANCES. NEURAL CONNECTOMES. BODY/BODY/SKIN.

1. Tecendo um entrecruzamento ente a Dança afro-brasileira e os conectomas corporais

Este artigo busca cruzar estudos relacionados a Dança, Neurobiologia e Neurociências, e com isso iremos fazer um recorte do objeto que vamos abordar neste trabalho. Na medida que nos cabe valemo-nos de conhecimentos que nos ajudam a ampliar fronteiras que são impostas a nós mesmos(as) e tolhem a criação e o autoconhecimento. Nossa compreensão, é de que a Dança é uma área de conhecimento que abrange vários outros estudos, muito embora reconhecida (como conhecimento), ainda é considerada como entretenimento. Abordar questões neurofisiológicas do corpo trata de emancipação, pois é com ele que acontecem as relações sociais e a própria Dança. O ângulo de recorte de estudo no vasto campo da Dança são as Danças Afro-Brasileiras, com enfoque no Maculelê e Maracatu, modalidades utilizadas para conhecer princípios do funcionamento neurofisiológico das pessoas que dançam, partindo de um estudo bibliográfico para análise dessas questões.

Somos formados por uma aglutinação de células que se subdividem em funções para compor o corpo humano. De acordo com o neurocientista Ramachandram (2014, p. 12) nós “Somos colônias pulposas e pulsantes de dezenas de trilhões de células. somos todas as coisas, mas não somos “simplesmente” essas coisas. E somos, além de todas essas coisas, algo de único, algo sem precedentes, algo transcendente”. Considera-se que o sistema nervoso central do corpo humano contém por volta de 100 bilhões de neurônios. Eles estão agrupados na massa cinzenta (superfície do cérebro) – principalmente no córtex motor cerebral – na massa cinzenta similar (parte interna da medula espinhal), e nos gânglios, perto da coluna vertebral. As informações que recebem são elaboradas por vias sinápticas.

A oportunidade de estudar e pesquisar o corpo e seus sistemas funcionais permite entender como a cultura da humanidade se desenvolveu e se desenvolve, alimentando e preenchendo lacunas ainda não estudadas por muitos.

ISSN: 2238-1112

Assim, passamos a valorizar e entender o corpo e conectar a nossa ancestralidade com o modo como fazemos e agimos perante a sociedade e a cultura. O professor e neurocientista António Damásio nos ajuda a entender a amplitude do que seja cultura:

> Muitos discursões sobre a formação de culturas engalfinham-se entorno de duas interpretações conflitantes: uma na qual o comportamento humano resulta de fenômenos culturais autônomos e outra na qual o comportamento humano é consequência da seleção natural dirigida por genes. Contudo, não é necessária uma interpretação à outra. Em grande medida, o comportamento humano resulta de ambas as influencias, em proporções e ordem variadas." DAMÁSIO, 2018, p.15)

O pesquisador neurocientista indiano Ramachandran, apresenta algumas facetas de funcionamento do cérebro e as ações humanas em suas relações sociais. O corpo reage conforme o "engate" que você precise para sua sobrevivência, e isso requer um acesso minucioso das camadas mais profunda do cérebro, aos sistemas do corpo, porque o mesmo trabalha em harmonia com o habitat em que vive. E Ramachandran em suas pesquisas deixa claro que:

> Os neurônios estão conectados em redes que podem processar informação. As muitas dúzias de estruturas cerebrais são em última análise redes de neurônios formadas para múltiplos propósitos, e têm muitas vezes uma elegante organização interna. Cada uma dessas estruturas desempenha alguma série de funções cognitivas ou fisiológicas discretas (embora nem sempre fáceis de decifrar). Cada estrutura cerebral estabelece conexões padronizadas com outras, formando assim circuitos. Os circuitos transmitem informações para cá e para lá em círculos repetidos e permitem as estruturas cerebrais trabalhar juntas para criar percepções, pensamentos e comportamentos sofisticados. **(**RAMACHANDRAN, 2014, p. 35 e 36)

Esse sistema neural tem um mecanismo muito sofisticado, que permite que possamos conservar e corporificar as memorias através do córtex cerebral que é formado pelos neurônios e o sistema nervoso, esses dois sistemas que permitem o relacionamento corpo/ambiente.

Ao refletir acerca do conectomas neuronais, percebemos que é de extrema importância termos noções seminais do funcionamento e/ou a estrutura cerebral (entendendo essas estruturas como corpo), como forma de autoconhecimento. Obviamente estudantes e profissionais da Dança dependem com corpo para desenvolver suas atividades, mas não se trata apenas disso. Os conectomas, células, ossos, pele, somos nós.

Segundo Hall (2011), na anatomia fisiológica de um neurônio motor podemos encontrar três partes principais,

ISSN: 2238-1112

> Esse neurônio é composto por três partes principais: o *corpo celular* ou *soma* que constitui a maior parte do neurônio; o *axônio* único que se estende do corpo celular, deixa a medula espinhal e se incorpora a nervos periféricos; e os *dendritos,* numerosas projeções ramificadas do soma, que se estendem, quando muito, por 1 milímetro para as áreas adjacentes da medula. (2011, p. 575)

São os neurônios um dos responsáveis pela relação corpo/ambienta/corpo e que têm o papel importante para que as sinapses ocorram e sinapse em concordância com Hall (2011, p. 572) é "... o ponto de contato entre um neurônio e o neurônio seguinte". É através desses pontos de contatos que vão sendo formados os conectomas neurais. Esse ponto de comunicação se dá de maneira química ou elétrica, mas a maioria das sinapses que temos ocorrem de forma química. Essa comunicação se dá também de forma gradual e muito rápida. De acordo com Bear (2017),

> A sinapse é uma junção especializada onde uma parte do neurônio faz contato e se comunica com outro neurônio ou tipo celular (p. ex. uma célula muscular ou glandular). A informação flui em uma única direção, de um neurônio para uma célula-alvo. O primeiro neurônio é predominado pré-sináptica, e a célula-alvo é denominado pós-sináptica. Analisaremos mais de perto os diferentes tipos de sinapse. As sinapses elétricas são relativamente simples em estrutura e função e permitem a transferência direta da corrente iônica de uma célula para outra. As sinapses elétricas ocorrem em sítios especializados, denominados **junções comunicantes.** As junções comunicantes ocorrem em quase todas as partes do corpo e interconectam muitas células não neurais, com células epiteliais, musculares lisas e cardíacas, hepáticas, algumas células glandulares e células gliais... A maioria da transmissão sináptica no sistema nervoso humano maduro é química... As membranas pré e pós-sinápticas nas sinapses químicas são separadas por uma fenda – a fenda sináptica - com largura de 20 a 50 nm, cerca de 10 vezes mais larga do que a fenda de separação nas funções comunicantes. A senda é preenchida com uma matriz extracelular de proteínas fibrosas. (2017, p. 111 e 114)

Se hoje adquirimos a capacidade de termos sentimentos, pensamentos e podermos criar, foi por causa da evolução natural das células que passaram de procarióticas (sem núcleo celular) para eucarióticas (contem núcleo celular), e pelo surgimento do sistema nervoso. A própria natureza se incube em selecionar e desenvolver mecanismos que possa ajudar na evolução das espécies, seja ela qual for. Somos uma aglutinação dessas células eucarióticas, que passaram pelo processo de seleção natural na evolução e que continuam se transformando a cada secundo. Vale ressaltar que a transformação, o processo evolutivo depende de vários índices ambientais. Então o corpo junto a ser as células citadas, também é o ar que respiramos, a vegetação que nos envolve, a relação social que temos, e

ISSN: 2238-1112

mais. O corpo nunca é uma coisa só, como disserta Ramachandram (2014, p. 12**)** "somos todas as coisas".

O sistema nervoso é plástico, no sentido de ser capaz de se adaptar rapidamente de acordo com as demandas ambientais e das tarefas desenvolvidas. Por exemplo, o cérebro de uma criança ao ser lesionado dependendo do grau da lesão, pode utilizar outras áreas da massa encefálica próxima da lesionada, para substituir a função da que foi lesionada. Ou quando ocorre a hemisferectomia cerebral (remoção de todo ou quase todo hemisfério cerebral) é possível ver uma plasticidade cerebral e aquisição de novas habilidades relacionada aos processos de neuroplasticidade que podem ocasionar mudanças estruturais e/ou funcionais dos neurônios.

Com base nesta neuroplasticidade que busco entender as perguntas que coloco novamente: O corpo que dança poderá ter maior conectoma neural? E a dança contribui para o desenvolvimento cognitivo das pessoas? A hipótese é a de que o corpo que dança poderá sim, ter maior conectoma neural, pois é solicitado dele uma grande demanda cognitiva em amplo espectro físico, emocional e intelectual. danças como o maculelê e o maracatu são duas modalidades que requerem competências como cantar, manusear instrumentos, sejam eles musicais ou objetos e dançar.

2. Uma perspectiva de ensino do Maculelê e do Maracatu

Considero a didática de ensino tanto do maculelê quanto do maracatu vinculada ao corpo que dança e à historicidade cultural. Cada corpo de mestre/professor/professora irá compartilhar com seus aprendizes as leituras feitas da história, das experiências vivenciadas. Porém vale ressaltar que é um dado bastante geral que não se pode perder o "essencial", ou seja, alguns aspectos de feituras tradicional, ou se houver alguma mudança radical na feitura, que se mantenha o mínimo de manutenção de códigos de tradição nos fazeres.

Início uma correlação para entender corpo e historicidade cultural como aspectos cognitivos, sejam fisiológicos, emocionais, intelectuais. Para isso, analiso o processo metodológico das aulas oferecidas na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia-UFBA, no componente Dança Folclorica I coordenado pela professora Neuza Maria Saad Há mais de quatro anos ministro este componente

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

como assistente da professora. A professora/pesquisadora Neuza Saad com mais de quarenta anos de pesquisa sobre folclore, referência nessa área por muitos anos tem responsabilidade na minha formação. Foi por meio dela que aconteceu o primeiro contato com a cultura folclórica e em especial o maculelê e maracatu. A oportunidade de estar junto com a professora/pesquisadora nos fazeres e dizeres do ensino do folclore e especificamente do maculelê e do maracatu gerou o interesse em saber mais sobre essas modalidades de dança e como a metodologia empregada no ensino dessas danças poderiam desenvolver esses corpos aprendizes.

O processo de ensino do maculelê nessa disciplina perpassava o código técnico da dança e minha intenção tem sido fazer com que os estudantes entendam a dança como uma disciplina que vai além do entretenimento. Pois, na dança acontecem desejos e anseios experiencias profissionais, amorosas, de sofrimento. Então entendo que ao compartilhar o código da técnica do maculelê e do maracatu, não apenas participo da formação da pessoa para o desenvolvimento pessoal, mas busco oportunizar o entendimento do corpo como participie do ambiente. “A aprendizagem não é então adaptação a um ambiente dado nem obtenção de um saber, mas experimentação, invenção de si e do mundo” (KASTRUP, 2015, p.99).

Tenho interesse em saber sobre o desenvolvimento do corpo que dança, como essas modalidades desenvolvem a cognição dos estudantes, pois de acordo com Kastrup (2015, p. 103):

> “A aprendizagem só se consuma verdadeiramente quando a relação simbólica é transformada em acoplamento direto do corpo com o instrumento, eliminando o intermediário da representação. Nos termos de Varela, trata de enation, atuação, encarnação ou corporificação do conhecimento”. (2015, p. 103)

Para tanto, construo um processo metodológico que chama atenção para o reconhecimento de si mesmo, respeitando a tradicionalidade histórica de cada categoria dançante. As aulas e oficinas partem de uma análise dos próprios estudantes. Por exemplo: como está ao chegar para aula? Início com exercícios de “dissociação das estruturas corporais” para que percebam cada conjunto estrutural. Depois começamos um trabalho cardiovascular e uma breve parada para reiniciar uma autoanálise para que os próprios estudantes possam diferenciar o corpo inicial e o corpo em trabalho corporal intenso. Esse trabalho cardiovascular para o aumento da temperatura corporal, aquecimento muscular e dilatação do sistema

ISSN: 2238-1112

respiratório, é um preparo necessário gradativo para iniciar o movimento especifico da modalidade da dança seja maculelê ou maracatu.

Por que se faz necessário essa análise inicial de averiguar o estado corpóreo do próprio estudante? Porque primeiro, não deixa de ser um cuidado com os copos alheios que estão vivenciando as aulas. Segundo, porque esse componente curricular Dança folclórica I oferecido na Escola de Dança da UFBA não é obrigatório para os residentes da Escola, mas uma disciplina optativa. Qualquer estudante de outros cursos pode solicitar e cursar o componente. É comum para essa disciplina ter 40 (quarenta) estudantes em uma sala de aula. A ideia é fazer com que possam entender que somos aquilo que vivenciamos, que é possível se transformar, conhecendo o próprio corpo e consequentemente o corpo do outro. Muitos dos estudantes acham que não conseguem desenvolver o movimento proposto. Então, depois de do trabalho cardiovascular, para o estudo do movimento codificado de cada modalidade de dança maculelê e/ou maracatu, começo tentar ajuda-los a fazer uma leitura dos movimentos que faço, como professor e que tragam para si próprios com a intenção de não ser uma cópia mecânica, mas sim como aquele gesto se faz no próprio corpo.

“O problema é que professores e dançarinos repetem apenas a forma e isso não leva a nada. O processo deveria ser o oposto: a forma surgir como consequência do trabalho” (VIANA, 2005, P.30). Referencio-me nesta proposta do professor Klauss Vianna no ensino do maculelê e do maracatu, por isso um trabalho de consciência corporal antes do código técnico. E, mais uma vez o professor: “Não, isso não me interessa. Quero que exista emoção e intensão nos gestos. Não me importa a forma” (VIANNA,2005, p.63)

Maculelê

O maculelê é dançado com dois lelês (pedaço de pau ou cacete roliço) de aproximadamente 1,40m, com uma vestimenta confortável e de pés no chão. O maculelê trabalha a multidimensionalidade do espaço no corpo. Solicita atenção e foco do dançarino; uma demanda que vamos ver em outras modalidades de danças também. Ao dançar o maculelê, o corpo se coloca no espaço em estado de prontidão para analisar o ambiente, prepara a musculatura para o movimento que

ISSN: 2238-1112

vai ser proposto. Para cantar, possível afirmar que há a solicitação de outras redes neurais, ou seja, outros aspectos cognitivos.

Os dançarinos batem os dois cacetes em forma de cruz (cruzeta) no ritmo do canto e do atabaque. Os movimentos dos braços desenvolvido pelo autor foi: 0 cruzeta base [os cacetes batendo em cruzeta à frente do corpo]; cruzeta 1 [frente-traz-frente-cima]; cruzeta 2 rotação cervicolombar [lado esquerdo-lado direito-frente-cima]; cruzeta 3 lateral com um braço em três tempo [lado esquerdo-lado direito] e cruzeta [em cima]; cruzeta 4 batida crâniocaudal [frente batendo rápido os cacetes no chão separadamente e intercalado, depois cruzeta em cima em dois tempos]; cruzeta 5 batida crâniocaudal [frente batendo rápidos os cacetes no chão separadamente e intercalado, depois ainda em crâniocaudal faz um giro 360º para o lado direito, repetindo toda a sequência para o lado esquerdo], repetir quatro vezes cada um dos conjuntos dos movimentos. **OBS:** todos os movimentos e direções citadas estão relacionadas à anatomia corporal.

Acima, foram selecionados movimentos que embasam as aulas de maculelê que vai se diversificando de acordo com ações solicitadas durante as aulas, por exemplo: Cruzeta em cima em deslocamento anterior ou lateralizado; cruzeta em cima com deslocamento anterior com salto dois para um (começar com dos pés no chão e cair com um pé no chão), com variação de velocidade; A dança em dupla, no qual um ataca e outro defende, em que ficam dois corpos um de frente para outro começam com a base de cruzeta e um ataca com o cacete e o outro se defende com o mesmo objeto, e isso, sempre cantando e acompanhando, lembrando que marca três tempos com passos de deslocamento e o quarto ataca o companheiro com o cacete a velocidade varia. Além desses conjuntos de movimentos podemos ver:

- Ataques com saltos;
- Ataques com giros e saltos;
- Ataques em níveis médios e baixo;
- Ataques com saltos, giros com velocidades rápidas.

São essas combinações de ações do movimento, direção e velocidade, que vão requerer do corpo uma atitude ativa em relação à memória sensório-motora, criações de novas memórias para aqueles que ainda não tiveram contato com a técnica e reforço para aqueles que já têm familiaridade com a técnica. Esses processos promovem novos conectomas neurais e nessas combinações vamos

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

encontrar outros fatores que contribuirão nesse desenvolvimento de conectomas que serão a ativação auditiva com a música e com o o ambiente no qual está inserido o corpo. É importante salientar que a métrica rítmica do maculelê é tirada das batidas dos cacetes e dos instrumentos utilizados como: atabaques (Rum, Rumpi e Lé), agogô, xequerê, caxixi e ou ganzá.

Maracatu

O maracatu tem uma outra vertente de ação do movimento. A sua técnica perpassa pelas ações que acontecem durante um cortejo.

O Maracatu tem um dinâmica menos veloz que a do Maculelê e tem uma movimentação mais marcada ao ritmo musical. Sus movimentos fazem referências aos instrumentos musicais envolvidos no ritmo, à corte e ao cultivo da terra. A movimentação é bastante variada, mas mantém o nível médio, tomando como referência o corpo que se movimenta na postura ereta e os braços ficam entre a altura da cintura e dos ombros, principalmente. Embora encontremos movimentação dos membros superiores, mas há giros, saltos com os membros inferiores. Percebemos que um dos pés está apoiados na meia ponta e quando há o movimento existe uma transferência de peso corporal que dar uma sensação de pêndulo lateral.

Então vamos encontrar algumas ações de movimento:

- A base: Balanço corporal em posição anatômica (ocasionado pela flexão de joelhos, no qual uma perna está esticada e a outra em flexão com a meia ponta dos pés tocando o chão e que será a perna de suporte para flexão e extensão das duas pernas);

- Base com deslocamento: Direções - direito e esquerdo, Frente e traz, Baixo e cima

- Base com Giros lateralizados;

- Marcha com levantamento das pernas em 90º em dois pra um e sacudimento corporal

- Base com deslocamento com a uma das mãos e/ou as duas em baixo-direita/esquerda-cima

- Base centro com as duas mãos em pronação e supinação no topo da cabeça em giro de 360º.

ISSN: 2238-1112

Podemos encontrar variações e combinação de movimento nas aulas de maracatu lembrando que cada movimento tem uma ligação imagética a um personagem, instrumento musical, elemento cenográfico, entre outros aspectos da dança. Imagem nesta pesquisa é tratado como acontecimento do corpo, ou seja, ao codificarmos uma imagem no/do ambiente relaciona-se diretamente com o corpo que codificou, fazendo com que essa imagem se exteriorize em movimento. Para Bittencourt:

> Toda imagem independente de sua modalidade, surge correlacionada com o ambiente, venha de um estímulo do interior do corpo ou de um estímulo do entorno, pelas portas dos órgãos sensitivos, pois ambos desenvolvem uma trilha transitória de combinações. Por essa razão, não há nada estático em um corpo que se constituiu em codependência com seu contexto". (2012, P.22)

Para que o processo de captação imagético seja transformado em imagem, é preciso ter uma relação de concordância com os sistemas do corpo. Por isso, que Bittencourt (2012) traz que a imagem não está dissociada do corpo, porque houve um acordo antes do próprio corpo. Esse acordo do corpo está relacionado, também, às práticas culturais, nesse caso a essas danças da cultura afrodiaspórica. O neurocientista Ramachandram (2014, p. 41) completa que "...a imagem corporal não é um construto puramente visual; ela se baseia também, em parte, em tato e músculo. Afinal, uma pessoa cega tem uma imagem corporal também, e muito boa, diga se de passagem".

Podemos perceber três ações principais diferentes, cantar, tocar/ segurar pegar e dançar. Essas ações combinadas proporcionam ao corpo um trabalho complexo em gasto de energia, em comunicações neurais e produção de neurotransmissores que vão atuar diretamente no sistema nervoso central. Alguns desses neurotransmissores são dopamina e seu grupo: noradrenalina e adrenalina, a serotonina. Ela é responsável, entre outras funções pelas nossas emoções, aprendizagem, atividade motora, apetite, regulação do sono, etc. Para Bear (2017, p. 157): "Os neurotransmissores do tipo catecolamina são a **dopamina (DA)**, a **noradrenalina (NA)** e há **adrenalina**, também chamada de **epinefrina**. Os neurônios catecolaminérgicos são encontrados em regiões do sistema nervoso envolvidas na regulação do movimento, do humor, dá atenção e das funções viscerais".

ISSN: 2238-1112

Com isso, o estudo dos conectomas neurais e neurotransmissores que participam dos processos de memória e aprendizagem são de fundamental importância para o entendimento do desenvolvimento cognitivo, principalmente para correlacionar alterações plásticas funcionais de curto e médio prazo, as quais envolvem síntese e liberação de neurotransmissores.

Os movimentos do maculelê e maracatu são complexos em dinâmicas e ação de movimento. A combinação das ações dos movimentos, utilização de níveis diferentes e velocidades diferentes possibilitam que o corpo entre num processo de geração de novos neurônios na área do hipocampo – (uma estrutura do cérebro que está localizada profundamente no lóbulo temporal de cada hemisfério cerebral, medial ao ventrículo lateral, faz parte do sistema límbico de uma região cortical que regula a: motivação, emoção, regulamento da aprendizagem e a decodificação e consolidação da memória).

De acordo com os estudos que vêm sendo realizados sobre neurofisiologia e neurobiologia correlacionados às práticas de dança do maculelê e do maracatu, é, principalmente, a região do hipocampo do sistema límbico que vai solicitar maiores conexões neurais e quiçá geração de novos neurônios. Tal fato se deve, pois esta é uma das regiões responsável principalmente pela memória, aprendizagem e localização espaço-temporal. Enfatizo que essas estruturas devem ser entendidas como corpo, como sendo “nós”, “você”, “elas e eles”. O processo de ativação neuromuscular perpassa por todo o sistema corporal começando do intensão em mover o corpo até a concretização do movimento.

Quando dançamos as modalidades do maculelê e do maracatu e outras danças, utilizamos todo o corpo para mobilizar o movimento que irá ser produzido, visão, audição, o paladar, o tato, o conjunto de musculatura, ossos, a circulação cardiovascular, as glândulas entre outras estruturas. Todas elas são parte do processo de cognição também. Então, a partir do momento que estimulamos a geração de novas conexões neurais, com a dança do maculelê e do maracatu, estamos tendo a oportunidade trabalhar as habilidades sensório-motoras do corpo. E ao nos disponibilizarmos a praticar essas danças seja, todos os dias ou quatro, três e/ou dois dias por semana estaremos produzindo uma memória a longo prazo, e isso está relacionado com as conexões neurais do corpo, aí com tenho uma dinâmica diária.

ISSN: 2238-1112

O desenvolvimento cognitivo está ligado à estimulação corporal, experiências adquiridas sejam elas sensório-motoras, ou outras simultâneas, ou conexões relacionais com o meio em que está inserido. Para tanto, percebemos que as práticas das danças que estamos tratando, estimula várias habilidades corporal especializadas como: a melhora da atenção espaço-temporal; tônus muscular e consequentemente uma melhor postura espacial, uma sensibilização de conhecimento musical, uma firmeza ao pisar no chão e uma destreza com as mãos.

Até o momento da pesquisa é possível concluir que as danças de maculelê e maracatu possibilitam um conhecimento de corpo no espaço, melhoram as habilidades que já tinha, contribuem para a aquisição de por meio da produção de novas conexões neurais. Pois diante do que foi estudado, fica entendido que sem o sistema nervoso e as conexões neurais não teríamos o pensamento, sentimento, as relações criativas, a habilidade de combinar movimento no espaço-tempo, de escolher o que dançar e estudar. Quanto mais complexa a movimentação, maior as vantagens para se ter uma maior conexão neuronal e consequentemente melhor desenvoltura cognitiva.

Rener Oliveira de Jesus
UFBA
rener_85@hotmail.com
Mestrando em Dança (UFBA, 2021) sob orientação da Prof.ª Dr.ª Lenira Peral Rengel. Possui especialização em Estudos Contemporâneos em Dança (2018). Graduado em Dança pela (UFBA, 2016) e atua principalmente nos seguintes temas: movimento, cognição, conexões neurais, memória.

Prof.ª Dr.ª Lenira Peral Rengel
UFBA
lenira@rengel.pro.br
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança, docente dos cursos de mestrado acadêmico, mestrado profissional e do curso de doutorado em dança, Líder do grupo de pesquisa Corponectivos em dança. Tem ações de pesquisas em modos de cognição situada no contexto do ensino/aprendizagem de dança.

Referências:

VIANNA, Klauss. **A dança** . 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005
Bittencourt, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança** / Adriana Bittencourt Machado. - Salvador: EDUFBA, 2012. 93 p. - (Coleção pesquisa em artes)

RAMACHANDRAN, V.S. **O que o cérebro tem para contar: desvendando os mistérios da natureza humana/** V.S. Ramachandran; tradução Maria Luiza X. de A. Borges – 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DAMÁSIO, Antônio. **A estranha ordem das coisas**: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KASTRUP, Virginia; TEDESCO, Silvia; PASSOS, Eduardo**. Políticas da cognição**. 1ªed. Porto Alegre. Sulina. 2015.

HALL, John E. **Tratado de fisiologia médica.** John E. Hall; [tradução Alcides Marinho Junior ... et al.]. – 12. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011. recurso digital: il.

BEAR, mark F. **Neurociências: desvendando o sistema nervoso /** Mark F. Bear, Barry W. Connors, Michael A. Paradiso; tradução: [Carla Dalmaz... et al.]; [revisão técnica: Carla Dalmaz, Jorge Alberto Qillfeldt, Maria Elisa Calcagnotto]. – 4. ed. – Porto Alegre : Artmed, 2017.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dança e modos de implicações de afetos: por processos emancipatórios na escola pública

Renilza Machado Ramos (UFBA)

Dança em múltiplos contextos educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: A pesquisa propõe desenvolver estratégias de ensinoaprendizagem que contribuam para ampliação de processos cognitivos e que fomentem o pensamento crítico e formas de ver o mundo por meio da dança. Intenta desenvolver e sistematizar metodologias de aprendizagens, com e para estudantes dos anos finais do ensino fundamental, que reverberem em processos emancipatórios e na ruptura de conceitos autoritários e hegemônicos estabelecidos. Ao compreender o processo cognitivo corpomente como não dualista, busco investigar estratégias de aceitação de si e da outra pessoa, atentando para o contexto social das (os) estudantes e o processo de falência da educação básica pública. A pesquisa tem como principais referenciais: Safatle (2019), para compreender como as experiências de vida produzem os afetos. Damásio (2012), com a perspectiva de como as imagens se constroem. Para tratar do conceito de corponectividade conecto-me as ideias de Rengel (2007). Com hooks (2008) ligo-me com a ética do amor, para afirmar a necessidade de nos amarmos. O educador Paulo Freire é referência para tratar de saberes e práticas da autonomia educativa e Marques (2012) contribui para compreensão de dança como área de conhecimento.

Palavras-chave: DANÇA. EDUCAÇÃO. AFETOS. PROCESSOS EMANCIPATÓRIOS.

Abstract: Abstract: The research proposes to develop teaching-learning strategies that contribute to the expansion of cognitive processes, encourage critical thinking and ways of seeing the world through dance. It intends to develop and systematize learning methodologies, with and for final years elementary school students, which reverberate in emancipatory processes and in the rupture of established authoritarian and hegemonic concepts. By understanding the cognitive process bodily as non-dualistic, I seek to investigate oneself and other person's acceptance strategies, paying attention to the social context of students and the bankruptcy process of public basic education. The research's main references are: Safatle (2019), to understand how life experiences produce affections. Damásio (2012), with the perspective of how images are built. To deal with the concept of corponectivity, I'd opt for Rengel's (2007) ideas. With hooks (2008) I associate with the ethics of love, to affirm the need to love each other.Educator Paulo Freire is a reference when it's about knowledge and practices of educational autonomy and Marques (2012) contributes to the understanding of dance as an area of knowledge.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Keywords: DANCE. EDUCATION. AFFECTION. EMANCIPATORY PROCESSES.

1. Apresentação

Este artigo é parte de uma pesquisa desenvolvida no Mestrado em Dança, no Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Ao longo da minha prática artísticopedagógica, tenho me dedicado ao ensino da dança na educação básica pública para crianças e adolescentes. A partir do conceito de corponectividade (corpomente juntos, ou seja, não referente um a outro, mas sim ligados) por Rengel (2007), agrego a esse trabalho o uso de neologismos - como forma de entender pensamento e ação como indissociáveis - para fortalecer a compreensão dos processos cognitivos corpomente:

> [...] a proposta é fazer perceber com a palavra escrita, fazer ouvir com o som da palavra lida, para que possamos perceber o som da palavra lida, a multipartibilidade do corpo, sendo corpo não a soma das partes, mas o vínculo, as relações e as relatividades (relatividade no sentido de ser relativo a alguma coisa) entre as partes" (RENGEL, 2007, p.01).

Nesse texto, a criação de neologismos pretende ressaltar e elaborar por meio da junção de palavras uma forma de pensamento pela imagem lida, evitando dicotomias. Assim, contribui para que a dança na escola seja entendida como área de conhecimento - já que ainda nos dias atuais, ela é compreendida como corpo, enquanto outros componentes curriculares como português e matemática, por exemplo, são percebidos como mente- "pois nossos alunos não aprendem apenas por meio de palavras, mas principalmente das imagens e dos movimentos" (MARQUES, 2012, p.28).

Estou professora na Rede Municipal de Ensino de Salvador há 12 anos. Este espaço escolar me mobiliza para o envolvimento em ações que fortaleçam as relações e o respeito à igualdade de direitos das (os) estudantes. Nesse percurso, percebi que alguns atravessamentos fazem das aulas de dança espaços de insurgências que modificam os planos de aula, seja afetando de forma conflituosa o ambiente escolar ou se desenvolvendo politicamente para processo de construção de conhecimento. Impulsionar os processos emancipatórios na escola, identificar como e quais afetospolíticos interferem nas relações interpessoais durante as aulas de dança, é o que objetiva essa pesquisa.

ISSN: 2238-1112

Apresento dados parciais coletados com o desenvolvimento das aulas de dança em ambiente virtual por meio de ensino remoto, na Escola Municipal Teodoro Sampaio, localizada no bairro de Santa Cruz, Salvador-Ba. O grupo é constituído por estudantes dos anos finais do ensino fundamental, as (os) quais em sua grande maioria vivem em um contexto social vulnerável e tem um campo criativo e cultural pouco explorado. Esta pesquisa profissional, apresenta-se ainda, como possibilidade de contribuir para sistematização de procedimentos metodológicos das aulas de dança na escola. Segundo Holliday (2006, p.21), "quando falamos de sistematização estamos falando de um exercício que se refere, necessariamente, a experiências práticas concretas".

A educação na escola pública tem manifestado um estado de crise recorrente em diversos aspectos. O ensinoaprendizagem da dança na escola é permeado por desafios. A falta de espaço físico adequado e materiais que possam auxiliar para um melhor desenvolvimento das aulas de dança, sempre dificultaram as ações propostas. As situações de conflitos existentes durante as aulas se unem a uma falta de política governamental em âmbitos municipal, estadual, federal, que reflete na própria gestão e funcionamento escolar, que tencione ações emancipatórias.

Aprofundar a atenção a este contexto educacional é importante para compreender o que acontece durante as aulas de dança na escola, o que afeta as (os) estudantes e porque as aulas que poderiam proporcionar troca de saberes, alacridade e uma melhor compreensão de mundo, são espaços de conflitos. Foucault (2012) explana sobre hermenêutica do sujeito, com o conceito do cuidado de si como ato político importante para prática da liberdade. Propõe a capacidade de se conduzir adequadamente para e com as outras pessoas, apartando-se dos mecanismos de repressão e se conciliando eticamente consigo mesma (o), compreendendo que cuidar de si é cuidar da outra pessoa.

A Escola Municipal Teodoro Sampaio está situada em um bairro da cidade de Salvador, que carrega um estigma de violência muito forte. Os algoritmos na internet - conjunto de instruções que coletam dados e disparam informações que buscamos sobre algo ou alguém – e redes televisivas abertas, revelam de forma instituída que aquele é um ambiente complexo de negatividade. Nesse contexto, questiono: como estudantes podem se reconhecer de forma política positivamente, como pessoas que se implicam e são implicadas no fazer coletivo, se as noticiais

ISSN: 2238-1112

que circulam acerca do ambiente em que elas (es) vivem são demasiadamente depreciativas?

Na escola pública, estudantes negras (os) são maioria e amor é vital para quem teve, e ainda tem, historicamente o ato de ser amado negado, por um pensamento branco interiorizado. Nesse sentido, hooks[1] (2008) é referência com a ética do amor, para reconhecer pontos cegos, como caminhos para expandirmos nossa preocupação com a política de dominação que exclui a população negra. Argumento que a prática de amar precisa ser fortalecida para que estudantes se sintam pertencentes à sociedade, como implicadores de ações e reconheçam seu potencial como pessoa política. Safatle (2019) traz contribuições para refletir sobre como os afetospolíticos são produzidos, como eles nos bloqueiam e/ou nos impulsionam. "[...] fundamental é uma reflexão sobre os afetos, no sentido de uma consideração sistemática sobre a maneira como a vida social e a experiência política produzem e mobilizam afetos que funcionarão como base de sustentação geral para adesão social" (SAFATLE, 2019, p.37). Em um panorama que se dilata com a pesquisa, no que concerne ao reconhecimento de si para emancipação política das pessoas, proponho dialogar sobre a não individualização dos afetos, no que tange à indissociabilidade das interferências internas e externas.

Ao compreender cognição como processo formatado pelo inconsciente, que se constitui por meio da ação, Rengel (2007) fortalece essa pesquisa agregando diálogos multidisciplinares. Quando falo em diálogos, refiro-me exatamente ao conjunto do que somos. Excluir o dualismo corpomente e evitar outras dicotomias, conclui que dança se realiza de diversas formas:

> Ensinar à criança que agora é hora da dancinha ou da aulinha de arte para ela relaxar, suar, "praticar a criatividade" é justamente assassinar a sua criatividade, tirar dela a capacidadede saber apreciar esteticamente uma obra e de fazer relações com contextos históricos, sociais, políticos, ambientais (RENGEL, 2009, p.03).

Importante, assim também, atentar para compreensão de que teoria e prática são indissociáveis. "A teoria se faz em prática e a prática formata a teoria, pois elas estão, juntas, agindo nos textos do corpo". (RENGEL, 2009, p.03).

[1]É importante situar que a grafia do nome da escritora afro-americana bell hooks está em letra minúscula em respeito a forma de apresentação adotada por ela. A autora afirma que nada tem mais importância do que as ideias e o conhecimento, sendo o mais importante em seus livros a substância e não quem ela é, de modo que usa esse entendimento como justificativa para escrever seu nomesomente com letras minúsculas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A dança na escola precisa ser percebida como área de conhecimento que não tem como único objetivo construção de espetáculos e /ou festejos em datas comemorativas. Compreender a função da dança perpassa pelo fortalecimento dessa área de conhecimento, junto as (aos) estudantes e gestão escolar, a fim de disseminarmos os saberesfazeres da arte da dança. “A dança ensinada e aprendida como linguagem pode permitir, além de repertório pelos intérpretes e pelos apreciadores, a produção de texto em dança” (MARQUES, 2012, p.20)

Criar possibilidades de construção de conhecimento em coletividade pode fortalecer as relações interpessoais no ambiente escolar. Para pensar uma educação crítica, com partilha de saberes e que reverbere na autonomia do ensinoapendizagem, coaduno com as reflexões de Freire sobre as práticas progressistas “[...] Quem forma se forma e se re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado” (FREIRE, 2020, p.25).

2. Afetospolitícos

Afetos são modos de implicações das pessoas. A política, como tomada de posição, é ação que pode mudar o mundo. A sociedade é um circuito de afetos (SAFATLE, 2019) que constitui reconhecimentos de identidades e pertencimento a um determinado local. Compreender afetospolíticos como maneira determinante de formas de vida e, comportamentos sociais que interferem no que somos é fundamental para a vida em sociedade. Assim, investigo uma rede de afetos e elenco alguns atratores como: autoimagem, respeito mútuo e medo, para reconhecer a história pessoal e coletiva das (os) estudantes nos anos finais do ensino fundamental.

Os afetospolíticos podem bloquear ou impulsionar expectativas emancipatórias. Durante as aulas de dança entender quais são esses afetos pode ser um caminho para reconhecer e conceber transformações. A maneira como somos afetados reverbera socialmente em construção de identidades, como afirma Hall (2006 p.24), “a idéia de que as identidades eram plenamente unificadas e coerentes e que agora se tornaram totalmente deslocadas é uma forma altamente simplista de contar estória do sujeito moderno”. Assim sendo, se trabalharmos para o reconhecimento e compreensão de afetos, as aulas de dança na escola poderão fluir de forma mais eficaz e autônoma.

Entender as condições de emergências dos sujeitos políticos é, intervir para que os modos de reconhecimentos de si sejam percebidos como vitais para convivência em sociedade. Safatle (2019, p.16) aponta que:

> Uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma sociedade desaba, leva consigo o sujeito que ela mesma criou para produzir sentimentos e sofrimentos.

Afetos dizem respeito a uma coletividade, a vínculos sociopolíticos. Vivemos em um circuito de afetos e manifestamos em nossas ações o que e como nos afeta. Buscar diálogos emancipatórios com as pessoas envolvidas no processo educacional sobre afetos que formam e regem uma sociedade, pode refletir em emancipação política e, assim, incentivar estudantes a entenderem a importância do amor próprio como prática de liberdade. hooks (2006,p.10) sinaliza que:

> Ao escolher amar começamos a nos mover contra a dominação, contra a opressão. No momento em que escolhemos amar, começamos a nos mover para a liberdade, a agir de maneiras que libertem a nós mesmas/os e a outrem.

Para contribuir com os processos emancipatórios nas aulas de dança, busco em conjunto com as (os) estudantes, estratégias para transformar insurgências em construção de conhecimento e tornar o fruir das aulas de dança efetivo para todas as pessoas envolvidas.

> As insurgências que nos deparamos nos processos das aulas, também resultam em uma autonomia do(a) estudante, que a príncipio pode vir como uma negação ao que é proposto, como uma forma de trasnformar determinada atividade que á apresentada naquele momento e até mesmo de inovar de forma surpreendente [...] (RAMOS e BISPO,2020, p.342).

De acordo com Damásio (2012), as imagens são construções do cérebro. O autor fomenta essa pesquisa acerca da compreensão do comportamento humano, como as imagens perceptivas e evocadas se constroem e, em alguns momentos são reguladas pelo que está ao nosso redor. As movimentações das (os) estudantes nas aulas de dança podem representar suas histórias de vida. É comum durante as aulas percebermos situações que remetem a imagens passadas e/ou cotidianas sendo reproduzidas, como, por exemplo, quando estudantes se negam a participar da aula por medo de olhares de repulsa, antes já percebido. Assim, trato imagens conectadas com o ambiente e ações substanciais de momentos que experenciamos agora e no passado, como propulsoras para compreender movimentos de danças no

ISSN: 2238-1112

ambiente escolar. Desse modo, faz-se necessário refletir sobre como as imagens construídas podem contribuir para tomada de decisões e organização social. Assim, entender o que afeta as relações na escola, perpassa por investigações sobre implicações nos processos sóciopolíticos.

Autoimagem é o que nós somos ou pensamos ser (MALTZ, 1960). De modo geral, ela é posta como sendo negativa ou positiva. Importante frisar que a autoimagem e muitos outros aspectos que nos constituem, é colocada de tal modo polarizada, que fica impossível considerar que há dias que a própria imagem pode estar um pouco ruim, negativa. Porém, com uma reflexão crítica do que está ocorrendo é possível abordar a questão. De todo modo, intento contribuir para fortalecer a autoimagem positiva das (os) estudantes, no sentido de ser emancipatória, cirítica, autorreflexiva e confrontar com culturas coloniais estabelecidas socialmente.

O medo pode nos afastar do convívio sociopolítico. É um afeto que pode paralisar e fazer aderir às normas sem questionamentos. No contexto escolar percebo que o medo circula de modo instituído. Nas aulas de dança na escola,o medo de se expor das (os) estudantes contribui para o afastamento das atividades e/ou gera conflitos durante as mesmas, pois, “sistemas políticos que compreendem como fundamentados a institucionalização de liberdades individuais são indissociáveis da gestão e produção do medo”(SAFATLE,2019,p.17).

É importante considerar que, entender os próprios medos pode ser um caminho para fortalecer os processos emancipatórios. Assim, formar grupos nas aulas de dança, com liberdade de expressão, compartilhamento de valores e objetivos gerados em conjunto, pode estimular a interação social. Safatle (2019) explana sobre o medo como indissociável da compreensão do indivíduo, como fundamento para processos de reconhecimento. Assim, argumentar sobre medo como necessário para nossa existência, pode contribuir para coesão social no ambiente escolar público, reverberar na ruptura de conceitos hegemônicos estabelecidos e sucitar a sapiência de afetos.

Na pesquisa de como afetospolíticos interferem nas relações interpessoais nas aulas de dança, penso ser relevante o modo de registro de práticas no fluxo diário educacional para extrair ensinamentos da própria experiência e compartilhá-los em outros modos de experiênicias. Ou seja, a partir da experiência da dança, proponho outra experiência que é a criação de um e-book com escritas de

ISSN: 2238-1112

si, escritas, reafirmo emergidas da dança, do movimento. Escritas como processo cognitivocorponectivo.

Necessário fundamentar a “escrevivência” ensinada por Conceição Evaristo, que traz escrever vivências como escrita de um corpo, de uma condição, como processo que não separa ação do pensamento. “[...] um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos [...]” (EVARISTO, 2020, p.49).

A necessidade de trazer vivências históricas para o reconhecimento de afetos que interferem no ensinoaprendizagem da dança é considerável, pois, a escrita de si pode trazer “formas retóricas de representação e dramatização assumidas pela experiência (individual e coletiva) ”(FONSECA, 2020, p.65). Desse modo, a escrita pode contribuir para o reconhecimento de identidades e reafirmar o lugar como pessoa politicosocial.

Escrever sobre si fomenta o respeito mútuo, pois, quando eu me reconheço, respeito meus limites e das outras pessoas. A escrita pode retomar movimentos e/ou, imagens evocadas do passado, com intuito de relembrar acontecimentos, mesmo de forma pouco substanciais, pois ficam pouco tempo retidas e surgem imcompletas, para contribuir na descoberta de afetos. A compreensão de acontecimentos passados pode ajudar as (os) estudantes a perceberem o que as (os) afeta e assim, fazer o fruir das aulas de dança mais efetivo.

> Ao utilizarmos imagens evocadas, podemos recuperar um determinado tipo de imagem do passado, a qual foi formada quando planejamos qualquer coisa que ainda não aconteceu mas que esperamos que venha a acontecer, como por exemplo reorganizar nossa biblioteca no próximo fim de semana (DAMÁSIO,2019,p.102).

Retornar ao passado, mesmo que seja um passado contíguo, para nos reconhecermos, pode trazer experiências de escritas reveladoras de momentos que experenciamos. “Essas experiências são recuperadas por estratégias que instalam no ato do escrever, as emoções do experenciar e do viver” (FONSECA, 2020, p 61). Compreender a lógica das relações nos permite pensar o que fazemos, como e para quem. Privilegiar o reconhecimento de afetos resulta em processos emancipatórios. A escrita de si agregada às imagens evocadas ou perceptivas e autoimagem positiva, podem revelar os afetospolíticos que atravessam as (os) estudantes envolvidas (os) neste estudo. Compreendo que a descoberta de afetos é relativa a

ISSN: 2238-1112

cada contexto e pessoas, para tanto, argumento que esta pesquisa pode auxiliar na descoberta de afetospolíticos em diferentes ambientes escolares. Para tal, a sistematização de experiências é necessária, tanto para as pessoas envolvidas no processo, como para outras que se interessem em fortalecer as relações de ensinoaprendizagem da dança no ambiente escolar. A vista disso, projeto sistematizar as aulas de dança, a partir de Holliday (2006).

> [...] a sistematização permite incentivar um *diálogo* entre saberes: uma articulação criadora entre o saber cotidiano e os conhecimentos teóricos, que se alimentam mutuamente. Esta é talvez uma das tarefas privilegiadas da educação popular, o que reafirma a importância fundamental de sistematizar nossas experiências, não só pelas possibilidades que têm, mas pela responsabilidade que implica para nós, educadores e educadoras populares (HOLLYDAY, 2006, p.37).

3. Dançandonocontexto

A dança é uma forma de conhecimento. Na escola, ela é capaz de contribuir para o desenvolvimento dos processos cognitivos, ampliar o pensamento crítico e formas de ver o mundo. A sala de aula pode ser um ambiente para troca de experiências e fortalecimento das relações. Refletir sobre a interação das pessoas com o ambiente onde vivem de maneira política, emancipatória e afetiva, é essencial para a construção do sujeito capaz de se reconhecer como parte da sociedade.

No ambiente escolar, o desafio para explicitar qual o papel da dança, como uma disciplina que traz contribuições para o desenvolvimento das pessoas dentro de perspectivas heterogêneas, amplia habilidades motoras e expressa os sentimentos inerentes ao ser humano, constitui/faz parte de uma rotina diária de professoras (es).

> O fazer-sentir dança enquanto arte nos permite um tipo diferenciado de percepção, discriminação e crítica da dança, de suas relações conosco mesmos e com o mundo. Ao contrário do que pensa o senso comum, a dança não é um amontoado de emoções que permite que nos "autoexpressemos desanuviemos as tensões", sintamos o íntimo da alma (MARQUES, 2012, p.27).

O surgimento da pandemia agravou essa conjuntura de falência da educação básica pública existente há muito tempo na sociedade. Perceber o quanto as (os) estudantes estavam/ão inseridos nessa situação de crise existente e o quanto são afetados por ela, é fundamental. Importante entender certos

ISSN: 2238-1112

comportamentos, bem como o contexto das (os) estudantes envolvidas (os) fora do ambiente escolar, para o desenvolvimento de ações na escola que diminuam essa disparidade social, que na pandemia se tornou mais evidente. “A atual pandemia não é uma situação de crise claramente contraposta a uma situação de normalidade” (SANTOS, 2020, p.5).

O conhecimento da vida cotidiana da (o) estudante é relevante para contribuir com um melhor desenvolvimento cognitivo nas suas ações dentro e fora da escola. Contudo, esse cotidiano foi afetado por um vírus que interrompeu as aulas presencias. Diante disso, tornou-se necessário por parte de educadoras (es), investir em conhecimentos tecnológicos para adaptar o ensino da dança ao ambiente virtual. Construir conhecimentos de forma remota é intenso e desafiador. Buscar constantemente mecanismos que tornem as aulas virtuais atrativas, que diminuam disparidade do ensino público e privado – já que nesse contexto as instituições particulares têm e sempre tiveram um diferencial de organização que supera as instituições públicas – perpassa por um fazer diário com tentativas de adaptar o ensinoaprendizagem ao contexto atual.

Estabelecer o ensino remoto é laborioso, se este for nas redes públicas é demasiadamente intricado. E quando pensamos em um novo formato para a educação, é ainda mais desafiador quando o ensinoaprendizagem é voltado para a dança. Pois, sendo a dança uma área de conhecimento que necessita de artefatos como espaço mínimo que permita mobilidade das pessoas, a dificuldade para realizar as aulas remotas se torna maior. A grande maioria das (os) estudantes não têm espaço suficiente em suas residências para mover-se, além do desafio que é incentivá-las (os) a ligarem suas câmeras durante as aulas remotas.

Nesse período de aulas remotas, professoras (es) desabafam sobre suas dificuldades em convencer estudantes a participarem das aulas com as câmeras abertas. Muitas vezes, por vergonha do espaço em casa e/ou por entender desnecessário mostrar sua imagem, resistem a ligar as câmeras. Vale ressaltar, que na dança é imprescindível perceber se as pessaos estão participando das aulas, para analisar se o fazer artístico foi entendido e/ou está sendo acompanhado e até mesmo para previnir algum acidente por não compreensão da atividade proposta.Exemplo dessa situação, foi quando um estudante, depois de muita insistência, ligou a câmera e para surpresa da turma, estava deitado na cama, enquanto estávamos todas (os) em pé executando a atividade combinada.

ISSN: 2238-1112

Ao contrário do que a política governamental propõe, as aulas online na escola Municipal Teodoro Sampaio, estão sendo fomentadas pela gestão escolar e professoras (es) com muito comprometimento.Oportunizar o acesso à educação de qualidade a todas(os) estudantes da unidade escolar está decorrendo de maneira síncrona e assíncrona com muito profissionalismo.Porém, a dificuldade ainda é grande, por carência tecnológia e/ou falta de estímulos com o ensino remoto, não temos uma quantidade consistente de estudantes que participam das aulas.

O processo de produção de conhecimento na Rede Municipal de Ensino de Salvador, durante a pandemia tornou-se algo quase inacessível. A virtualidade das aulas não atinge uma quantidade significativa de estudantes. Ter acesso à tecnologia e/ou ter estímulos diante das dimensões avassaladoras, pela qual passa o país, exige compreensão de todas as pessoas envolvidas no desempenho educacional. Portanto, construir possibilidades contra hegemônicas pode ser o caminho para diminuir esse abismo educacional que transborda o caos existente. Contudo, a concepção dessas possibilidades perpassa por estruturas sociais estabelecidas, que impõem quem pode ou não ter acesso a uma educação de qualidade.

Atualmente as aulas de dança acontecem uma vez por semana, com estudantes de turmas mescladas, para que tenhamos uma quantidade significativa para troca de saberesfazeres. A cada aula de dança as (os) estudantes se sentem mais ambientadas (os) com a virtualidade, ainda que o processo de abertura de câmeras aconteça com muita delonga. O ensinoaprendizagem da dança de forma remota é instigante, um aprendizado que não se apartará da vida das pessoas. Durante as aulas, os afetos inauditos aparecem em formas de sorrisos, com uma rápida abertura de câmera ou com um alegre “boa tarde pró, estou com saudades”. O ato de afetar e ser afetado envolve as aulas no ambiente virtual de maneira revoluionária. A presença de estudantes, demostra que a educação pública básica precisa ser respeitada com um ensino com equidade, igualitário em direitos e eficaz.

É imprescindível que exista uma política governamental que tencione uma educação pública de qualidade, sendo gerada com e para o público-alvo. Disseminar inquietações com relação ao destino que a educação básica pública vem delineando, é importante para provocar o pensamento crítico da sociedade. Perceber o que afeta as (os) envolvidas (os) no processo educacional e criar dispositivos de mudanças, precisa ser um compromisso coletivo. Quando

conseguirmos aniquilar esses padrões hegemônicos e percebemos as pessoas em seus ambientes, talvez, o modelo de ensino público estruturado para a falência seja modificado. “[...] quando se torna permanente, a crise transforma-se na causa que explica tudo o resto” (SANTOS, 2020, p.05). Uma crise, por natureza é passageira. O desmonte do ensino básico público, reafirma quanto o objetivo da crise é não ser solucionada. A educação é eixo estruturante de uma sociedade, que ao longo do tempo teve suas desigualdades neutralizadas. Assim, findar com estruturas opressivas classistas pode conceber níveis igualitários de desenvolvimento educacional para todas as pessoas.

Renilza Machado Ramos
UFBA
renilzaramos@yahoo.com.br
Mestranda do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA; Membro do grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças; Especialização em História Social e Cultura Afro- Brasileira (UNIME) Professora de dança na rede municipal de ensino da Cidade de Salvador.

Dra. Lenira Peral Rengel
UFBA
lenira@rengel.pro.br
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança. Professora dos Cursos de Mestrado e Doutorado Acadêmico e Mestrado Profissional em Dança. Líder do Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças. Tem ações de pesquisa em modos de cognição situada no contexto do ensino/aprendizagem de Dança.

Referências

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus.** ISBN 978-972-40-8496-1 CDU 347 Edições Almedina/AS, abril 2020.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano. Tradução Dora Vicente, Georgina Segurado-. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras,2012.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um doslugares de nascimento da minha escrita. In: DUARTE, Conceição e NUNES, Isabela (org). Ilustração Goya Lopes. **Escrevivência a escrita de nós:** reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. Ed-Rio de janeiro: Mina comunicação e arte, 2020.

FONSECA, Maria Nazareht. Escrevivência: sentidos em construção. In: DUARTE, Conceição e NUNES, Isabela (org). Ilustração Goya Lopes. **Escrevivência a escrita de nós:** reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. Ed-Rio de janeiro: Mina comunicação e arte, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro-. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLIDAY, Oscar Jara. **Para sistematizar experiências**. São Paulo: MMA, 2006.

HOOKS, Bell. Love as thepracticeoffreedom. **In: Outlaw Culture.** ResistingRepresentations. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243–250. Tradução para uso didático por Wanderson Flor do Nascimento.

_____**Vivendo de amor**. Tradução Maísa Mendonça. 2008.

MALTZ, Maxuell. **Psicocibernética**: uma nova maneira de dar mais vida à suavida. 1960. Record.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola.** 6. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

_____**Dança na escola: arte e ensino** Ano XXII-Boletim 2. Abril 2012.

RAMOS, Renilza e BISPO, Rosecleide. Dança na escola: Ingresso, percurso, permanência einsurgências. In: SANTOS, Eleonora; COUTINO, Denise; DOMENCI, Eloisa; CASTRO, Daniela; TRIGO, Clara. (Orgs). **Dança em relatos de experiência.** Cadernos de resumo expandidos – Salvador /; ANDA, 2020. – 490p.: il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 10). ISBN 978 6587431 08 6 ISBN - Coleção 978 65 87431 12 3

RENGEL, Lenira. **Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação.** São Paulo, 169 f.Tese doutoradoComunicção e semiótica. São Paulo, Pontífica Universidade Católica de São Paulo, 2007.

_____**Corpo e dança como lugares de corponectividademetafórica.** R. cient. /FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-19, jan. /jun. 2009 1.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos, corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.** 2ª edição revista (1ª edição Cosac Naify, 2015). Autêntica.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Condução (in)nas danças de salão: a arte das proposições conducorporificadas

Rodolfo Marchetti Lorandi (FURB/UDESC)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Trato aqui do conceito de *condução* nas danças de salão (DS), um fenômeno mais-que-humano, in-formação, no continuum do movimento partilhado e que envolve toda a ecologia de uma prática. Trato das proposições dançadas como cortes topológicos desse plano imanente, do qual emergimos em danças-dançadas, onde condução pode ser entendida como força de forma, como linguagem não humana e como uma arte de extrair proposições possíveis de serem validadas in-par, proposições conducorporificadas. Este texto desdobra-se de minha dissertação de mestrado (2020), de minha pesquisa de doutorado pelo mesmo programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e a partir de minha prática docente, pela componente Teoria e prática pedagógica da Dança de salão, na Licenciatura em Dança da Universidade Regional de Blumenau (FURB).

Palavras-chave: CONDUÇÃO. PROPOSIÇÃO. CORPORIFICAÇÃO. DANÇAS DE SALÃO. FILOSOFIA PROCESSUAL.

Abstract: I deal here with the concept of conduction (and not lead and follow technical) in social dancing, a more-than-human phenomenon, in-formation, in the continuum of shared movement and involving the whole ecology of a practice. I treat dance-propositions as topological cuts of this immanent plane, from which we emerge in dance-dancing, where conduction can be understood as force of form, as non-human language, and as an art of extracting propositions possible to be validated in-pair, conduct-embodied propositions. This text unfolds from my master's thesis (2020), from my doctoral research by the same program of Postgraduate Studies in Theater (PPGT) of the State University of Santa Catarina (UDESC) and from my teaching practice, of the component Theory and Pedagogical Practice of Social Dance, in the Degree in Dance of the Regional University of Blumenau (FURB).

Keywords: CONDUCTION. PROPOSITION. EMBODIMENT. SOCIAL DANCING. PROCESSUAL PHILOSOPHY.

1. Condução em formação

> Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si

REALIZAÇÃO ANDA associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

> mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos. São variabilidades infinitas cuja desaparição e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo. Recebemos chicotadas que latem como artérias. Perdemos sem cessar nossas ideias. E por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes, e a associação de ideias jamais teve outro sentido: fornecer-nos regras protetoras, semelhança, contiguidade, causalidade, que nos permitem colocar um pouco de ordem nas ideias, passar de uma a outra segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo nossa "fantasia" (o delírio, a loucura) de percorrer o universo no instante [...] isso que pedimos para formar uma opinião, como uma espécie de "guarda-sol" que nos protege do caos. Nossas opiniões são feitas de tudo isso. Mas a arte, a ciência, a filosofia, exigem mais: traçam planos sobre o caos [...]. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 237)

> A arte verdadeiramente engajada com aquilo que ainda não encontrou sua forma própria intuitivamente se afasta da reprodução mimética. Para ser artisticiosa – ativamente conectada à diferenciação da experiência, na prática – não deve nunca buscar, de antemão, a definição de seu valor, nem nunca reclamar saber como o inframince se fará sensível. A assombração da preensão negativa deve continuar um assombro. Tomar-forma é o risco da arte. Não há como escapar à tomada-de-forma. A experiência não se faria cognoscível sem isso. A tomada-de-forma, contudo, não deve submeter-se à categoria da pré-valoração. A experiência não deve saber a priori o que pode sua formação [...]. (MANNING, 2016, p. 32).

Alguém filmou? Nos perguntávamos nos ensaios da Cia. Grão[1]... Curiosamente, nos momentos que tornar-se-iam mais relevantes, ninguém havia registrado dessa forma. E não é apenas porque a atenção estava em outro lugar, mas também porque há um excesso na experiência e que não pode ser gravado. Aqueles momentos eram jogos de improviso com os quais a companhia movia-se entre consignas e estratégias em condução, mas também um dançar onde nenhuma dessas proposições dava conta de tudo o que nos acontecia. Eram proposições que se dobravam sobre proposições, excedendo à experiência tal como éramos capazes de perceber. E essas experiências se desdobravam em discussões infinitas, em um experienciar do dançar-sentir-pensar que nos colocava em mais e mais movimento, de onde saiam mais e mais proposições e que se desdobravam em ações performáticas: entre sensações, proposições, experimentações e conversas, sempre o vislumbre do caos, o sentir de existir uma porção muito maior do que nós e de onde extraíamos sensações, movimentos, conceitos. Nesses momentos, em que ninguém filmava e algo acontecia, e ninguém poderia explicar, nesses momentos em que a dança em condução excede nossas próprias noções de eu, de dançar com,

[1] Para saber mais sobre a Cia., ver Lorandi (2020). Ver também https://www.graodanca.com/.

ISSN: 2238-1112

uma certeza crescia: há um excedente na experiência do dançar em condução para além de qualquer ponto de vista passível de ser descrito, controlado e previsto. Há um excedente sobre a experiência de dançar em condução com a(o) outra(o/e).

2. Continuum

Na Botânica, área em que a ideia de condução refere-se ao sistema complexo de distribuição de nutrientes (e que suportam a vida de uma planta), essa retirada de substâncias da terra, pela planta, envolve toda uma processualidade e relacionalidade. É um fenômeno observável, abrange toda a fisiologia da planta, envolve seu entorno, os vasos condutores e as micorrizas (a associação mutualística e simbiótica entre fungos, bactérias, raízes). A condução da seiva não pode ser pensada sem envolver o clima, processos ascendentes e descendentes, ela tem relação com o meio, com diferentes forças físicas, com a fotossíntese, enfim, a condução é afetada pelos nutrientes, pela incidência de luz, pela temperatura, pela relação entre-com outras plantas no entorno, etc. Neste caso, condução também é vista como um fenômeno e sua analogia aponta para considerarmos aspectos complexos de toda *uma* ecologia envolvida. Condução aqui é um fenômeno mais-que-humano[2] (LORANDI, 2020). É um fenômeno entre corpos (e muito mais que dois corpos), ecologicamente situados, implicados rizomaticamente, que dançam negociando movimentos, proposições, passagens, toques, trocas, vidas. A passagem de movimentos na relação está para a condução na dança, como as trocas simbióticas e rizomáticas[3] estão para a condução nas plantas.

Há, aqui, uma política imanente à condução sendo tecida e que refere-se a esses múltiplos toques e trocas sensíveis que dão sentido e sustentação aos movimentos e modos de existir, dançando. Quando eu falo em uma política imanente da condução, falo em uma política do dançar *in-par* (de dentro da relação), onde não há um fim a ser alcançado e nem precisa-se responder a condições extrínsecas, mas ao *con-tato* (o entre-com de tudo aquilo que, ali, se toca), um

[2] Para mais sobre os conceitos de *mais-que* humano e *mais-que-humano*, ver Manning (2013, 2019).
[3] Para Deleuze (1995), não há começo ou fim em um rizoma, o rizoma está sempre no meio, entre as coisas, ele é a aliança entre as existências, não é um verbo 'ser' mas uma conjunção 'e' (como entre 'elas dançando e o chão e a música e as proposições e as formas e as forças e as outras pessoas e o ar e a os sentires e as roupas e os movimentos e etc'). Não uma correlação localizável, não é uma dicotomia, mas sim uma multiplicidade, um movimento transversal entre heterogêneos e que carrega sempre mais de uma coisa e nunca poderá ser reduzida a nenhuma delas. Não por filiações, nem por causa efeito, não por semelhança, mas pela aliança entre heterogêneos que se multiplicam.

ISSN: 2238-1112

dançar em(in)-condução para além do humano (para além do que se tem entendido como humano até aqui), onde se têm excluído, por exemplo, todo um mundo sensível de afetos que são percebidos em mutualidade. Falo então de uma política tátil, tal como definida por Erin Manning (2016), onde o toque é apresentado como um nó que nasce entre sujeitas(es/os), um entremeio, uma tensão, conflito e que desestabiliza as fontes de contato, tornando-se uma política baseada na discordância e onde sempre há uma fricção transformadora. Manning sugere que essa política não deve ser definida na base do sujeito pré-existente, nem da polis ou do estado-nação (e, analogamente à minha pesquisa, com base nos códigos e papéis nas danças sociais), mas na relação e escreve: “a fala política deve envolver um argumento que nem é pré-estabelecido nem regurgitado. Uma política do toque não deve ser concebida como uma política da comunidade; com o tato o centro não pode ser formulado, tampouco alcançado” (MANNING, 2006, p. 14). Condução, da mesma forma, não deve ser definida na base do sujeito pré-existente, nem das categorias e agências humanas sobre danças de salão (DS), mas na imediação sentida de uma relação ecologicamente situada.

Esse processo nos fornece pistas para entender como os corpos extraem movimentos do mundo e das relações que emergem com ele, de movimentos possíveis de serem validados e de proposições que já estão em movimento e tornar-se-ão mais e mais movimentos para o par (a partir do par ou a partir do entre-com o par, in-par) - condução é sobre o *continuum* da vida-vivida em movimento, da dança-dançada, relacionalmente, qualitativamente e intensivamente. Ou seja, um movimento proposto na relação (um ajuste, um passo, uma transferência, um giro, uma direção, uma inclinação) pode ser simplesmente um movimento que já está em movimento ou que já está sendo proposto (ao par, entre-com o par, pelo par, pela relação, por diferentes partes dos corpos, pelo meio, pela relação com outras existências no meio, etc.). Estes movimentos contínuos podem estar emergindo, e corporificando-se como possibilidade, de diferentes formas e forças de forma - de qualquer parte dos corpos e de qualquer parte de qualquer movimento apreendido em mutualidade, sentido, pode surgir então uma proposição conducorporificada e que qualquer movimento (virtual ou atual) pode potencializar ou que nossas escolhas, atenção e reciprocidade, podem validar, ceder, co-compor, simpatizar, cortar, fluir, contrapor, etc.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

3. Forças de forma

Quando dançamos a duas/a dois, percebemos que qualquer ajuste, qualquer intenção e movimento da percepção, do corpo, da percepção como corpo, do meio, da música, dos espaços onde se dança, pode desencadear toda uma sequência de outros movimentos, ajustes e passos de dança, conhecidos ou não. Percebemos que qualquer desses movimentos podem mudar a forma com que um passo venha a tomar sua forma, mudar o modo como o corpo emerge e será percebido em seu processo de *individuação*[4], naquela troca, assim como mudam, durante uma dança-dançada, os abraços, as direções, as possibilidades, as qualidades, e o tempo todo influenciadas pelas relações que se formam. Também percebemos que existem proposições menores, e intensivas, ou que existem qualidades e intensidades que não tem um espaço e tempo definidos, qualidades e intensidades que criam espaços e tempos para aterrizarmos juntes(as/os) e que já estão atuando, que já indicam que uma condução está (in)em-formação. Que já indicam proposições de movimentos possíveis de serem contempladas, fabuladas, vividas, sentidas. Assim, condução não se mostra como um movimento com fim em si mesmo ou como uma ação com início e fim localizáveis em um gesto extensivo e que começou, do nada, em uma das pessoas. Como escrevem Deleuze e Guattari (2010), uma tela em branco não é uma tela vazia, mas uma soma de potenciais, possibilidades, recheada recheando-se de movimentos do mundo e que estão ressoando entre si, fazendo de nossas decisões cortes situados entre-com a outra pessoa. A proposição em movimento inclinada/declinada, decidida/sentida, validade/não validada, toma sua forma, e força, justamente do processo de condução em formação.

Um hábito comum nas DS é tomarmos o chão como parceiro, nós não o generalizamos como uma superfície lisa ou comum, hegemônica ou constante, mas consideramos que, em sua repetição[5], o que se repete é a diferença no núcleo de

[4] Manning (2013, 2016) escreve que o indivíduo é emergente e não pré-constituído e que existe uma relação intrínseca "entre a individuação (o processo), a pré-individuação (a força da forma) e o individual (o ponto de inflexão que abre o processo para individuações outras)" (MANNING, 2016, p. 53). O indivíduo não é o ponto de partida, ele é o que emerge do meio da individuação, "o indivíduo é aquilo pelo qual o acontecimento se expressa, nunca aquilo que o põe em movimento" (2016, p. 53).

[5] Para Deleuze (2020, p.14), a diferença se disfarça na repetição e é da vida a coexistência de repetições, mas de modo a se distribuírem, na verdade, através de diferenças. E alerta sobre duas questões: a diferença não é subordinada ao idêntico, não é uma oposição nem uma contradição, é apenas outra coisa. E "a outra concerne a um conceito de repetição tal que as repetições físicas,

ISSN: 2238-1112

sua composição (DELEUZE, 2020). Consideramos o par chão como uma paleta de possibilidades a serem descobertas e como um corpo gerador de forças, texturas, equilíbrios, contrastes, ritmos. Consideramos as relações por vir, com um chão, como um campo de forças de forma. Além de possibilidades como tração, deslocabilidade, apoio, sustentação - e proposições que se apresentam diferentemente das que conhecíamos e imaginávamos. Devires-chão são ativos e ativam danças o tempo todo. Dançar não seria dançar se não fossem os muitos 'chãos' que nos individuam (e que tendemos a generalizar). Ainda nas micorrizas, se pensarmos nestas simbioses plantas-chão-fungos, perceberemos que algumas plantas, raízes e fungos não existiram da forma como as observamos não fossem suas simbioses. Sem *um* chão, as danças teriam tomado outros rumos. Sem cada chão sobre o qual os descobrimos dançando, não seriam aquelas danças que duram em nós até aqui. Outras existências como estas participam de um simples passo do forró sobre o chão, seja de reboco, de madeira, no piso da garagem de uma casa, no carpete da sala ou sobre o gramado em volta de uma fogueira de São João. O corpo extrai movimento dessas relações entre múltiplos corpos, forças e existências tanto quanto a planta extrai vida e possibilidades dessas simbioses e micorrizas.

4. A arte dos jeitinhos

Quem planta em seu jardim, frequentemente é confrontado por toda uma ecologia envolvida, percebendo que qualquer mudança ou qualquer proposição sua para com as plantas e das plantas para consigo, em mutualidade e ressonância, indicam movimentos possíveis de serem fabulados juntas(os/es). Com um pouco mais de atenção, podemos inclusive notar que um jeitinho com que a planta expressa um movimento (ou uma simples diferença na expressão da planta, como um inclinar-se em direção ao sol), pode ser força para movê-la. Esse gesto, que

mecânicas ou nuas (repetição do Mesmo) encontrariam sua razão nas estruturas mais profundas de uma repetição oculta, em que se disfarça e se desloca um 'diferencial'". Tal questão é objeto de minha atual pesquisa de doutorado, onde tenho me perguntado como então propor a partir de uma diferença em nossas práticas artístico-pedagógicas em condução.

ISSN: 2238-1112

existe na relação, é um jeitinho[6] com o qual negociamos e com o qual aquela relação se expressa. Proposição que, se validada ou cedida, se desdobrará em mais e mais movimentos possíveis e em outros modos de viver uma vida e, através da qual, podemos propor nos mover mais e mais. O jeitinho aqui é então a expressão do gesto da planta sentido na relação e em direção ao seu movimento por vir. Talvez, quando eu dançar um próximo forró[7], uma inclinação como esta em direção aos outros modos possíveis, e que já estão se expressando entre-com a(o) par, poderá ser validada, poderá ser cortada por uma decisão de instante de qualquer uma das existências envolvidas. Jeitinhos dão passagens às negociações políticas e táteis que só se expressam nos entremeios da relação, por um instante, conducorporificando modos outros de se mover. E esse devir-planta, aqui instaurado como conceito, se torna então ressonante com a ideia de condução nas DS.

5. Um plano metaestável para corpos desejantes

Ainda quanto ao chão, e as relações que estabelecemos com 'eles', elas mudam completamente as possibilidades inscritas para uma dança de par, pois mudam os passos possíveis, mudam as direções que podem vir a ser contempladas, mudam as texturas, etc. É bem comum, por exemplo, bailarinas(es/os) de DS levarem diferentes calçados para um mesmo baile, os quais são trocados ao longo da noite (ou após percebermos o chão, dançando, assim como o clima, a música, a luz, a umidade, etc). Essas in-formações chegam nas trocas com nossas(os) pares, corporificando muitos modos possíveis de se mover, de propor, de dançar. Mas, ao observar 'de fora', testemunhamos uma dança que pode se expressar de modo

[6] Ao dançar, sentimos jeitinhos necessários para podermos acessar um movimento, um passo, uma forma, um abraço, uma direção e que se fazem possíveis na experiência, como se fosse uma fechadura que exige um jeitinho específico (e uma negociação com aquela emergência), para abrir sua porta. Esses jeitinhos são coloridos por gestos menores sentidos na relação, para além do humano, gestos transindividuais, e menores não porque são pequenos, mas por serem precários e os ignorarmos, embora entremeiam e colorem completamente a relação dançada, são sentidos na experiência e antes de tomarmos consciência daquilo que acontece, são gambiarras que se fazem necessárias às técnicas. Manning (2016, p. 1) escreve que seus improvisados fios de variabilidade "seguem ignorados, a despeito de estarem entremeados a tudo". Para saber mais sobre *gestos menores*, ver Manning (2016).

[7] Este artigo segue-se à apresentação feita no Congresso Virtual da ANDA, 2021, edição online, Ver: https://portalanda.org.br/. Momento também em que atravessamos o segundo ano da pandemia da Sars-Cov-19, onde o Brasil já ultrapassa a marca de 500 mil mortes devido à gestão irresponsável do atual governo brasileiro. Seguimos sem eventos, bailes, encontros e práticas coletivas com DS, embora muitas práticas e profissionais desrespeitem com eventos clandestinos. Ver: https://www.instagram.com/covidnosalao/.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

passageiramente estável (na execução e repetição de passos de dança, códigos, normas). Mas é preciso considerar que sentimos toda a sua metaestabilidade, através dos (re)ajustes necessários, dos sentidos que emergem ou de variações mínimas entre forças físicas (equilíbrios, tônus, pesos, contrapesos), forças virtuais (como em movimentos já esboçados na relação[8]) e reais (intensidades, qualidades, afetos e devires em operação), ou seja, uma ressonância entre qualidades, possibilidades, tendências, jeitinhos, formas e forças de forma.

O processo de condução, muito antes de sua estabilidade passageira, toca nesses planos de pré-movimento, pré-linguagem e pré-forma. Muito antes das proposições corporificadas (conducorporificadas), a condução indica apenas uma ressonância entre possibilidades, intensidades, qualidades e corpos vibráteis, relacionais e em movimento contínuo. Durante as investigações com a Cia. Grão, aprendemos com a fisioterapeuta e biomecanicista Catarina Cortez Cunha[9], que o corpo é assimétrico justamente por se colocar sempre em movimento, há um desejo já instaurado de mover-se com o mundo, para o mundo, pelo mundo, entre-com o mundo. Há um excesso de desejos tanto quanto há um excesso de possibilidades corporais se cambiando, por exemplo entre diferenças de tensões músculo-esqueléticas. Há desejos de movimento, imanentes ao corpo, movendo o corpo. E o corpo, por sua vez, vai constantemente (re)configurando cadeias musculares e articulares, permitindo-se explorar cada vez mais o mundo e as relações. Um corpo emerge sempre na diferença entre tensões, o que nos leva a agir e a desejar agir, explica Cortez. Assim como no excesso da produção de e pelos desejos que povoam um corpo, como escrevem Deleuze e Guattari (1995, 2011). Os corpos sempre estão, mesmo aparentemente parados, em movimento e inclinados a movimentos possíveis e desejam se mover (isso quando não oprimidos pelo sistema capitalista e liberal que nos achata e achata nossas subjetividades). Ao abraçar, esse excesso de movimento e desejos, possibilidades e relações (e + e + e…), seus contrastes e (re)configurações, chegam ao par muito antes do próprio abraço ou de nossas escolhas conscientes, nos explicou Cortez em suas oficinas para bailarinas(os/es) de DS (entre 2005 e 2012).

[8] Para mais sobre *O plano virtual de condução: as proposições já esboçadas*, ver Lorandi (2020).
[9] Observo a importante influência do trabalho de Catarina C. Cunha na construção de corporalidades nas DS em Florianópolis, SC. Ela, por exemplo, entre os anos 2000 e 2005, foi quem questionou, nós professores(as) de DS, sobre se obrigar as mulheres a dançarem sobre as pontas dos pés (ou salto alto), além de diversas crenças enraizadas sobre corpo, relação e condução que eram muito fortes.

ISSN: 2238-1112

6. Proposições como cortes topológicos[10]

Dizer que há um processo imanente de condução, me aproxima da noção proposta na filosofia de José Gil (2001): dançar é fluir na imanência. E que participa desta dança um corpo virtual em movimento *infinito infinito*, como escreve Manning (2014). E, na tentativa de delimitação deste fator, a condução revela então uma dança que acontece a partir de múltiplos eventos-em-formação. Quando estamos dançando com outro corpo, sentimos que o encontro nos leva para um quarto lugar[11]. Não nos movemos apenas pelo resultado de forças físicas ou de códigos das linguagens e nem para a direção final prevista, mas também para outra qualidade de espaço-tempo, para outra localização no espaço, para outros movimentos possíveis e criando outros espaços e tempos - a relação nos moveu, as forças em atuação na relação nos moveram, fomos impulsionados entrelaçando-nos no infinito-infinito do mover-se entre-com toda a ecologia do salão de dança. Mesmo que apoiados em um vocabulário tradicional, é perceptível que um conjunto outro de movimentos, para além dos conhecidos, participa e isto indica uma força condutora para além das proposições que se tornarão passos de dança.

Aqui também encontro o que Massumi define como a topologia da experiência, algo que não é localizável, mas instaurado através da cinética do instante (MASSUMI, 2002). Dançar no mundo é mover a percepção para uma relação por entre o movimento do mundo. É realizar um passo ao lado sem nunca ter tido a necessidade de se ver dono desse 'passo de dança', pois essa seria uma ilusão formal, muito menor do que a dança e seria desconsiderar questões importantes no movimento da relação em condução - como os afetos. O sujeito da proposição aqui é a condução localizada no evento, condução como acontecimento. Mesmo que estejamos certos de que era a única possibilidade de nos movermos,

[10] Pense em uma porção de terra, depois em um corte nela. Você não terá a visão de toda ela, muito menos a noção de continuidade em suas relações continuamente em movimento, nem a totalidade de todas as vidas e proposições trocadas, se relacionando em um ambiente vivo. Pensar uma proposição como um corte topológico, na relação, traz a mesma ideia, a decisão por validar uma proposição, dentre tantas outras dobrando-se entre si, como uma dobra e um corte no plano de condução, mas de modo algum, esse corte, indica um fim ou um início para um movimento extensivo (um passo, uma forma). Nem indica quais partes daquele corte importam mais ou menos na construção de um "nexo" (WHITEHEAD, 2010) ou quais proposições, no mesmo corte, tem mais ou menos participação. Por sua vez, constituem um todo muito maior, uma porção de terra repleta de vida em relação, uma ecologia. Ver capítulo 3.5 em Lorandi (2020).

[11] Como quarto lugar, me refiro ao espaço criado pelo encontro, quando o encontro nos leva a outros espaços e modos de criar e habitar espaços e temporalidades.

ISSN: 2238-1112

quando o movimento acontece e não há possibilidade de outra coisa acontecer (e um sentimento nos enche de satisfação), há que se considerar tudo que compôs esse nós (e esse entre-com nós). Um problema na DS tradicional é que homens aprenderam a crer que só as proposições que passam por suas decisões importam. E, no silêncio dos corpos femininos ou de corpos neurodiversos, aprenderam a crer que controlam tudo o que acontece com o corpo da parceira. Desejo e satisfação seguem atrelados às crenças patriarcais, machistas, sexistas e neurotípicas presentes nas DS, e a um modo de dançar que alimenta tais estruturas decisivas saciadas pela crença e opinião de que o que acontece no corpo do outro, da outra, partiu deles, começou neles, é e deve ser previsto, decidido e controlado por eles[12].

Manning (2014) escreve que o movimento não deve ser reduzido ao deslocamento. Do mesmo modo, as DS não devem ser reduzidas às suas diferentes linguagens que emergiram até aqui e condução não pode ser reduzida a nada disso, muito menos ser reduzida aos passos que tomam forma ou aos gestos e ações que expressam um código, uma direção ou um caminho. Nem há como reduzir condução às combinações conhecidas de movimentos possíveis ou a um modo/técnica de olhar para uma dança. Condução é, nesse sentido, contranatural e contracultural (LORANDI, 2020). Não é sobre técnica, não é pergunta/resposta, não é relegada ao humano. Se continuarmos a ignorar seu espaço-tempo de in-formação, iremos forçar para dentro da relação sempre as mesmas formas de relação. Neste sentido, executar um desenho ou forma prévia, ao longo da intenção de fluxo em par, não é o que determina nem o que sugere condução, pelo contrário, ela está no núcleo dos desenhos que se formam, como uma força. Em outras palavras, isso sugere uma possibilidade de perceber, em um estado de atenção e cumplicidade, hospitalidade e alteridade, que nos moveremos sempre a partir do entre-com, em complexas relações sentidas no fazer, onde possibilidades são então conducorporificadas.

7. A arte da relação

[12] Quanto à contribuição das políticas neurodiversas para as DS, ver Lorandi (2020). Para mais sobre neurodiversidade e políticas táteis, ver Manning (2014, 2016). Também destaco algumas pesquisas, em andamento, contemporaneamente a esta: Francisca Jocélia de Oliveira Freire com espaços de superação ou manutenção do machismo e heteronormatividade. Carolina Polezi com o conceito de condução compartilhada. Marlyson de F. Barbosa com DS e as relações com o patriarcado. Tatiana Maria Asinelli da L. Keiber estuda sobre a autonomia da mulher nas DS. Paola Vasconcelos Silveira sobre gênero e a mulher bruxa nas DS. Katiusca Marusa Cunha Dickow com gênero nas DS. Matheus Assis com a não-binaridade nas DS. Para mais autoras(es) e pesquisas, ver Lorandi (2020).

ISSN: 2238-1112

O relato sobre linguagem da artista e ativista pela neurodiversidade, Amanda Mel Baggs[13] (2007), é preciso para nos auxiliar a abordar a ideia de condução-em-formação. Baggs, uma mulher-pesquisadora-artista-autista, descreve que percebe o mundo nas muitas possibilidades de o fazer e ela explica que sua maneira de se mover é uma resposta contínua ao seu redor, e aponta: "Ironicamente, o jeito como me movo ao responder a tudo ao meu redor é descrito como 'estar em meu próprio mundo', enquanto que se eu interagir com um conjunto muito mais limitado de respostas e só reagir a uma parte muito mais limitada do meu entorno, as pessoas afirmam que estou 'abrindo uma verdadeira interação com o mundo'" (BAGGS, 2007, apud MANNING, 2008, p. 2). É recorrente a redução sobre a percepção austista, onde pessoas típicas dizem que essas pessoas vivem em outro mundo, outra realidade. O que Amanda diz é: na verdade vocês esperam que eu me relacione com o mundo como vocês o reduzem, baseado em seus códigos, suas linguagem, normas, regras, lógicas, capital, utilidade, etc. É o mesmo mundo *útil* que Ailton Krenak (2020) critica, o mundo do consumo, o mundo da verdade baseado em um único modo de se relacionar com a vida e que exclui outras formas de se viver e sentir uma vida. Um mundo de DS como mercadoria ou, como escrevi em outro momento, DS como *commodities* (LORANDI, 2020), uma DS que abstrai o que se tem de mais precioso em suas práticas, a vida em condução.

Para Krenak (2020), há um erro no conceito de humanidade, pois excluímos toda uma série de seres vivos e relações para cunhar esse termo, pois nos desconectamos como partes do organismo terra para viver presos em aparatos sem sentido (e abstraindo sentires), uma vida sem pensar nossa relação de mutualidade, mas o que há é "uma imensidão de seres vivos", muito além de nós (KRENAK, 2020, p. 9), como os afetos e existências que nos movem e que participam de nossas proposições. "Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envoler", escreve Krenak (2020, p. 24). Para o autor, e índígena-ativista pelos direitos dos povos ameríndios, quando se pisa no chão, se pisa junto - é o nosso rastro, ele escreve. Um rastro de experiência sensível de mundo que é vivido sem utilidade, sem finalidade, por que é vivido, sentido, como ele sugere, é um meio. A vida é fruição e é preciso escapar dessa captura, experimentar uma existência que

[13] "Minha linguagem não é sobre projetar palavras ou mesmo símbolos visuais para as pessoas interpretarem. É sobre estar em uma conversa constante com todos os aspectos do meu ambiente" (BAGGS, 2007). Ver também: https://www.nytimes.com/2020/04/28/health/mel-baggs-dead.html.

ISSN: 2238-1112

não se rendeu ao sentido utilitário da vida (KRENAK, 2020), tal como também alerta Amanda Baggs: tenho o direito de sentir e viver com o mundo e à minha maneira. Aqui, condução é então sobre sentir e se envolver, ecologicamente, relacionalmente.

Manning (2008, p. 2) reforça que, para Baggs, "a comunicação através da linguagem permanece inadequada às experiências singulares de sensação que o mundo exprime, onde aquilo que seria articulável na forma não alcança completamente a complexidade da experiência". Quero destacar aqui as implicações cruciais para os estudos das DS ao considerar que os movimentos e gestos extensivos resumem o que é condução (como acontece na DS tradicional). O que se articula nas formas e linguagens destas danças não alcança toda a extensão do que se experiencia em suas práticas. Quero também destacar aqui um problema central, o de considerar DS apenas como uma linguagem formal e o corpo em condução apenas como um receptáculo que executa uma representação mimética destas danças. Descobrir, sentir e se mover por direito próprio em Baggs (2007) é precisamente descobrir, pensar, sentir e dançar por direito próprio nas DS. Se envolver e fruir na relação em condução, nas DS, é precisamente se envolver como nossa mais que humanidade, em Krenak (2020).

Estas crenças limitantes (condução como técnica formal, DS como linguagem fixa e mercadoria, passos de dança como mimética de um gênero de DS), são uma abstração do mais-que em jogo em cada uma de suas atualizações e em cada uma de nossas individuações. Uma arte das DS verdadeiramente engajada na relação em condução precisa incluir seus processos de formação e emergência e que excedem os corpos e danças tal como testemunharemos. E precisa incluir um mundo de corpos sensíveis, relacionais, permeados por afetos, devires, simbioses. "Tomar-forma é o risco da arte. Não há como escapar à tomada-de-forma. A experiência não se faria cognoscível sem isso. A tomada-de-forma, contudo, não deve submeter-se à categoria da pré-valoração. A experiência não deve saber a priori o que pode sua formação" (MANNING, 2016, p. 32). Condução inclui então este risco, e também inclui o processo de tomar-forma e pensar-sentir o emergir de proposições que já estão em movimento na relação. Condução em-formação indica então uma ponta de emergência para o movimento partilhado, localizada no processo de corporificação dessas possibilidades, a partir de uma dança ainda por acontecer, uma DS ainda disforme, modulada pelos eventos e que preenche nossos

ISSN: 2238-1112

corpos e relações com movimentos e proposições possíveis - aqui, condução envolve então um processo de conducorporificação (LORANDI, 2019, 2020).

8. Considerações por uma linguagem não humana

Meu objetivo aqui é tensionar os limites entre sentidos e indicativos narrados sobre DS, para validar as singulares individuações possíveis de quem está ali, dançando, e esboçar assim uma política das práticas de DS pelo direito de sentir: “Há algo sobre a experiência de Amanda Baggs que nunca saberemos, porque saber é sentir (...). O que Amanda Baggs faz é começar a nos ensinar a articular o pensamento do sentir” (MANNING, 2008, p. 2). Há algo sobre condução que só pode ser sentido, pois diz respeito ao como um movimento, conducorporificado, emergirá como uma proposição possível para ambas(os/es) e como será negociado.

Manning (2008, p. 2) descreve que “a comunicação através da linguagem sempre será curta. Ainda assim, a linguagem é capaz de transmitir uma certa complexidade dos conceitos em jogo, conectando os mundos de tal forma que o diálogo entre os mundos-em-formação pode ser iniciado”. No tomar-forma (corpos, passos e danças), não está em jogo apenas uma gramática, direção, ou direcionalidade, tampouco somente gêneros, identidades e papéis pré-definidos, mas também o destaque de um espaço-tempo de suspensão da relação para aterrizarmos, juntas(es/os), em uma nova coordenada e em outras tantas identidades possíveis em composição, assim como no vivenciar de uma diferença em processo, mesmo em repetições complexas (já que sempre incluem uma diferença). Este espaço de in-formação pode ser descrito como o ambiente em movimento e como “uma multidimensional multiplicação de eventos-em-formação” (MANNING, 2008, p. 1) que, como plano potencial, já contém formas e movimentos, forças de formas, afetos, virtualidades e já nos coloca em processo de condução, a relação é sujeito da condução, para além do humano e para além das linguagens humanas (sejam escritas, faladas, dançadas, arquitetadas, desenhadas, etc). No dançar, os sentidos podem ser processados nessa complexidade móvel do ambiente e a ecologia do salão pode ser incluída e incluir muitas forças de proposição.

Apesar de nos empenharmos em responder, ao dançar com a(o) par, aos aspectos curtos da linguagem (como um passo de dança, um giro na salsa, uma transferência de peso, uma direção e velocidade, ritmo ou peso do corpo em uma

ISSN: 2238-1112

das pernas, forma do abraço, enfeites ou um estilo de um gênero tradicional), é fundamental mover discursos, sintonizando-se ao excedente excluído desses códigos ensinados em sala de aula, sobre o como se darão essas danças na prática. É fundamental também lembrar que o corpo é movimento e que DS é uma dança entre corpos em movimento, seria mentira considerar o "corpo linguisticamente sem que seja (re)conhecida a justaposição complexa de sentidos, já que o corpo é, acima de qualquer instância, um aparato sensório de movimento em direção ao mundo, um corpo-sensorial-em-movimento que mundifica", escreve Manning (2008, p. 58). Manning também adverte que isso "não exclui a importância da linguagem textual do gesto, ou de uma 'gramática' do corpo, mas exalta a importância de conceber o corpo enquanto movimento", ou seja, o corpo enquanto produção de sentidos (dançando com o mundo), para além das linguagens de DS, um corpo que "responde à várias camadas e texturas de articulações e gestos, incorporando e expelindo um espectro de incongruências, sensoriais ou textuais, que ocorrem no encontro com um outro" (MANNING, 2007, p. 58).

Condução-em-formação assim sugere que a forma, ou o passo de dança, as linguagens, não são dados, mas uma tensão entre possibilidades onde a força de forma precede a forma (onde condução precede as proposições possíveis que precedem as formas de DS testemunhadas). Para Manning (2016, p. 91), estar "in-formação sugere que a forma não é um algo dado, mas uma tensão entre possibilidades díspares onde o tornar-se precede o ser". As conduções em-formação precedem as possibilidades propositivas validadas. E isso ocorre, escreve Manning (2016, p. 91), através do "processo de individuação: conforme o meu corpo se forma, a minha matéria (o meu potencial energético) é in-formado por uma casca que nunca contém completamente o processo". Essa suspensão provocada pela condução é então um entrelaçamento entre "o que é absolutamente aquilo o que se tornou ou está se tornando (uma ocasião actual) e o que está no campo do potencial e pode se expressar" (WHITEHEAD, 1978, apud MANNING, 2014, p. 163). Em outras palavras, condução é um entrelaçamento entre as forças de forma e o que toma forma, entre as forças potenciais e as nossas tendências e entre as proposições conducorporificadas (entre corpos que são plenos e se multiplicam) e tudo o que de fato será proposto ao/pelo/entre-com o(a) par.

Rodolfo Marchetti Lorandi
FURB/UDESC
rodolfolorandi@hotmail.com
Professor Me. docente pela Universidade Regional de Blumenau, Mestre e Doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-graduação em teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Bailarino, produtor e conteudista pela Cia. Grão, de Florianópolis, SC. Ver: https://www.instagram.com/maisquedancar/.

Bianca Scliar Cabral Mancini
UDESC
bibimove@gmail.com
Orientadora deste autor, a Profa. Dra. pelo curso de Teatro e Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutora em Artes e Filosofia. Artista multimídia e trabalha com performance e vídeo nas intersecções entre a dança e as artes visuais.

Referências

BAGGS, Amanda. In My Language. 2007. (8m36s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc&t=1s. Acesso em: 02 de out. 2019.
DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2 ed. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Paz e terra, 2020.
DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. **Vol. 1**. Tradução de Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.. São Paulo: Editora 34, 1995.
DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. 2 ed. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D´Água Editores, 2001.
KRENAK, Aiton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das letras, 2020. 2 ed.
KRENAK, Aiton. **Ideias para o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.
LORANDI, Rodolfo M. **Condução em formação nas danças de salão**. 2020. 112 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2020.
LORANDI, Rodolfo M; MANCINI, Bianca C. S. Condução e danças de salão: Conducorporificação. **Revista Interfaces Brasil/Canadá**. Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 19, n. 1, 2019, p. 104-120. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/issue/view/873 Acesso em: 25 mar. 2019.
MANNING, Erin. In: THAIN, Alanna. Affective Commotion Minding the Gaps in Research-creation. **Inflexions - a journal for research creation**. n 1. p. 1 - 24, mai. 2008. Disponível em: http://inflexions.org/issues.html#i1 Acesso em 25 mar 2019.
MANNING, Erin. **Politics of touch: sense, movement, sovereignty**. University of Minnesota Press. Minneapolis, London. 2006.MANNING, Erin. Always More Than One: Individuation's Dance. Durham: Duke University Press. 2013.
MANNING, Erin. **The minor gesture**. Durham: Duke University Press. 2016.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

MANNING, Erin. Toward a Politics of Immediation. **Frontier in Sociology**. v 3. n. 42. p. 1 - 11. Jan. 2019. Disponível em: https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2018.00042/full Acesso em: 16 nov 2019.

MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual: movement, affect, sensation**. Durham & London: Duke University Press, 2002.

WHITEHEAD, Alfred. N. **Processo e realidade: ensaio de cosmologia**. Tradução de Maria Teresa Teixeira. Lisboa: Centro de filosofia de Lisboa, 2010.

ISSN: 2238-1112

Residências artístico pedagógicas digitais das artes do corpo em contextos formativos

Rodrigo Eloi Leão do Norte (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Este artigo traz um recorte da pesquisa do mestrado no PRODAN UFBA relacionando residências artístico pedagógicas *online* nos anos 2020 e 2021, identificando temáticas e metodologias multirreferenciais vivenciadas em processos artísticos e de ensino aprendizagem. Faço um percurso por aspectos formativos da minha trajetória, respaldando os objetos da pesquisa: estudos inter e multidisciplinares das artes do corpo (educação somática, dança e performance) e das criações de obras artísticas para o audiovisual. Brandão (2014), Rengel (2007), Morin (2001) e Freire (2020) por perspectivas pedagógicas conectadas na teia multirreferencializada; Krenak (2020), Noguera (2014) e Borovik (2014) em perspectivas indígenas, na interface da filosofia afroperspectiva e do xamanismo. Muitos desafios são apresentados no ambiente do confinamento gerado pelo contexto da crise sanitária. São traçadas reflexões e considerações diante das condições do sistema remoto, levando em conta os processos de mediações e seus atravessamentos, artísticos, educativos, filosóficos e sociais. Diante da especificidade de cada residência, descrevo os conteúdos e procedimentos didáticos metodológicos trabalhados procurando traçar um paralelo entre as ações promovidas, identificando pontos complementares. Concluindo, analiso essas relações esboçando planos das próximas ações para conclusão do percurso no mestrado.

Palavras-chave: MULTIRREFERENCIALIDADE. ARTES DO CORPO. CONTEXTOS FORMATIVOS.

Abstract: This paper presents a picture of the research in development in the ongoing master course in PRODAN UFBA relating artistic pedagogical online residencies occurred in 2020 and 2021, identifying themes and multi-referential methodologies experienced in artistic and educational/learning processes. I go through my journey's formative aspects, supporting the research objects: approach inter and multidisciplinary studies in arts of the body (somatics, dance and performance) and creations of artworks for audiovisual. Brandão (2014), Rengel (2007), Morin (2001) and Freire (2020) by pedagogical perspectives conected in multireferential web; Krenak (2020), Noguera (2014) and Borovik (2014) in indigenous perspectives, in the interface between afro perspective philosophy and xamanism. Many challenges are presented in the confinement due to the sanitary crisis. Insights and considerations take place in front of the conditions imposed by the remote system, regarding the mediation process and its artistic, educational, philosophical and social crossings. With each residence specificity I describe the contents and methodological didactic procedures used looking for a parallel between promoted actions, identifying complementary aspects. To conclude, I analyze these relations planning the next actions for the conclusion of the master course.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Keywords: MULTIREFERENTIALITY. ARTS OF THE BODY. FORMATIVE CONTEXTS.

1. Apresentando a pesquisa

Esse artigo traz um recorte da pesquisa do Mestrado Profissional em Dança no PRODAN da Escola de Dança da UFBA, se relacionando com metodologias e temáticas multirreferencializadas implicadas a contextos formativos. Tem como proposta identificar pontos relevantes a partir das ações ocorridas nas residências artístico pedagógicas digitais (2020 e 2021) coordenadas por mim. Nessas residências, pela formação dos coletivos Artes do corpo em rede 2020 e 2021, composto por estudantes do curso de Licenciatura em dança da UFBA e estudantes, artistas e professores de outros contextos e regiões, foram desenvolvidos estudos inter e multidisciplinares de processos de criação em dança, educação somática, afroperspectividade e produções de obras artísticas para o audiovisual.

Compartilhando o percurso da trajetória nas residências, a fase que se apresenta é a de reconhecer o que contribuiu para realização da pesquisa, desenvolvida desde junho de 2020, o que é pertinente de se pontuar e o que se delineia para uma conversa relacionando os tempos e espaços da pesquisa nos tempos de agora. Antes de iniciar o compartilhamento, apresento brevemente aspectos importantes de meu processo formativo, que dialogam com as ações abordadas e que fornecem dados para as escolhas feitas.

Minha pesquisa em artes, prática profissional e processos formativos de ensino não formal, a partir da iniciação em práticas xamânicas no ano de 2002, teve muitos desdobramentos agregando perspectivas multirreferenciais. Na formação em Comunicação das Artes do Corpo na PUC-SP[1], aprofundei essas relações nos estudos em educação somática, improvisação em dança, teoria geral dos sistemas, teorias da complexidade, estudos da performance e xamanismo[2]. Após a graduação, continuei a pesquisa dando aulas de dança, em contextos de ensino não formal

[1] Bacharelado em Comunicação das Artes do Corpo com ênfase em Dança e Performance de 2004 a 2008.

[2] Esse aprofundamento se deu em estudos com Christine Greiner, Cassiano Quilici, Jorge Albuquerque Vieira, Helena Bastos, Helena Katz, Marta Soares, Neide Neves, Samira Br, Toshi Tanaka, Umberto da Silva (in memoriam) e Zélia Monteiro. Com Samira Br e Zélia Monteiro tive outras experiências, profissionais, artísticas e educativas, de 2009 a 2016, fora do contexto da universidade.

ISSN: 2238-1112

(projetos sociais e particulares), promovendo cruzamento com outras linguagens artísticas (música, teatro, artes visuais) e educação, em diálogo com outras áreas do conhecimento como a filosofia e as ciências sociais. Abordando conhecimentos inter teóricos e pensamentos da complexidade oriundos do processo formativo das artes do corpo, aplicados em minhas aulas de 2010 até os dias atuais, relaciono a procedimentos experimentados anteriormente com possibilidade de traduzi-los para as ações na pesquisa do mestrado atualmente.

Antes da minha entrada na Escola de Dança da UFBA, pelo projeto X[3] (trabalhos artísticos performance X e re performance X[4]) iniciado em 2018, pude consolidar um rito de passagem[5] em várias instâncias. O trabalho audiovisual re performance X, circulou com apresentações em congressos[6] tecendo relações com os procedimentos adotados nas residências, no que se refere a escolha da temática, pistas para processos de criação em dança e aplicações de metodologias variadas.

A partir dessas considerações formativas, no PRODAN UFBA indico a linha pedagógica para qualificação e aprimoramento da pesquisa, conciliando com o curso de Licenciatura em dança da UFBA[7] e os saberes já vivenciados articulando educação, arte, filosofia e questões desse e de outros tempos. Destaco a referência aos estudos da Arte como tecnologia educacional (BRANDÃO, 2014), por uma educação emancipatória, visão de mundo na qual a pessoa, a prática social e suas questões contextualizadas, são relacionadas dentro dos processos artísticos e educativos e em teorias da complexidade. Diálogos e traduções do fazer individual ao coletivo, relação entre professor e estudante, relações entre materialidades e compartilhamento de vivências em contextos de ensino aprendizagem.

2. Teia Multirreferencializada

[3] Projeto iniciado em 2018 na cidade de São Paulo em parceria colaborativa de mestres e artistas significativos na minha trajetória artística e educativa (Georgette Fadel, Hernandes de Oliveira, Jorge Peña e Samira Br) e assessoria geral de Gio Andrade, abordando temáticas e perspectivas afrodiaspóricas (referência ao Orixá Obaluaiê) e referência aos povos originários; performance X trata de ritos de passagem, memórias e tempos do corpo e da não linearidade do tempo.

[4] Releitura de performance X, trabalho audiovisual criado no início da pandemia, em abril de 2020.

[5] Saída da cidade de São Paulo/SP para Salvador/Bahia em 1º de janeiro de 2019.

[6] re performance X foi apresentada como intervenção artística no Congresso Virtual UFBA 2020 https://www.youtube.com/watch?v=VZhKoPSD9GU&t=6s e como demonstração artística no Congresso ANDA 2020, relacionando com procedimentos metodológicos da primeira residência em 2020.

[7] No ano de 2019 ingressei no curso de Licenciatura em Dança na Escola de Dança da UFBA. Atualmente, relacionando graduação e pós-graduação, agrego as experiências vivenciadas dos processos formativos e nas residências, de maneira a articular e ampliar rede de estudantes e fazedores da dança na Universidade e comunidade externa.

O modo *online*, como forma possível de comunicação e de interação desde abril de 2020, vem como um aditivo problematizador na relação de processos formativos das artes do corpo em contextos de ensino aprendizagem. Pensando nessa condição em que estamos atrelados aos dispositivos tecnológicos, refletindo sobre esses tempos, trago um trecho do livro “A vida não é útil” de Ailton Krenak:

> A nossa mãe, a Terra, nos dá de graça o oxigênio, nos põe para dormir, nos desperta de manhã com o sol, deixa os pássaros cantar, as correntezas e as brisas se mover, cria esse mundo maravilhoso para compartilhar, e o que a gente faz com ele? O que estamos vivendo pode ser a obra de uma mãe amorosa que decidiu fazer o filho calar a boca pelo menos por um instante. Não porque não goste dele, mas por querer lhe ensinar alguma coisa. “Filho, silêncio”. A Terra está falando isso para a humanidade. E ela é tão maravilhosa que não dá uma ordem. Ela simplesmente está pedindo: “Silêncio” (KRENAK, 2020, p. 84).

Essa fala de Krenak, aludindo ao contexto da covid-19, se articula com uma das simbologias do Orixá Obaluaiê. A saudação atotô que significa silêncio, é uma expressão providencial nesses tempos pela necessidade de recolhimento e reflexão. O Orixá também simboliza a cura, as pestes, a terra, o sol. Essas simbologias, que foram desenvolvidas no projeto X, refletidas em questões vivenciadas na pandemia assim como na relação com a pesquisa nas residências, foram e continuam sendo dados importantes, trabalhados e articulados. Traço esse paralelo dos elementos presentes na pesquisa em diálogo com as vivências que tive com a professora e artista da dança Marilza Oliveira[8].

Ressignificando aspectos de minha trajetória formativa como artista e professor, com possibilidade de atualização da práxis educativa, identifico eixos estruturantes sistêmicos e epistêmicos, que chamo de artes do corpo (educação somática, improvisação em dança e arte da performance) na relação com a filosofia afroperspectivista (NOGUERA, 2014), como temáticas e metodologias interligadas.

> Em linhas muito gerais, afroperspectividade significa uma linha ou abordagem filosófica pluralista que reconhece a existência de várias perspectivas. Sua base é demarcada por repertórios africanos, afrodiaspóricos, indígenas e ameríndios (NOGUERA, 2014, p. 45).

[8] Durante o ano de 2019, cursando os componentes ECO e EPC III e IV no curso de Licenciatura em dança da UFBA, pude articular a pesquisa do projeto X com as aulas da professora Marilza Oliveira (docente da Escola de Dança da UFBA) que tem como pesquisa o estudo da poética dos Orixás na dança. A professora foi convidada para colaboração da performance X em Salvador, trazendo apontamentos atualizados na pesquisa. Também foi convidada para contribuir com a residência 2021, apresentando perspectivas recentes da pesquisa em sua fase de doutoramento no Programa de pós-graduação Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento sediado na UFBA.

ISSN: 2238-1112

Para Noguera essa abordagem “é empenhada em avaliar perspectivas e analisar métodos distintos” (2014, p. 68). Relaciono a abordagem filosófica em afroperspectiva e artes do corpo para dar conta de articular o envolvimento das práticas xamânicas nos processos de criação e, como forma de promover diálogo entre filosofia e arte, além de tratar de aspectos contra hegemônicos na pesquisa em artes e educação.

Como tratar de aspectos multirreferenciais nos processos formativos em artes em contextos de ensino não formal?

Arrisco dizer que a arte como tecnologia educacional (BRANDÃO, 2014) e a corponectividade (RENGEL, 2007), contribuem sobremaneira para essa rede de conhecimentos se estruturar nesse momento da pesquisa, contribuindo ao tratamento dessa e de outras questões. Abordagens complementares que desdobram em possibilidades de diálogos a múltiplas instâncias do saber e que lidam com o corpo e ambiente, ampliando percepção de mundo, como forma de investigação de processos educativos relacionando arte e ciência. Os enfoques didáticos metodológicos nas residências, também se articulam a teorias da complexidade advindo de processos inter e multidisciplinares.

> É preciso substituir um pensamento que isola e separa por um pensamento que distingue e une. É preciso substituir um pensamento disjuntivo e redutor por um pensamento do complexo, no sentido originário do termo complexus: o que é tecido junto” (MORIN, 2001, p. 89).

São repertórios de conhecimentos e metodologias articulados, na pesquisa documental, bibliográfica, estudo de caso e criações de obras artísticas, a partir dos estudos das artes do corpo em processos artísticos e educativos, abordando variados contextos com possibilidade de múltiplas relações.

3. Refletindo sobre mediações e telas em tempos pandêmicos

O compartilhamento de experiências e vivências nos processos artísticos educativos das residências, promovido pelo meu processo de mediação durante esse ano (junho de 2020 – junho de 2021), foi de fala compartilhada, escuta ativa, diálogos sensíveis, comunicações colaborativas, considerando o aumento da complexidade e dificuldades apresentadas nesses tempos. Nas primeiras palavras de Paulo Freire no livro Pedagogia da Autonomia, ele nos chama a atenção à consciência da presença no mundo: “como presença consciente no mundo não

ISSN: 2238-1112

posso escapar à responsabilidade ética do meu mover-me no mundo". (2020, p. 20). Reflito como as palavras do educador ainda podem fazer tanto sentido nos dias de hoje, no que tange a responsabilidade ética, não havendo docência sem discência e "ensinar inexiste sem aprender e vice e versa", assim como não há transmissão de conhecimento. Segundo Freire "quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado" (2020, p. 25).

Me reinventando e me reformando em contextos de ensino não formal, reflito sobre as criações de danças mediadas pelas telas, formadas por movimentos recortados e tecidas pelos espaços nos quais são afetadas, pelas músicas, pelo olhar da edição, pela interação das pessoas que entraram ou entrarão em contato com as obras artísticas resultantes do processo das residências. Danças feitas por estudantes, artistas e professores em decorrência de processos formativos.

Nas residências, tanto em 2020 como em 2021, foram ofertadas cerca de vinte vagas para estudantes da Escola de Dança da UFBA e comunidade externa para participação em processos artísticos educativos e produções de obras artísticas audiovisuais. Frequentada por estudantes do curso de Licenciatura em dança, do PRODAN e do PPGDança da Escola de Dança da UFBA, do PPGCS/UFBA, e artistas (profissionais e amadores) e estudantes oriundos de outros cursos ministrados por mim entre os anos de 2011 e 2021[9]. Essa comunidade de pessoas, com perfis diversos na faixa etária e em áreas de atuação profissional, se reuniu durante quatro meses em quatro encontros síncronos (primeira residência de julho a outubro de 2020) e durante cinco meses em dez encontros síncronos (segunda residência de fevereiro a junho de 2021) para realizar experimentos articulando criações de vídeo-danças em temáticas sobre o tempo e ancestralidade. Chamo atenção ao conceito tempo na primeira residência e ancestralidade na segunda. Abordagens que se relacionaram, uma complementando a outra, promovendo intensos diálogos entre arte, educação, filosofia e questões sociais. Nessas duas perspectivas, a oportunidade de qualificar/formar atividade profissional em processo de ensino aprendizagem, surge da necessidade de valorizar os conhecimentos oriundos dos contextos de ensino não formal e de vivenciar processos de criação na coletividade.

[9] Cursos de dança e consciência corporal na Movimento Cia de Teatro em Extrema/MG (2011 e 2016); cursos de dança, performance e processos em artes do corpo na MetaCultural em São Paulo/SP (2012 a 2015); cursos livres na Escola de Dança da UFBA (2019 a 2021).

Nesse cenário de confinamento e redução da amplitude de movimentos gerados pelo distanciamento social, os processos de criações artísticas foram mais difíceis, considerando o contexto sociopolítico no Brasil. Em meio a tantos desmontes e questões surgidas no contexto da crise sanitária da covid-19, em relação ao ensino remoto e criações de danças para o audiovisual, a consciência da presença no mundo que trago na citação de Freire, pelo contexto da crise, se dimensiona a um aumento circunstancial da complexidade na relação entre processos de ensino de arte e criações de obras artísticas de vídeo-danças. Muitos desafios e oportunidades foram travados nesses tempos e novas habilidades aprendidas para lidar com as questões surgidas. A casa virar sala de ensaio e palco para criação de obras artísticas. O deslocamento da experiência materializada na presença ao vivo, se torna matéria digitalizada *online* por experimentos e tentativas de continuar existindo e criando em condições adversas, na relação mediada pelas telas.

Em processos de criação no sistema remoto, constato que, esse modo de operar na bidimensionalidade deforma, recorta, reforma a visão de corpo no espaço e no tempo. Deformação em relação as variadas dificuldades apresentadas nesses tempos pandêmicos, também se manifestando nas relações sociais.

> Neste momento, estamos sendo desafiados por uma espécie de erosão da vida. Os seres que são atravessados pela modernidade, a ciência, a atualização constante de novas tecnologias, também são consumidos por elas. Essa ideia me ocorre a cada passo que damos em direção ao progresso tecnológico: que estamos devorando alguma coisa por onde passamos (KRENAK, 2020, pg. 95).

Problematizações desses tempos em que a prática neoliberal vem ganhando força e as crises são inúmeras acentuando ainda mais as desigualdades sociais, cabe aos gestores dos processos educativos o comprometimento das próprias ações. Refletindo sobre as ações éticas, a intenção é evidenciar os processos de ensino articulados com os diversos segmentos sociais, de modo que essa conscientização e articulação possa, de alguma maneira, reverter o quadro desastroso no qual nos encontramos.

ISSN: 2238-1112

Residência "Tempo quebrado" 202010 **e obra artística "1 minuto para cada sê-lo ou 20 tempos para outros espaços"**

Relacionando o processo de transição do modo presencial para o *online* em abril de 2020, com a criação da re performance X nesse mesmo período, o entendimento do modo de se relacionar com a pesquisa, pessoas, casa, etc, havia sofrido uma grande mudança e que precisaria elaborar recursos para continuar criando, reinventando e produzindo obras artísticas em contextos de ensino não formal. Busquei em minha trajetória artístico educativa, experiências que pudessem servir de tradução para as mudanças ocorridas e ressignificar a pesquisa. A investigação surgiu a partir de uma noção alterada de tempo. O tempo do confinamento se desdobrou em possibilidades de retomada de processos de outros tempos, relacionando perspectivas outras de tempo em meu percurso formativo. Procurei desenvolver uma relação com aspectos pluriversais da cosmopercepção indígena (animais, estados humanos e fenômenos da natureza) e contagem do tempo. Nos primeiros momentos de minha iniciação em xamanismo, a perspectiva de estudo da contagem de tempo dos Maias esteve presente apresentando outras possibilidades de relação com o tempo. Cerca de dez anos depois, o tema foi retomado em uma experiência de processo de curso/montagem de um espetáculo musical[11] no qual realizei coordenação de aulas de dança e performance e direção coreográfica. Alguns estudantes desse processo foram *convidades* para participar dessa residência.

Nomeado o coletivo Artes do corpo em rede 2020 formado por estudantes do curso de Licenciatura em dança da UFBA, Álvaro Loki, Amanda Moreira, Ariadne Ramos, Diego Gonçalves, Dhara Teixeira, Gio Andrade, Ivana Marins, Maria Lang, Mavi Cavalcante, Levi Rangel e o estudante do PPGDança, William Gomes. As outras pessoas participantes foram artistas, estudantes e professores provenientes de cursos ministrados por mim entre os anos de 2011 e 2019: Jê, Jefferson Skorupski, Julia Guadagnucci, Leticia Navarro, Olga M OT, Renata Munis, Rita Miranda, Silvana Muniz e Thais Sposito.

[10] Essa residência foi abordada como Relato de experiências no Congresso ANDA 2020 com artigo submetido no ebook 10, pág. 193. Acessar site da Anda: https://portalanda.org.br/publicacoes/
[11] Em 2014, foi produzido por estudantes da MetaCultural o espetáculo "Cheiro do tempo" com texto e direção de Thais Aguiar.

ISSN: 2238-1112

Com início em julho e término em outubro de 2020, essa residência, de caráter experimental, serviu como diagnóstico para ser avaliada a pertinência da temática abordada, os procedimentos adotados e as estratégias para identificar pontos de relação com as mudanças e escolhas de caráter bibliográfico e artístico. Fase inicial da pesquisa com muitas questões surgindo e uma das mais importantes era: como essa escolha do tema, trabalhar um recorte específico de símbolos e arquétipos da cosmogonia indígena Maia, poderia ser acolhida na pesquisa dialogando e contribuindo com processos criativos em dança e performance para o audiovisual? Me deparei com escassez de material documental e bibliográfico e recorri para sites e vídeos que pudessem trazer um estudo mais plausível da temática do tempo Maia[12]. Também retomei à referência de performance e xamanismo que já tinha entrado em contato com estudos da professora Samira Br na graduação em Artes do Corpo na PUC-SP, pela metodologia de treinamentos psicofísicos em performance desenvolvida pela professora com aplicação tanto nessa como na segunda residência.

Com a escolha da temática já em andamento e o coletivo de vinte pessoas formado, o planejamento foi cumprido contando com quatro encontros síncronos mensais e acompanhamento individual, para cada pessoa, dos materiais criados sob minha orientação. A partir dos materiais criados pelos estudantes, eu mediava com retornos indicando aspectos da visualidade como intensidade da luz, ângulos para gravação, investigações e estratégias de danças para vídeo, relação da dança pessoal com o arquétipo trabalhado[13] e rigor na precisão do vídeo durar exatamente um minuto. Nessa relação de mediação, procurava trazer minha experiência com câmera (foto e vídeo), em parceria e orientação que tive com Hernandes de Oliveira (de 2009 a 2017)[14]. A textura sonora “Teotihuacan” criada

[12] Uma das questões principais da escolha dessa temática era abordar o que nos chega à pesquisa bibliográfica e documental. Primeiramente pesquisa foi feita com base nos estudos do Dr. José Arguelles, identificando o desdobramento sofrido dos materiais “originais” perdidos, provenientes da cultura Maia, para a versão que temos acesso e que foi criada e adaptada pelo professor. A questão da apropriação cultural e da colonialidade vieram à tona e nos fizeram refletir sobre os materiais abordados e criados.

[13] Os arquétipos/símbolos trabalhados foram: Dragão, Vento, Noite, Semente, Serpente, Morte, Mão, Estrela, Lua, Cachorro, Macaco, Humano, Caminhante do Céu, Mago, Águia, Guerreiro, Terra, Espelho, Tormenta, Sol.

[14] Nos processos dos espetáculos criados pelo Núcleo de Improvisação dirigido por Zélia Monteiro e dos espetáculos criados pela E² Cia de Teatro e Dança dirigido por Eliana de Santana, além de participar como criador intérprete e assistente de produção, atuei como fotógrafo e vídeo maker, adquirindo assim experiências em artes visuais com Hernandes de Oliveira, iluminador e artista visual desses grupos de dança de São Paulo-SP.

ISSN: 2238-1112

pelo mestre e músico Jorge Peña[15], interligou as vídeo-danças de um minuto trazendo a ambientação sonora da paisagem de um temp(l)o mexicano[16].

Nos encontros síncronos com o coletivo, abordávamos questões provenientes das constantes mudanças no processo e reflexão entre aspectos regulatórios e emancipatórios no contexto de ensino aprendizagem. Do recebimento do material a ser desenvolvido, do laboratório para criar partituras relacionadas com o arquétipo, do silêncio e distanciamento da representação do símbolo, para revelar uma persona a partir da interação do selo/arquétipo do que interpretar um personagem recebido. Essas etapas procedimentais ocorridas no processo relacionando com a fase da pesquisa (transição entre fase inicial de exploração e experimento para estruturação de metodologias e conteúdo), mudanças e readequações foram oportunas.

Concluindo essa primeira experiência com muitos aprendizados obtidos e com a obra artística “1 minuto para cada sê-lo ou 20 tempos para outros espaços”[17], a pesquisa passou por uma fase de crescimento adotando os referenciais citados na teia multirreferencial de estudos. Ao final da residência, os experimentos foram concluídos com produção audiovisual e analisados pelas pessoas participantes, considerando todos os apontamentos relevantes.

[15] Parceria colaborativa em processos de criação, performances e vivências desde 2014.
[16] Essa textura sonora foi inspirada na visita que o músico Jorge Peña fez na Pirâmide do Sol, cidade de Teotihuacan, México, em seu aniversário de 50 anos. Essa criação se conecta com o elemento vento, com a respiração, presente em toda a pesquisa da residência.
[17] Apresentação como intervenção artística no Congresso Virtual UFBA 2021: https://www.youtube.com/watch?v=j8bxVJM5_Gc&t=776s

Figura 1 Apresentação no Congresso Virtual UFBA 2021

5. Residência "Aspectos filosóficos da ancestralidade" 2021 e obra artística "Sobre(vivências)"

O processo de elaboração dessa segunda residência teve início a partir dos estudos no componente que cursei no curso de Licenciatura em dança da UFBA, Introdução a dança como tecnologia educacional[18] entre outubro e novembro de 2020. Vale dizer que neste período, o contato com os estudos do professor Renato Noguera abriu perspectivas de diálogo direto com a pesquisa desenvolvida até então. A filosofia afroperspectivista na relação com as práticas xamânicas como via de criação, colaborou para fundamentar esse modo de abordagem. Outro encontro auspicioso foi reafirmar o diálogo com as falas do pensador ambientalista Ailton Krenak, articulando a percepção de mundo indígena pelo viés das questões sociais, filosóficas e políticas.

[18] Componente liderado pelas professoras Beth Rangel, Lenira Rengel, Natalia Ribeiro e Rita Aquino.

ISSN: 2238-1112

Os planejamentos dos encontros no percurso foram estruturados na imersão realizada em janeiro de 2021[19]. As rodas de apresentações, falas compartilhadas, escutas disponibilizadas, práticas somáticas envolvendo aspectos de autocuidado, estudos de dança a partir de relações com memórias ancestrais e encontros com músicas e abordagens em afroperspectiva, foram os apoios para os diálogos com as pessoas participantes e para a criação das vídeo-danças.

O coletivo Artes do corpo em rede 2021 foi formado por estudantes do curso de Licenciatura em dança da UFBA, Alex Lago, Álvaro Loki, Amanda Moreira, Ariadne Ramos, Dhara Teixeira, Gio Andrade, Irys Oliveira, Ivana Marins, Luisa Matias, Paty Silva e Thiago Cohen e o estudante Rafael Alves do PRODAN/UFBA. O coletivo também contou com a participação de Ana Rizek do PPGCS/UFBA, de Leticia Rodrigues (atriz e arte-educadora pela UnB) e de Andréia Alves do coletivo Ilú Obá de Min. Com início em fevereiro e término em junho, foram encontros síncronos quinzenais (com o coletivo) e criação de vídeos durante o todo o processo (com o meu retorno individualizado para cada participante, mediando o processo de criação e estudos abordados nos compartilhamentos). A estratégia de tratar com cada pessoa o material criado, foi desenvolvida e elaborada em experiência anterior, na primeira residência, e foi algo que funcionou. No planejamento, pelo tempo mais estendido com seis encontros a mais comparado aos da residência anterior, a proposta era abrir para o compartilhamento coletivo no processo de criação de modo que todas as pessoas pudessem acompanhar todos os trabalhos de vídeo-danças criados. O que não foi possível executar para evitar mais demandas em relação a disponibilidade de tempo, considerando o fato que foi identificado por *todes* pela intensa e prolongada interação com as telas, gerando um cansaço cada vez maior, completado um ano de pandemia.

Traçamos as seguintes etapas metodológicas no processo de ensino aprendizagem: encontros de apresentação de cada pessoa envolvida e rodas de conversa, laboratórios de criação de danças em interação com músicas e sonoridades e pesquisas de textos e materiais para estudo teórico-prático, encontros com as professoras Marilza Oliveira e Dandara Baldez[20], treinamentos relacionando

[19] Imersão artístico pedagógica digital (ministrada por mim) ocorrida nos dias 21, 22 e 23 de janeiro, abordando metodologias e temáticas que foram aprofundadas na residência 2021.

[20] Foram dois encontros programados no mês de abril, um dia para cada pesquisadora. Com Marilza tivemos o compartilhamento da pesquisa relacionada com o estudo da poética do Orixá Obaluaiê, tratando de africanidades, contextualizando aspectos decoloniais e de processos de criação em artes.

mitologias pessoais e práticas xamânicas e aspectos filosóficos em afroperspectiva de investigação da ancestralidade de cada participante. Em todo o processo, pude aprofundar aspectos da pesquisa em xamanismo articulando processos de criação em artes do corpo e produções de obras artísticas, a partir da interação entre dança e vídeo.

> Como técnica psicofísica de atuação, o xamanismo possibilita ao performer, por uma via empírica e teórica, tomar contato com uma série de processos de liminaridade, no estudo das passagens entre campo pessoal e transpessoal, entre contextos rituais e cênicos. O xamanismo como sistema de técnicas corporais, curativas e simbólicas, possibilita através do transe consciente um contato com alteridades até então percebidas apenas em estados de imersão, como o sono e o transe profundo (BOROVIK, 2014, p.121).

A execução da obra artística "Sobre(vivências)"[21], relacionando os conhecimentos abordados, diz respeito a uma resposta à continuidade da existência, em tempos pandêmicos, a uma dança depoimento da própria ancestralidade, alinhando memórias para o passado/futuro presente nas criações, registradas pelo recurso audiovisual. A relação da trilha sonora criada pelo professor e músico Marcos Santos[22] com as danças criadas pelas pessoas dançantes, ambientaram aspectos presentes em todos os elementos estudados nos encontros síncronos.

A avaliação do processo se deu em todos os encontros, a partir de falas das pessoas participantes e pelo que havia funcionado ou não no dia, depoimentos que traziam considerações e reflexões. Devido a um desgaste generalizado pelo estresse da crise sanitária, nem tudo que foi previsto foi executado, porém, o que foi executado passou por uma apreciação do que foi possível fazer com a valorização do processo de cada pessoa que colaborou à veiculação da obra criada.

Com Dandara fizemos uma vivência com cantos e rezas, proveniente de aspectos ancestrais e da pesquisa que está desenvolvimento em sua fase de doutoramento no Programa de Pós-graduação em Dança na Escola de Dança da UFBA.

[21] Obra artística concluída em 2 de julho de 2021: https://www.youtube.com/watch?v=-F9zV_XEqto

[22] Doutor em Etnomusicologia e mestre em Musicologia Histórica pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), instituição pela qual também é licenciado em Música. Tem experiência em projetos educacionais que buscam discutir e refletir os processos culturais da diáspora negra no Brasil e na África central.

ISSN: 2238-1112

Figura 2 Obra artística Sobre(vivências) concluída em 2 de julho de 2021

6. Considerações

É importante destacar que nas duas residências contei com a preciosa colaboração de Gio Andrade[23] na edição de vídeo das obras artísticas para o audiovisual. Foi de fundamental importância a parceria nesse processo de co criação e colaboração, em momentos distintos da pesquisa. As criações foram desenvolvidas levando em conta os aspectos dramatúrgicos da temática de cada residência e dos materiais produzidos pelas pessoas participantes.

A partir de um olhar avaliativo, da primeira para a segunda residência, a análise que faço atualmente é que houve um deslocamento de uma "curiosidade ingênua para uma curiosidade epistemológica" (FREIRE, 2020), pela pesquisa aliada aos estudos da complexidade e da multirreferencialidade, sendo conduzido a uma constante transformação de paradigmas.

Mais uma residência está planejada para o fechamento de ações da pesquisa do mestrado, programada para ocorrer no segundo semestre de 2021. Residência de professores, com proposta de formação continuada, será destinada a

[23] Fez assessoria geral nos processos da performance X e assessoria geral e edição de vídeo do trabalho re performance X. Participa colaborando nos meus projetos desde 2018.

estudantes do PRODAN/UFBA e do PPGDança/UFBA (que atuam como professores de ensino formal e não formal) e estudantes do curso de Licenciatura em dança da Escola de Dança da UFBA.

Como conclusão do percurso no mestrado, a proposta é apresentar novos modos de fazer dança entre janelas virtuais, relacionando as propostas e sequências didáticas das residências com aspectos relevantes das experiências anteriores (entre os anos de 2011 e 2021). Penso em materializar a feitura de um material didático obtido do processo das residências, avaliando questões pertinentes, de modo a valorizar e qualificar atividade profissional, em processos de ensino não formal nos contextos formativos das artes do corpo.

Rodrigo Eloi Leão do Norte
UFBA
E-mail: eloirodrigo52@gmail.com
Artista da dança, Professor e Pesquisador. Mestrando em Dança pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Escola de Dança da UFBA (Bolsista FAPESB). Licenciando em Dança pela Escola de Dança da UFBA. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP. É integrante do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e enlaces.
Beth Rangel
UFBA
E-mail: bethrangel19@gmail.com
Professora da Escola de Dança da UFBA. Doutora em Educação pela FACED/UFBA. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança Escola de Dança da UFBA. É líder do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e enlaces.

Referências

BRANDÃO, A. E. S. (Beth Rangel). **A arte como tecnologia educacional.** Tese (Doutorado em Educação) FACED/UFBA, 2014.
BOROVIK, Samira S. B. **KA: A sombra da alma – performance e xamanismo no espetáculo de Renato Cohen.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2014.
FREIRE, Paulo. **A Pedagogia da autonomia**: **saberes necessários à prática educativa.** 66ª.ed. - Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2020.
KRENAK, Ailton. **A vida não é útil.** 1ª.ed. - São Paulo: Companhia das letras, 2020.
MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** 3ª.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639.** 1ª.ed. - Rio de Janeiro: Pallas: Biblioteca nacional, 2014.
RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade. Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dança com crianças em ambiente escolar público de conflito: por uma tessitura de caminhos para o cuidado de si e das relações interpessoais

Rosecleide Lima Bispo (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: Este artigo é parte de pesquisa em andamento no Mestrado Profisisonal em Dança vinculado ao Programa de Pós-graduação Profissional em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (PRODAN/UFBA). Trata do reconhecimento do ambiente escolar como um ambiente de conflito. O objetivo geral é tecer caminhos em modos de ações de Danças, para fomentar o cuidado de si e das outras pessoas, para assim, diminuir e/ou saber lidar com os conflitos. Um mundo em conflito, em competição, em desinformação, de descuido com as crianças da escola pública cria, na maioria das vezes, modos conflituosos de agir e de dançar. É relevante considerar o cuidar de si, do outro, da outra, como ação provocadora no processo de ensino/aprendizagem em Dança. Como procedimentos metodológicos são adotadas estratégias e intervenções teórico-práticas, estímulo de reflexões/ações críticas e criativas que sejam sensíveis aos corpos. As principais referências são bell hooks (2017)[1] para tratar de uma educação libertadora, Foucault (2004) para abordar o cuidado de si e a prática da liberdade, Santos (2017,1996) com referência para a questão do acesso aos conhecimentos, Isabel Marques (1999) e Klaus Vianna (2005) que auxiliam na efetivação dessas argumentações em modos de Danças. Espero desenvolver metodologias nas aulas que já venho realizando, que possam promover novas propostas que viabilizem a prática da liberdade em prol da diminuição de conflitos como uma sistematização a ser elaborada.

Palavras-chave: Dança. Escola. Cuidado de si. Relações interpessoais. Contextos.

Abstract: This article is part of a work in progress for the Master in Professional Postgraduate Program in Dance at the Federal University of Bahia school of Dance UFBA – PRODAN. It deals with the recognition of the school environment as a conflict environment. The general objective is to weave paths into dance action modes, to foster care for oneself and other people, in order to reduce and/or know how to deal with conflicts. A world in conflict, competition, misinformation, carelessness with public school children, creates, in most cases, conflicting ways of acting and dancing. It is relevant to consider taking care of oneself, and others, as a provocative action in teaching/learning process in Dance. As methodological procedures, I use theoretical-practical strategies and interventions, stimulating critical reflections/actions and creatives that are sensitive to bodies. The main references are bell hooks (2017) to address a liberating education, Foucault (2004) to address

[1] Registra-se que neste artigo utiliza-se a grafia do nome da escritora bell hooks em letra minúscula em respeito a forma de apresentação adotada por ela. A autora afirma que suas ideias e o conhecimento, a substância de seus livros são mais importantes do que quem ela é, utilizando essa justificativa para escrever seu nome somente com letras minúsculas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

self-care and the practice of freedom, Santos (2017,1996) brings reference to the issue of access to knowledge, Isabel Marques (1999) and Klaus Vianna (2005) help to make these arguments effective in dance modes. I hope to develop methodologies in the classes I've been doing, which can promote new proposals that make the practice of freedom viable in favor of reducing conflicts with a systematization to be elaborated.

Keywords: Dance. School. Take care of yourself. Interpersonal relationships. Contexts.

1. Introdução

Este artigo é parte de uma pesquisa do Mestrado profissional em Dança, cujo desenvolvimento ocorre na escola Municipal Eugênia Anna dos Santos, na cidade de Salvador (BA), com crianças diversas que vivem dentro de um contexto de vulnerabilidade social, em que são promovidas experiências de exclusão, invisibilizando corpos tão potentes e que necessitam ser percebidos e valorizados.

Iniciei minha prática artística-pedagógica com o ensino da Dança na educação básica em 2008, ao longo desses anos, como professora da Rede Municipal de Ensino de Salvador, me senti provocada a buscar novas ações fortalecedoras que pudessem contribuir para uma melhor realização das aulas de Dança, as quais geralmente são interrompidas por questões de conflitos entre estudantes. Frente tal cenário, inicio o Mestrado Profissional em Dança intentando ampliar conhecimentos que corroborem para aprofundar o olhar sobre como proceder melhor em questões tão pertinentes no meu fazer profissisonal.

Nesse interím, proponho desenvolver estratégias e intervenções educacionais que possam proporcionar a redução dos conflitos, e/ou saber lidar com eles, dentro do processo de ensino-aprendizagem da Dança, considerando o cuidado de si e das outras pessoas, como pressuposto para uma transformação dos corpos e para fortalecer as relações interpessoais no âmbito escolar. Nesta perspectiva, (FOUCAULT, 2004) afirma que quem cuida si na iminência de saber quais são os seus deveres, descobrirá que mantém com as outras pessoas a relação necessária, isto é, uma relação a qual não negligencia as outras pessoas, nem se abusa do poder que se pode exercer sobres elas.

Uma forte razão para que as relações em Dança aconteçam, é a importância de que estudantes possam se dispor a olhar, tocar, falar, dançar em solo e/ou em grupo. É relevante também para essas relações, que antes de tudo se

ISSN: 2238-1112

conheça o corpo, sua anatomia básica. (MILLER, 2007) diz que a Técnica de Vianna entende que, antes de aprender a dançar, é necessário perceber como o corpo é, como funciona, quais limitações e possibilidades. Obviamente a forma presencial física dentro do espaço da sala de aula é mais eficaz para que seja possível uma comunicação mais plena. Nas aulas presenciais, é mais possível perceber o quanto as estratégias propostas podem contribuir para a redução dos conflitos, pois, é possível articular modos de ações que viabilizem o auto-conhecimento, o auto-cuidado e aproximação dos corpos.

A expectativa é de que essas ações no dançar e educar, oportunizem o fortalecimento da cidadania cultural para todas as pessoas, sem que haja nenhuma forma de exclusão e que todos os contextos sejam respeitados dentro e fora do ambiente escolar. Para tanto, as estratégias e intervenções nas aulas de Dança, podem transformar, no sentido de emancipar crianças tão diversas e adversas a partir da prática de liberdade sem exercer poder sobre as outras pessoas.

2. Cuidado de si, relações, contextos, conflitos

Segundo Foucault (2004) práticas de liberdade são necessárias para que as pessoas e uma sociedade possam estabelecer para elas próprias formas consideráveis e adequadas da sua existência ou da sociedade política, sem sugerir liberdade como prática de poder. A liberdade não deve ser necessariamente entendida como forma de liberação, pois, segundo Foucault (2004, p.265) “[...] a prática de liberação não basta para definir as práticas de liberdade”. Para que as pessoas junto à sociedade, estabeleçam maneiras consideráveis e adequadas da sua existência ou da sociedade política são necessárias as práticas de liberdade, caso contrário, a liberação abrirá caminhos para as relações de poder. O autor diz ainda que, um exercício de si sobre si mesmo é aquele por meio do qual se busca, se compõe, se modifica e se alcança uma determinada forma de ser. Assim, é possível perceber o cuidado de si e pressupor que esta ação irá fomentar as práticas de liberdade, que poderão romper com repressões que impedem uma relação respeitosa, positiva e integral consigo mesmo e consequentemente com as relações interpessoais.

> Não é possível cuidar de si sem se conhecer. O cuidado de si é certamente o conhecimento de si [...], mas é também o conhecimento de um certo número de regras de conduta ou de princípios que são simultaneamente

ISSN: 2238-1112

> verdades e prescrições. Cuidar de si é se munir dessas verdades: nesse caso a ética se liga ao jogo da verdade. (FOUCAULT, 2004 p. 269)

Ao cuidar de si, os (as) estudantes estarão promovendo o seu próprio cuidado, junto a isso, estarão também tecendo caminhos os quais deverão conhecer princípios, especificações ou determinações que deverão ser seguidas para que assim as relações interpessoais sejam respeitosas em todo o ambiente escolar. Na intenção de fortalecer as questões de práticas de liberdade, hooks (2017) fala que uma educação para ser prática de liberdade, não basta que apenas os (as) estudantes sejam os únicos a partilharem suas histórias, ou seja, é importante que professor (a) também esteja disposto a partilhar suas experiências. Reforçando que uma pedagogia engajada não trata de preparar só os (as) estudantes. “Toda sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo” (hooks, 2017. p. 35).

Paulo Freire (2020) fortalece este trabalho no sentido da aproximação de uma educação libertadora, a qual transforma, potencializa e politiza as pessoas, inserindo-as na sociedade. “Uma pedagogia que estrutura seu círculo de cultura como lugar de uma prática livre e crítica não pode ser vista como uma idealização a mais da liberdade.” (FREIRE, 2020, p. 14). “Antes de tudo, é preciso colocar os alunos na sala de aula. [...] É necessário começar por aí, porque senão a tendência é que as pessoas permaneçam distantes, sem tomar consciência do corpo e do ambiente” (VIANNA, 2005, p. 132). O espaço da sala de aula é um lugar onde se trabalham as estratégias que contribuem para um melhor desenvolvimento corporal, bem como a busca por uma melhor relação interpessoal, ou seja, aproximar as relações. Dentro deste espaço, consentir a fala é uma das formas pelas quais o ser humano se localiza no mundo, assim o corpo interpreta o que está sentindo (VIANNA, 2005).

Para hooks (2017) o simples fato de ouvir /escutar com atenção cada voz, consolida a capacidade de um aprendizado em conjunto. Ouvir as vozes e relacioná-las com nossa experiência pessoal possibilita que fiquemos mais conscientes uns dos outros. Essa ação dentro da sala de aula, pode permitir a aproximação das relações, dos contextos diversos e dos acolhimentos entre todos e todas no ambiente escolar público.

ISSN: 2238-1112

> A partilha de experiências e narrativas confessionais em sala de aula ajuda a estabelecer o compromisso comunitário com o aprendizado. Esses momentos narrativos são, em geral, o espaço onde se rompe o pressuposto de que todos nós partilhamos as mesmas origens de classe e os mesmos pontos de vista. (hooks, 2017 p. 247)

Santos (1996, p.16) diz que “o passado foi sempre concebido como reacionário e o futuro como progressista”. Por conta deste progresso, as vidas de muitas pessoas foram degradadas e ainda hoje, essa mesma teoria histórica gera conflitos e sofrimento humanos, pois, as condições de vidas e as possibilidades de liberdade foram destruídas. Nesta perspectiva, é possível identificar que a maioria dos conflitos gerados dentro da sala de aula são provocados, também, por uma falsa sensação de poder que os (as) estudantes tentam impor uns aos outros, promovendo uma competição entre si, para que possam tirar alguma vantagem sobre alguma situação causada.

Essa realidade pode ser constituída por meio de exemplos dentro da sociedade, nas mídias, nas redes sociais e até mesmo dentro do próprio ambiente familiar. Dessa forma, penso ser necessário uma reorientação dessas ações conflituosas e proporcionar estratégias que possam tentar reverter essas situações que interrompem as aulas de Dança. Assim, ressignificar as relações interpessoais dentro do ambiente escolar público, mais especificamente na Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos, pode reverter as situações de conflitos. Para isso, é importante considerar os diversos contextos de vida dos (as) estudantes como elementos importantes dentro do processo ensino-aprendizagem.

Diante do quantitativo de estudantes negros e negras dentro da escola, se faz necessário também incluir as questões afrocentradas, com o interesse de promover o autorreconhecimento por meio de diretrizes históricas e culturais. Uma vez que, promover conhecimento com base em valores e ideais africanos e na ancestralidade, possibilita se identificar como pertencente a um contexto histórico sem depreciar ou ignorar os demais contextos. Neste viés, Santos Júnior (2010 p. 03) refere-se aos termos afrocentrado ou pessoa afrocentrada como aqueles que “dizem respeito às perspectivas de localização dentro de suas próprias referências históricas e culturais, sem nenhum desmerecimento às outras”. Da mesma forma, é também relevante tratar de assuntos referentes à filosofia afroperspectivista, segundo Nogueira (2015) trata-se de uma abordagem filosófica plural, que identifica a presença de diversas perspectivas. Um dos modos de definição desse termo diz

ISSN: 2238-1112

que “a filosofia afroperspectivista define o pensamento como movimento de ideias corporificadas [...]” (NOGUEIRA, 2015).

O corpo está sempre em construção e em produção de conhecimento, nesse processo é possível produzir ações afroperspectivistas por meio do movimento. Essas ações podem permitir perceber que o corpo tem possibilidades de acesso a diversas centricidades, ou seja, a várias perspectivas e assim, escolher seu próprio caminho e se reconhecer pertencente das suas escolhas. Trabalhar a educação por meio da Dança com base também na afroperspectiva, isto é, uma educação policêntrica, possibilita o desenvolvimento da pessoa em sua totalidade, capaz de atuar politicamente, socialmente e culturalmente. E assim escolher seu caminho e protagonizar sua história, em relação a diversas perspectivas.

Ao abordar a infância e as ações do cotidiano escolar Nogueira e Barreto (2018) discute o tema infancialização, que em modos afroperspectivistas diz que “[...] infancializar é tomar a infância como experiência, ou ainda, um tipo de potência criativa para estabelecer a relação com o mundo” (NOGUEIRA e BARRETO, 2018, p. 17). Assim, é possível percorrer diversos caminhos e por meio deles descobrir, perceber, identificar e se relacionar com situações do mundo que não são comuns a todas as pessoas.

Estes (as) estudantes, em sua maioria negros (as), como já foi dito, têm acesso limitado a novas informações, e uma das razões é devido as dificuldades que atravessam a vida social e cotidiana. Essa limitação – que faz parte do contexto de vida desses estudantes – infelizmente também influencia no desenvolvimento cognitivo. Santos (2017) aponta que, formas de conhecer e entender o mundo foram tornadas imperceptíveis devido à racionalidade da ciência moderna e colonialidade dos saberes, fatos que trazem consequências para a educação.

A falta de alcance a novos conhecimentos, acontece junto a uma estrutura social racista e colonial, que exclui e não permite esse acesso. O professor Boaventura de Sousa Santos (2017) apresenta o pressuposto de que a injustiça social está inserida na injustiça cognitiva. “[...] já que o conhecimento científico não está distribuído equitativamente, as intervenções no real que ele privilegia tende a ser aquelas fornecidas por grupos sociais que detém acesso a ele.” (SANTOS, 2017, p.158). Esta afirmação acena para a compreensão do quanto é necessária a equidade de oportunidades na construção do conhecimento de cada pessoa, da comunidade e da sociedade. Compreender a cognição como um

ISSN: 2238-1112

processo de conhecer o mundo, potencializa as aulas de Dança. “Cognição é ignorada enquanto processo que se constitui na própria ação [...]” (RENGEL,2007, p. 68). Diante desta reflexão, é possível entender que cognição é o corpo em ação, um corpo com habilidades sensório-motoras, tão necessárias no/para desenvolvimento humano.

> [...] pois não há como separar os processos todos e, os que não se conhecem ainda, do processo da cognição. Por mais que possamos investigar e nomear percepção, razão, sentimento, sensação, tais processos não são mutuamente excluídos (RENGEL, 2007, p.71)

O corpo está sempre em construção de conhecimento e em busca do seu conhecimento próprio. Acredito que no universo escolar público, é primordial que ferramentas sejam oferecidas para o desenvolvimento de possibilidades que esses corpos já trazem consigo. Assim, é possível propiciar um (re) conhecimento individual e promover as relações múltiplas. Desta forma, entender que a cognição também é construída nas relações, na forma de conhecer o mundo e de como conhecemos. Por ser um processo afetivo, físico, sensório-motor, intelectual, a cognição é corpo, corpomente – corponectivo, na terminologia de Rengel (2007). Neste caminho, não se pode descartar as histórias que os corpos levam para a sala de aula, suas experiências, que influenciam e são influenciadas, justamente por terem formas diferentes de estar o corpo.

A observação e análise dos processos dos movimentos dentro das aulas é de suma importância, visto que estas crianças e pré-adolescentes vivem dentro de uma realidade sócio-político-cultural que influencia nas suas atitudes e movimentos que reverberam, obviamente, na sala de aula. É perceptível que os (as) estudantes trazem consigo seus próprios contextos, os quais precisam ser considerados durante as aulas de Dança. É importante também, propor um trabalho no ambiente educacional apoiado no contexto dos (as) estudantes, como premissa e algo a ser desenvolvido, desconstruído, transformado e problematizado enquanto ação educativa na área de Dança. Segundo Marques (1999) uma situação educacional fundamentada nos contextos dos (as) estudantes é o ponto de partida para um movimento educacional transformador na área de Dança. Assim, o (a) professor (a) pode ampliar sua capacidade de proporcionar diversos caminhos para que os (as) estudantes construam/reconstruam um mundo mais significativo.

ISSN: 2238-1112

> Ao trabalhar com contexto, vejo uma imensa rede sendo tecida com diferentes texturas, cores, tamanhos, estruturas, complexidades. Esta rede de dança e educação, baseada nos relacionamentos entre os conteúdos da dança, os alunos e a sociedade, absolutamente não ignora os relacionamentos/sentimentos/sensibilidade "humanos" (MARQUES, 1999, p.94).

Neste viés, é importante perceber que o processo de ensino-aprendizagem acontece também na relação entre estudantes que trazem suas histórias e estão entrepostos em contextos de vida próprios. Assim, esse processo vai ocorrer na relação entre eles (as) em uma constante troca e coletivização de experiências e saberes. Ao buscar fortalecer as relações dentro de diversos contextos é necessário permitir que os (as) estudantes encontrem caminhos que proporcionem o cuidado de si. Para isso, segundo (FOUCAULT, 2004), é necessário se conhecer, ou seja, só é possível cuidar de si, se conhecendo. "O cuidado de si é ético em si mesmo; porém implica relações complexas com os outros [...]." (FOUCAULT, 2004, p. 270).

Importante perceber que o cuidado e as práticas de si, pressupõem as relações com os outros, sendo possível transformar-se para conquistar um modo de ser emancipatório, para cuidar de si mesmo e permitir a constituição das relações. Assim, proporcionar o bem do outro, a partir da sua própria forma de se conduzir, ministrando as práticas de poder e com isso estabelecer o respeito nos relacionamentos. Cuidar de si mesmo (a) significa também, relacionar-se com as outras pessoas. Relevante também problematizar os elementos coercitivos que compõem as práticas de poder em uma dimensão estrutural que muitas vezes corrobora para a ausência da prática de liberdade e o cuidado de si. O cuidado com os (as) estudantes e suas relações, que se estende a um contexto dentro e fora da escola, está diretamente ligado às minhas ações dentro das aulas.

> Não é possível cuidar de si sem se conhecer. O cuidado de si é certamente o conhecimento de si – este é o lado socrático-político -, mas é também o conhecimento de um certo número de regras de conduta ou de princípios que são simultaneamente verdades e prescrições. Cuidar de si é se munir dessas verdades:[...] (FOUCAULT, 2004, p. 269)

Conhecer a vida cotidiana do (a) estudante, de forma que possibilite estreitar a relação aluno/professor/aluno/ambiente escolar, é importante para contribuir com um melhor desenvolvimento cognitivo nas suas ações dentro e fora da escola. "A teoria se faz em prática e a prática formata a teoria, pois elas estão, juntas, agindo nos textos do corpo." (RENGEL, 2009, p.03). Por isso, a importância

ISSN: 2238-1112

da aproximação dos contextos diversos desses (as) estudantes, para que favoreça a comunicação entre os copos.

> [...] Todo conhecimento é uma prática social de conhecimento, ou seja, só existe na medida em que é protagonizado e mobilizado por um grupo social, atuando em um campo social em que atuam outros grupos rivais protagonistas por titulares de formas rivais de conhecimento. (SANTOS, 1996, p. 17)

Ainda segundo Santos (1996, p. 17) "só o passado como opção e como conflito é capaz de desestabilizar a repetição do presente. [...] essa desestabilização é a razão de ser de um projeto educativo político emancipatório." Neste aspecto, uma educação emancipatória, é aquela que visualiza e lida com os conflitos, para que estes desestruturem as ideologias de poder e promovam por meio dessa educação, relações democráticas em uma sociedade emancipatória e justa. Os conflitos não podem ser banalizados ou ignorados, eles devem ser considerados para que sejam cada vez mais amenizados com o intento de que por meio dessa educação – educar para contestar - seja possível desfazê-los. Estes conflitos, que por sua vez foram arraigados em um passado que se faz presente, devem provocar a necessidade da recuperação da dignidade humana, tão necessárias para os (as) estudantes.

Santos (1996) indica uma educação emancipatória para uma aprendizagem de conhecimentos conflituantes. Mostra que a sala de aula deve ser um espaço com possibilidades de conhecimentos, que trabalhe os conflitos da sociedade. "Os conflitos sociais são, para além do mais, conhecimentos de conhecimento." (SANTOS, 1996, p.17). No entanto, a própria estrutura física da sala de aula não ajuda para que aconteça uma educação de qualidade: salas pequenas, sem ventiladores, muitas vezes sem janelas e com cadeiras. Situações que também promovem os conflitos e não permitem que a sala de aula seja um local que possa promover os conhecimentos de forma adequada e digna, prejudicando assim, o processo de ensino-aprendizagem.

"A técnica de Klauss Vianna pressupõe que antes de aprender a Dançar, é necessário que se tenha consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais suas limitações e possibilidades, [...]" (MILLER, 2007, p.51). A sistematização da técnica de Vianna, possibilita desenvolver processos que promovem a transformação gradativa, considerada de ausência corporal para presença corporal. Os estudos do autor apontam que, para dançar é necessário que o corpo esteja

ISSN: 2238-1112

inteiro – reconhecendo a unidade corpo e mente – da mesma forma que dizem que a história e a singularidade do corpo fomentam a criação artística. (VIANNA, 2005). Nesta perspectiva, as experiências vividas nas aulas com os (as) estudantes, sinalizam a importância de possibilitar que estes (as) (re) conheçam e descubram suas possibilidades e suas identidades, estas, sendo compreendidas como o pertencimento a uma coletividade, muitas vezes sufocadas pela própria vida que levam fora dos muros da escola.

Entender a identidade como pertencimento coletivo, implica ter e ver a si mesmo como parte de um coletivo no qual é possível expressar seus sentimentos, valores, ideias, medos e anseios. Sentir-se pertencente a um determinado lugar e ao mesmo tempo sentir que esse lugar lhe pertence, possibilita interferir nas direções que este lugar pode seguir, bem como conquistar outros espaços. (AMARAL, 2006).

O sentimento de pertencimento também pode ter relação com a noção de participação. Na proporção em que, um grupo se sente dono da ação em desenvolvimento, o que for sendo construído e transformado de forma participativa e colaborativa, poderá desenvolver a co-responsabilidade, e assim, os resultados alcançados pertencerão a todos (as) desse grupo. Ao se apropriarem desse pertencimento estes (as) estudantes promovem também, sua própria autonomia e liberdade, podendo se situarem, se descobrirem e posicionarem, fortalecendo a coletividade. Conforme sinaliza Freire (2020):

> Quando alguém diz que a educação é a afirmação da liberdade e toma as palavras a sério – isto é, quando as toma por sua significação real - se obriga, neste mesmo momento, a reconhecer o fato da opressão, do mesmo modo que a luta pela libertação" (p. 12)

De acordo com Laban (1978) o movimento humano é composto pelos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho ou na vida cotidiana e seus estudos sobre estes componentes e sua utilização levam o homem a se movimentar. A Arte do Movimento de Rudolf Laban se origina do entendimento de que corpo e mente são indissociáveis, ou seja, fazem parte de uma mesma realidade (RENGEL, 2006). Com um trabalho direcionado principalmente para a Dança como meio de educação, aborda formas de utilizar e criar o movimento, favorecendo um desenvolvimento amplo de cada pessoa, Sendo assim, a utilização do método de Laban no ensino da Dança na escola pública é muito importante, pois indica diversas possibilidades para trabalhar as ações do movimento dentro do processo educacional e com isso

ISSN: 2238-1112

trabalhar a consciência corporal destes estudantes, bem como caminhos para conhecer, explorar, sentir e expressar-se. Junto a isso, é importante considerar a história de cada estudante, bem como seu processo individual.

3. Estratégias e intervenções

Desenvolver estratégias e intervenções educacionais que possam transformar os corpos por meio do cuidado de si e oportunizar a diminuição dos conflitos no processo de ensino-aprendizagem dentro da escola pública, implica observação e problematização das ações divergentes, que são recorrentes na sala de aula. Desta maneira é possível, direcionar caminhos que ajudem a trabalhar com a pluralidade de corpos, dentro deste ambiente.

As estratégias serão usadas como meios, habilidades – previamente estudadas – como tentativa de contornar, lidar e/ou amenizar as dificuldades encontradas durante as aulas devido aos conflitos entre os (as) estudantes. Com as intervenções, proponho atuar nas possíveis situações de conflitos, na tentativa de modificar os resultados negativos gerados por eles, como por exemplo, que os (as) estudantes se machuquem ou que a própria aula não possa continuar por uma situação inesperada. Essas intervenções acontecem antes mesmo de levar as crianças para a sala de aula - o olhar, tocar na mão, abraçar, escutar - são ações importantes e necessárias que podem diminuir a violência entre os (as) estudantes antes e durante as aulas.

As ações propostas em sala de aula decorrem dentro de uma metodologia que incorpora estruturas teórico-práticas, estímulo de reflexões/ações críticas e criativas que sejam sensíveis aos corpos frente não só ao cotidiano, mas ao mundo em que vivem, bem como concepções referentes à socialização e compartilhamento de conhecimento. Dentre as ações estratégicas, estão jogos de relações espaciais, danças diversas, pinturas, desenhos, leitura de textos, apreciação de vídeos, rodas de conversas, escolha de músicas, o toque, a conversa.

Esse caminho metodológico considera a opinião dos (as) estudantes e seus contextos de vida, bem como seus processos de construção, criação e expressão. Esta pesquisa decorre dentro de uma abordagem qualitativa, que proporciona perceber a Dança como forma de conhecimento, assim como entender que por meio dela também é possível cuidar de si. Trabalhar a Dança na escola

ISSN: 2238-1112

pública envolve uma constante busca por um reconhecimento de corpos. Neste sentido, promover as aulas de Dança dentro de uma perspectiva de cuidado consigo e consequentemente com o outro (a), pode proporcionar o próprio autoconhecimento. Junto a esta concepção, é possível também resgatar e fortalecer o respeito nas relações com os outros, por meio da prática de liberdade, propondo um diálogo por meio do movimento, em interação ao contexto da escola e seu ambiente comunitário.

As aulas de Dança, na Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos, aconteciam de forma presencial desde fevereiro de 2019, sendo interrompidas em março de 2020 devido à pandemia da Covid 19. Naquele período, foram desenvolvidas nas aulas ações que envolviam exploração de diversos materiais como: o uso de figurinos, escolha e apreciação de vídeos e músicas, momentos de criação individual e em grupo, rodas de conversas, desenho, pintura, leitura de textos, danças diversas, jogos de relações espaciais, exercícios com base nos Fatores do Movimento de Rudolf Laban e na técnica de Klauss Vianna.

As ações realizadas sempre contam com a participação dos (as) estudantes, para que cada um (a) se sinta pertencente aquele lugar e colaboradores (as) nas atividades. Também havia o cuidado de que as aulas fossem sempre de forma lúdica e criativa, para que fosse possível alcançar o interesse e a participação das crianças. Um outro fator importante nas aulas, é que não seja vista como algo obrigatório, quando um (a) estudante diz que não quer fazer, busco uma alternativa para este (a) estudante, incumbindo-lhe de alguma função que ajudará a mim e aos colegas. Dessa forma ele (a) se sente participante e pertencente àquele grupo e na maioria das vezes, acaba decidindo fazer a aula, mesmo que este processo leve alguns dias. Essa é uma estratégia para envolver o (a) estudante no processo da aula de Dança.

De acordo com as experiências vividas durante esses processos e com a abordagem das estratégias utilizadas, está sendo feito um levantamento bibliográfico, leituras, discussões, com a intenção de sistematizar as informações, de forma que possam contribuir no desenvolvimento das aulas de outros (a) profissionais da Rede Municipal de Ensino. Holliday (2006) coloca “[...] a sistematização como um fator indispensável e privilegiado para a nossa própria formação [...]”. Neste caminho, é pertinente sistematizar as ações que corroborem para o desenvolvimento das aulas, enquanto estratégias facilitadoras no percurso do

ISSN: 2238-1112

ensino-aprendizagem da Dança. Compartilhar as ações experimentadas poderá contribuir para amenizar as dificuldades encontradas durante o ensino da Dança dentro da escola pública, bem como ampliar e fortalecer a práxis pedagógica, na busca para a superação dos conflitos e assim fortalecer as relações interpessoais.

> [...] Nossas experiências se convertem, graças a ela, na fonte mais importante da aprendizagem teórico-prática que temos: para compreender e melhorar nossas práticas, para extrair os ensinamentos e compartilhá-los com outros, para contribuir com a construção de uma teoria que responda a realidade e, por isso, permita orientar nossa prática à sua transformação. (HOLLIDAY, 2006, p. 37)

Este trabalho proporciona perceber não só a Dança como forma de conhecimento, assim como entender que por meio dela também é possível cuidar de si, do outro, da outra e fortalecer o respeito nas relações interpessoais.

4. Uma dança de longo caminho até ser dançada

Nas aulas presenciais a falta de espaço físico adequado e de materiais que possam auxiliar para um melhor desenvolvimento, sempre dificultaram as ações propostas. Assim, nunca foi fácil produzir a construção de conhecimento, pois, é necessário estar sempre na busca pela superação dessas e outras dificuldades encontradas em outrora. Acerca dessa realidade, decorre uma pandemia que potencializa tais dificuldades. “Quando a crise se torna permanente, transforma-se na causa que explica tudo” (SANTOS, 2020, p.05).

A chegada da pandemia Covid-19 tem reafirmado obstáculos vividos em diversos âmbitos, acentuando as diferenças existentes na educação básica pública. Com isso, mudanças emergenciais foram necessárias e por sua vez preceituaram um educador que precisa se reinventar e se adaptar às novas tecnologias em busca da transformação, para que seja possível alcançar os (as) estudantes de alguma maneira. Porém, é muito difícil esse alcance, devido a falta de acesso às novas tecnologias, por parte da maioria destes estudantes, o que torna o ensino da Dança ainda mais desafiador.

A escuta e observação dos comportamentos de estudantes de maneira mais aproximada, uma vez que existia a presença física, era relevante no processo da Dança dentro da sala de aula. A incursão de um vírus que interrompeu as aulas presenciais, dificultou ainda mais os processos que permitem a construção de conhecimento.

ISSN: 2238-1112

No momento em que a pandemia se instalou, houve um longo período de suspensão, primeiro porque não se sabia ainda muito bem quais ações seriam feitas para que fosse possível a realização das aulas. Em seguida, iniciou-se uma organização para colocar em prática as ações pensadas e assim retomar as atividades de Dança. E que Dança seria essa? Qual o caminho que essa Dança iria seguir? Como trabalhar o cuidado de si, as relações e os conflitos a partir dessa nova realidade?

Sendo a Dança uma arte que necessita de artefatos como espaço mínimo que permita a mobilidade das pessoas, a dificuldade para preparar as atividades se tornaram ainda maior. A grande maioria dos (as) estudantes não tem espaço suficiente em suas residências para mover-se, isso influencia na mudança rotineira de criar possibilidades na construção de conhecimento por meio das atividades propostas. Buscar constantemente mecanismos que diminuam essa disparidade é desafiador, exaustivo e perpassa por um fazer diário intenso com tentativas de adaptar a prática ao contexto atual.

Para Rengel (2007, p.38) “corponectar, denomina a atividade de entrar em conexão com algo, com um corpo que já é corponectivo”. Nesse sentido, o grande desafio foi/está sendo, como corponectar estes (as) estudantes a nova realidade. Infelizmente, as aulas em formato síncrono não foram possíveis. Meu trabalho atual, nesse momento tão difícil, está sendo por meio de atividades, que são enviadas para o e-mail da escola, impressas e entregues aos pais ou responsáveis para que cheguem até as crianças. Uma semana após receberem, essas atividades são devolvidas – aguardam um tempo na escola para cumprir uma quarentena – e só assim, depois desse longo caminho, tenho retorno dessas atividades para que sejam observadas. É dessa forma que tento corponectar estes (as) estudantes a nova realidade de ensino na educação básica e propor essa Dança que percorre um longo caminho até que seja dançada.

Nas atividades, proponho exercícios de Dança utilizando ideias que já trabalhava com eles (as) no ensino presencial, os quais tento tratar de conflitos, de competição, de cuidado de si, de movimento. Mas, obviamente, o retorno não é o esperado, não tem como garantir que de fato, estes (as) estudantes tenham condições adequadas que permitam o desenvolvimento das ações propostas e obtenham alguns resultados. O retorno das atividades é também por meio da escrita dos (das) estudantes, que interpretam como é possível – pois, muitas vezes não tem

ajuda de um (a) adulto (a) para orientá-los (as) - e respondem como podem e do jeito que conseguem. Mesmo nessa dança distante busco levar os mesmos ensinamentos de quando era no presencial, obviamente as ações são outras formas de aproximação, ainda que seja por meio da escrita, pois, segundo (RENGEL, 2009, p.2) “Dança é linguagem que se codifica em muitas línguas, todas inter, multi e transdisciplinares. Transdisciplinares no sentido que se transpõe, se transpassam, se hibridizam”.

Rosecleide Lima Bispo
UFBA
rosemelrml@gmail.com
Mestranda do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA; Membro do grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças; Especialista em Atividade Física e Saúde (UFG); Professora de Dança na rede municipal de ensino da cidade de Salvador.

Dra. Lenira Peral Rengel
UFBA
lenira@rengel.pro.br
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança. Professora dos Cursos de Mestrado e Doutorado Acadêmico e Mestrado Profissional em Dança. Líder do Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças. Tem ações de pesquisa em modos de cognição situada no contexto do ensino/aprendizagem de Dança.

Referências

AMARAL, Ana Lucia. **Dicionário dos direitos humanos.** Pertencimento. ESMPU. 2006. Disponível em: <http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tiki-index.php?page=Pertencimento>. Acesso em: 18/03/21

FOUCAULT, Michel. 1926-1984. **Ética, sexualidade, política** / Michel Foucault; organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta: tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa – Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2004.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática de liberdade**. 48º ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2020.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade / bell hooks: tradução de Marcelo Brandão Cipolla. - Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

HOLLIDAY, Oscar Jara. **Para sistematizar experiências.** São Paulo: MMA, 2006.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento** / Rudolf Laban; ed. organizada por Lisa Ullmann [tradução: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silva Mourão Netto; revisão técnica: Anna Maria Barros de Vecchi]. – São Paulo: Summus, 1978.

MARQUES, Isabel A**. Ensino de Dança hoje:** textos e contextos. – São Paulo: Cortez, 1999.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna / Jussara Miller. – São Paulo: Summus, 2007.

NOGUEIRA, Renato. BARRETO, Marcos. **Infancialização, ubuntu e teko porã:** elementos gerais para a educação e ética afroperspectivistas. Childhood e philosophy, rio de janeiro, v. 14, n. 31, set.-dez.2018, pp. 625-644 inss 1984-5987

NOGUEIRA, Renato. Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza [Entrevista concedida a] Tomaz Amorim. 12/07/2015. Portal Geledés. Artigos e Reflexões. Disponível em: https://www.geledes.org.br/afroperspectividade-por-uma-filosofia-que-descoloniza/ Acesso em: 12/06/2021.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. 2007. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – PontÍfica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Corpo e Dança como lugares de corponectividade metafórica.** R. cient. /FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-19, jan. /jun. 2009.

RENGEL, L. Fundamentos para análise do movimento expressivo. In: MOMMENSOHN, M. e PETRELLA, P. (orgs). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**, São Paulo: Summus, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma pedagogia do conflito. *In* SILVA, Luis Heron, AZEVEDO, José Clóvis de, SANTOS, Edmilson Santos dos (orgs). **Novos mapas culturais. Novas perspectivas educacionais.** Porto Alegre: Sulina, 1996.

_____. **A Sociologia das Ausências.** Cronos. Revista da Pós-Grad. Em ciências sociais, UFRN, Natal, v.18, n. 2, jul./dez.2017, ISSN 1982-5560.

_____. **A cruel pedagogia do vírus.** ISBN 978-972-40-8496-1 CDU 347 edições Almedina/AS abril 2020.

SANTOS JUNIOR, Renato Nogueira dos Santos. Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado**.** In: **Revista África e Africanidades** – Ano 3 – n. 11, 2010 – ISSN 1983-2354.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus Editorial, 3ª ed., 2005.

ISSN: 2238-1112

Qual o lugar das mulheres na docência? Um estudo sobre as professoras de dança de salão da Paraíba

Sabrina Rayna Vilar de Queiroz (UFBA)

Dança em múltiplos contextos educacionais: práticas sensíveis do movimento

Resumo: Esta pesquisa, ainda em curso, surge com a tarefa de romper com as narrativas sobre a Dança de Salão na Paraíba, eixo Campina Grande e João Pessoa, que por muito tempo tenderam a insistir na manutenção de uma história única, tendo em vista o apagamento de ocorrências que agora insurgem como transgressoras e que resistem a disfonia posta pelo patriarcado. Para tanto, questiona esse lugar posto do homem, tido como sujeito sabedor. A hipótese levantada no estudo é que existe um apagamento na docência da Dança de Salão na Paraíba, onde as mulheres não são reconhecidas. Uma vez que o lugar dado a mulher na docência é o de "*partner*", isto é, uma parceira na execução e demonstração dos movimentos durante as aulas. E, portanto, não legitimada como docente, justamente por ser reduzida a objeto. Para avançar na discussão foi selecionado um recorte teórico concernente as relações estabelecidas entre dança de salão, corpo, gênero, interseccionalidade, lugar de fala, educação e descolonialidade. Destacam-se autores, Ngozi (2019), Ribeiro (2019), Oyewumi (2017), Polezi (2019), Katz & Grainer (2005), bell hooks (1989).
Por fim, esse estudo propõe uma docência transgressora que perpasse as fronteiras do sexismo, da opressão hierárquica, no favorecimento da visibilidade da presença da mulher na docência como produtoras de conhecimento via corpo que dança, seja no palco ou na sala de aula.

Palavras-chave: DANÇA DE SALÃO. DOCÊNCIA. GÊNERO. LUGAR DE FALA.

Abstract: This research, still ongoing, comes with the task of breaking with the narratives about Ballroom Dance in Paraíba, Campina Grande and João Pessoa axis, which for a long time tended to insist on the maintenance of a single story, with a view to erasing of occurrences that now arise as transgressors and that resist the dysphonia posed by the patriarchy. Therefore, it questions this place of man, seen as a knowing subject. The hypothesis raised in the study is that there is an erasure in the teaching of Ballroom Dance in Paraíba, where women are not recognized. Since the place given to women in teaching is that of a "partner", that is, a partner in the execution and demonstration of movements during classes. And, therefore, not legitimated as a teacher, precisely because it is reduced to an object. To advance the discussion, a theoretical approach was selected concerning the relationships established between ballroom dancing, body, gender, intersectionality, place of speech, education and decoloniality. Authors stand out, Ngozi (2019), Ribeiro (2019), Oyewumi (2017), Polezi (2019), Katz & Grainer (2005), bell hooks (1989). Finally, this study proposes a transgressive teaching that crosses the boundaries of sexism, hierarchical oppression, favoring the visibility of the presence of women in teaching

ISSN: 2238-1112

as producers of knowledge via the dancing body, whether on stage or in the classroom.

Keywords: BALLROOM DANCE. TEACHING. GENDER. SPEAKING PLACE.

1. O outro lado da história

> A consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos (Chimamanda Ngozi, 2019, p. 14).

Este artigo se apoia na citação de Chimamanda Ngozi (2019), com a tarefa de romper com as narrativas sobre a Dança de Salão na Paraíba, que por muito tempo tenderam a insistir na manutenção de uma história única. Sem perder de vista, o apagamento de ocorrências que agora insurgem como transgressoras e que resistem a disfonia posta pelo patriarcado, uma vez que as "opressões estruturais impedem que certos grupos tenham direito a fala, à humanidade" (RIBEIRO, 2019, p.46).

Neste sentido, Solnit (2017) sustenta que "o silêncio é o oceano do não dito, do indizível, do reprimido, do apagado, do não ouvido" (SOLNIT, 2017, p.21). Silenciamento esse que favoreceu a incompletude das narrativas, justamente por priorizar o lugar de fala dos homens em detrimento das mulheres.

Pretendo com este artigo questionar esse lugar posto do homem, tido como sujeito sabedor, bifurcando o saber da mulher dentro da sala de aula, em uma configuração de um "saber monetizado" (OYEWÙMÍ, 2017). Que pressupõe seu serviço/produto como dispensável, na medida em que ela é considerada apenas como "partner" ou vista como um "adereço", diferentemente do papel do professor, entendido como o protagonista das feituras da dança. Nessa perspectiva, a mulher tende a ser assujeitada e perde a dimensão humana, diante da objetificação imposta.

Entendimentos que contribuíram na atribuição de valor à figura masculina no exercício da docência, possibilitando assim maior protagonismo e espaço de fala durante as aulas, logo, promovendo uma disparidade entre um saber monetizado e um saber valorizado.

Essa desvalia mencionada acima é uma inquietação que me atravessa enquanto mulher branca, docente, dançarina e pesquisadora de Dança de Salão.

ISSN: 2238-1112

Deste modo, me posicionar como um “ser-em-situação” (TIQQUN,2019), me faz entender que minha forma de atuação “não se relaciona *ao que* eu sou, mas ao *como* eu sou aquilo que sou” (TIQQUN, 2019, p. 10).

Tornando assim, impossível tolerar os desconfortos vividos na docência, a exemplo, do não atendimento de sugestões referentes ao planejamento das aulas e o silenciamento da minha voz na condução dos procedimentos metodológicos, sendo o professor o único a ter lugar de fala no processo de ensino-aprendizagem.

Além desses exemplos, passei pelo constrangimento de ter meu serviço desvalidado pela proprietária do espaço de dança em Campina Grande, na Paraíba, no qual fiquei à disposição em dar aulas durante a ausência do professor. Contudo, ao ser solicitada para ministrar aula para a turma nova, sou informada de última hora, que seria melhor esperar o retorno do professor.

Situação que mantém a valorização do saber do professor, a partir de uma lógica de hierarquização de saberes, que não considera o meu conhecimento, entendendo-o apenas como um “saber monetizado”, o qual é dispensável.

Ao ser desqualificada para dar aula, senti o peso do patriarcado de estar em uma condição inferior, apenas por ser mulher. O que se caracteriza também uma opressão de gênero, reflexo de uma sociedade desigual. Aqui, reflito que a desqualificação do conhecimento e, portanto, o não lugar de fala, haja visto o processo de deslegitimação em dar aula sozinha, se constitui um processo de apagamento da minha potencialidade.

O que decorre da impossibilidade da mulher ser pensada a partir de si e sim, em comparação com o homem (RIBEIRO, 2019). Logo, restando apenas ser lida, como o “Outro” dessa partilha desigual, em outras palavras, aquela que possui uma função menor.

> Para a filósofa francesa, a mulher foi constituída como o Outro, pois é vista como um objeto, na interpretação que Beauvoir faz do conceito do “em si” sartreano. De forma simples, seria pensar na mulher como algo que possuí uma função. Uma cadeira, por exemplo, serve para que a gente possa sentar, uma caneta, para que a possamos escrever. Seres humanos não deveriam ser pensados da mesma forma, pois seria destituir-lhes de humanidade. Mas esse olhar masculino, segundo a pensadora, coloca a mulher nesse lugar, impedindo-a de ser um ser “para si”. (RIBEIRO, 2019, p. 37-38).

Contudo, não pretendo que este artigo se limite a minha experiência, mas que se afigure em uma abertura de caminhos para o combate não somente a

ISSN: 2238-1112

desigualdade de gênero, como também o enfrentamento ao sistema mundo colonial-patriarcal-capitalista. E, portanto, deste lugar que me encontro, corpada por essa experiência singular, compreender o que o mundo me reivindica.

Neste sentido, se faz necessário seguir para que mais vozes femininas ecoem, sejam reconhecidas e representadas por seus modos de ser no contexto da Dança de Salão, a partir de outro imaginário que não se ancore na deslegitimação do seu conhecimento artístico-pedagógico. Talvez assim, seja possível romper com as narrativas dominantes e restituir o protagonismo das mulheres e causar incisões em estruturas sólidas, como o patriarcado.

Para avançar na discussão e tentar responder algumas questões postas, é preciso trazer um pouco da história da Dança de Salão, visto que ela traz muitas simbologias que se apresentam em forma de relações sociais de poder.

A Dança de Salão se constitui como dança social, praticada por casais, e teve seu auge na França no reinado de Luiz XIV, quando em 1808 a família real portuguesa veio para terras brasileiras, onde segundo Ellmerich (1987), surgiu na segunda metade da Idade Média, o “mestre de dança” que acompanhava os nobres e ensinavam também boas maneiras aos cavalheiros, para além disso, Polezzi e Pacheco explicita:

> Saber dançar era uma condição da vida social, não porque haveria grande prazer no movimento, mas porque através dos ensinamentos de dança, o sujeito adquiria o decoro corporal exigido para a vida em sociedade já que todos os professores de dança também eram mestres de etiqueta e boas maneiras (POLEZZI, PACHECO, 2020, p. 167).

Partindo da ideia de que era exigido aos nobres cavalheiros decoro corporal para se ter uma vida social entre os aristocratas, os bailes eram movimentos sociais ideais e importantes para essa convivência, onde se era discutido problemas de ordem política e econômica, como também era o momento de cortejo entre homens e mulheres, uma ferramenta, sobretudo, para proporcionar encontro entre as famílias nobres para juntarem suas fortunas em casamentos arranjados.

Para Georges Duby (1989), o cortejo cavalheiresco pode ser entendido como uma disputa de valores viris entre homens, em que o seu grande prêmio é o corpo da mulher, que precisa se colocar “ausente de desejo e que deve ceder ao homem que desempenha melhor o papel do cavalheiro - forte, corajoso, soberano,

ISSN: 2238-1112

dominador e responsável pela mulher: frágil, doce, submissa, sensual e obediente" (SILVEIRA; MAJEROWICZ, 2018).

Os bailes da corte eram um reflexo da evidente objetificação de corpos femininos, visto que a dama provavelmente se abnegava da extinção de sua própria vontade, cedendo as opressões paternalistas.

Não à toa a Dança de Salão teve uma facilidade em corporificar-se na estrutura patriarcal de nossa sociedade, sustentada pela naturalização dos papéis do homem e da mulher, segundo a autora Eulina Dias:

> A dança de salão foi uma modalidade que – sem muitas dificuldades – incorporou-se à sociedade patriarcal brasileira. Pois, desde a sua chegada ao Brasil – no século XIX – até o início do século XXI, ela expressou uma construção social do patriarcado em que há naturalização do lugar da mulher enquanto que sempre esteve submetida à direção do homem, seja o pai, aos irmãos ou ao esposo (DIAS, 2020, p. 9).

Edificada a partir do patriarcalismo, nossa sociedade tende a naturalizar condutas tidas como intrínseca da figura masculina, como "segurança, determinação, objetividade, habilidade e domínio técnico" (GAIO; FIORANTI, COAN, 2009, p. 48), enquanto a nós cabe aspectos como "sensibilidade, empatia, criatividade e emotividade" (GAIO; FIORANTI, COAN, 2009, p. 48).

Assim, as posições de cavalheiro e dama, são justificadas pela naturalização das características dos gêneros, que reforça o lugar de assujeitamento, onde corpos e espaços são dominados e reduzidos pelo processo abrangente da colonialidade.

Logo, o papel da condução é de inteira responsabilidade do homem/cavalheiro e à mulher/dama cabe segui-lo, " la mujer se deberá entregar como una sonámbula, para poder sentir y acompanãr mejor a su hombre" (NAU-KLAPWIJK, 2006, p. 169, apud SILVEIRA, 2014, p. 7).

Por isso, partindo da ideia da estrutura de condução, se nota que a relação entre dominante e submisso é tido como um padrão normativo, em que o homem/cavalheiro por ter as características lidas como ideal de humanidade, a ele é posto o lugar do detentor do conhecimento, perpetuando assim a mulher/dama no papel de submissão que comporta significações hierarquizadas, enredada na noção do "Outro" que não possui reciprocidade do olhar do homem (BEAVOUIR, 1980, RIBEIRO, 2019). Nesta direção, Oyèrónké escreve que a mulher no Ocidente é de

ISSN: 2238-1112

partida entendida como “impotente, desfavorecida, controlada e definida pelos homens” (2019, p. 20).

Pressupostos que favoreceram a universalidade da subordinação da mulher, diante da relação de antítese ao homem, entendida como uma categoria fixada (OYÈRÓNKÉ, 2019). O encontro com essa perspectiva da socióloga nigeriana Oyèrónké Oyéwumi, permite entender como as categorias de gênero são princípios organizadores nas sociedades e, portanto, nos modos de atuação do mundo.

Não à toa, a Dança de Salão prevaleceu hegemônica, forjada a partir de dispositivos normativos que reproduzem e mantém o entendimento do homem branco hetero-cis-normativo, como a representação ideal de humanidade, atribuindo também ao homem o lugar de sujeito epistêmico, embora seja uma dança, dançada predominantemente a dois.

Aqui, reforço ainda, que nas noções ocidentais de gênero que escoam para o contexto da Dança de Salão, existem uma lógica de dominação e hierarquização nos papéis estabelecidos (dama-cavalheiro) que validam a opressão de gênero. Isto é, o poder masculino em deslegitimar e oprimir, uma vez que a mulher é incapaz de pensar sobre si (RIBEIRO, 2019) e por isso, só lhe tenderia a aceitar a condução do homem na dança.

Dessa maneira, somos vistas em um lugar de subordinação, diante de um outro absoluto. Assim diante da subalternidade imputada às mulheres, somos destituídas do lugar de sujeito epistêmico, silenciada e reduzida a objeto.

Tudo isso implica em avançar na discussão para outras intersecções, como por exemplo, raça. Ou seja, se nós, mulheres brancas somos objetificadas e lidas em oposição ao homem branco, em outras palavras “como o “outro” do homem, aquela que não é homem” (RIBEIRO, 2019, p. 35), como se daria essa análise ao tentar dar conta de responder a situação da mulher negra?

Para Grada Kilomba (2008), a mulher negra ocupa uma posição em que a coloca num lugar de difícil reciprocidade, para a autora, a mulher negra é o outro do “outro”, por não ser homem e nem branca, logo:

> Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. […] Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são

ISSN: 2238-1112

> homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o "outro" do outro (KILOMBA, 2008, p. 124).

Diante do que foi exposto, destaco aqui, a importância da interssecionalidade nesse estudo ainda em curso, que ao meu ver é imprescindível nos tempos de agora. Pois abordar categoria de gênero como único fator que configure a subalternidade, é uma excludente diante de uma sociedade em que colocou o homem branco europeu como referência de sujeito universal a ser seguido, e os outros que não são vistos como sujeitos dentro de suas vulnerabilidades específicas, são excluídos.

Diante disso, Kimberlé Crenshaw (2002) prioriza que, as interseccionalidades são formas de capturar as conseqüências da interação entre duas ou mais formas de subordinação: sexismo, racismo e patriarcalismo, logo, sugere Luiza Bairros (1995) que a experiência da opressão sexista é dada pela posição que as mulheres ocupam numa matriz de dominação, na qual raça, gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos.

Portanto, aquele que não se enquadra no ideário do outro absoluto, homem branco, heterocisnormativo, é visto como o "Outro", logo, a mulher negra é vista como dupla sujeição, isto é, o outro do "outro" e dentro dos moldes hierárquicos que estruturam a Dança de Salão.

Olhar para além da categoria de gênero, como também a categoria de raça, consiste como parte do processo de investigação que será desenvolvido no curso da pesquisa, como uma ignição para questionar a partir da representatividade, quantas professoras de Dança de Salão na Paraíba são negras? Quais histórias não se contam?

Com isso, neste artigo pretendo contribuir para um levantamento de questões que favoreçam um debate mais amplo, ao mesmo tempo em que ao trazer tensionamentos, histórias não contadas possam insurgir para a descolonização do pensamento, discursos e fazeres presentes no contexto de Dança de Salão na Paraíba.

Nesta perspectiva, os processos de apagamentos sofridos no meu ofício como professora de Dança de Salão, instauram um comum entre nós, eu e as outras mulheres presentes na docência. Ou seja, um corpo que não se restringe a um "eu",

ISSN: 2238-1112

mas na verdade diz “nós” (TIQQUN, 2019). Corpos que são Corpomídia (Katz e Greiner, 2005) de um contexto opressor, desigual e patriarcal.

Motivo pelo qual, entendo que a necessidade de escavar o chão da história em busca de mulheres que foram pioneiras no ensino da Dança de Salão, sem a presença de um parceiro, detentor do conhecimento. Como uma estratégia urgente de ressignificação de categoria de gênero e raça, como uma possibilidade de desabordar contornos hegemônicos reproduzidos. E assim, seguir na visibilidade e reinvindicação do protagonismo das mulheres na docência na Paraíba, das cidades de Campina Grande e João Pessoa.

Para isso, me apoio em Djamila Ribeiro (2019) e em seu livro intitulado “Lugar de Fala”, que traz para as discussões a importância de se romper com o silêncio que foi posto para quem foi subalternizado, em coadunação, com a autora Chimamanda (2019) que explicita sobre o “perigo de uma história única”, na medida em que ao contar apenas um lado da história, outras mais são apagadas.

As duas autoras trazem reflexões sobre esse espaço de voz, sobre a importância de emergir com essas narrativas, que por muito tempo “foram forçadas ao lugar do Outro” (RIBEIRO, 2019, p. 54), ou seja, essas narrativas impulsionam o surgimento de outras vozes e não apenas a tida como a narrativa dominante, portanto, “a história única cria estereótipos, e o problema não é que sejam mentiras, mas que são incompletas” (ADICHE, 2019, p. 13).

Sustentada nas falas de Djamila (2019) e Chimamanda (2019), danço aqui a história de duas mulheres, que mesmo em uma época sem qualquer aporte tecnológico, que pudesse oferecer mais visibilidade e/ ou espaço de voz, seguiram em uma perspectiva feminista, mesmo que não tivessem a consciência de uma militância ativa.

A proposta de trazer exemplos do protagonismo de mulheres na Dança de Salão, se configura como possibilidade de adentrar nas histórias invisibilizadas. E assim, acessar outros saberes que favoreçam pensar sobre as mulheres na docência na Dança de Salão na Paraíba, no eixo Campina Grande e João Pessoa, na tentativa de investigar pistas sobre as histórias que não são contadas.

2. Madame Poças Leitão e Maria Antonieta: ignições para o protagonismo na Paraíba

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Muitos mestres em Dança de Salão são exaltados em todo território nacional, o que deixa claro, a solidificação do reconhecimento da figura masculina, como sendo a representação do sucesso e consequentemente detentor do conhecimento, isso me dá pistas para problematizar a hierarquia de gênero que existe entre corpos na Dança de Salão.

Por isso transcorro para essa história dançada, Madame Poças Leitão e Maria Antonietta, mulheres que deram aulas sozinhas sem a chancela de uma figura masculina ao lado, foram mestras de muitos professores reconhecidos ainda hoje. Um ser-em-situação (TIQQUN, 2019) que escapa dos contornos patriarcais e pode apontar pistas para discutir essa questão do apagamento de mulheres na Dança de Salão na Paraíba.

Referir-se ao protagonismo de Madame Poças Leitão e Maria Antonietta, ajuda na tarefa de entender como é possível desabordar contornos coloniais hegemônicos na Dança de Salão. Ou seja, como as suas formas-de-vida desestabilizaram a norma hegemônica, ao ponto de se posicionarem como sujeitas-mestres e friccionando a herança patriarcal e romperam com signos tradicionais da Dança de Salão.

Eis que apresento, Madame Poças Leitão, nascida na Suíça, que devido à queda da borracha se mudou para São Paulo com seu esposo português, em 1914. Em 1915 abriu uma escola de dança em São Paulo, onde ministrava aulas de dança de salão sozinha, sem sequer falar uma palavra em português. Arrastou a elite paulistana para sua escola, com seu método singular de dar aulas. Sobre isto, Perna (2001) escreve que Madame parou de dar aula em 1966, mas que antes preparou suas noras para assumirem seu lugar, Nice, esposa de Luiz e Flordalisa, esposa de Paulo.

Madame Poças Leitão, é um exemplo de protagonismo feminista, colocava a mulher em uma posição de produtora de conhecimento e detentora do saber, ela passou adiante seu legado para as mulheres da família.

Maria Antonieta, nome mais falado nos quatro cantos do Rio de Janeiro, ficou conhecida como a dama da gafieira. Uma mulher de 1,50 cm, com origens manauenses. Em um depoimento feito por Jaime Arôxa para o livro: “A dama da gafieira – Maria Antonieta”, de Milton Saldanha (2010) e cedida pelo Jornal Dance, ele aponta que:

ISSN: 2238-1112

> Tornou-se, assim, uma pessoa querida, reverenciada. E ensinou, principalmente para mim, a dança da mulher. O que vem a ser isso? No Rio a dança era muito dos homens. “Eu conduzo, ela vai”. Não havia espaço para a mulher criar, dançar, se expressar. A mulher era um pouco carregada pelo homem [...] na prática, ela conduzia. Poucos homens conseguiam com ela esse comando, porque ela dançava de igual para igual, com eles (JORNAL DANCE, 2010).

Essas duas mulheres me impulsionam a refutar a historiografia tradicional, em busca das histórias apagadas na docência da Paraíba, nas cidades de Campina Grande e João Pessoa, campo de atuação da minha pesquisa. Com o propósito de trazer outra geografia de discursos e saberes, a partir de referências invisibilizadas e silenciadas, para desestabilizar as “verdades” impostas pelas narrativas predominantes.

Tentativas de apagamentos que lubrificam ainda mais a engrenagem que perpetua silêncios, desqualificando vozes consideradas ilegítimas, a exemplo de Maria Antonietta e Madame Poças Leitão, evidenciando a importância de conhecer outras trajetórias não contadas e romper com o silêncio posto.

Neste sentido, a hipótese levantada é que existe um apagamento na docência da Dança de Salão na Paraíba, onde as mulheres não são reconhecidas, não possuem o lugar de valia, uma vez porque o lugar dado a mulher na docência é o de “*partner*”, isto é, uma parceira na execução e demonstração dos movimentos durante as aulas. E, portanto, não reconhecida como docente, justamente por ser reduzida a objeto, a algo que possui uma função, a partir do olhar beauvoriano.

O que reforça mais ainda o lugar de subordinação e objetificação, legitimado por um sistema colonial e patriarcal, ademais há um preconceito maior devido a territorialidade do nordestino, com discursos por vezes machistas que desqualifica a mulher desse lugar de autonomia e protagonismo.

Desse modo, as estruturas de opressão condicionam o silenciamento para grupos tidos como subalternos, demarcando quem pode ser “sujeito” e “objeto”. De acordo com Bell Hooks, “sujeitos” são aqueles que “tem o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (HOOKS, 1989, p.42) e “objeto” são aqueles em que a realidade é definida por outros e a “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos” (HOOKS, 1989, p. 42).

ISSN: 2238-1112

Diante da abordagem de Bell Hooks, pode se pensar que ao sermos postas como objeto, somos confinadas ao não-lugar, ao silenciamento, ao desempoderamento e o falar é “uma forma de existir para o outro” (FANON, 2008).

Antes de mais nada, esclareço que o falar não é emitir palavras, mas poder existir, com isso, proponho pensar o silêncio como dispositivo de apagamento que implica a não contestação do seu espaço de fala, caracterizando em um acordo compulsório “silencial” que nos impede de nos definirmos como sujeito. Logo, “definir-se é um status importante de fortalecimento e de demarcação de possibilidades de transcendência da norma colonizadora” (RIBEIRO, 2019, p.31).

Assim, como forma de demarcação de existência, na busca por mais protagonismo de mulheres na Dança de Salão na Paraíba, fomento minha investigação por meio de documentos antigos, mais especificamente na hemeroteca digital Brasileira, no qual encontro datado no ano de 1883 o que seria uma possível pista, de um anúncio de jornal na Paraíba, de uma mulher que oferecia aulas de dança na capital João Pessoa, indícios de uma provável construção da história da Dança de Salão na Paraíba, a seguir transcrevo o seguinte anúncio:

> Rosa Adelaide Julia Henriques, participa as suas dignas patrícias que, tendo regressado da corte, para esta capital, resolveu abrir aula de ensino, onde recebe alunas internas, semi-internas e externas, e também alunas menores de 9 anos. As matérias de ensino são as seguintes: Doutrina-Christã, Portuguez, Francez, Calligraphia, Leitura, Grammatica, Arithmética, Geographia, Historia Mythologia, Piano, Canto, Dança, e toda qualidade de trabalho de agulhas e flores (JORNAL O POPULAR, 1883).

ATTENÇÃO.

Rosa Adelaide Julia Henriques, participa as suas dignas patricias que, tendo regressado da côrte, para esta capital, resolveu abrir aula de ensino, onde recebe alumnas internas, semi-internas e externas, e tambem alumnas menores de 9 annos.

As materias de ensino são as seguintes: Doutrina-christã, Portuguez, Francez, Calligraphia, Leitura, Grammatica, Arithmetica, Geographia, Historia Mythologia, Piano, Canto, Dança e toda qualidade de trabalho de agulha e flores.

CONDIÇÕES.

Pensão mensal	25$000
Meia pensão	13$000
Externas	4$000
Piano	6$000
Musica vocal	3$000

Os pagamentos são adiantados, sem que se faça desconto algum por auzencia ou ferias.

A lavagem de roupa fica á cargo dos pais, ou mediante a quantia de 4$000 rs. mensaes.

A alumna interna deve trazer o enxoval

Figura 1. extraída do site hemeroteca digital Brasileira, Jornal O Popular, ano 1883, edição 176.

Além da investigação em documentos, a análise do contexto será alicerçada por um mapeamento feito das escolas de Dança de Salão e dos professores e professoras das cidades de Campina Grande e João Pessoa, na Paraíba. Entretanto como a pesquisa ainda está na fase inicial, atrevo aqui a compartilhar dados quantitativos provisórios.

Em um primeiro levantamento, ainda a ser confirmado com a possibilidade do desenvolvimento da pesquisa em campo, a partir do controle da pandemia com o COVID-19, chegou-se ao seguinte panorama: na cidade de Campina Grande existem 11 professores do gênero masculino e 8 professores do gênero feminino, já na cidade de João Pessoa, têm 10 professores do gênero masculino e 8 professores do gênero feminino, totalizando 6 escolas em João Pessoa e 7 escolas em Campina Grande.

Arrisco dizer, por eu fazer parte da realidade docente da Dança de Salão, que provavelmente uma grande maioria dos professores do gênero masculino, nas duas cidades, atuam sozinhos, sendo auxiliados pelas alunas durante as aulas para exemplificar os passos tido como os da dama, enquanto que na cidade de João Pessoa, há um maior número de mulheres que dão aula sozinhas em um comparativo com a cidade de Campina Grande, mas ainda assim, me parece que os números são reduzidos tanto em quantidade como em reconhecimento.

Aqui explico que somente com a finalização da pesquisa de campo, com a aplicação de entrevistas semi-estruturadas para os sujeitos da pesquisa, será possível fazer uma análise dos dados de modo mais aprofundado e crítico.

Contudo, desde já existe o exercício em considerar o apagamento do protagonismo de mulheres na docência e por conseguinte, ir em busca dessas professoras restituindo a condição de sujeitos epistêmicos ativos no contexto da Dança de Salão na Paraíba.

Como pesquisadora e professora de Dança de Salão, sei que ao seguir por esse caminho que diverge com os interesses coloniais, traço rotas que rompem com a antropofagia de narrativas que impõe o “não-lugar” (FANNON, 2008), ao passo que resistir a um “sistema que funciona a partir da opressão pelo apagamento” (BERTH, 2019, p.38) é uma forma de me colocar como “sujeito”.

Dessa forma, afirmo minha subjetividade nesse espaço para ecoar minha voz, agora sem ser interrompida ou reduzida pelo sexismo em desvalidar meus conhecimentos, faço dessa escrita um ato político.

ISSN: 2238-1112

Escrevo minhas leituras de mundo como “sujeito” em co-implicação com o ambiente, motivo pelo qual a Teoria Corpomídia (KATZ & GREINNER, 2005), se constituí um paradigma de análise da pesquisa.

Principalmente ao considerar que se o corpo não existe separado do ambiente, e, portanto, é “aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente” (KATZ & GREINER, 2005, p. 130), a investigação assume uma responsabilidade política. Uma vez que somos responsáveis pelo aquilo que a gente corpa e devolve para o mundo. Sobre isto Helena Katz, em palestra proferida no Seminário do Grupo de Pesquisa Ágora: modos de ser em dança, em novembro de 2020, disse:

> A coleção de informações que nós estamos sendo é da nossa responsabilidade, e a coleção é co-dependente do ambiente e desenham um tipo de mundo. Ou seja, as informações não apenas me corpam, corpam também um tipo de mundo (KATZ, 2020).

A partir desses entendimentos, pretendo corpar o contorno de um mundo distinto do que se apresenta, isto é, travestir a Dança de Salão com outro figurino, onde nós docentes, somos sujeitas produtoras de conhecimento e deslocadas dessa hierarquização violenta que legitima opressões dentro da sala de aula.

Pois, de acordo com Araújo (2020, p. 142) “o espaço educacional se encontra atravessado das estruturas hierárquicas que legitimam opressões, que constroem a noção de Outro”, ainda de acordo com a mesma autora, ao citar Bell Hooks, ela enfatiza que, “a educação tem o desafio de ensinar a transgredir barreiras impostas pelo racismo, pelo sexismo”.

Portanto, diante de tudo o que foi exposto, pretendo corpar com outro entendimento de docência na Dança de Salão, isto é, propor uma docência transgressora que seja possível a descolonização do pensamento e por conseguinte promover rupturas na práxis pedagógica ancorada em modelos coloniais dominantes. Seguir no enfrentamento e possibilitar o rompimento com fazeres que tendem a reproduzir a opressão de gênero, sexismo e racismo.

Com este artigo, explicito os primeiros passos para se pensar na restituição da legitimação do lugar da mulher na docência da Dança de Salão. E para tanto, rejeitar narrativas dessa dança, na qual o homem é preponderantemente visto como o protagonista dessa história, se torna um dispositivo contra-hegemônico ao que está posto.

Considero que ao romper com a manutenção de uma história única (ADICHE, 2019), se faz preciso ir além, trilhar caminhos na reparação da dignidade e, portanto, do papel da mulher na docência como sujeitas históricas e produtoras de conhecimento via corpo que dança.

Afinal, não dá para pensar a docência apartada do discurso político, quimérico trazer moveres e fazeres diferentes, e continuar ainda a reproduzir os moldes de subalternização e sexistas, fazer isso é perpetuar com essa estrutura em que nós não temos espaço de voz, que reforçam pesados silêncios que nos sufocam, onde ao depositarem em nossos corpos a tentativa de apagamento, gritamos pela liberdade e o direito de narrar a si (nós) mesmas.

Por fim, a Dança de Salão não pode passar incólume a convocatória de descolonização e possibilitar romper com o ciclo de apagamentos e violências da mulher docente, pois se faz necessário pensar o que ainda permanece como pano de fundo na manutenção da desigualdade de gênero no contexto do ensino.

Sabrina Rayna Vilar de Queiroz
UFBA
sabrinaraynavq@gmail.com
Graduada em Licenciatura em Educação Física pela Universidade Estadual da Paraiba – UEPB, mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia – UFBA

Márcia Virgínia Mignac da Silva
UFBA
marcia.mignac.silva@gmail.com
Profº. Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia- UFBA.
Doutora em Comunicação e Semiótica/PUC-SP

Referências:

ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARAÚJO, Simélia de Mello. **Descolonizar a universidade**: por uma educação como prática para a liberdade. In: MORTARI, Claudia; WITTMANN, Luisa (ORG). Narrativas Insurgentes: decolonizando conhecimentos e entrelaçando mundos. Florianópolis: Rocha Gráfica e Editora, 2020. p. 130-154.

BAIRROS, Luiza. **Nossos feminismos revisitados**. In: RIBEIRO, Matilda (ORG) Revista Estudos Feministas, Dossiê Mulheres Negras, Florianópolis, v. 3, n. 3, 1995.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet.4.ed.São Paulo: Disfusão Europeia do Livro, 1980b.

BERTH. Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen, 2019.
CRENSHAW, K. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Revista Estudos Feministas, v. 10, n. 1, p. 171–188, jan. 2002.
DIAS, Eulina Souto. **Corpos em movimento**: masculinidades e práticas educativas da dança em Campina Grande (1985 -2017). Campina Grande, 2020. 151f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2020.
DUBY, G. **A sociedade cavalheiresca**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
ELLMERICH, L. **História da Dança.** São Paulo: Nacional, 1987.
FANNON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.
GAIO, R.; FIORANTE, F.; COAN, A. B. **Corpo e movimento na dança de salão**: discussão sobre gênero. Coleção Pesquisa em Educação Física, v. 8, n. 2, p. 45-52, 2009.
HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 1. Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1989.
KATZ, H.; GREINER, C. 2005. **Por uma teoria do corpomídia**. In: GREINER, C. O corpo: Pistas para estudos indisciplinares. Annablume.
KILOMBA, Grada. **Plantation memories**: episodes of everyday racism. Berlim: Unrast, 2008.
MAJEROWICZ, Ilana Taya I.; SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. **Cavalheirismo não é gentileza**: elucidações sexistas no pensar contemporâneo da dança de salão. 41º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Anais Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Joinville, v. 1, n. 1, p. 1-13, set. 2018.
NAU-KLAPWIJK, N. **Tango**: um baile bien portenho. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
OYÈRONKÉ, Oyéwùmí. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1º ed.Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
PERNA, Marco Antônio. **Samba de Gafieira**: a história da dança de salão brasileira. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.
POLEZI, Carolina, PACHECO; Débora Reis. **Empoderamento da mulher dama?** Corpos desejantes na dança de salão. Linha Mestra. n. 41 p. 166-174. Ago. 2020.
RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.
SALDANHA, Milton. **A dama da gafieira, Maria Antonietta**. São Paulo: Phorte, 2010. Disponivel em: http://www.dancadesalao.com/jornal/dance/livroantonietta.php > Acesso em: 04/07/21
SONILT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas**: reflexões sobre os novos feminismos. 2017. 1º edição. Editora Companhia das Letras. 2017.
TIQQUN. **Contribuições para a guerra em curso**. São Paulo: N-1 edições, 2019.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Meditadança em espaços virtuais

Sigrid Bitter (UFU)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Esse artigo se orienta através da minha tese, na qual apresento uma proposta metodológica de criação coreográfica partindo dos elementos que emergem de estados meditativos. Parto do pressuposto de que se torna imprescindível reconhecer o potencial criativo de cada indivíduo, valorizá-lo e encorajá-lo a utilizar essa criatividade a seu favor, tornando-o mais legítimo. E a forma que encontrei para acessar essa potência foi através de processos meditativos, orientados no Mindfulness, na Antroposofia e no Yoga. Valorizo muito os processos subjetivos de criação, por poderem despertar potencialidades até então não acessadas. Acredito muito na educação fundamentada na experiência que faz sentido para o aluno. Só assim o processo poderá ter uma reverberação positiva, de um aprendizado prazeroso e uma construção social mais saudável. Em virtude da situação Pandêmica atual, houve a necessidade de adaptarmos à esse novo contexto. Todas as aulas foram realizadas no espaço remoto. Abriu-se outras possibilidades de criação. Novos caminhos, novos saberes, novos desafios!

Palavras-chave: MEDITAÇÃO. DANÇA. CRIAÇÃO. EXPERIÊNCIA. ENSINO REMOTO.

Abstract: This article is oriented by my thesis, in which I present a methodological proposal of choreographic creation based on elements that emerge from meditative states. I start from the assumption that it is essential to recognize the creative potential of each individual, to value it and encourage him/her to use this creativity in his/her favor, making it more legitimate. And the way I found to access this power was through meditation processes, oriented in Mindfulness, Anthroposophy, and Yoga. I value very much the subjective processes of creation, because they can awaken potentialities that until then were not accessed. I believe very much in education based on the experience that makes sense to the student. Only then can the process have a positive reverberation, of a pleasurable learning and a healthier social construction. Due to our Pandemic situation, there was the need to adapt to this new context. All classes were held in the remote space. This opened up other possibilities for creation. New paths, new knowledge, new challenges!

Keywords: MEDITATION. DANCE. CREATION. EXPERIENCE. REMOTE TEACHING.

1 – O sentido da experiência no ensino

Temos uma valiosa contribuição para a discussão da noção de experiência do espanhol Jorge Larrosa Bondía, pesquisador, filósofo, pedagogo e

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

professor. Ele traz, em seu artigo “Notas sobre a experiência e o saber de experiência” (2002), e mais tarde em seu livro *Tremores* (2015), o pensar a educação como um binômio experiência/sentido, porém sem menosprezar os saberes, as técnicas e o lugar da crítica. Para o autor, as palavras possuem força, pois elas conseguem dar sentido às coisas/fatos/fenômenos, elas constroem realidades e inclusive são fortes estruturas de subjetivação. Portanto, é necessário explorar o que a palavra “experiência” nos permite pensar, dizer e fazer pedagogicamente. Pensamos com as palavras, e “pensar é dar sentido ao que somos e ao que nos acontece”, logo, “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (LARROSA BONDÍA, 2002, p.21). O sujeito da experiência é um sujeito aberto e receptivo ao acontecimento, permitindo-se descobrir sua própria vulnerabilidade, fragilidade, impotência e ignorância.

No intuito de reforçar a noção de experiência sobre a qual me debruço, compartilho o pensamento de Molina, que descreveu de forma compacta vários estudos realizados sobre o assunto:

> [...]não interessa aqui a noção de experiência da filosofia clássica, entendida como um modo inferior de conhecimento. Do mesmo modo, a ideia de experiência localizada no cerne da ciência positivista – controlada, calculada e objetivada – também não é o foco desse estudo. E nesse sentido, faz-se necessário diferenciar experiência de experimento, sendo esta interessada na manipulação de objetos ou coisas: pedras, animais, plantas, eletricidade, temperatura, etc.; enquanto a outra (a experiência) tem relação com a subjetividade, a provisoriedade e a incerteza. A noção de experiência aqui mobilizada não é, portanto, tributária da separação entre o homem e a natureza[...] (MOLINA, 2015, p.64).

Também precisamos ter cuidado para não fazer da experiência um imperativo, assim como tem-se visto acontecer ao longo da história. Como, por exemplo: o que temos de ser e ter sem ao menos sabermos o que é, e muito menos sem termos sentido necessidade, ou seja, como marionetes sociais.

No campo do ensino, também gostaria de mencionar as contribuições de Paulo Freire, as quais também convergem com os pensamentos de Edgar Morin (2015) e Larrosa, no que tange, à importância da curiosidade, da incerteza e da historicidade no processo de ensino-aprendizagem. Ele aponta a formação docente e a prática educativo-crítica (progressista) como fundamentais no ensino. Sua pedagogia se pauta na ética, no respeito à dignidade e à própria autonomia do educando. Segundo Freire (2015), a criatividade é fruto da nossa curiosidade, pois é ela que nos move, e é através dela que nos posicionamos frente ao mundo que não

ISSN: 2238-1112

criamos, e sim cocriamos. “O exercício da curiosidade convoca a imaginação, a intuição, as emoções, a capacidade de conjecturar, de comparar, na busca da perfilização do objeto ou do achado de sua razão de ser” (FREIRE, 2015, p. 85). Quanto à ética, Freire (2015) diz que “é a decência e a boniteza andando de mãos dadas”, já que, ao agirmos com princípios de respeito para consigo mesmo, para com o outro e para com o planeta, aproximamo-nos de uma atitude laudável. Bom lembrar que a curiosidade de um não tem o direito de invadir a privacidade do outro.

Enquanto Freire mostra a dura realidade nordestina, onde se aprende pela dor, pela miséria, pela fome; Morin traz a possibilidade do ensino da condição humana através da cultura das humanidades, como nas artes, na filosofia, na linguística. Mas ambos compartilham do pensamento de que é necessário o aprendizado da compreensão humana, a qual será possível através da empatia, identificação e compaixão.

Edgar Morin, em seu livro *A cabeça bem-feita* (2015), apresenta uma reflexão sobre o processo de ensino na contemporaneidade, e sugere uma revisão, pois, segundo ele, esse processo encontra-se centrado na especialização, impedindo o acesso à complexidade dos conteúdos, o que acarreta no distanciamento entre as pessoas, desconectando-as do todo. Durante sua reflexão, Morin cita o princípio de Pascal: “[...] considero ser impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, tanto quanto conhecer o todo sem conhecer, particularmente, as partes” (PASCAL *apud* MORIN, 2015, p.88). Essa ideia também está presente na filosofia do Yoga, quando se evidencia que as partes compõem o todo assim como o todo é composto pelas partes, e que são indissociáveis, além de que tudo que existe no macrocosmo está inserido no microcosmo e vice-versa. Explicando de outra forma, a existência de uma partícula, por mais minúscula que seja, possui informações de todo o Universo.

2 – Processos meditativos

Um dos princípios, talvez o mais significativo, é a habilidade de termos atenção. Numa de minhas divagações, cheguei a ter um *insight* sobre a palavra atenção (mesmo que não seja a sua verdadeira etimologia): Ora, “a” é um prefixo que anula, que representa “sem”, ou seja, atenção poderia significar sem tensão. Interessante foi quando me dei conta de que para perceber algo, assimilar algo,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

apreender algo, necessitamos estar num estado de receptividade, e este só acontece quando nos permitimos estar sem tensão, sem "pré-ocupação", ou seja, estarmos no presente, inteiros e no aqui e agora. Portanto, dispomos de um recurso eficiente para alcançar uma atenção plena, que é prática da meditação.

A meditação é um procedimento muito importante em diversas áreas do conhecimento**,** como no Yoga, na Física Quântica, na Antroposofia, dentre outras. Ao acalmar a mente e relaxar os músculos, conseguimos atingir um estado de consciência alterado, permitindo o aflorar de todo o potencial do nosso Ser. Isso se dá pelo fato de a meditação provocar uma redução na frequência cerebral, o que oportuniza o fluir de sensações únicas, maior clareza nos pensamentos e, consequentemente, maiores possibilidades de criação.

Numa visão mais contemporânea, podemos falar de *Mindfulness,* considerada para alguns pesquisadores como uma forma meditativa e para outros como um estado mental (de atenção plena, observação clara, consciência plena) que se alcança através de várias técnicas, principalmente da meditação. Sua fundamentação está no treinamento da atenção por meio de um foco, que poderá ser a respiração, os movimentos corporais, as sensações, e sempre numa atitude de receptividade, consentimento e curiosidade. Segundo Mark Williams e Danny Penman[1] (2015), *Mindfulness* se fundamenta nos estudos da terapia cognitiva, da redução do estresse e de preceitos budistas. Williams foi um dos criadores da terapia cognitiva baseada na atenção plena. *Mindfulness,* ou atenção plena, exige ao mesmo tempo compromisso e persistência, assim como suavidade e desprendimento. Além de ser considerada uma prática, tornou-se também um estilo de vida. É o de se posicionar frente ao que nos acontece agora, possibilitando o romper de certos padrões de pensamento e de comportamentos automáticos que muitas vezes são inconscientes. É o aprender a viver de uma forma mais plena, enfrentando a ansiedade, o estresse, a exaustão e a depressão, consequentemente melhorando a memória e aumentando a criatividade.

> A atenção plena consiste em observar sem criticar e em ser compassivo consigo mesmo. [...]. Em essência, a atenção plena permite que você capte os padrões de pensamentos negativos antes que eles o lancem em uma espiral descendente. Esse é o início do processo para retomar o controle de sua vida. (WILLIAMS; PENMAN, 2015, p.13).

[1] Williams é professor de Psicologia Clínica na Universidade de Oxford e Penman é Ph.D. em Bioquímica. (WILLIAMS; PENMAN, 2015).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Com a prática, deve-se também alcançar a capacidade de vencer as distrações internas e externas, pelas quais somos constantemente tomados. Assim como no *Mindfulness*, deve-se meditar sem expectativas e sem esperanças, mas na presença de acolher o que pode ou não surgir dentro da calma infinita.

Na Antroposofia, percebe-se um vasto caminho de meditações contemplativas com a finalidade de acessar o aspecto espiritualista do indivíduo. Rudolf Steiner[2] (2007, 2008, 2009) também contribuiu com os seus estudos no campo da meditação e conseguiu desmistificar a prática esotérica, por fundamentá-la no livre pensar e na plena consciência. Mesmo seguindo um caminho espiritual, sempre se preocupou em manter as diferenças entre mundo anímico e o mundo físico. Para ele, não existe resultado científico algum que conteste a pesquisa espiritual. Em seu livro *O conhecimento dos mundos superiores: a iniciação* (2007), Steiner sugere algumas práticas meditativas, a fim de entrar em contato com o mundo anímico e assim alcançar outros níveis de consciência. Ele indica três graus para se alcançar a iniciação, que denomina de preparação, iluminação e a iniciação propriamente dita. Na preparação, deve-se cultivar os sentimentos e os pensamentos. A sugestão para isso é a de observar de forma intensa e persistente os processos de germinar, crescer, vicejar, murchar, declinar e perecer dos fenômenos no mundo. Com a atenção mais aguçada, adquirida com um bom tempo de prática, surgirão sentimentos. Neste momento, os praticantes deverão estar receptivos, tranquila e serenamente, para possibilitar o ressoar interno destes sentimentos. Na fase da iluminação, também se deve despertar certos sentimentos e pensamentos latentes. Steiner propõe a prática da contemplação intensiva e compenetrada de uma pedra, de um animal e de um vegetal. Inicialmente, os sentimentos que forem surgindo existirão apenas durante a meditação, mas, com uma prática mais constante, eles perdurarão por mais tempo. A iniciação representa mais um degrau desse desenvolvimento anímico-espiritual. Nesse estágio, o praticante deverá ter vivenciado as fases anteriores e agora deverá passar por três "provas", as quais não irei mencionar pelo fato de não serem o foco nesse processo.

Outra visão sobre a meditação, essa bem mais antiga é a do Yoga. Possivelmente a origem desses ensinamentos encontra-se nos textos védicos, que

[2] Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo e pesquisador científico-espiritual da Sociedade Teosófica e fundador da Sociedade Antroposófica. Com os seus estudos, contribuiu para os campos das artes, organização social, pedagogia (Waldorf), medicina, farmacologia, agricultura, pedagogia curativa, dentre outros. (STEINER, 2007).

ISSN: 2238-1112

são as escrituras sagradas do hinduísmo. Os Vedas foram as primeiras escrituras em versos de toda tradição cultural da civilização indiana, que antes disso era passada oralmente em forma de cânticos, de geração para geração. Estes formam a base do conhecimento e das práticas religiosas e espirituais indianas. Os Vedas se subdividem em: Rigveda, Yajurveda, Samaveda e Atharvaveda, que percorrem os campos da medicina, da dança, das artes marciais, dos exercícios energéticos, da meditação, do autoconhecimento, da poesia, do canto, da astrologia, da administração, da comida e em muitos outros contextos. O Yoga Sutra de Patañjali abarca o sistema filosófico e a técnica do Yoga de uma forma sintetizada. Nele se originou o Raja Yoga, ou seja, a linha meditativa do Yoga. Taimni[3], em seu livro *A ciência do Yoga* (1996), apresenta-nos os ensinamentos fundamentais do Yoga, respaldados nos Sutras de Patañjali.

> *Yoga-Sutras* são a base mais adequada, não somente por oferecerem todas as informações essenciais sobre o *Yoga* de maneira magistral, mas também por serem reconhecidos como obra-prima na literatura do *Yoga* e, como tal, resistir ao teste do tempo e da experiência (TAIMNI, 1996, p.12, grifo do autor).

Conforme essa linha de pensamento, pode-se afirmar que o Yoga é um caminho em busca da verdade latente no nosso íntimo, que requer muito tempo de dedicação através de uma procura séria e amorosa.

O trabalho desenvolvido com os alunos partiu da meditação estabilizadora do *Yoga*, na qual a atenção se volta para a respiração, objetivando alcançar um estado de equilíbrio físico, mental e emocional e assim permitir ao indivíduo atitudes e pensamento focados. Em seguida passou-se para a meditação contemplativa, indicada na Antroposofia. O aluno escolheu um fenômeno que chamasse a sua atenção e o qual poderia ser observado diariamente para que pudesse ser o foco de sua contemplação. Durante o processo esperava-se que insights, memórias, sonhos pudessem emergir. Desses elementos partiria todo o processo de criação. E, para alguns alunos, o processo continuava mesmo findando o semestre. Ou seja, a meditação já fazia parte de seu cotidiano. Podemos dizer que, nesse caso, o *Mindfulness* era incorporado na vida dessas pessoas.

3 – Novos desasfios

[3] I. K. Taimni nasceu na Índia, pesquisador de química na Inglaterra, dedicou-se aos estudos da filosofia hindu, além de praticá-la. Teve grande contribuição, com os seus textos, na literatura teosófica.

ISSN: 2238-1112

Essa nova experiência, de forma remota, está trazendo muitos desafios, muitas tentativas, muitos erros como também muitos acertos e situações inesperadas. Já podemos considerar ser uma época muito profícua, principalmente nessa nova forma de interação digital entre a turma e com o professor. As trocas estão sendo mútuas e horizontalizadas. Os alunos conseguem demonstrar seus potenciais criativos com muita riqueza, sensibilidade e profundidade. Porém, ainda temos muito a percorrer, já que o caminho se mostra bastante inovador, necessitando de muita lapidação, pesquisa, reflexões, mudanças, amadurecimento, etc.

Como estamos em plena adaptação, devido à Pandemia, ainda não conseguimos finalizar a escrita sobre todos os acontecimentos, e tenho a consciência de que isso não acontecerá pois, tudo está em constante transformação. Porém, já podemos apontar algumas reflexões, hipóteses e insights que surgiram nesse primeiro momento com o despertar desse novo processo.

Os desafios já se apresentam pela própria formatação de aula do ensino remoto:

1. Existe entre os colegas e o professor uma barreira que se chama monitor. Em muitos casos, sabemos, que além do áudio mutado, as telas do vídeo também ficam desligadas. Isso já traz a primeira dificuldade, que é a falta de interação entre os participantes. Nesse sentido, estipulei a primeira regra para as nossas aulas: todos deveriam estar com a câmera ligada e o áudio só seria ligado no momento da fala para não causar interferências. Lógico que houveram algumas dificuldades como: nem sempre o equipamento utilizado era um computador, às vezes instabilidades e outros problemas com a internet, além da plataforma que utilizamos na UFU (Universidade Federal de Uberlândia) que por sinal é muito boa quanto aos recursos disponíveis, porém é um arquivo pesado, necessitando de um bom plano de internet, o qual nem todos os alunos possuem condições financeiras e de acesso. Contudo, conseguimos driblar bem essas dificuldades.

2. A distância geográfica também foi uma questão complicada, já que para um trabalho mais sensível, subjetivo e de trocas, o estar junto é muito importante. Principalmente com uma proposta inovadora, a qual pode trazer uma certa insegurança por estar percorrendo um caminho muito íntimo e desconhecido. É um convite para sair da zona de conforto e se autodescobrir. O estar junto traz coragem, pois nos sentimos no mesmo barco; traz acolhimento, pois nos é permitido

ISSN: 2238-1112

arriscar sabendo que existe o outro que nos apoia; traz empodeiramento, pois se abre espaço para a descoberta de sua própria potência e a do grupo. Mesmo com todas as telas dos monitores abertas, tendo a sensação de uma proximidade, a distância vibracional/energética do estar junto não se faz, e se faz, é de uma forma muito minimalista, a qual não contempla as necessidades para a proposta desse trabalho.

3. O rendimento do aluno fica prejudicado, já que nas aulas síncronas este pode estar fazendo várias outras atividades, tirando o foco em questão. O "estar no aqui e agora" é fundamental. As aulas frente à um monitor são estressantes, cansativas e demanda um esforço muito grande por ambas as partes: professor e aluno. Para amenizar essa questão, implementaram-se as aulas assíncronas, onde o aluno assiste à algum material na mídia ou faz uma escrita de pesquisa ou mesmo outras atividades. Porém, esse tempo das aulas assíncronas, é melhor aproveitado quando as aulas se dão presencialmente. Entretanto, é o que temos no momento.

4. A etapa do processo meditativo parece que não funcionou muito, pois os elementos que podiam nele aflorar, quando não vinham, apareciam de forma muito incipiente. Esse fato foi discutido com os alunos, já que houve uma certa frustação por minha parte pela sensação de que algo não havia dado certo. E ao mesmo tempo uma curiosidade minha em descobrir o porquê. Das conversas que tivemos, constatamos vários empecilhos, os quais tinham origem na situação da Pandemia, como: a falta de um espaço reservado para meditar, a falta de privacidade para um momento de se silenciar, a dificuldade em estipular uma rotina, a impossibilidade de estar no lugar onde a escolha do fenômeno fosse a mais adequada, dentre outras demandas.

5. A outra questão foi como desenvolver uma prática de dança online, já que a proposta desse trabalho foi a de chegar numa produção coreográfica partindo de elementos que emergem dos estados meditativos. Como no momento isso era inviável, constituiu-se um espaço para outras criações. Com isso, a habilidade que cada aluno já apresentava era aprimorada durante o processo. Ou mesmo, aconteceu de alunos descobrirem uma habilidade até então para eles desconhecida. Isso foi bastante enriquecedor. Houveram várias criações como: desenhos, letras de música, arranjos musicais, representações teatrais, contação de estórias criadas pelos próprios alunos, estória em quadrinhos, poesias, instalações, edição de

ISSN: 2238-1112

vídeos, edição de fotos, e até a experimentação de um bolo o qual foi compartilhado ao final da disciplina. A questão da dança ficou mais distante, e a razão desse fato eu diria que foi pela falta de aulas presenciais, já que eu exploro muito o trabalho da Fundamentação de Rudolf Laban (1978,1984,1988), e esta se dá sempre em laboratórios de duplas, trios e subgrupos. A criação em dança em grupo é mais simples e prazerosa do que individualmente; pelo menos nos estágios iniciais da descoberta do movimento. Por outro lado, o aluno foi convidado a se autoconhecer e descobrir suas potências, o que trouxe possibilidades para outras criações, as quais poderão ser muito úteis num processo de criação coreográfica. Ou seja, transformar essa criação do aluno em movimento.

Ao final do semestre solicitei que os alunos preenchessem um formulário, sem identificação, o qual requeria que descrevessem os aspectos positivos, os negativos e as sugestões sobre a referida disciplina. Os aspectos negativos já foram contemplados durante a minha escrita anterior. Gostaria de citar alguns aspectos positivos descritos pelos alunos, os quais também foram importantes para um feedback desse novo "novo".

- "A forma como a matéria foi ministrada e as diferentes formas que a professora nos fez pensar subjetivamente sobre diversas experiências próprias."

- "Permitir refletir sobre as nossas emoções e sensações. São poucas as possibilidades que temos para pensar em nós mesmos."

- "A contemplação e divulgação de conhecimentos, que até então para mim eram novos, é um ponto que se destaca na aula. Os debates em aula sempre trouxeram uma nova reflexão a respeito tanto sobre a minha pessoa quanto a tudo que me rodeia."

- "Câmera ligada, interação das pessoas em todas as aulas, tarefas de fácil compreensão, ótima comunicação professora-aluno, conversas fluidas e interessantes, interesse em buscar coisas diferentes e novas, reflexões, sair da zona de conforto."

- "Foi uma aula para desocupar a mente e refletir sobre nós mesmos. Foi muito legal e você, Sigrid, é uma pessoa que exala luz e felicidade pra gente! Muito obrigada."

Apesar de todas as dificuldades, conseguimos superar alguns desafios, o que nos impulsiona a seguir em frente com a nossa jornada. É gratificante ver a entrega e o esforço dos alunos mesmo nesse momento em que o medo, a

ISSN: 2238-1112

insegurança, as dores das perdas, as incertezas, dentre outros fatos nos arrebatam e acabam afetando o nosso emocional e também a nossa razão. Uma vez que, para acessar o subjetivo e o sensível em nós, precisamos estar relaxados, sem tensão, abertos para o que está por vir, abertos para o novo, sem medo do vulnerável, do desconhecido e do frágil em nós. Vejam só que tarefa difícil quando estamos em plena segunda onda da Pandemia! Mesmo assim, alguns alunos conseguiram. Tiveram a coragem e aceitaram embarcar nessa viagem maravilhosa da autodescoberta, a qual não é nada fácil mas, com certeza, muito gratificante, por nos proporcionar reflexões e conhecimentos sobre nós mesmos e sobre a humanidade.

4 - Considerações finais

Após a experiência do primeiro semestre com aulas remotas, necessitando de determinadas adaptações, as quais algumas foram assertivas e outras nem tanto; também surgiram situações não previsíveis que foram vantajosas; posso dizer que foi um semestre atípico profícuo.

Em primeira instância, convidar o aluno a se auto observar através do exercício da meditação, fez com que ele se autodescobrisse e se visse fazendo realmente parte do mundo.

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, *pensar mais devagar*, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; *parar para sentir*, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, *suspender a opinião*, *suspender o juízo*, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a *atenção* e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, *calar muito*, *ter paciência e dar-se tempo e espaço*" (LARROSA BONDÍA, 2002, p.24, grifos meus).

Optei por grifar algumas palavras na citação anterior para reforçar o que pretendi nesse processo meditativo: oportunizar ao estudante um momento de cessar essa aceleração do dia a dia e permitir uma escuta, uma escuta com atenção plena sobre todos os seus sentidos e, assim, sem juízos e sem justificativas, permitir o emergir de sensações. A Pandemia, de certa forma provocou isso na humanidade, porém sobre o viés da morte eminente, quando o medo tomou conta e nos paralisou. O medo só é benéfico quando ele nos orienta, quando ele nos mostra os nossos limites. Entretanto a proposta que trago é a de que cada um tenha um tempo para

ISSN: 2238-1112

sentir, um tempo para se acolher, um tempo para respirar e retomar as suas forças, além de se auto descobrir ao estar em contato consigo mesmo. E as sensações que surgiam serviram de material para todo o processo de criação. A esse estudante, segundo Larrosa, possibilita-se ser o sujeito da experiência; quando ele se expõe com tudo o que tem de fragilidade e de risco nisso, deixando-se afetar, adquirindo marcas, e ao atravessar o acontecimento, ele se forma e transforma, ou seja, "um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo que se faz experiência dele se apodera." (LARROSA BONDÍA, 2002, p.25). É ter a coragem de sair da zona de conforto e estar aberto para experimentar o novo que pode nos transformar. Ainda, a experiência é única e intransferível, pois para cada um haverá um modo particular de dar sentido a um mesmo acontecimento.

Quando lanço a proposta da observação de um fenômeno escolhido pelo próprio estudante e sugiro que o observe diariamente por um período de 5 a 10 minutos, é com o propósito de oferecer ao aluno a oportunidade de sair de sua atividade mental cotidiana e vivenciar possibilidades no campo da subjetividade, permitindo que diferentes sensações emerjam dessa observação. E assim ele poderá ter em mãos uma gama de elementos para a sua criação. Minha proposta está pautada na contemplação de um fenômeno escolhido, na receptividade ao novo e na paciência da espera pelo surgimento de sensações. Quando estas surgem, não se deve classificá-las, nem as julgar, nem tentar dar um significado a elas. Deve-se afastar as indagações cognitivas, permitindo assim estar num estado de presença e abertura. O trabalho revelou, portanto, que essa tarefa não é nada fácil, principalmente pelo fato de, provavelmente, esta ser a primeira experiência com essas propriedades na vida dos alunos. E também, pela dificuldade que a maioria deles apresenta em sair de sua esfera mental, pois aprende-se que, estando no campo mental, podemos justificar tudo objetiva e racionalmente, aparentemente permanecendo numa zona de conforto, ou seja, numa região segura. O contato com o campo emocional tende a levar a um estado de insegurança, principalmente por não se poder prever os acontecimentos. Nestes, poderão aflorar medos, frustrações, revoltas, raivas e outras emoções, que fazem parte do processo e que podem ser bastante ricas para o crescimento, desenvolvimento e amadurecimento do aluno. Nesse caso, a proposta é a de incentivar o estudante para que tenha coragem em se arriscar ao novo. Alguns alunos até que se arriscavam, mas outros, pelo fato de já estarem saturados emocionalmente com a questão pandêmica, tiveram certa

ISSN: 2238-1112

dificuldade ou mesmo bloqueio. Aqueles que conseguiam entrar no processo, relataram posteriormente terem sido momentos de respiro, de acalento e de esperança.

A próxima instância foi transformar os elementos que emergem dos estados meditativos em criação. Pensando metaforicamente como uma semente de manga que precisa de um estímulo propício para se tornar uma linda e frondosa mangueira, esse estímulo para a criação é acionado, no nosso caso, através do processo meditativo. Na literatura temos o grau zero da escritura e/ou ao ponto morto de um desejo furioso de Roland Barthes e Maurice Blanchot (2003), que carrega todo o potencial em forma latente para que algo possa se manifestar. É onde encontramos a possibilidade de ir a qualquer lugar, a qualquer velocidade, e de manifestar um desejo. E ainda, onde estados intensos, fortes e excepcionais estão em sua fase latente. O neutro de Barthes e Blanchot tem essa força de ação, desejo, intensidade, velocidade, e não algo passivo. Nada está pronto, nada é previsível, tudo está por vir, com toda a força vital que possa existir. O neutro não é uma noção neutra, passiva, do nada. É justamente nesse ponto morto que encontramos a possibilidade de ir a qualquer lugar, a qualquer velocidade, e de manifestar um desejo. É o grau zero da escritura, em que estados intensos, fortes e excepcionais estão em sua fase concentrada e oculta.

As conexões entre as sensações percebidas durante a meditação com o processo criativo demanda uma certa autenticidade, liberdade e disposição do aluno. Para que elas possam fluir, gostaria de exprimir o pensamento de Freire (2015), quando o mesmo preconiza que os professores precisam ter autoridade sem ser autoritários e que é preciso dar asas à liberdade, porém, sem libertinagem. Isso se alcança com serenidade, amorosidade e retidão, sendo firmes e sérios nos propósitos educacionais. O bom-senso é fruto de uma prática metódica de questionamentos, comparações, dúvidas, incertezas, mensurações, provocadas pela curiosidade. Deve-se também ter respeito às dificuldades próprias de cada indivíduo, sendo tolerante, paciente, e protagonizar um papel de orientador do processo. Saber que cada ser está num determinado estágio de desenvolvimento e respeitar essa condição, além de possibilitar o tempo necessário para que cada um possa amadurecer.

Na proposta que eu trago aos alunos, sigo atenta aos seguintes aspectos:

- Respeitar e agregar a experiência que cada integrante traz consigo;

ISSN: 2238-1112

- Incentivar a curiosidade do aluno ao propor tarefas “um tanto esquisitas”, ou seja, diferentes do habitual;

- Despertar a criatividade do aluno ao oferecer vivências em que eles possam se autodescobrir;

- Proporcionar uma relação de ensino traçada por dois vetores, em que tanto o aluno quanto o professor se tornam coautores do processo;

- Estabelecer um diálogo permanente entre todos os envolvidos no processo;

- Nada está totalmente predeterminado, e com isso a sensação de insegurança e o medo da possibilidade de um fracasso poderão estar presentes;

- O sensível marca a experiência desse processo.

Em seu livro *Pedagogia da autonomia* (2015), Freire discute alguns saberes indispensáveis da prática progressista e aponta a reflexão crítica como imprescindível na relação teoria/prática. Para ele, “[...] ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (FREIRE, 2015, p.24, grifo do autor). É encorajar o aluno a se arriscar, se aventurar, criar e refazer algo já aprendido, ou mesmo novo, é permitir a manifestação autêntica e autônoma do aluno, as quais possibilitarão a expressão da liberdade.

Não adianta o professor almejar transferir a sua própria experiência ao educando, já que somos todos únicos, com nossas próprias singularidades; e uma experiência, mesmo que repetida, nunca será a mesma. O que pode ser feito é provocar situações em que o outro possa ter a sua própria experiência. Nesse processo, quem ensina aprende ao ensinar, tendo em vista que somos seres históricos inacabados. O inacabamento só existe onde encontramos vida. E a vida nos faz existir, à medida que adquirimos um corpo consciente, receptivo, disposto a aprender, transformar, criar, e não um corpo como mero depósito vazio a ser preenchido por conteúdos. Esse inacabamento ou inconclusão instiga o indivíduo a um permanente processo de busca. E ainda, a existência envolve linguagem, cultura, comunicação em níveis mais profundos e complexos. Para existir, torna-se necessário assumir o direito e o dever de escolher, deliberar, vencer obstáculos, produzir uma política, e assim constituir uma prática formadora e ética. Estarmos conscientes disso nos possibilita ir mais além e assumir um ser aventureiro

ISSN: 2238-1112

responsável. Nada precisa ser perfeito, mas sim inteiro. Nada está acabado, tudo está em constante estado de invenção e reinvenção.

Sobre o estudo da condição humana, a cultura das humanidades tem muito a contribuir, através dos campos da literatura, da poesia, do romance, do cinema, da música, da pintura, da escultura, da dança, da filosofia. Pois estes colocam em evidência aspectos existenciais, subjetivos, afetivos, ou, melhor dizendo, "[...] revelam a universalidade da condição humana, ao mergulhar na singularidade de destinos individuais localizados no tempo e no espaço" (MORIN, 2015, p.44). Outro aspecto que se negligencia no nosso aprendizado é o da compreensão humana. Torna-se necessário ampliar as possibilidades sobre um fato, adquirir mais empatia, identificar e ter compaixão para que se possa ter uma verdadeira comunicação e então compreender o outro, já que compreender significa colocar-se junto.

Ensinar a viver necessita transformar conhecimentos em sabedoria, e incorporá-la para toda vida; as informações sendo transformadas em conhecimento e este em sabedoria. Mais uma vez, uma grande contribuição é a cultura das humanidades. Ela pode representar, em seus múltiplos sentidos, escolas de vida, quando abordam a descoberta de si, quando permitem que o aluno se expresse, apropriando-se de um conhecimento linguístico, e quando trazem a poética e a complexidade da vida. Segundo Edgar Morin (2015, p.50), essas áreas "deveriam convergir para tornar-se escolas de compreensão [...] nesses tempos de incompreensão generalizada [...] É a partir da compreensão que se pode lutar contra a o ódio e a exclusão", assuntos estes bastante emergentes. E também, é necessário que se tenha lucidez, a qual poderá ser adquirida com o aprimoramento da percepção. O momento atual está nos colocando em "*xeque-mate*", nos obrigando a refletir sobre várias questões da nossa vida, inclusive sobre o sistema educacional, o qual já não mais nos contempla. Portanto, chegou a hora de uma mudança, uma mudança drástica porém extremamente necessária. Quem sabe, só assim nos tornaremos humanos melhores, que saibam cuidar de se, do outro e do planeta?

Dra. Sigrid Bitter
UFU
sigridbitter@gmail.com

ISSN: 2238-1112

Licenciatura Plena em Educação Física pela UFRJ (1982), Mestrado em Ciências do Esporte pela Johann Wolfgang Göthe Universität (Frankfurt am Main 1993), Doutorado em Artes Cênicas pela UNIRIO/UFU (2017), docente na Faculdade de Educação Física da UFU (desde 1987).

Referências:

BARTHES, Roland. Aula de 18 de fevereiro de 1978. In: _____. **O Neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Tradução de Ivone Castillo Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 5-43.

BITTER, Sigrid. **A meditação como ponto de partida para a criação coreográfica:** o (in)visível de um corpo dançante. Rio de Janeiro, 2017. 205f. Doutorado em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes, DINTER – UNIRIO/UFU, Rio de Janeiro, 2017.

DEMARZO, Marcelo; CAMPAYO, Javier García. **Manual prático Mindfulness**: curiosidade e aceitação. Tradução de Denise Sanematsu Kato. São Paulo: Palas Athena, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia. Saberes necessários à prática educativa.** Editora: Paz&Terra, 51º edição, Rio de Janeiro, 2015.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** Organização de Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria Barros De Vecci e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung.** 2ed. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984.

_____. **Die Kunst der Bewegung.** Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1988.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Tradução de João Wanderley Geraldi, n. 19, jan/fev/mar/abr de 2002.

_____. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução de Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MEHTA, Rohit. **A ciência da meditação.** Brasília: Teosófica, 2009.

MOLINA, Alexandre José. **Experiência artística no ensino superior em dança: ativações para um currículo encarnado**. 2016. 164f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 22.ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

STEINER, Rudolf. **O conhecimento dos mundos superiores: a iniciação.** 7.ed. São Paulo: Antroposófica, 2007.

_____. **Os seis exercícios complementares**: e o coração etérico. Colaboração de Athys Floride e Maurice Le Guerrannic; tradução de Ruth Salles. São Paulo: João de Barro, 2008.

_____. **Spiritual beings in the heavenly bodies and in the kingdoms of nature** [orig. GA 136]. Great Barrington, MA: SteinerBooks, 2009.

TAIMNI, I.K. **A ciência do Yoga**: Comentário sobre os Yoga-Sutras de Patañjali à luz do pensamento moderno. Tradução de Milton Lavrador. Brasília: Teosófica, 1996.

WILLIAMS, Mark; PENMAN, Danny. **Atenção plena**. Mindfulness. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2015.

ISSN: 2238-1112

Isadora veste farda – um modo de dançar no contexto da escola pública de Salvador, Escola Municipal Fazenda Grande 2 Ministro Carlos Santana

Simone Lisete Santos Gomes (PRODAN-UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento.

RESUMO: Este artigo, tem como finalidade pensar em possibilidades de uma dança para escola pública, enfatizado os anos iniciais, a partir de aspectos do legado de Isadora Duncan. Aprendizagem precisa, ser conduzida para uma educação sobre valores, respeito, o cuidado consigo mesmo, o cuidado com o outro, nos textos de Michel Foucault (1984), algo que deve permear em todas as relações; para tratar sobre a conscientização e questão ambiental atentando para a natureza como princípio da vida, o ambientalista Ailton Krenak (2019). E sobre o que seria mais apropriado em termos de técnica de dança, estes fatores como cuidado com a natureza e com o outro, respeito, estejam inseridos na condução de uma dança reflexiva onde até o que vestir com Umberto Eco (1982) a busca por argumentos para discernir essas questões e que sensações um traje para dança pode expressar no movimento do dançar. A respeito sobre cultura, ambiente e genética das crianças busquei Steven Pinker (2004). Para tratar do procedimento metafórico durante as aulas de dança Lenira Rengel (2007). Como procedimentos metodológicos utilizamos dinâmicas de vivências, jogos com ritmos variados, material audiovisual com ambientes da natureza assim como improvisações em contato com a natureza, estudos sobre Isadora Duncan (Kurt, 2003). A ideia de “Isadora Veste Farda”, ou seja, as crianças não vão vestir túnicas e sim a dança de “Isadora” será com a farda da escola.

Palavras-chaves: ESCOLA. DANÇA NATUREZA. FARDA. ISADORA DUNCAN.

ABSTRACT: This article aims to think about possibilities of a dance for public school, emphasizing the early years, from aspects of Isadora Duncan's legacy. Learning needs to be conducted towards an education about values, respect, care for oneself, care for the other, in Michel Foucault's texts (1984), something that should permeate all relationships; to address the awareness and environmental issue paying attention to nature as a principle of life, the environmentalist Ailton Krenak (2019). And about what would be more appropriate in terms of dance technique, these factors such as care for nature and for the other, respect, are inserted in the conduct of a reflective dance where even what to wear with Umberto Eco (1982) is the search for arguments for discerning these issues and what sensations a dance outfit can express in the movement of dancing. Regarding children's culture, environment and genetics, I sought Steven Pinker (2004). To deal with the metaphorical procedure during dance classes Lenira Rengel (2007). As methodological procedures we used dynamics of experiences, games with varied rhythms, audiovisual material with natural environments as well as improvisations in contact with nature, studies on Isadora Duncan (Kurt, 2003). The idea of “Isadora Veste Farda”, that is, the children will not wear tunics, but the dance of “Isadora” will be in the school uniform.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Keywords: SCHOOL. DANCING NATURE. UNIFORM. ISADORA DUCAN.

1. Experiência na Escola

Existiria uma Dança mais adequada para escola pública que abordasse princípios, valores, respeito e a sensibilidade de um ser humano cidadão?

Como abordar os fundamentos do Projeto político pedagógico da escola nas aulas de Dança da escola Municipal Fazenda Grande 2 em Cajazeiras?

A partir de 2003 a prefeitura de Salvador promove um concurso para as áreas de artes (dança, teatro, música e artes plásticas). Algo inovador e que pode empregar centenas de profissionais artistas e oportunizar crianças jovens e adultos a se aproximarem do mundo das artes. Muita concorrência e finalmente o resultado positivo para ser professora de dança nas escolas da Rede municipal de Ensino Salvador. E lá se vão quinze anos no trabalho com crianças de cinco a quinze anos e até com os jovens e adultos. Estou lotada na Escola Municipal Fazenda Grande 2 Ministro Carlos Santana. Uma escola como a maioria, sem estrutura necessária para se trabalhar com artes. Salas bem pequenas com muitos alunos e muitos móveis para carregar e conseguir abrir um espaço para poder dar as aulas.

A escola Municipal Fazenda Grande 2 Ministro Carlos Santana, fica situado no bairro de Cajazeiras, maior bairro da América Latina, em termos populacionais. Neste bairro super populoso encontram-se moradores de classe social baixa em nível econômico, onde a pobreza persiste e com ela a marginalidade vem crescendo, juntamente com a violência e o tráfico de drogas. Muito cedo as crianças e jovens são corrompidos pelos vampiros do mal e da ganância. Jovens pretos, pardos, pobres que ficam sujeitos à perversidade do mundo atual, com muitos preconceitos e discriminações.

2. “Isadora”

Isadora Duncan, foi uma dançarina norte americana auto didata, que via na inspiração para sua dança, entre outros elementos, a natureza. [...] o mar o vento a música que sua mãe tocava ao piano. Inspirava-se também em pinturas como “A Primavera” de Botticelli. De acordo com Peter Kurth (2003) Isadora tinha dança como seu próprio ar, desde bem pequena já sabia o que queria. “Não inventei a

ISSN: 2238-1112

minha dança" repetia Isadora "ela existia antes de mim, mas estava adormecida. Eu simplesmente a descobri e despertei" (Kurth 2003, p17). As metáforas nas aulas de Isadora absorviam das imagens do cotidiano das crianças e de ações pertencentes da natureza como dizer que deveria pegar a energia da terra e jogar para o universo, ou balançar o corpo como se fosse a onda do mar, pegar a água e deixar as gotículas caírem pelas suas mãos.

Embora Isadora Duncan não tenha deixado nada escrito sobre a sua dança, sua irmã mais velha Elisabeth e algumas de suas alunas sistematizaram as suas aulas e organizaram o seu repertório coreográfico como: "Lulabay", "Figuras de Tanagra", "As três graças" (DUNCAN, 1987). A família de Isadora, mãe e mais três irmãos, eram apaixonados pela Grécia, suas histórias e a cultura. E foi vendo os Mármores de Elgin a Niké de Samotrácia, as cariátides e as estatuetas de Tanagra que Isadora decidiu usar para as danças as túnicas gregas, pois afirmava que trazia leveza e distinguia a expressão de sua dança (DUNCAN, 1987).

3. A dança de Isadora com crianças

Depois de muitas experiencias em sala de aula, a técnica de Isadora Duncan foi escolhida para as aulas de dança na Escola Municipal Fazenda Grande 2 Ministro Carlos Santana, apresentando resultados satisfatórios e muitas vezes até surpreendentes

Surge uma reflexão em forma de hipótese: O fazer da dança de Isadora Duncan promove fundamentalmente o cuidado de si e do outro e com a natureza que dialogam diretamente com o projeto político pedagógico da escola.

Após momentos de reflexão, surgem algumas questões a respeito da dança na escola pública. Diante de uma realidade sobre estruturas físicas inadequadas, condições de trabalho ineficazes, crianças sem uma base familiar que lhe deem um alicerce afetivo, uma estrutura emocional, temos a possibilidade de ensinar a arte da dança. Qual seria a dança mais apropriada que abordasse na sua técnica e filosofia, princípios que estivessem norteados pela relação homem x natureza, relação de respeito, direito a sua identidade, diversidade e cidadania? Sabemos que historicamente, uma técnica de dança específica necessita de um traje específico. O não uso desse traje implicaria no desenvolvimento desta técnica e na evolução e expressão do movimento? Essas perguntas definem a proposta de

ISSN: 2238-1112

pesquisa que vem sendo desenvolvida e sendo executada de forma remota, numa escola pública no bairro da Fazenda Grande 2, em Cajazeiras, com as turmas de quarto e quintos. A ideia é apresentar como resultado, uma aula com essas crianças e uma coreografia com o tema “mandalas, beleza e cor”. Durante o processo das aulas, haverá um momento de expressão da dança em uma pintura de uma mandala e partindo desse objeto de inspiração, numa interdisciplinaridade, no processo de criação coreográfica.

A metodologia é uma pesquisa emancipatória (artigo pesquisa – pós positivista em dança. Stinsen & Green), seria a mais indicada visto que a princípio, o processo participativo e atuante, sendo professora das turmas será muito necessário para observar os resultados obtidos durante o percurso. Sendo utilizada de forma qualitativa no sentido de compreender diferentes abordagens, estratégias para conseguir melhores resultados. Serão observadas ações do contexto cultural, expressão do ser humano nas interpretações das vivências e inferências de cada ação na proposta refletida e analisada. Visto que sou professora destas turmas e tenho trazido a técnica de Isadora Duncan, nas aulas. Importante ressaltar que este, um momento lastimoso de interrupção, devido ao covid 19, impedindo uma observação mais intensa. De todo modo trabalhamos com sensibilizações através de sabores, cheiros, aguçando a percepção dos sentidos, como perceber e diferenciar texturas que existem: pedras, areia, argila, folhas, penas, tecidos, água.

As vivências em parques, praias, cachoeiras e reflexões que esta técnica oferece, é de grande relevância propiciando o encontro com a natureza. Com o ser natureza. A aula de dança de Isadora é aplicada utilizando- se muito das metáforas relacionadas com as ações da natureza. Exemplo de suas falas: “chama o namorado” “colhe e oferece a flor”; “balança os braços como se fosse as folhas nos galhos das árvores”; “deixa o tronco para baixo relaxado igual a postura de um macaco”; “você vai descendo devagar como se fosse uma vela apagando,”. São metáforas muito utilizadas nestas aulas e que tem um respaldo em escritos sobre o assunto nas suas teses e artigos é a professora/doutora Lenira Peral Rengel (2007).

[....] A relevância do procedimento metafórico consiste na compreensão de que ele instaura, de fato, o sensório motor e os conceitos abstratos juntos. A comunidade de ambos (sensório e abstrato) se nomeia de corponectividade, para mostrar que, no corpo, teoria e prática não são independentes. Com este conceito

ISSN: 2238-1112

abandona-se a oposição entre mente e corpo e entre ensino aprendizagem. (RENGEL, pg. VI. 2007)

Outra sugestão de estratégia para uma dança mais apropriada para esta escola seria adequar a dança pensando no Projeto a Político Pedagógico da escola firmando assim uma mais ação intensificada entre arte e educação atrelada às proposições e ao ambiente escolar. Analisando o Projeto Político Pedagógico da escola, percebe-se inúmeras identificações de conteúdos relacionados como; respeito à cultura afro-brasileira e indígena; identidade; valores. Os princípios pedagógicos são os seguintes:

1 - Princípios Éticos: autonomias, responsabilidade, respeito ao bem comum.

2 - Princípios Estéticos: sensibilidade, criatividade, ludicidade e diversidade de manifestações artísticas culturais.

3 - Princípios Políticos: direitos e deveres da cidadania, exercício da criticidade e do respeito à ordem democrática.

4 - Princípios Epistemológicos: Através da prática do sócio interacionismo, valorizando os conhecimentos prévios do educando.

Posso constatar na leitura feitas do PPP da Escola, que há uma harmonia de pensamentos entre o plano de ensino de Dança com estes princípios elencados no documento. Entretanto, veio a indagação sobre a eficiência ou não do trabalho da dança em sala de aula. Busquei respostas com meus pares professores da rede municipal.

Pergunta: Como professora de Dança na escola pública você acredita que exista uma dança ideal para ser trabalhada neste espaço? E se existe, qual seria esta dança?

Respostas:

“Acredito que sim. Aquele que valoriza o conhecimento das crianças, de uma linguagem mais próxima da realidade deles e de uma forma que seja divertida e prazerosa em fazer”. (Marcia Pedrosa, professora de dança da rede municipal há 14 anos).

“Nestes anos como professora da escola pública, percebo cada vez mais que não existe um estilo de dança a ser trabalhado. É preciso estar aberta para as necessidades do grupo. No entanto, percebo que quando na aula proponho trabalhar utilizando estilos de Dança mais próximo da cultura popular, atividades corporais com jogos e brincadeiras e danças já conhecidas pelos estudantes, a

ISSN: 2238-1112

resposta para alcançar o objetivo é mais rápida. Ser flexível é a melhor palavra para definir a aula de Dança nesse espaço e, se possível tentar cada vez mais desconstruir o entendimento de Dança apenas como momento recreativo". (Clarice Muniz Contreiras, 09 anos professora de dança rede Municipal)

"Não há um estilo de dança ideal. Temos que fazer Arte-educação de qualidade, mas a(s) modalidade(s) de dança utilizada vão muito da professora e do alunado" (Lorena Oliveira, professora de dança da Rede Municipal de Salvador há 10 anos)

"Não penso num estilo de dança, mas em propostas de danças que estimule o reconhecimento de Si, da sua história e ancestralidade e a autonomia." (Lissandra Patrícia, foi professora da Rede Municipal por 04 anos, no regime REDA.)

Analisando as respostas das colegas é de se pensar que, de modo geral, todas temos uma coerência sobre a maneira mais ajustada para ensinar a dança na escola pública. Têm-se que levar vários fatores em consideração como: espaço físico, estrutura do local, tipo de clientela, estado emocional da turma e principalmente a vontade de aprender.

4. A dança e a natureza

[...] Procurar na natureza as formas mais belas e encontrar nelas o movimento que expressa a alma essa é a arte da dançarina. [...] minha inspiração foi tirada das árvores, nas ondas, nas nuvens nas afinidades existentes entre a paixão e a liberdade. (ISADORA DUCAN)

O ser humano e a natureza são uma coisa só. Contudo este fato não é tão simples e há uma manifesta dicotomia pessoa X natureza é destruir a si. A relação com a natureza é algo muito necessário para aguçar a sensibilidade. Trazendo uma paz interior, uma harmonia com a terra. A partir de Isadora é possível trabalhar esta perspectiva do cuidado do meio ambiente e o cuidado de si e do outro. (Foucault, 2004). Neste mundo globalizado em que valores e respeito ao meio ambiente está ficando obsoleto, percebe-se que esta indiferença se dissemina nas crianças e adolescentes. Nota-se que muitas ainda não foram a uma praia.

O ambientalista e escritor Ailton Krenak, já há alguns anos vem travando uma verdadeira batalha em defesa do meio ambiente, da natureza e dos seres animais, minerais, vegetais e principalmente dos seres encantados que nela vivem,

ISSN: 2238-1112

num pensamento de que nós somos natureza e a natureza somos nós, somos família, somos parentes, somos irmãos, a terra é nossa mãe. krenak já escreveu alguns livros buscando alertar todos nós, seres humanos, sobre a urgente necessidade de mudarmos nossos hábitos de destruição do nosso habitat, a nossa mãe terra.

> [...] Todas as histórias antigas chamam a terra de Mãe, Pacha Mama, Gaia. Uma deusa perfeita e infindável, fluxo de graça beleza e fortuna. Veja-se uma imagem grega da deusa da prosperidade que tem uma cornucópia que fica o tempo todo jorrando riqueza sobre o mundo... Noutras tradições, na China e na índia, nas Américas, em todas as culturas mais antigas a referência é de uma provedora maternal. (KRENAk, p. 30, 2019)

Entre os livros de Ailton Krenak, “Como adiar o fim do Mundo”, tem a perspectiva de despertar uma consciência sobre a nossa vida na terra. O respeito às forças da natureza é preponderante em diversas religiões e em diversos povos. É fato que os povos indígenas cultuam a natureza como forma de vida e que para os povos de religiões matrizes africanas as forças da natureza estão completamente presentes. Na mitologia dos orixás, as divindades representam um fenômeno da natureza, suas matas, praias, rios e animais. A cada orixá é designado o divino em relação a sua natureza e arquétipo. Exemplo Oxun deusa e protetoras das águas doces que está nos rios e cachoeiras; Iemanja deusa das águas do mar; Oxosse protetor das florestas; Ogun desbravador das matas; Ossain protetor das ervas de cura; Iansan deusa dos raios e trovões e muitos outros. E esse respeito as divindades da natureza também está presente nas mitologias Gregas.

Muitas crianças não respeitam e consequentemente não cuidam da natureza pela falta de contato, por não a conhecer de verdade. As referências que às acompanham pela vida como pais, família, amigos, geralmente não têm a consciência de que uma grande parte da responsabilidade sobre o futuro do meio ambiente está nas suas mãos. Existem crianças que nunca foram nunca foram a uma praia, e não conhecem a beleza de uma cachoeira. Nunca foram num parque gramado, rodeado por inúmeras variedades de árvores. Possível dizer, ironicamente, que acreditam que o leite brota da caixinha. Crianças que vivem em um mundo frio de casas em cima de casas e que malmente tem um vasinho com plantas na frente da casa. Até nas novas construções das escolas não têm espaço para natureza viva. A escola que leciono está reformando e por pouco não derrubam

ISSN: 2238-1112

uma árvore de Pau-Brasil, uma total falta de sensibilidade por parte dos engenheiros. É nosso dever ajudar esses pequenos, que futuramente serão os adultos, a desde sempre cuidar de preservar a vida. E a única forma de preservar realmente a vida é preservando a natureza, o lugar que habitamos.

[...] E nossas crianças desde a mais tenra idade, são ensinadas a serem clientes. Não tem gente mais adulados do que um consumidor. São adulados a ponto de ficarem imbecís, babando. Então para que ser cidadãos? Para que possa ter cidadania, alteridade, estar no mundo de uma forma consciente, se você pode ser um consumidor? Essa ideia dispensa a experiencia de viver numa terra cheia de sentidos, numa plataforma para diferentes cosmovisões. (Krenak, p.12, 2019)

As crianças precisam experienciar a natureza de uma forma real, vivida, para fortalecer o seu entendimento sobre sua relevância em todos os sentidos da vida do ser humano. Como tenho afirmado, crianças que nunca viram uma horta, que nunca viram um pomar, ou pegou uma fruta do pé, que nunca pescou, nunca esteve perto de um rio, ficam fortemente insensíveis a simples diálogos ou somente imagens de fotografias, que são interessantes, mas só isso não basta. Só isso não mexe com seu interior, seus sentidos mais internos.

5. A farda

> [...] Porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para os transmitir. (ECO, 1982, pág. 17)

Na escola pública existe um traje de certa forma limitante que a farda (calça jeans, camisa de malha de algodão e tênis). A rede municipal atualmente adota a calça tergal folgadinha, com elástico na cintura, mas a maioria das crianças não usam, não gostam. Importante frisar que dada a riqueza de diversidade de termos, dialetos sotaques no nosso país, em muitos estados e cidades, farda também é definido como uniforme ou uniforme escolar. Em Salvador o termo farda é o mais comum.

O que vem ser a FARDA? Uma roupa que serve para ser utilizada para um determinado fim e representar um grupo. A farda surgiu juntamente com o exército de guerreiros da antiguidade e Grécia, Roma e china já usavam um

ISSN: 2238-1112

uniforme para identificar os seus guerreiros. Ao observarmos em livros de histórias e em filmes épicos reconhecemos as “fardas”. Atualmente, a farda é utilizada como traje de trabalho, escolar, prisional e em muitos outros ambientes com padronizador, identificador de uma marca, de uma empresa, de um governo por exemplo. Na farda são usadas as cores e símbolos pensados criteriosamente para caracterizar um setor ou uma marca.

Inúmeros profissionais usam fardas como: enfermeiros, policiais, motoristas, esportistas, jogadores de futebol, artista marciais como karaté, hap-ki-do, nas aulas de ballet, capoeira... Usam-se fardas para organizar e padronizar certos grupos e assim destacando-os dos demais. O que seria o hábito das freiras e monges, senão fardas? Podemos ter orgulho ou vergonha de nossas fardas, de nossas etiquetas sociais. Usar a farda com prazer ou apenas como obrigação, para cada caso um sentimento diferente.

É certo que uma roupa é também parte do espaço do corpo e ela institui à criança, estudante ou qualquer pessoa uma identidade e um pertencimento que pode até ser abordado de maneira positiva ou negativa dependendo muito do contexto. A roupa escolhida por uma determinada pessoa transmite uma imagem, uma ideia do que esta pessoa quer comunicar sobre si mesma em sentimento e emoção, sendo muitas vezes utilizado de forma inconsciente sobre suas intensões e significados. Isso é reforçado nos estudos de PINKER (2004) quando ele afirma que um ser humano não é uma Tábula Rasa e que seus instintos, natureza, temperamentos, talentos vêm impregnados no corpo, no eu, e que não é só a genética e o ambiente faz o homem ser quem é. E o que vem no corpo traz em si uma história, uma vida. O corpo é a representação dele mesmo, por si só comunica e diz o que é e quem é.

Em todas as vezes em que fiz o curso da dança de Isadora Duncan o uso das túnicas era imprescindível e é sabido que muitos cursos por aí a fora, ainda é desse jeito. Todos os alunos e alunas usavam e sempre oferecem túnicas sobressalentes, para os desavisados. A argumentação é de que ao usar a túnica há a possibilidade de uma sensação de liberdade, um poder para soltar os movimentos, um desejo de criar, um sentimento bom. “Sentir-se Isadora”. A metáfora “sentir-se Isadora” é um procedimento bastante mobilizador, seja qual for o gênero da criança (RENGEl, 2012). É um vestuário que transmite uma reverência uma sacralidade, quando se coloca a túnica algo especial acontece, um empoderamento dá um

ISSN: 2238-1112

sentimento que vai poder até voar dançando. Neste momento percebo que a túnica de Isadora também está determinada como uma roupa necessária para esta aula, como se sem ela a dança não seria possível. Claro que tudo isso parte do psicológico, mas vale muito para reflexão. Quando os alunos se deslocam em algum espaço dedicado a dança utilizando as túnicas já são identificados como alunos da técnica de Isadora. Portanto, por este olhar, a túnica também pode ser designada como uma farda.

Apesar de todo preconceito gerado em torno da farda, muitas vezes, usam-nas sem perceber e isso não determina o caráter de uma pessoa apenas indica em que coletivo se agrupa. É apenas uma forma de identificação de lugar, grupo, pensamentos, modo de vida.

> É perceptível, portanto, vislumbrar o quanto a humanidade é cíclica. Mudam-se os tempos mudam-se os personagens, mas a essência é sempre a mesma. A busca por identifica-se em um contexto de igualdade permanece inalterada. (BORGES, pág. 329, 2015)

A questão da farda é algo preponderante em todo ambiente escolar. Em geral, como foi dito anteriormente, calça azul ou jeans e camisa branca de malha de algodão. A dança de Isadora no contexto em que está sendo inserida, escola pública da rede municipal de Salvador, escola Municipal fazenda Grande 2 Ministro Carlos Santana, num bairro de periferia, tem que se ressignificar. É um novo momento, novos corpos, corpos na sua maioria negros, com outra pulsação, hibrido de informações e com suas histórias que devem ser absorvidas e respeitadas. Usando uma vestimenta bem distante do ideal criado por Duncan, as túnicas esvoaçantes inspirada nas estátuas gregas, objetivando trazer a sensação de liberdade e leveza para os movimentos da dança, terão sensações que virão por outro viés, por outros estímulos.

[...] Idealisticamente, pretende-se imprimir nos alunos de dança um significado da sua vivência, conduzi-los criativamente e com liberdade aos processos pessoais, sociais e produtivos, a fim de contribuir para desenvolver em paz, harmonia e solidariedade; lidar com o confronto de alteridades e valorizar a diversidade, desenvolvendo ainda um aprendizado contínuo, de realização e visão perspectiva de futuro, em busca de uma atuação participativa em sua comunidade, contribuindo para uma desejável transformação social. (ROBATO, pg 61. 2012)

ISSN: 2238-1112

É certo que uma dança se ressignifica com diversas variantes. Nem todos que dançam a mesma coreografia a dançam do mesmo jeito. São corpos diferentes que trazem histórias que a diferenciam do outro em contextos, culturas, sentimentos. O lugar, o ambiente também dão outro sentido a dança assim como e principalmente o vestuário. Um figurino diz muita coisa, comunica, expressa e interpreta o movimento.

Não quero aqui criar polêmica e sim provocar uma reflexão. É fato que introduzir o uso das túnicas nas aulas baseadas na dança de Isadora Duncan, na escola pública municipal fazenda grande 2, seria muito complicado, por falta de recursos e até entendimento desta necessidade.

Importante, simplesmente é apontar que mesmo com o uniforme escolar, a criança poderá experienciar uma dança que busca pelo sensível, pelo cuidado de si e o cuidado com o outro e com percepção e sensibilização sobre a importância em preservar e cuidar da natureza. Estar com esta farda, para esta dança, não é o ideal, mas é possível. Não importa o que venha a vestir, o importante é transmitir uma comunicação corporal sensível.

Há muitos modos de estudos da farda, aqui abordo um traje que tem uma longa história no tempo, como guerreiros de exércitos da antiguidade, por exemplo. Uma roupa é também parte do espaço do corpo e ela institui à criança, estudante ou qualquer pessoa uma identidade que pode ser pessoal ou simplesmente de um grupo ao qual faz parte. A roupa escolhida por uma determinada pessoa transmite uma imagem, uma ideia do que esta pessoa quer comunicar sobre si mesma. Para Dançar é necessário o corpo que quer se expressar, independente do traje ou figurino que o cobre. Podemos dizer muito com o movimento e com a energia pulsante que sai brilhando por entre os poros. Quando digo que Isadora veste Farda, quero aqui dizer que a dança de Isadora Duncan vai ser realizada com outra vestimenta, a da escola, e não com as túnicas. Mas Isadora vai estar presente.

Simone Lisete Santos Gomes.
PRODAN-UFBA
Lisetesimone2@hotmail.com
Professora da Rede Municipal de Ensino de Salvador, pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança, especialista em Metodologia do Ensino da História e Cultura Afro-brasileira.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Lenira Peral Rengel
PRODAN-UFBA

ISSN: 2238-1112

lenira@rengel.pro.br
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança. Professora dos Cursos de Mestrado e Doutorado Acadêmico e Mestrado Profissional em Dança. Líder do Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças. Tem ações de pesquisa em modos de cognição situada no contexto do ensino/aprendizagem de Dança.

Referências:

BORGES, Leticia Oliveira. A produção de identidade através dos uniformes escolares Significado e conceituação. **Revista Lhiste** – Porto Alegre num.3, vol. 02. 2015

DUNCAN Isadora. **Minha Vida**. Editora José Olympio, Tradução Beatriz Horta, Rio de Janeiro, 2012.

FOUCAULT Michel. **Vigiar e Punir.** Tradutor Alan Sheridan. Lisboa – edições Almerinda, 1975.

KURTH, Peter. **Isadora uma vida Inesquecível.** São Paulo. Editora Globo, 2004.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. Companhia das Letras. 2019.

ECO, Umberto. **A psicologia do vestir.** 2° edição, Tradução José Calago. Editora SCARL. 1982.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** Companhia das Letras. 2019.

VIEIRA, Marcílio Souza. O que pode o figurino na Dança? **Revista arte da Cena.** Goiania v2, n 1, p. 97 – 108. 2015.

ISSN: 2238-1112

Dança como forma de cuidado: cuidando de quem cuida

Soraya Tavares Labuto de Araujo (UFRJ)
André Meyer Alves de Lima (UFRJ)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento.

Resumo: Este trabalho é fruto das minhas experiências profissionais como Bacharel em Dança, Terapeuta Ocupacional e mestranda do Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan-UFRJ) com a pesquisa intitulada Corpo-Habitado: Encontros entre Terapia Ocupacional e Dança. Trata-se de uma pesquisa-intervenção centrada na análise dos meus diários de campo onde registro minhas impressões e as falas dos participantes das oficinas de dança e rodas de conversa que fui ofertando ao longo dos dois anos de programa em vários espaços de cuidado. O objetivo é fazer a autocrítica das minhas intervenções e o quanto estou implicada no que oferto de forma a questionar se isso é importante para mim ou para comunidade que atendo. No recorte deste artigo proponho a análise de uma das intervenções desta pesquisa: uma oficina de Dança do Ventre no Centro de Convivência Virtual buscando refletir a importância de tecer redes de afeto e pensando a Dança como uma forma afetiva e efetiva de cuidado no campo da Terapia Ocupacional Social. Trago a experiência de uma parceria intersetorial entre duas políticas públicas: SUAS e SUS, fortalecendo as famílias dos usuários do Instituto Severa Romana (SUAS) e dos Centros de Convivência e Cultura do Estado do Rio de Janeiro (SUS).

Palavras-chave: DANÇA. TERAPIA OCUPACIONAL. ASSISTÊNCIA SOCIAL. CUIDADO.

Abstract: This paper derives from my professional experience as a Graduate in Dance, Occupational Therapist and a graduate student attending a Master Degree program in Dance at Rio de Janeiro Federal University (PPGDan-UFRJ) with a research presently entitled "Inhabited-Body: meetings between Occupational Therapy and Dance". It is an interventional research focused in analyses of my field jornals, where I record my impressions and the statements of those attending dance workshops and discussion circles that I have put on along my two years in the program at several care delivery facilities. It aims at engaging in self-criticism over my intervention and over how much I am committed to what I offer so as to question whether this is important for me and for the community I serve. Within the scope of this paper I propose the analysis of one of the interventions in this research: a belly dance workshop at Centro de Convivência Virtual (Virtual Sociability Center) aimed at reflecting upon the importance of building up affection networks whereas considering dance as an affective and effective form of caring within the field of Social Occupational Therapy. I bring in the experience of an intersectoral partnership between two public policies: the SUAS and the SUS, which bolster users' families from Severa Roma Institute (from SUAS) and the Sociability and and Culture Centers of the State of Rio de Janeiro (from SUS).

Key-words: DANCE. OCCUPATIONAL THERAPY. SOCIAL WORK. CARING**.**

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Introdução

A dança é uma experiência capaz de suscitar uma reinvenção daquele que se propõe a dançar perpassando a experiência poética do movimento com uma finalidade reinventada e autoral. Por essa característica autoral é produtora de outros corpos em nossos corpos, dando-nos a possibilidade de outras existências e abrindo horizontes diante das nossas vulnerabilidades pessoais. Por esse motivo, na perspectiva deste trabalho é pensada como um lugar de cuidado no campo da Terapia Ocupacional Social.

Como terapeuta ocupacional, atuo na assistência social desde 2015 em núcleos de atenção a saúde e desenvolvimento social (como centros sociais filantrópicos e organizações da sociedade civil) atendendo pessoas com deficiência e suas famílias. Um conjunto de neurodiversidades, condições atípicas do desenvolvimento e vulnerabilidades sociais que me fizeram pensar sobre a *práxis* em Terapia Ocupacional no contexto da assistência social e quais caminhos eu poderia trilhar nas diferentes circunstâncias de atendimento. Sobre a terapia ocupacional podemos afirmar que se trata de:

> [...] um campo de conhecimento e de intervenção em saúde, educação e na esfera social, reunindo tecnologias orientadas para a emancipação e autonomia de pessoas que, por razões ligadas à problemática específica, físicas, sensoriais, mentais, psicológicas e/ou sociais apresentam temporariamente ou definitivamente dificuldade da inserção e participação na vida social. (CREFITO, 2020).

Esta reflexão se entrelaça com minha formação em dança onde desenvolvo práticas que abordam os saberes e fazeres ligados aos estudos da Corporeidade, que atravessa os meus campos institucionais de atuação profissional e me convocam a realizar práticas integrativas e terapêuticas na transdisciplinaridade.

Neste contexto, a dança sempre esteve presente na minha forma de prestar atendimento, através da criação de práticas corporais, improvisações e jogos, a partir de uma exploração criativa do corpo em suas diversidades plurais. Corpos diversos que me tocaram e os quais toquei e que me convidaram a dançar a dança dos impossíveis.

Norteada pelas políticas públicas que regem o campo socioassistencial, compreendo que o sujeito individual (pessoa atendida) jamais se destaca do sujeito

ISSN: 2238-1112

coletivo (vínculos) sendo assim o atendimento não se centraliza no indivíduo presente na sala terapêutica. Trabalhar na assistência significa compreender o sujeito em todo seu contexto ambiental, mapeando suas vulnerabilidades e tecendo redes de cuidado para que o mesmo alcance sua autonomia e participação social. Dentro deste contexto, a lógica biomédica e tecnicista em atendimentos necessita ser ampliada para a construção de um aparato de cuidado que amplie e extravase a intervenção terapêutica para paradigmas holísticos, integrativos e comunitários.

Conhecer o campo da assistência e as políticas sociais, é extremamente importante para atuação do profissional pois quando se desconhece o campo da assistência social fragiliza-se as práticas de cuidado individualizando a ação terapêutica no indivíduo. “Tornou-se fundamental contextualizar as ações socioassistenciais para conhecer os limites do campo de atuação profissional voltada à redução de condições humanas de vulnerabilidade e risco”. (BRASIL, 2017)

Atuar nas condições humanas de vulnerabilidade e risco significa orientar as finalidades da terapia ocupacional com as da política socioassistencial. Neste contexto, os objetivos do atendimento necessariamente perpassam a construção de vínculos comunitários para melhorar a participação social, investimento na autonomia do sujeito para a superação da violação de direitos e construção ou reconstrução de um projeto de vida, visto que a população atendida possui rupturas significativas na identificação e exercício de suas potencialidades.

Como artista-pesquisadora articulo interfaces entre Terapia Ocupacional e Dança para propiciar estratégias e caminhos abertos para acolher de forma ampla e acessível nos meus atendimentos. A atuação na complexidade de um serviço assistencial e não assistencialista[1], exige uma atuação profissional proativa com ritmo, dinâmica, tempo, fluência e acima de tudo: criatividade. Todos atributos irrefutáveis da dança.

A transdisciplinaridade é a interface que me permite extrapolar os limites de campos institucionais rígidos. Isto possibilita uma prática integrada com foco na sacralidade dos encontros, na transversalidade das ações e na intersetorialidade, articulando políticas e objetivando a promoção de autonomia e a construção de

[1] Acredito ser indispensável afirmar a proteção social como garantia de direitos em face aos danos inerentes ao trabalho de uma sociedade capitalista que expressa desigualdades e contradições entre as classes sociais. A assistência social é uma promoção de direitos civis e jamais pode ser confundida com assistencialismo filantrópico. Não há favores na política social há justiça social. (Nota da Autora)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

desenvolvimento social humano a partir de uma tecnologia de cuidados que seja relevante para esse fim.

É importante destacar que a gestão do cuidado não é centrada no profissional e sim compartilhada com o outro. Vale destacar a fala do professor e médico sanitarista Emerson Merhy da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião do 14º Congresso Internacional da Rede Unida:

> O cuidado está além desse exercício específico de cada um porque ele sempre está se referindo a um outro ou a uma outra. A alguém que cria a necessidade dessa atuação e esse outro ou essa outra impõe também seus elementos aí dentro. Chamamos esse outro ou essa outra de diferentes maneiras. Uns chamam de cliente, outros chamam de paciente, outros chamam de usuário. Nós aqui vamos tratar como uma vida plena. Uma existência. (MERHY, 2020)

A hipótese central dessa pesquisa visa afirmar a dança do ventre como uma tecnologia de cuidados efetiva[2], sustentável, inovadora e relevante, capaz de contribuir para qualidade de vida e participação social.

2. Dança como forma de cuidado

Pensar, sentir e fazer a dança a cada instante em nossas práticas, exercícios respiratórios, improvisações, meditações, visualizações criativas e escritas automáticas - como fruto de um fazer originário e essencial de Cuidado, como forma de Arte-Saúde, se colocou como uma visão essencial para o desenvolvimento das minhas práticas terapêuticas.

Com base na Teoria de Princípios e Conexões Abertas em Dança de Helenita Sá Earp (2019), compreendemos que:

> Como arte do e pelo movimento, o processo artístico na dança deve se ocupar do movimento com suas implicações cognitivas, afetivas, sociais e culturais, considerando o ser humano em sua totalidade (nos aspectos físico, psíquico, social e espiritual) e simultaneamente favorecer o desenvolvimento do pensamento crítico, independente, criativo e renovador no espectro que vai dos aspectos de sensibilização, expansão, expressão do movimento aos da performance humana. Todo este conjunto de ideias contribuem para o desenvolvimento da interação entre os indivíduos e suas inserções críticas na sociedade, de modo que sejam comprometidos com a transformação social de nosso país. (MEYER; EARP, 2019)

[2] Efevidade é a capacidade de produzir uma diferença positiva num dado contexto de forma permanente.

ISSN: 2238-1112

Neste contexto, postulamos à reabilitação do corpo e das suas dinâmicas numa vocação que penetra em suas mais íntimas fibras reverberando no ato dançante como diafania[3] da consciência na criação artística que é também um processo em Salutogênese[4]. Mais do que isso, porque a partir dela instauramos um caminho de entrega maior para com uma dimensão do sentido, do porquê das coisas e sobretudo do porquê dançar.

Somos chamados a exercer a nossa mais íntima natureza humana, a de ser um ser de cuidado. (BOFF, 2007) Enquanto, terapeuta e artista, esta dimensão originária é que vem me permitindo exercer uma prática em dança como cuidado de si, cuidado corporal, cuidado familiar e com o próximo. Estamos todos no mesmo barco. E como terapeutas-artistas somos também chamados a cuidar da nossa dança para que por ela possamos ser cuidados.

A escolha da dança do ventre como recurso desta pesquisa baseia-se na minha cartografia pessoal onde atuei como bailarina, coreógrafa e professora entre os anos de 1999 e 2015. Neste ínterim tornei-me bacharel em dança (2009) e em 2015 terminei a graduação em terapia ocupacional. Isto posto a dança do ventre inerente a minha corporeidade saltou como uma tecnologia possível de cuidado: minha e de outrem. Esta pesquisa pretende olhar a implicação envolvida nesse encontro entre a terapia ocupacional e a dança, mais precisamente, entre a terapia ocupacional e a dança do ventre e a relevância desta no meu percurso de trabalho.

A caracterização da terapia ocupacional na assistência social é por uma atuação comunitária e territorial, ampliando a intervenção terapêutica para espaços cotidianos além da minha sala de atendimento, ou seja, na família, na escola, na comunidade, em qualquer espaço de vida onde busco conhecer as relações de poder e disputas que afetam a autonomia e participação social dos usuários atendidos. O núcleo atendido é a família.

[3] Faustino Teixeira (2012) diz: “O ser humano, como mostra Teilhard em diversos momentos de sua reflexão, já está sempre inserido no Meio Divino. O que é necessário, é dar-se conta disso, abrir os olhos para perceber essa sua imersão permanente no Mistério do Todo”. Disponível em: < https://fteixeira-dialogos.blogspot.com/2012/06/teilhard-de-chardin-e-diafania-de-deus.html> Acessado em 28 de setembro de 2020.

[4] Salutogênese (do latim: salus = saúde; e do grego: genesis= origem) é um termo cunhado por Aaron Antonovsky para designar a busca das razões que levam alguém a estar saudável. Esse conceito representou uma mudança de paradigma nas ciências da saúde, que até então buscavam uma explicação apenas para a razão de alguém estar doente (patogênese). Disponivel em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Salutog%C3%A9nese> Acessado em 01/07/2021.

ISSN: 2238-1112

Isto posto a dança do ventre vem como tecnologia de cuidado para as mães das crianças atendidas nas instituições em que atuei e atuo como terapeuta ocupacional. Minha demanda inicial de atendimento é a criança com ações de habilitação e reabilitação da pessoa com deficiência, no entanto, no bojo do meu trabalho como terapeuta ocupacional social está a família. É neste momento em que elaborei a dimensão "Cuidando de quem cuida" e a dança do ventre é a tecnologia de cuidado que elegi para os encontros que serão descritos a seguir.

3. Cuidando de quem cuida

Pensando em viabilizar esta prática de cuidado pela dança, iniciei uma parceria com o IFRJ Campus Realengo e a Fundação Oswaldo Cruz a partir dos "Centros de Convivência Virtual: promoção de saúde e redes de afeto em tempos de pandemia" com uma proposta de oficina "Dança do Ventre". Trata-se de oficinas de dança do ventre ofertadas na modalidade remota. As oficinas estão sendo ofertadas em caráter semanal com duração de 60 minutos através da plataforma Google Meeting. Esta iniciativa integra minha pesquisa (em andamento) no mestrado pelo Programa de Pós – Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan/UFRJ).

O objetivo é propor a dança do ventre em modalidade remota como um recurso terapêutico ocupacional integrando o serviço de convivência e fortalecimento de vínculos do Instituto Severa Romana, local onde atuo como terapeuta ocupacional, a outros Centros de Convivência e Cultura (CECOs) do Estado do Rio de Janeiro promovendo parcerias no território e abrindo outros campos de intervenção aumentando o poder de alcance da Instituição no combate a Covid-19.

A metodologia está estruturada na oferta de aulas de práticas com 60 minutos de duração uma vez por semana seguida de roda de conversa conduzida pelos alunos de forma que os participantes protagonizem esse movimento. O público-alvo é o das famílias de usuários do Instituto Severa Romana e dos Centros de Convivência e Cultura do Estado do Rio de Janeiro que integram a Agenda ConViver.[5]

[5] Disponível em: http://centrodeconvivenciavirtual.com.br/ "Um espaço de trocas e interações virtuais, permeadas pelo afeto através das artes, cultura, saúde, acolhimento, promoção de cidadania e inclusão digital. Espaço para a conexão com os conviventes e a criação de uma nova maneira de se conviver, re-existindo e reduzindo os danos psicossociais decorrentes do isolamento social prolongado na pandemia.

ISSN: 2238-1112

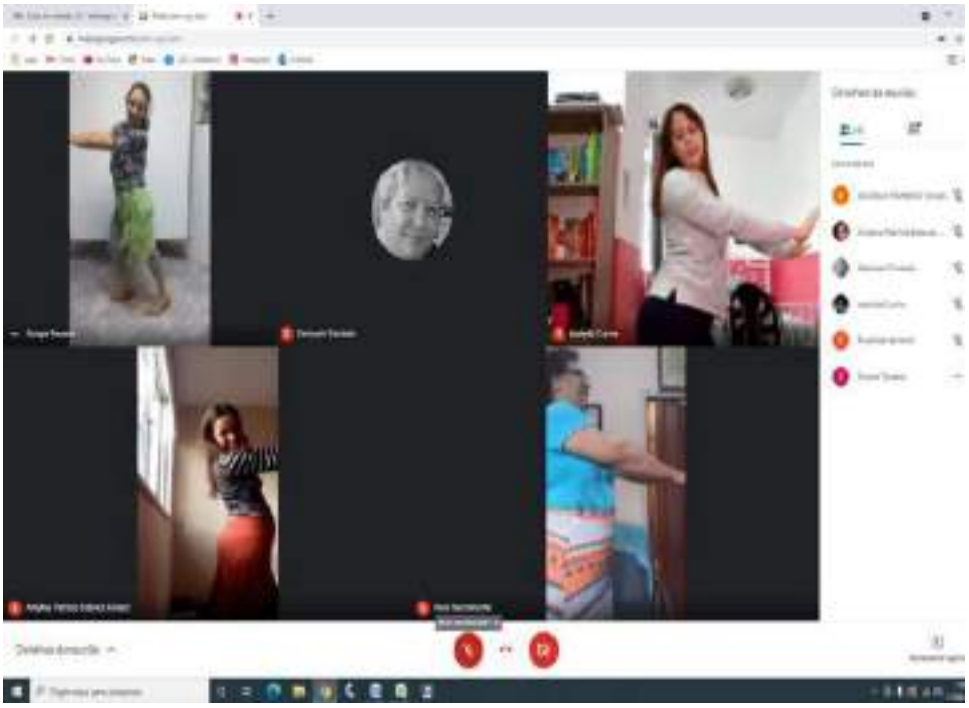


Figura 1: Registro para de uma das aulas ministrada no dia 17/06/2021 pelo Google meeting. Usuários do ISR (Instituto Severa Romana) e dos Centro de Convivência Virtual experimentando movimento de deslocamento da dança do ventre.

No registro de diário de campo, uma das minhas ferramentas de análise, a percepção que tenho das participantes da oficina possui um ponto em comum: Demonstram que a oficina tem um aspecto de corte no cotidiano de isolamento e propicia uma oportunidade de experimentar algo novo. A média de participantes por dia de oficina é de seis a oito, com alguns dias em que obtive 15 contribuintes. Em todo o tempo em que essa parceria foi feita só tivemos um único usuário do sexo masculino, participativo e que pela qualidade da sua atenção para aula não incomodou as demais participantes.

Uma das características comuns que aparecem em aulas de dança do ventre é o que SALGUEIRO (2012) chama de o consumidor da diferença: Interessa a esse consumidor aproximar-se de uma experiência exótica, onde a dança do ventre entra nessa economia de consumo do exótico apropriado pelas pretendentes a dança como um novo modo de viver e expor uma determinada idéia de feminilidade.

É comum nas rodas de conversa perceber que no imaginário popular a dança do ventre perpassa a sensualidade e sexualidade feminina de um modo fantasioso. Esta pesquisa não possui um caráter etnográfico que analise com profundidade a dinâmica de expansão da dança do ventre, mas não pode-se furtar

ISSN: 2238-1112

de reconhecer o processo colonial que selecionou a forma de estruturação dessa dança no imaginário social.

No contexto desta oficina acompanhada de rodas de conversa, é importante ressaltar que desde o início os conviventes como chamamos na oficina, trazem essas questões nas rodas de conversa e dizem ter se surpreendido com as informações culturais que são apresentadas durante a aula e que alargaram a visão dessa dança, posto que o foco está nas experimentações corporais não deslocadas do contexto cultural e da problematização de como o imaginário social feminino é construído na nossa cultura.

Diante disso a participação de um convivente masculino não alterou a dinâmica da aula, pois foram apresentados movimentos e danças regionais egípcias e árabes onde o homem também protagonia o movimento. A título de exemplo, o dabke uma dança folclória da Palestina, Líbano e Síria onde o homem geralmente é quem puxa a roda.

As conversas a respeito do fenômeno da transnacionlização da dança do ventre e a forma como esse movimento cultural foi se expandindo também é apontado no diário de pesquisa como um dado relevante para a descontrução desse aspecto estereotipado de um feminino sensual para a prática da dança do ventre somente por mulheres.

Foi aplicado um questionário que propôs investigar as percepções, as dificuldades de acesso e os benefícios que as participantes da oficina tiveram. O questionário foi feito na plataforma ‘‘Formulário Google’’ e enviado no whatsapp no grupo da atividade. Obtivemos 11 respostas, dessas seis tinham participado de três aulas, quatro pessoas tinham participado de quatro encontros e apenas uma pessoa havia estado presente em apenas duas oficinas. Todas as participantes classificaram a atividade como muito boa e disseram que recomendariam para outra pessoa. Os resultados apontam que a maioria nunca havia feito atividade corporal virtual antes, que souberam e acessaram a oficina através de convite, que a dança do ventre trouxe sensação de bem-estar, possibilitou conhecer outra cultura, prazer em dançar, contribuindo para a promoção da saúde e para a convivência em tempos de isolamento social.

Ao nos aproximarmos da dança do ventre como uma tecnologia de cuidado para os conviventes do Centro de Convivência Virtual e do Instituto Severa Romana nos propusemos a intervir positivamente no cotidiano para promover o

ISSN: 2238-1112

cuidado de forma afetiva e efetiva. Apesar dos questionários acima descritos apontarem para a melhoria da qualidade de vida e promoção de saúde, o objetivo deste trabalho é questionar a própria ferramenta oferecida e a implicação da intervenção.

De acordo com a Superintendência de Atenção Psicossocial e Populações Vulneráveis (SAPV) da Secretaria de Estado de Saúde (SES) do Rio de Janeiro, a pandemia agravou a diferença entre a carga de doenças atribuídas às condições mentais e a disponibilidade dos serviços de saúde mental. Desta forma, ao mesmo tempo que a população sente os impactos na saúde mental, também sente a falta de serviços. Nesta linha, entende-se que a demanda por assistência psicossocial esteja em ascensão nos próximos anos[6].

Atuando numa Organização da Sociedade Civil pautada em valores como igualdade no acesso aos recursos e melhores oportunidades para o desenvolvimento social, consideramos a busca pela equalização desses recursos (acesso à educação, saúde, moradia, cultura e etc.) como pedra fundamental para nosso trabalho que visa oportunizar uma sociedade mais equânime.

Este projeto de oficina foi pensado com ações que pudessem diminuir os estressores ambientais com vistas à prevenção de situações de vulnerabilidades sociais promovendo assim os valores com os quais nos comprometemos antes, durante e depois da pandemia, uma vez que projetamos a continuidade dessas ações.

A integralidade no cuidado dessas famílias baseia-se no conhecimento das histórias de vida de cada usuário atendido e seus contextos, neste aspecto apontamos a intersetorialidade como condição essencial que visa ampliar a perspectiva sobre condições adoecedoras, percebendo que a vulnerabilidade social é por si uma situação diferenciada que potencializa o sofrimento psíquico.

Com base na experiência desses encontros para os usuários do Instituto Severa Romana especificamente onde atuo como terapeuta ocupacional o alcance das famílias foi muito pequeno em virtude da comparação de atendimentos feitos às crianças. Cuidando de quem cuida, é um projeto que prevê o envolvimento e participação social das mulheres que integram na maior parte das vezes o papel principal de cuidadoras das crianças atendidas na instituição. Essa baixa adesão a

[6] Fonte: Superintendência de Atenção Psicossocial e Populações Vulneráveis (SAPV) da Secretaria de Estado de Saúde (SES) do RJ.

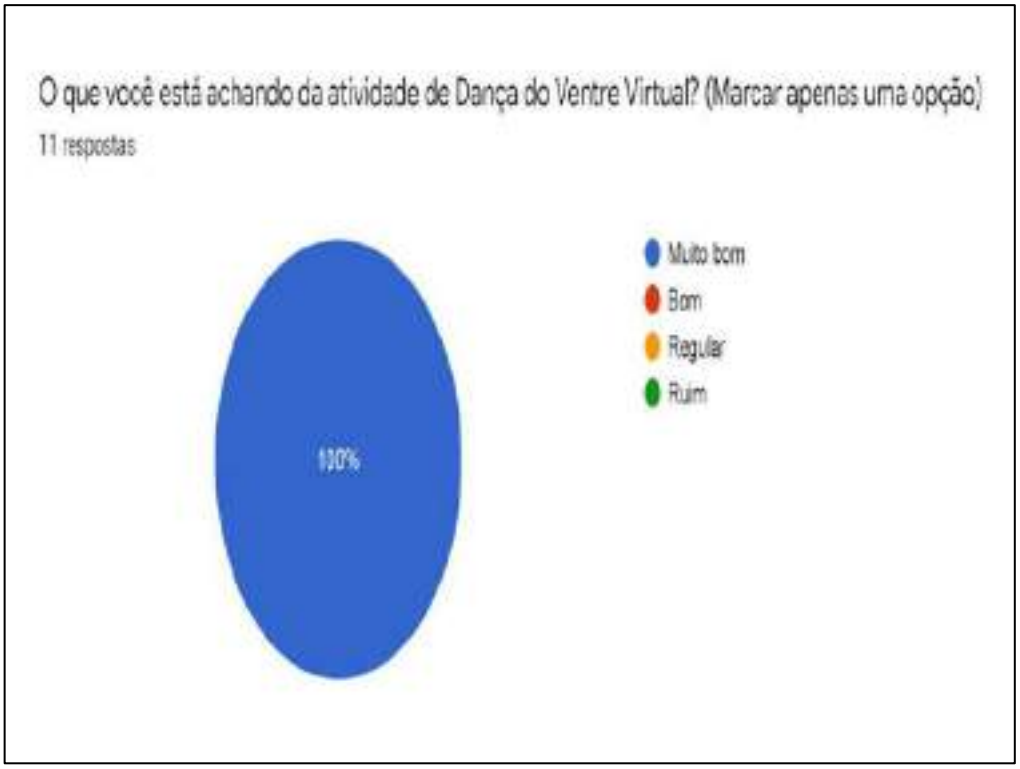
ISSN: 2238-1112

atividade salienta uma necessidade de investirmos em tecnologias de cuidado acessíveis e sustáveis para sua continuidade de forma a contribuir para o cuidado de quem cuida.

Atualmente, o Instituto Severa Romana atende 282 crianças e adolescentes, com mais 127 interessados em fila de espera, que já passaram por sondagem diagnóstica, perfazendo um total de 409 pessoas.. Desse total, cerca de 47% possuem demandas de assistência psicossocial para a saúde mental, ou seja, 192 crianças e adolescentes, e suas famílias.

O objeto desta pesquisa é apresentar a dança do ventre como tecnologia integral de cuidado para as mulheres que protagonizam os cuidados familiares na realidade apresentada. Afirmo a integralidade do cuidado na perspectiva já levantada neste trabalho: da Salutogênese.

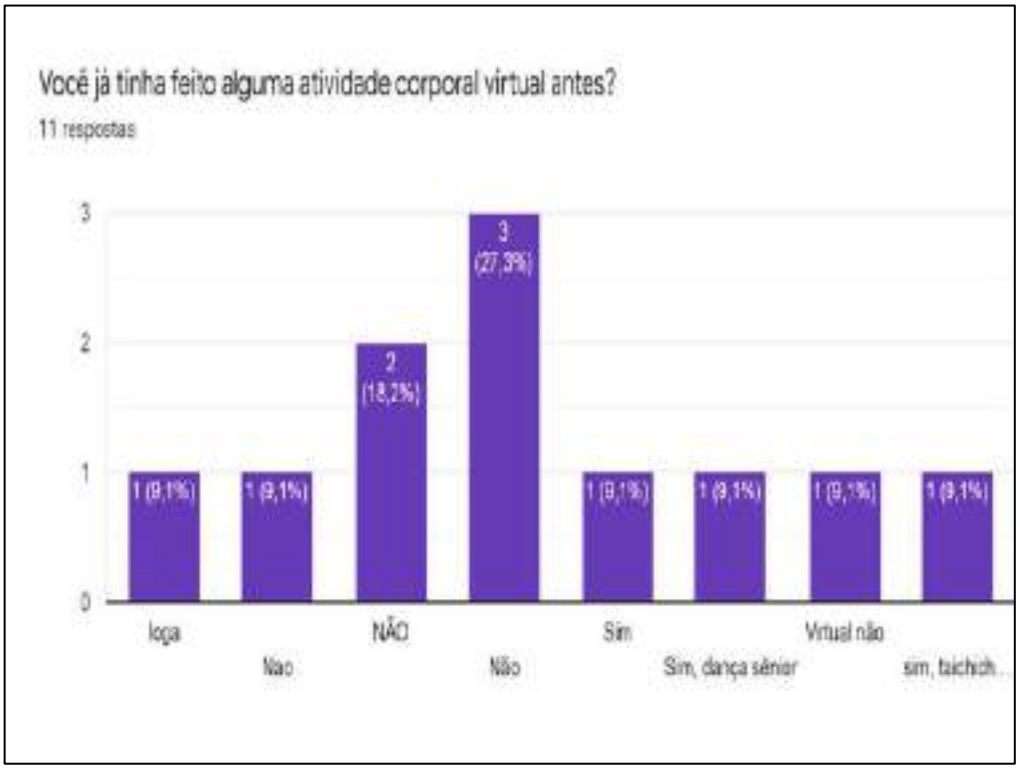
Abaixo, apresento gráficos da análise dos dados levantados nos questionários para investigar as percepções dos participantes da oficina[7]:



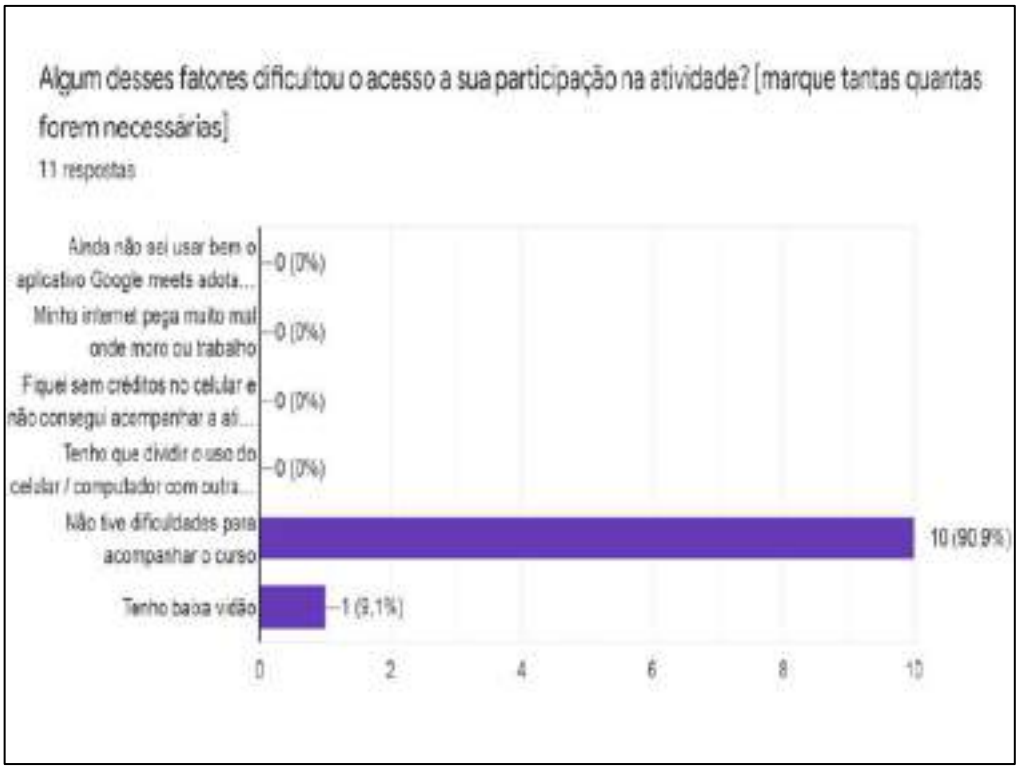
Graf1: Opinião dos participantes sobre a oficina de dança do ventre.

[7] Todos os gráficos apresentados foram produzidos por ocasião do trabalho intitulado “Dançando na pandemia: percepções de mulheres no centro de convivência virtual. Autoras: Ariadna Patrícia Estevez Alvarez; Soraya Tavares Labuto de Araujo, Isabella Cunha Alves da Silva, Cláudia da Rocha Vieira e Isabela Lopes Ferreira para a 14ª Mostra Regional de Práticas em Psicologia entre os dias 26 a 28 de agosto de 2021.

ISSN: 2238-1112

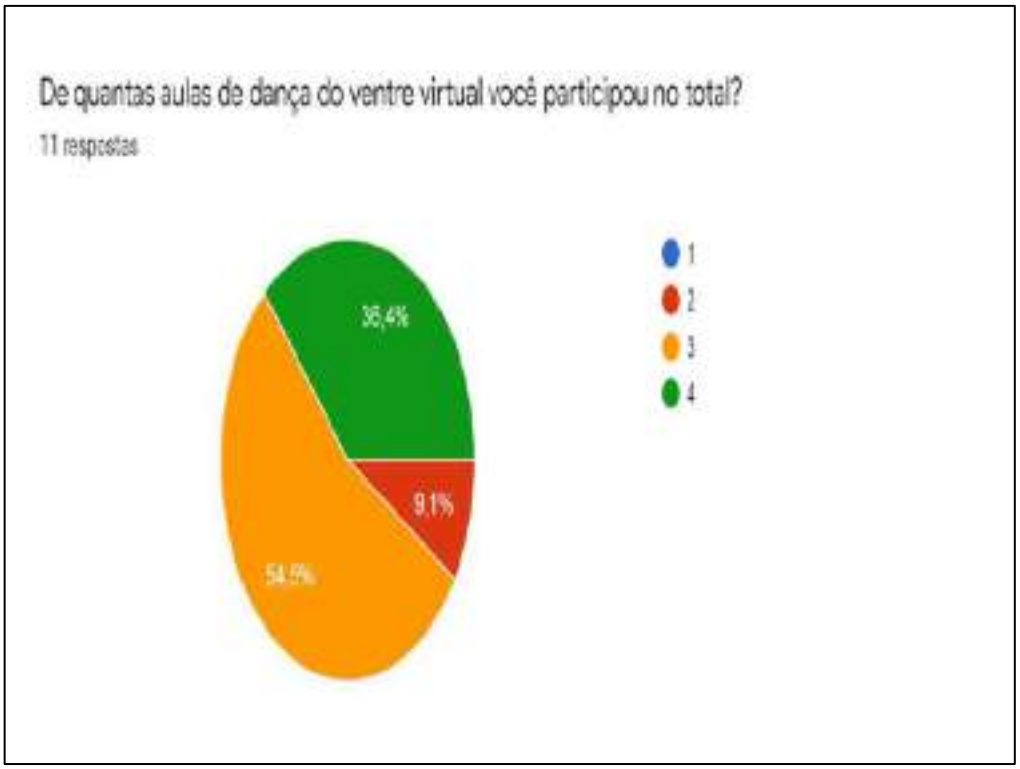


Graf2: Conhecimento prévio de alguma prática corporal

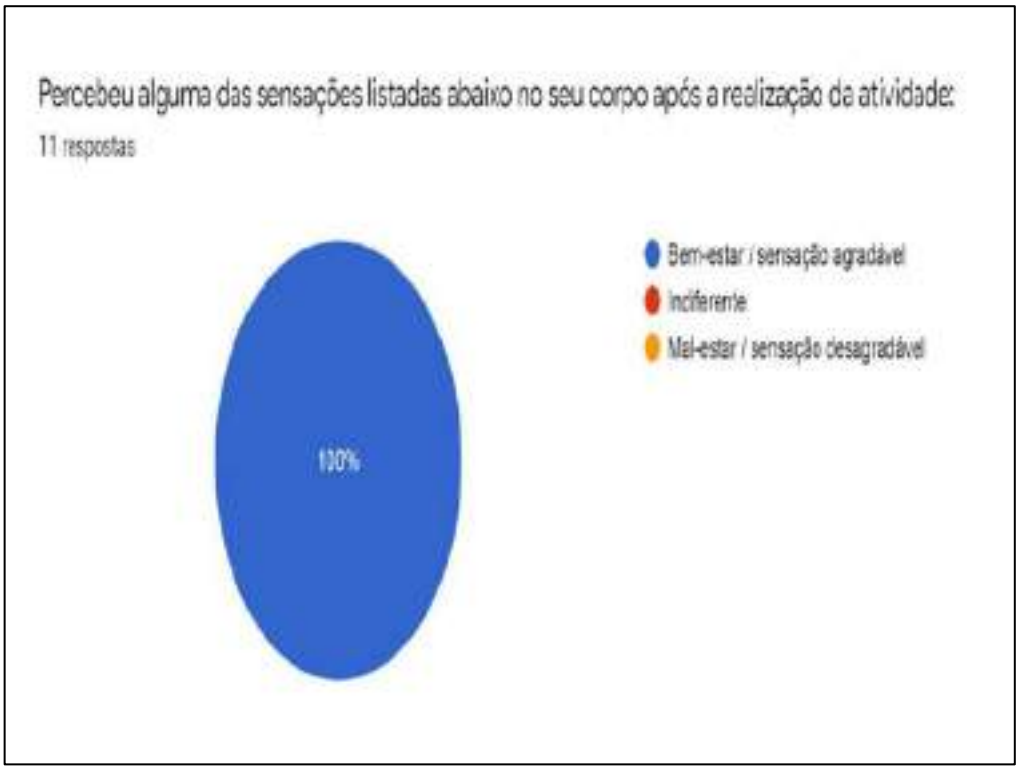


Gráf3: Gráfico sobre o acesso a participação na atividade.

ISSN: 2238-1112

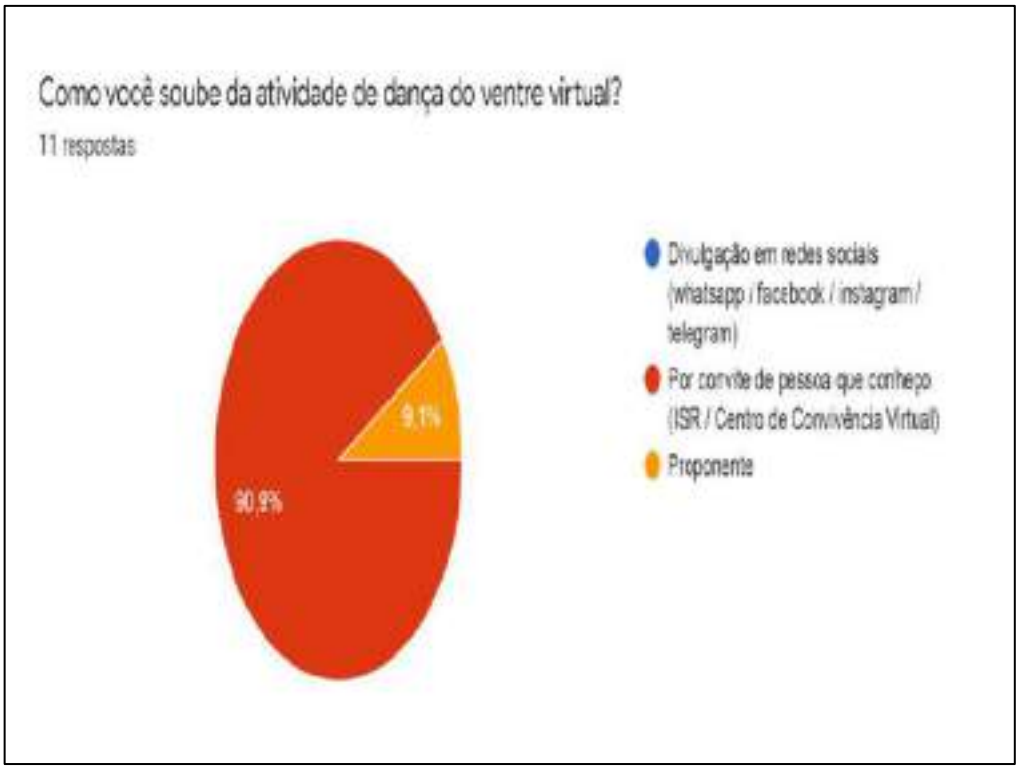


Gráf4: Quantidade de aulas praticadas no ciclo de oficinas

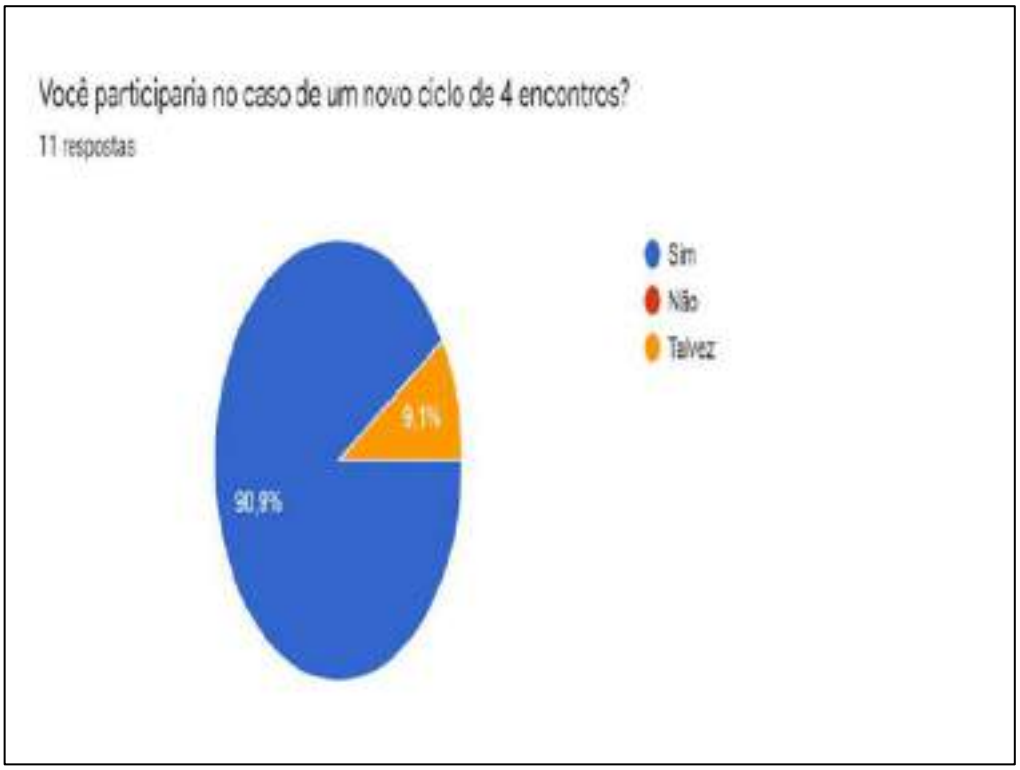


Gráf5: Identificação das sensações durante a atividade.

ISSN: 2238-1112

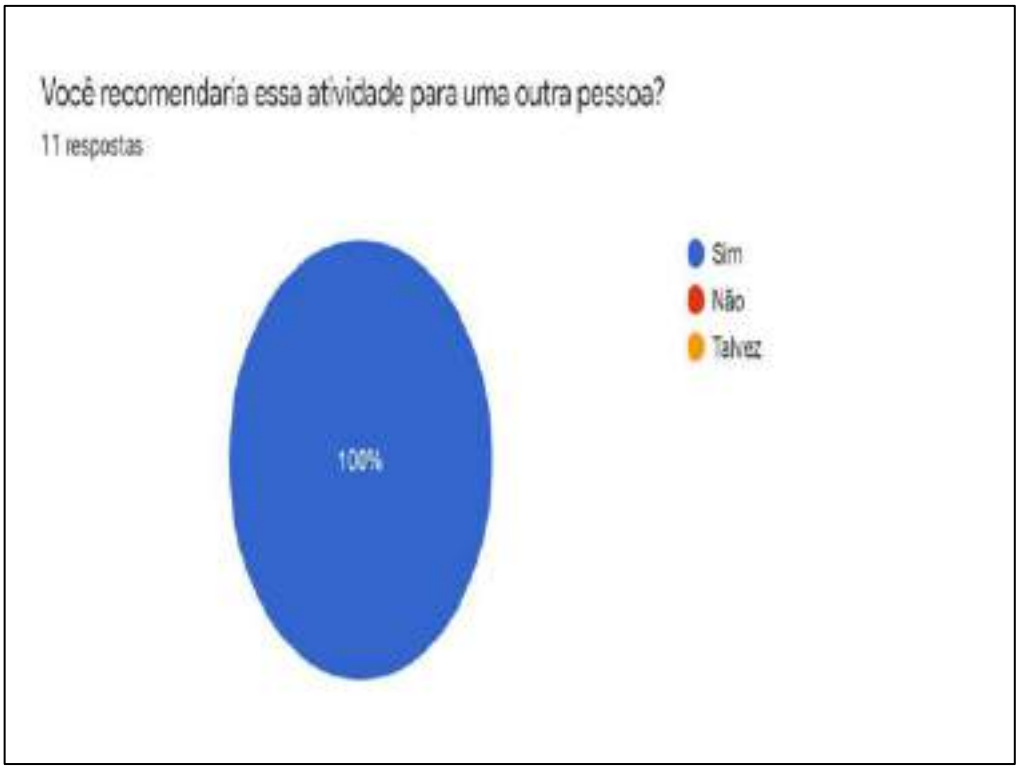


Gráf.6. Como ficou sabendo da atividade.

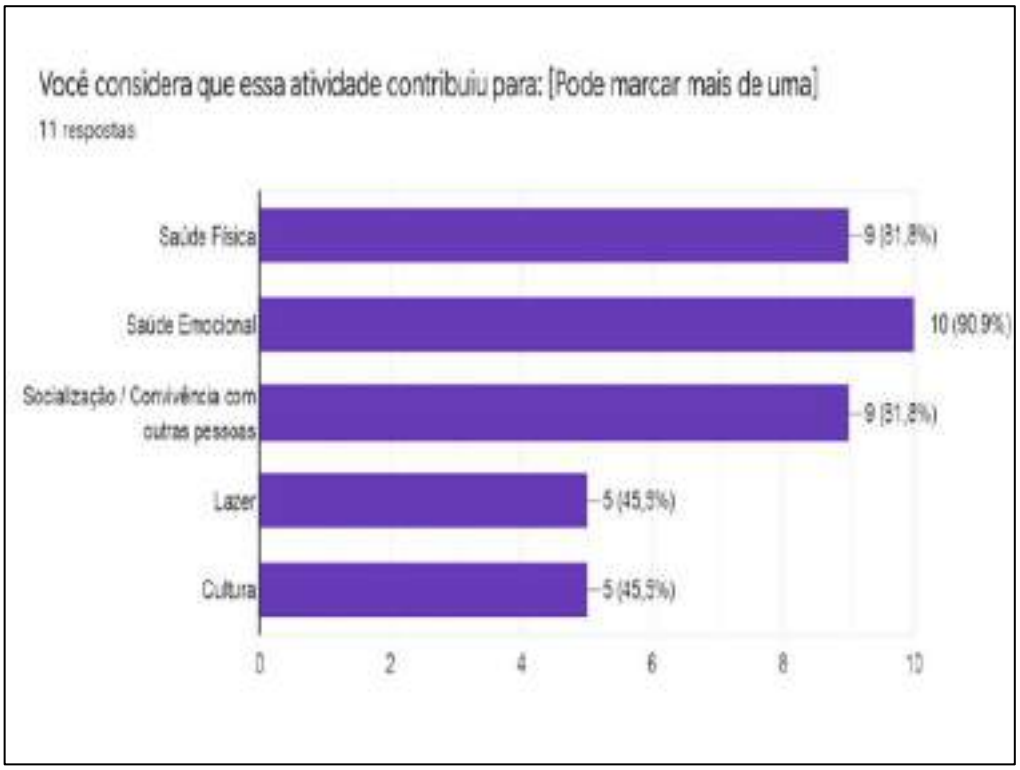


Gráf7. Possibilidade de participar de um novo ciclo de mais 4 encontros.

ISSN: 2238-1112



Gráf.8: Recomendaria para outra pessoa.



Gráf.9: Gráfico sobre a contribuição da atividade dividida em 5 aspectos.

Com base na análise dos dados dos questionários apresentados a dança do ventre tem a possibilidade de efetivamente contribuir nos processos integrais em saúde, no entanto, a pesquisa ainda está em fase de conclusão sobre os aspectos de inovação e relevância para a comunidade. No recorte desta parceria intersetorial e interinstitucional do Instituto Severa Romana com Centro de Convivência Virtual: Promoção da saúde e redes de afeto em tempos de pandemia, faz-se necessário dizer que o projeto foi contemplado pelo Edital Inova FioCruz Covid-19.

Soraya Tavares Labuto de Araujo
UFRJ
soraya.labuto@gmail.com
Mestranda do programa de pós-graduação em dança da UFRJ (PPGDan), pós graduada em sexualidade humana e educação sexual pela FAVENI, terapeuta ocupacional do Instituto Severa Romana. Bacharel em Dança e Intérprete-Professora de Dança do Ventre.

Orientador
André Meyer Alves de Lima
UFRJ
Email: andremeyer@eefd.ufrj.br
Professor do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dentre suas linhas de pesquisa destacam-se: Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, Composição Coreográfica e Ecoperformatividade.

Referências:

BRASIL, MDS. **Ministério do Desenvolvimento Social**. Concepção de convivência e fortalecimento de vínculos - Brasília, DF: MDS, Secretaria Nacional de Assistência Social, 2017.

BOFF, Leonardo.**Saber cuidar:** ética do humano – compaixão pela terra. Petrópolis: Vozes, 2007.

MEYER, André e EARP, Ana Célia de Sá. VIEYRA, Adalberto (Ed). **Helenita Sá Earp: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019.

CREFITO - **CONSELHO REGIONAL DE FISIOTERAPIA E TERAPIA OCUPACIONAL**. Terceira região (3). Definição. 2020. Disponível em: http://www.crefito3.org.br/dsn/terapiaocup.asp. Acesso em: 04 de julho de 2021.

MERHY, EMERSON. TECNOLOGIAS DE CUIDADO. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=IXQZMvM-HU4>. Acesso em: 04 jul. 2021. TV Rede Unida. Exposição gravada e veiculada pelo Youtube do professor de saúde coletiva e médico sanitarista Emerson Merhy da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por ocasião do 14º Congresso Internacional Rede Unida. 2020.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **"Um Longo Arabesco":** Corpo subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. [191p.] Tese de doutorado em Antropologia Social. Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2012.

ISSN: 2238-1112

Corpo/ensino/aprendizagem/metáfora por procedimento metafórico: uma composição didático-metodológica para o ensino de dança.

Sueli Machado Ramos (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Esta pesquisa apresenta-se como uma proposta para o ensino de Dança e Movimento, expondo uma sistematização metodológica de aprendizagem por meio de metáforas. Uma hipótese é a de que o ensino de Dança por meio de metáforas verbais e gestuais pode contribuir para que o conhecimento seja autoconhecimento (SANTOS, 1988). Segundo Lakoff e Johnson (2002), as metáforas são parte da nossa vida cotidiana, das nossas ações, dos modos como apreendemos e conceitualizamos o mundo. Rengel (2007; RENGEL et al., 2019, 2015) avança a partir dos estudos do linguista cognitivo George Lakoff e do filósofo cognitivo Mark Johnson, afirmando a importância de compreender que o corpo conhece – seja o mundo, os objetos, os outros, a dança – por um processo cognitivo denominado de procedimento metafórico do corpo. Neste estudo, a experiência por meio do procedimento metafórico do corpo, bem como a criação de imagens (BITTENCOURT, 2012), transformam-se em objeto de estudo. A pesquisa realizou uma organização sistematizada (HOLLIDAY, 2006) de modos de dizer e de propor gestos, mediante a utilização de metáforas aqui apresentadas no “Pequeno Glossário Ilustrado de Metáforas” e traz como resultados a correlação entre procedimentos técnicos e processos artísticos compositivos, articulando-os entre os conhecimentos teórico práticos e a experiência cotidiana.

Palavras-chave: DANÇA. METÁFORAS. PROCEDIMENTO METAFÓRICO DO CORPO. SISTEMATIZAÇÃO.

Abstract: This research presents a proposal for the teaching of Dance and Movement, exposing a methodological systematization of learning through metaphors. One hypothesis is that the teaching of Dance by means of verbal and gestural metaphors can contribute for knowledge to be self-knowledge (SANTOS, 1988). According to Lakoff & Johnson (2002), metaphors are part of our daily life, of our actions, of the ways in which we apprehend and conceptualize the world. Rengel (2007; RENGEL et al., 2019, 2015) advances based on the studies of cognitive linguist George Lakoff and cognitive philosopher Mark Johnson, affirming the importance of understanding that the body knows - be it the world, objects, dance, others - by a cognitive process called the body's metaphorical procedure. In this study the experience through the metaphorical procedure of the body as well as the creation of images (BITTENCOURT, 2012) becomes an object of study. The research carried out a systematized organization (HOLLIDAY, 2006) of ways to say and propose gestures using the metaphors presented in the “Small Illustrated Metaphor Glossary” and it brings as a result the correlation between technical procedures and artistic compositional processes, articulating them between practical/theoretical knowledge and everyday experience.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Keywords: DANCE. METAPHORS. METAPHORICAL PROCEDURE OF THE BODY. SYSTEMATIZATION.

M*etáfora*

Uma lata existe para conter algo.
Mas quando o poeta diz: "Lata"
Pode estar querendo dizer o incontível.
Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz: "Meta"
Pode estar querendo dizer o inatingível.
Por isso, não se meta a exigir do poeta.
Que determine o conteúdo em sua lata.
Na lata do poeta tudonada cabe.
Pois ao poeta cabe fazer.
Com que na lata venha caber.
O incabível.
Deixe a meta do poeta, não discuta.
Deixe a sua meta fora da disputa.
Meta dentro e fora, lata absoluta.
Deixe-a simplesmente metáfora.

(Gilberto Gil)

1. Introdução

Os movimentos do corpo estão atrelados ao nosso universo afetivo e cultural, e constroem pontes entre as nossas ações motoras e o nosso mundo imaginário. A utilização de imagens contribui para o entendimento do corpo. Segundo Bittencourt (2002, p. 31), “a imagem não é um recurso utilizado pelo corpo,

ISSN: 2238-1112

é corpo". A autora escreve que as "metáforas ocorrem como um modo de sistematizar a comunicação com o corpo" (BITTENCOURT, 2002, p. 77).

As metáforas evocam imagens, a percepção dos sentidos, o pensamento, o raciocínio, entre outras operações cognitivas. A nossa linguagem cotidiana, tanto verbal como não verbal, é recheada de metáforas. Estamos tão impregnada delas, que não nos damos conta de quanto as utilizamos. Elas estão presentes nas nossas atividades cotidianas e envolvidas nas nossas operações cognitivas nas mais diversas funções.

> As metáforas nem sempre têm uma imagem que apresente uma significação única. Suas representações podem variar, pois se encontram implicadas na maneira como cada corpo troca com o ambiente... As imagens como metáforas são mais eficientes. Afinal, pessoas são ideias, são imagens: pensamento do corpo. (BITTENCOURT, 2012, p. 78).

Segundo Rengel (2007; RENGEL et al., 2019, 2015), o procedimento metafórico é um processo cognitivo, ou seja, um modo como o corpo conhece e entende o mundo, os objetos, as pessoas e os movimentos. O procedimento metafórico é trânsito constante entre os processos chamados de sensório-motores e as experiências subjetivas, a abstração, o pensamento.

Conforme a autora, o fato de não pensarmos (raciocínio, reflexões, induções) sem sentir (sentidos, movimentos, sentimentos) comprova "mentecorpo" trazidos juntos, o que a autora denomina de "corponectividade". Esta compreensão, da corponectividade, das imagens, do procedimento metafórico do corpo como percepção e comunicação do corpo, do movimento, do seu significado e daquilo que ele representa, pode ser disponibilizado a partir de práticas de ações pedagógicas de organização corporal por meio de metáforas gestuais e verbais.

> As metáforas, sejam elas linguísticas, gestuais, rituais, só acontecem por conta do procedimento metafórico do corpo. Por essa razão, ao termo consciência de que o procedimento metafórico não é um ornamento da linguagem verbal, mas sim um aparato cognitivo independente da nossa escolha, não podemos nos eximir – professores de arte, estudantes, artistas – da responsabilidade para com as metáforas que colocamos no mundo. (RENGEL et al., 2015, p. 120).

O uso de metáforas por meio do procedimento metafórico torna possível a contribuição de um modo para compreender os processos de aprendizagem teórico-metodológicos em Dança. Assim, a utilização de metáforas torna-se importante como método para práticas colaborativas e exploradoras de possibilidades do ensino de Dança. O processo com as metáforas pode ser utilizado

ISSN: 2238-1112

como facilitador na compreensão e criação de cenas, espetáculos, movimentos, criando possibilidades para construções, efetivando a não separação entre corpo X mente, teoria X prática.

Para Lakoff e Johnson (2006) as metáforas não são apenas figuras de linguagem, mas modos de apreensão e conceptualização do mundo. Um ponto fulcral desta pesquisa profissional, junto à criação de metáforas, emergentes do procedimento metafórico do corpo, é que elas de fato comprovam, como dito, a não separação corpomente. Tal fato é, segundo esta argumentação uma possibilidade de abertura à emancipação, enquanto possibilidade crítica, conhecimento de si.

O professor Boaventura de Sousa Santos (1988) nos ensina sobre a necessidade de uma outra maneira de conhecimento que não separe o objeto da pesquisa do sujeito da pesquisa. Necessário um conhecimento que nos una ao que estudamos. Por isso, de acordo com o professor Santos, "todo conhecimento é autoconhecimento" (SANTOS, 1988, p.66).

As metáforas empregadas em aulas buscam fomentar o conhecimento como emancipação, que transita entre um ponto de ignorância (que o autor chama de "colonialismo") e um ponto de conhecimento (denominado pelo autor de "solidariedade").

2. Metáfora nossa de cada dia

Língua

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar.
E quero me dedicar a criar confusões de prosódias
E uma profusão de paródias que encurtem dores [...]
Gosto do Pessoa na pessoa, da rosa no Rosa
E sei que a poesia está para a prosa [...]
Minha pátria é minha língua [...]
O que pode esta língua? [...]

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

> *Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas e o falso inglês relax dos surfistas [...]*
> *Vamos na velô da dicção choo-choo de Carmem Miranda*
> *E que o Chico Buarque de Holanda nos resgate [...]*
> *Adoro nomes...Nomes em ã. De coisas como rã e ímã [...]*
>
> (Caetano Veloso)

Não podemos existir fora das linguagens, porque nelas somos constituídos. Emprega-se nesta pesquisa “linguagens” no plural, pois geramos experiências de linguagens, com a dança, os gestos, as palavras, os sons, entre outras. Elas possibilitam à ciência, às Artes e aos campos de conhecimentos, que também são linguagens, explicações do que concebemos no nosso viver enquanto seres humanos.

> Nós, seres humanos, existimos na linguagem, e nossa experiência como seres humanos acontece na linguagem num fluir de coordenações consensuais de ações que produzimos na linguagem. Os objetos, a consciência, a auto-reflexão, o self, a natureza, a realidade, e assim por diante, tudo o que nós, seres humanos, fazemos e somos acontece na linguagem como distinções ou como explicações na linguagem do nosso estar na linguagem. (MATURANA, 2001, p. 127).

Essas coordenações de ações, segundo o autor Humberto Maturana (2001), acontecem através dos encontros dos sujeitos, e as corporalidades envolvidas são alteradas de acordo com a fluência da(s) linguagem(s).

As chamadas “figuras de linguagem” são recursos da Língua Portuguesa que criam novos significados para as expressões. As principais são: a Metáfora, Símile, Analogia, Metonímia, Perífrase, Sinestesia, Hipérbole, Elipse (ou Zeugma), Silepse, Hipérbato (ou Inversão), Polissíndeto, Antítese, Paradoxo, Gradação (ou Clímax) e Personificação (ou Prosopopeia).

Argumentamos que todas essas “figuras de linguagem” são emergentes do procedimento metafórico do corpo. Do ponto de argumentação da pesquisa, elas são metafóricas porque trazem sentimentos e pensamentos, um em termos do outro. Metafóricas também porque têm caráter de um elemento cognitivo capaz de juntar a informação até então abstrata em pontos mais concretos, tornando o seu uso mais frequente no cotidiano. Lakoff e Johnson afirmam

> [...] que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p. 45).

As metáforas são carregadas de imagens. Segundo Bittencourt (2012, p. 77), "não há metáforas sem imagens [...]. Metáforas são imagens conceituais relacionadas a uma série de experiências. Ganham configurações regulares quando se estabilizam". Assim, possibilitam uma melhor compreensão do corpo, na medida em que conseguimos visualizar e/ou perceber as ações, os movimentos.

Para tratar da importância da imagem na comunicação com o corpo e de como ele opera com o mundo por meio das metáforas, Bittencourt (2012) expõe a ideia de imagens enquanto acontecimentos no corpo, apontando que a imagem não é um recurso utilizado pelo corpo, é corpo. De acordo com a autora, as metáforas ocorrem como um modo de sistematização da comunicação do corpo.

Diz a autora que não há metáforas sem imagens. Entretanto, chama atenção o fato de que imagem não é uma cópia de um objeto ou pessoa, ou coisa do mundo. Nem é uma reprodução fotográfica da realidade. As imagens são formadoras de sentidos, são memórias, mapas que criamos, relações com o presente, o passado, o futuro.

> As metáforas nem sempre têm uma imagem que apresente uma significação única. Suas representações podem variar, pois se encontram implicadas na maneira como cada corpo troca com o ambiente... As imagens como metáforas são mais eficientes. Afinal, pessoas são ideias, são imagens: pensamento do corpo. (BITTENCOURT, 2012, p. 78).

Quando compartilhamos impressões por meio de metáforas, que intentam ser criativas, promovemos a possibilidade de imaginação e reflexão conjuntamente. Cada tipo de imagem requer uma ação sistemática e específica.

O uso de metáforas que possivelmente possam ser chamadas de adequadas aos corpos na práxis didático-metodológica em Dança, e/ou em práticas artísticas pedagógicas, favorece a compreensão do movimento, do seu significado e daquilo que ele representa ou pode representar para cada pessoa e/ou sujeito. Neste sentido, as imagens implicadas nas metáforas são imprescindíveis para compreensão e sistematização da comunicação.

> Em termos cognitivos, a metáfora configura-se como um conceito e pode ajudar a entender o processo evolutivo da comunicação. Ao comunicar algo,

ISSN: 2238-1112

> há sempre deslocamentos: de dentro para fora, entre diferentes contextos, de um para o outro, da ação para a palavra, da palavra para a ação. (GREINER, 2005, p. 131).

A metáfora, portanto, une a razão e a emoção. Nos faz pensar que assim reunidas - razão e emoção -, os corpos sejam capazes de afetar e de serem afetados.

> Nós, seres humanos, operamos e existimos como uma interseção de nossas condições de observadores (em conversações) e seres vivos, e como tais somos seres multidimensionais, verdadeiros nós de uma rede cruzada dinâmica de discursos e emoções que continuamente nos movem de um domínio de ações a outro, [...] (MATURANA, 2001, p.123).

O proceder de metáforas organiza o trânsito entre ação-palavra, razão-emoção, sensório-motor. Desta maneira, compreendendo o procedimento metafórico como um processo cognitivo do corpo e utilizando-o como elemento nuclear para esta organização de saberes, apontamos para a possibilidade de (re)organizar procedimentos metodológicos para o ensino de Dança, que possam atuar como contributos para uma sistematização de experiências e aprendizagem do movimento, por meio do uso de metáforas verbais e gestuais.

3. Sobre a sistematização e o compartilhar de experiências

> Dançar é sentir-se participante do mistério da existência. Não só vivenciar no corpo a sua finitude, mas, através dele, alcançar a liberdade, a sensação de se estar além de si mesmo, o abrir-se para uma multiplicidade de possibilidades (ZIMMERMANN, 2011, p. 67).

É preciso parar, olhar, calar, escutar, sensibilizar, mediar, interagir, refletir, aprender sobre si, sobre o outro e sobre outras coisas. É preciso um olhar atento e sensível para o que acontece e que, de algum modo, afeta a consciência e interfere na experiência. Experienciar é possibilitar que algo aconteça. As metáforas nos ajudam a descrever nossas experiências.

Sobre experiência é importante compreender que os processos sensório-motores, percepção e ação são inseparáveis da experiência da consciência, isto é, a experiência é plena de processos intelectuais, emocionais e sensórios em conjunto. Assim, o corpo é instância cognitiva, ou seja, instância de conhecer o mundo e a si mesmo, que atua entre experiências sociais, motoras e de linguagem.

> Experienciar, ressignificar, indagar, constatar, fazem parte de uma pesquisa. [...] Experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que

ISSN: 2238-1112

> nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (BONDÍA, 2002, p. 21).

Importante ressaltar, que a própria sistematização, ainda que uma reflexão sobre a experiência, é também uma experiência, no sentido de que não se trabalha com a dualidade prática X teoria. A compreensão do desenvolvimento da experiência é possibilitada por meio da sistematização. É por meio dela que entendemos a relação entre as diferentes etapas dos processos e quais elementos e momentos foram mais determinantes e significativos para o encaminhamento das experiências.

A sistematização destas experiências com o entendimento do procedimento metafórico surge como contributo de organização da experiência, de reflexão e reconstrução do processo da prática, utilizando identificações de elementos e experimentos.

Oscar Jara Holliday (2006) traz a proposta de que sistematizar experiências é uma ação político-pedagógica e é pautada no diálogo, na busca de uma interpretação crítica dos processos vividos. Quando sistematizamos experiências é possível refletir, teorizar, compreender melhor e desenvolver uma nova qualidade prática de maneira ordenada, o que nos possibilita uma melhor comunicação desta prática.

> A sistematização permite, ao refletir, questionar, confrontar a própria prática, superar o ativismo, a repetição rotineira de certos procedimentos, a perda de perspectiva em relação ao sentido de nossa prática. (HOLLIDAY, 2006, p. 31).

A própria experiência por meio do procedimento metafórico do corpo transforma-se em objeto de estudo, em interpretação teórica e em elemento de transformação, visto que o procedimento metafórico é um mecanismo de cognição do corpo. A organização da experiência com o entendimento do procedimento metafórico do corpo surge como um saber a partir da reconstrução do processo da prática. Este entrelaçamento faz entender, reafirmo, que o corpo e a mente não se separam nos processos cognitivos do corpo.

Dado este entendimento não dualista, a proposta deste estudo é preparar leigos, artistas, dançarinos, estudantes e professores com um vocabulário e um modo de proceder para uma organização corporal que promova a comunicação entre o que foi proposto e o que será desenvolvido, ou seja, possibilitar que os

sujeitos apreendam e se apropriem do movimento, com a compreensão das metáforas como emergentes do próprio corpo, por meio do procedimento metafórico.

Nas minhas aulas, sempre busquei e, com referência em Holliday (2006), continuei e continuo a buscar a própria experiência (sempre entendida também como experiência de ideias, de pesquisas, de leituras) como objeto de estudo e interpretação dessas mesmas aulas, do curso como um todo, das metáforas que emprego. Nas aulas de dança recorremos a diversas metáforas, elas criam vínculos com a experiência, conectam memórias e ancoram a prática.

Esta pesquisa buscou contribuir para o desenvolvimento de um sistema de aprendizagem do movimento, ao propor uma sistematização de um princípio metodológico por meio de metáforas, entendendo-as como plenas de imagens.

A proposição do estudo é no sentido colaborativo e coparticipativo, para e entre artistas, dançarinos, estudantes, pesquisadores e professores, auxiliando-os com um tipo de vocabulário, um modo de proceder e uma organização corporal que promova a comunicação entre o que foi proposto e o que será desenvolvido.

4. Outras composições da pesquisa

Junto a este artigo, a pesquisa é composta de um detalhado memorial descritivo, um pequeno glossário e um plano de curso. Abordo aqui sucintamente o que foi realizado como uma elaboração sistematizada (HOLLIDAY, 2006) de modos de dizer, tocar nas pessoas e propor gestos por meio de metáforas que são apresentadas em um léxico, aqui denominado de “Pequeno Glossário Ilustrado de Metáforas para o corpo/ensino/aprendizagem em dança”. Este glossário expõe o modo das práticas por meio de metáforas verbais e gestuais, lado a lado com ilustrações elaboradas de forma lúdica e bem-humorada.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Ilustrações do Pequeno Glossário Ilustrado de Metáforas.

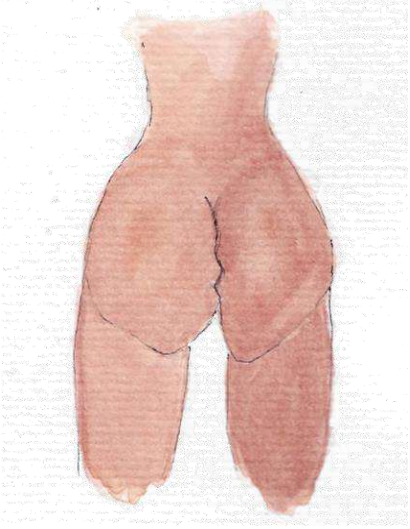


Figura 1: Beijando as bandinhas: Metáfora utilizada para destacar a contração da musculatura glútea.

Figura 2: Bananinha real: Metáfora utilizada para salientar a "horizontalidade" da contração da musculatura nesta região.

Outra composição da pesquisa é uma síntese do plano do curso ministrado há mais de vinte anos, com um recorte para o período do Curso de Mestrado Profissional (2019-2020), como parte desse organizar e sistematizar das ideias, conceitos, princípios, processos e experiências. Necessário recriar, inovar e compartilhar ideias para sistematizar estas experiências, visando contribuir com outros corpos e almejando outros olhares sobre esta organização, para que possamos juntos motivar o despertar de diversas possibilidades que promovam diferentes saberes.

Tanto o glossário como o plano de curso são entendidos como processos em constante desenvolvimento, que permite ao pesquisador estudar e contribuir com os modos de fazer desta pesquisa, a partir da sua própria experiência, na forma de entendê-las e transmiti-las, podendo ressignificar os conhecimentos e enunciar suas compreensões e contribuições.

Assim, continuarei buscando, reelaborando, intervindo e compartilhando ações com outros modos de ver e de interpretar. A intenção é colaborar com a ampliação, a diversificação, o compartilhar de ideias, o reconhecimento de necessidades e a definição de critérios, para que o desenvolvimento do fazer pedagógico mantenha-se em contínuo processo de planejamento, avaliação e ressignificação do método proposto.

ISSN: 2238-1112

5. Considerações

A Dança é comunicação do sujeito com o mundo. Ela estabelece conexões do corpo com o mundo, com o espaço, com o outro. Conecta conteúdos, desejos, questionamentos e dúvidas. Nela, as experiências partem da análise conosco e com o outro. Traduzimos no gesto, no verbo, no corpo, uma linguagem metafórica própria. Gestos. Palavras. Imagens. Tudo tem um significado.

> Na dança o corpo é o instrumento. Tudo acontece dentro e através dele. Ele expressa o experienciado; ele o forma. Através do corpo ele se torna visível, e através dele pode também ser refinado e feito transparente (ZIMMERMANN, 2011, p. 219).

A cada experiência vivida, os processos cognitivos também terão novos envolvimentos em seus fatores sensorial, motor e intelectual, visto que teremos diferentes sujeitos em distintos ambientes. Segundo Lakoff e Johnson (2002), as relações que criamos na dança e no nosso cotidiano surgem do fato de que eles funcionam da maneira como funciona o nosso ambiente físico. Abordar o corpo, a informação dada e o significado em modos de metáforas, no fazer/pensar a dança-ensino-aprendizagem, cria autonomia para administrar ações que contemplem estes corpos/sujeitos de maneira plural.

Essas pessoas e/ou sujeitos podem estudar e/ou transformar o modo de fazer da pesquisa proposta a partir da própria experiência, provocando a imaginação, fazendo valer suas percepções e interpretações na forma de entendê-las e transmiti-las, ressignificando os conhecimentos e o enunciar de suas novas compreensões.

Este estudo pretende contribuir com a área de Artes, por meio desta organização que se apresenta no plano de curso e no glossário, como uma organização de princípios e procedimentos metodológicos que possam incidir no resultado técnico, expressivo, estético e artístico de trabalhos compositivos, e também no processo emancipatório e crítico da pessoa que os experiencia.

Esperamos colaborar com uma discussão, compartilhando a relevância da reflexão e do estudo com relação à utilização de metáforas verbais e gestuais em dança por meio do procedimento metafórico. Com a compreensão de que,

> Mesmo onde não haja “metáfora”, há procedimento metafórico, em afirmações que taxamos como literais, objetivas, sem referência ou sem analogia” [...] existe a metáfora enquanto figura de linguagem verbal, em

ISSN: 2238-1112

> sentido mais específico e existe também um mecanismo cognitivo de comunicação do corpo que é o procedimento metafórico. (RENGEL, 2009, p. 9).

Na perspectiva de cooperar para a construção de uma práxis didático-metodológica em dança, intento constituir práticas artístico-pedagógicas, que, com o uso de metáforas verbais e gestuais, favoreçam a compreensão do movimento, do seu significado e daquilo que ele representa ou pode representar para cada pessoa e/ou sujeito. Neste sentido, as imagens são imprescindíveis para compreensão e sistematização da comunicação do corpo/mundo/espaço/corpo/outro.

Nesta pesquisa, toda palavra, todo gesto, toda fala e, sobretudo, todos os corpos, foram e são observados durante o processo. É a partir deste lugar que meu olhar repousa e busca elementos e princípios para sistematizar estas experiências. O movimento contínuo de observação destes corpos e a abordagem e discussão sobre as realidades existentes foi relevante para conectar as investigações no e para o contexto sócio-político-cultural da atualidade. Esta observação estabelece conexões do corpo com o mundo, com o espaço. Nada passa despercebido, nenhuma informação é descartada. As experiências partem da análise conosco e com o outro.

O percurso metodológico desenvolvido levou e leva em conta os sujeitos da pesquisa, os gestos, os toques, o silêncio, as palavras ditas verbalmente ou de outras maneiras que não estejam aqui elencadas.

> [...] tocar mais de perto e mais fundo este “rio subterrâneo” do processo criador, refletir e buscar elucidações da dinâmica intrínseca à dança como expressão artística, e a função que cumpre neste processo à linguagem imagética do inconsciente. (ZIMMERMANN, 2011, p. 211).

Esta composição de imagens, gestos, palavras, cores, e símbolos trazem luz às experiências vividas pelos sujeitos em suas relações no, com e para o mundo. Podemos assim dizer que a linguagem do corpo é a linguagem da vida.

Sueli Machado Ramos
UFBA
E-mail: sueliramos6@gmail.com
Mestra em Dança pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Membro do Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças; Instrutora de Pilates; Coordenadora e professora do Curso de Extensão Alongamento e Fortalecimento/UFBA; Especialista em Coreografia e Bacharela em Dança/UFBA.

Referências

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens e acontecimentos:** dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, jan./abr. 2002, p. 20-28.

GIL, Gilberto. Metáfora. In: GIL, Gilberto. **Um banda um**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil,1982. 1 CD. Faixa 3.

GREINER, Christine. **O corpo:** Pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

HOLLIDAY, Oscar Jara. **Para sistematizar experiências.** São Paulo: MMA, 2006.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: EDUC, Mercado de Letras, 2002.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

RENGEL, L.; KATZ, H. T.; GREINER, C.; DOMENICI, E.; NEVES, N.; BELLINI, R. **Ensino/aprendizagem em dança como emergência do procedimento metafórico do corpo**. In: KATZ, H.; GREINER, C. (Orgs). Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015. p. 152-280.

_____. **Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Corpo e dança como lugares de corponectividade metafórica**. R. cient. /FAP, Curitiba, v.4, n.1, jan. /jun. 2009, p.1-19.

SANTOS, Boaventura de S. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**, v. 2, n. 2, maio/ago. 1988, p. 46-71.

SANTOS, Edmilson S. (Org.). **Novos mapas culturais**. Novas perspectivas educacionais. Porto Alegre: Sulina, 1996.

VELOSO, Caetano. Língua. In: VELOSO, Caetano. **Velô.** Rio de Janeiro: Philips, 1984. 1 CD. Faixa 11.

ZIMMERMANN, E. (Org). **Corpo e Individuação**. 2. ed. Petropólis: RJ: Vozes, 2011.

ISSN: 2238-1112

Dance que nem homem – Interdições das viadagens nas ações corporais

Thiago da Silva Santana (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento.

Resumo: As danças, em alguns ambientes, agem por procedimentos que direcionam para a repressão da viadagem nas *ações corporais* (LABAN, 1978; RENGEL, 2014). Para Rudolf Laban, o corpo é uma totalidade tanto intelectual, quanto física e emocional, em um processo conjunto, e suas *ações corporais* são evidenciadas nos movimentos nas danças ou no cotidiano das pessoas, com seus *fatores de movimento* e suas *qualidades*. Corpos são marcados por *gêneros e sexualidades* (BUTLER, 2019; JESUS, 2015). O corpo, ou corpos viado(s), produzem ações que são em muitos ambientes identificadas, *interditadas* (FOUCAULT, 2019) e nomeadas como ações consideradas inapropriadas, viadagem. Há questionamentos como: Nas danças, existem *ações corporais* que definem os *gêneros* e as *sexualidades*? Como dançar que nem homem? Uma hipótese é a de que as ações dos corpos gays, cada qual com suas diferenças, produzem, reverberam e contribuem para os aspectos qualitativos dos movimentos. Resultados alcançados até o momento mostram que os corpos *oprimidos* (SANTOS, 2020) acionam seus respectivos *neurônios-espelho motores* (DAMÁSIO, 2018; RAMACHANDRAN, 2014) para uma sequência de *ações corporais* que *imitam* corpos cisgêneros e heterossexuais e/ou acionam *neurônios-espelho sensoriais para inibir* a viadagem nas ações corporais. Logo, é premente re/pensar nestes processos cognitivos os atravessamentos nas elaborações das *ações corporais* e a atuação dos *neurônios-espelho* nas mediações educativo-artísticas.

Palavras-chave: DANÇAS. VIADAGENS. AÇÕES CORPORAIS. GÊNEROS E SEXUALIDADES. CORPOS MÚLTIPLOS.

Abstract: Dances, in some environments, act by procedures that lead to the repression of gayness in bodily actions (LABAN, 1978; RENGEL, 2014). For Rudolf Laban, the body is an intellectual, as well as a physical and emotional totality, in a joint process, and its bodily actions are evidenced in the movements in dances or in people's daily lives, with their movement factors and their qualities. Bodies are marked by gender and sexuality (BUTLER, 2019; JESUS, 2015). The body, or fag bodies(s), produce actions that are in many environments identified, interdicted (FOUCAULT, 2019) and named as actions considered inappropriate, gayness. There are questions such as: In dances, are there bodily actions that define genders and sexualities? How to dance like a man? One hypothesis is that the actions of gay bodies, each with its differences, produce, reverberate and contribute to the qualitative aspects of the movements. Results achieved so far show that oppressed bodies (SANTOS, 2020) trigger their respective motor mirror neurons (DAMÁSIO, 2018; RAMACHANDRAN, 2014) for a sequence of bodily actions that mimic cisgender and heterosexual bodies and/or trigger mirror neurons sensory to inhibit gayness in bodily actions. Therefore, it is urgent to re/think about these cognitive

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

processes the crossings in the elaboration of bodily actions and the role of mirror neurons in educational-artistic mediations.

Keywords: DANCES. GAYNESS. BODIES ACTIONS. GENRES AND SEXUALITIES. MULTIPLE BODIES.

1. Dançando com ações corporais, gêneros e sexualidades

Este trabalho é um convite a todas as pessoas que estudam, ensinam e buscam por processos mais acolhedores e respeitosos no ensino-aprendizagem em dança. Para esta dança-conversa o entendimento das *ações corporais* é postulado a partir de Rudolf Laban[1] (1978), que com seu trabalho possibilitou para uma maior compreensão do corpo e suas implicações *cognitivas*[2]. A partir do entendimento de *ação corporal*, gera uma percepção da viadagem nas *ações corporais* e como consequência disso são *interditadas* (FOUCAULT, 2019) nos corpos *homossexuais*[3]. Como recorte para este artigo, apesar da compreensão das multiplicidades de corpos, são enfatizadas as pessoas que se identificam com o *gênero*[4] masculino, com perspectiva para o entendimento de corpo *cisgênero*[5], *transgênero*[6], *gays*[7].

Por mais que pareça algo “normal”, esses *lugares de falas*[8] são interditos na dança. O meu lugar de fala é o de branco, pesquisador, professor, dançarino, quadrilheiro, *homossexual*[9], entre outras camadas que reverberam no cotidiano das pessoas, nas quadrilhas juninas, nas danças, na escola, nos *pas de deux* (“passo de dois”). De modo largamente abrangente os homens gays nessas danças não podem

[1] Rudolf Laban foi um dançarino, coreógrafo, teatrólogo, etc., considerado como o maior teórico da dança e como o "pai da dança-teatro".
[2] “O processo ou os processos pelos quais um organismo adquire conhecimento, ou toma ciência de eventos ou objetos em seu ambiente e usa esse conhecimento para compreender problemas e resolvê-los” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 369).
[3] De acordo com a professora e psicóloga Jesus (2015): “Pessoa que se atrai afetivossexualmente por pessoas de gênero igual àquele com o qual se identifica” (JESUS, 2015, p. 97).
[4] “Classificação social das pessoas como homens ou mulheres. Orienta papéis e expressões de gênero. Independe do sexo. Remete a traços culturais e históricos” (JESUS, 2015, p. 94).
[5] “Conceito “guarda-chuva” que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado antes ou quando de seu nascimento” (JESUS, 2015, p. 95).
[6] “Conceito “guarda-chuva” que abrange o grupo diversificado de pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com o comportamento e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado antes ou quando de seu nascimento” (JESUS, 2015, p. 95).
[7] “Nem todas as pessoas trans são gays ou lésbicas, apesar de serem identificadas como membros do mesmo grupo político, o LGBT” (JESUS, 2015, p. 50).
[8] A compreensão de “lugar de fala” referencia-se em Djamila Ribeiro (2017), que propõe esta locução referente às minorias políticas da sociedade problematizando questões dos corpos que foram e são silenciados.
[9] “Pessoa que se atrai afetivossexualmente por pessoas de gênero igual àquele com o qual se identifica” (JESUS, 2015, p. 97).

"dar na pinta", ou seja, mostrar sua viadagem nas *ações corporais*. O uso de "viadagem" neste artigo intenta contrapor-se ao modo pejorativo, homofóbica[10] e significa o reconhecimento e respeito às diferenças/semelhanças de *ações corporais* que constituem os corpos múltiplos. A junção das palavras diferença/semelhança entrelaça nas *ações corporais* essas características. Não somos assim dicotômicos: só diferentes, ou só semelhantes, somos ambos. O sinal "/" (barra) significa "estar para". Refere-se a uma tênue fronteira entre termos, que se distendem um no outro.

Pode-se aceitar que continuemos a permitir *discursos*, como, por exemplo, "dance que nem homem", "fale que nem homem", "seja homem"? Marcadores sociais a partir de um corpo cisgênero e de uma sexualidade *heteronormativa*[11]. É preciso, primeiramente, observar que em muitos contextos educativo-artísticos perpassam por mediações problemáticas a partir de danças que são sugeridas como modos únicos de serem elaborados, pensados. Dançar que nem homem pressupõe um modelo de prescrição única e inalcançável. Com os fatores que compõem os movimentos propostos por Laban (1978) e com os estudos de Rengel (2014), podemos relacionar esses pressupostos de prescrições de movimentos com relação aos neurônios-espelho postulados pelos neurocientistas Antônio Damásio[12] (2018), V.S. Ramachandran[13] (2014) e evidenciar as diversas violências *epistemológicas* (SANTOS, 2020) [14].

Assim sendo, as pessoas, nos seus processos de identificação de gênero e de expressões de sexualidades, acabam desenvolvendo *ações corporais* consideradas *heteronormativas*. Assim, a partir de características de uma crença humana "normal", tudo que saia desse padrão é marginalizado. Mas, nas danças, existem *ações corporais* que definem os *gêneros* e as *sexualidades*? Têm? Quem define? Como questionar essas violências epistemológicas nas danças? A hipótese é que coexistem viadagens nas ações que são reverberadas nos corpos gays.

[10] "Medo ou ódio com relação a lésbicas, gays, bissexuais e, em alguns casos, a travestis, transexuais e intersexuais, fundamentado na percepção, correta ou não, de que alguém vivencia uma orientação sexual não heterossexual" (JESUS, 2015, p. 100).
[11] "[...] Pode ser definido como a crença na heterossexualidade como característica do ser humano "normal"" (JESUS, 2015, p. 70).
[12] António Rosa Damásio é um neurocientista, professor de psicologia, filosofia e neurologia na Universidade do Sul da Califórnia.
[13] V.S. Ramachandran é um neurocientista indiano, diretor do Centro do Cérebro e da Cognição da Universidade da Califórnia, em San Diego.
[14] Boaventura de Sousa Santos é Doutor em Sociologia do Direito pela Universidade de Yale dos Estados Unidos.

ISSN: 2238-1112

Porém, são ações que, ao serem identificadas nos ambientes, são, de forma violenta, *interditadas*, ou há uma tentativa para.

2. CorposAções

Corpos são constituídos por *ações corporais*, é a partir da compreensão de corpo, em sua totalidade física, intelectual, emocional que Laban (1978), já no século XIX, nos chamava a atenção para esse processo conjunto entre "mentecorpo", escrito junto, como propõe Rengel (2014). Para o autor, as *ações corporais* são evidenciadas nos movimentos nas danças ou no cotidiano das pessoas, com seus fatores de movimento e suas qualidades. Referenciar-se em *ações corporais*, portanto, é compreender que qualquer ação que se faça não é apenas física e/ou mecânica. A terminologia de Laban nos chama atenção para o conjunto infinito de *ações corporais* (como, por exemplo: *ações básicas*[15], *ações derivadas*[16] e *ações de esforço principais*[17]) que todas as pessoas, a seu modo, fazem.

Com sua codificação, observa-se que, para o movimento acontecer, há uma intenção, consciente ou inconsciente, para uma atitude expressiva, um *esforço*. O *esforço* não está relacionado apenas à questão da força ou peso, mas à atitude em relação ao que Rudolf Laban (1978) denominou de *fatores do movimento* (fluência, espaço, peso e tempo), que ocorre na ação do movimento (interno/externo).

> Todos os movimentos humanos estão indissoluvelmente ligados a um esforço o qual, na realidade, é seu ponto de origem e aspecto interior. O esforço e a ação dele resultantes podem ambos ser inconscientes e involuntários, mas estão sempre presentes em qualquer movimento corporal (LABAN, 1978, p. 51 e 52).

Os *fatores de movimentos* e com respectivas qualidades são marcadores dos movimentos de cada pessoa com sua particularidade, porém, a seu modo, são comuns a todas as pessoas, seja no ato do locomover, falar, fechar, abrir, torcer,

[15] Têm-se as seguintes oito ações corporais básicas: Torcer; Pressionar; Chicotear; Socar; Flutuar; Deslizar; Sacudir; Pontuar.
[16] As ações derivadas são evidenciadas no cotidiano e, são, portanto, derivadas das ações básicas (como exemplo: Torcer e/ou Enroscar).
[17] "As ações de esforço principais são duas ações fundamentais na movimentação humana. Estas ações são **recolher** e **espalhar**. Ambas se desdobram em manifestações de movimento amplamente variadas" (RENGEL, 2014, p. 32)

ISSN: 2238-1112

dobrar, girar, entre outras. Essas *ações corporais* partem de algo já codificado em nós e constituem corpo. Desse modo, o movimento é composto de quatro fatores que se manifestam em seus esforços e/ou em suas qualidades expressivas, com nuances infinitas entre uma e outra qualidade, sendo eles: **Fluência:** livre e/ou controlada; **Espaço:** direta e/ou flexível; **Peso:** leve e/ou firme; **Tempo:** rápido e/ou lento.

> O que podemos ver claramente é o seguinte: esse poder nos habilita a escolher entre uma atitude hostil, contida, constrita, de resistência, por um lado, e outra de complacência, de aceitação, tolerância e benevolência em relação aos "fatores de movimento" de Peso, Espaço e Tempo, aos quais os objetos inanimados estão submetidos, de vez que são acidentes naturais. Essa liberdade de escolha não é sempre consciente ou voluntariamente exercitada, sendo muitas vezes aplicada de maneira automática, sem o concurso de uma vontade consciente. Podemos, porém, observar conscientemente a função de selecionar movimentos apropriado as situações; isto quer dizer que temos condições de nos conscientizarmos de nossas opções, podemos investigar porque fizemos uma tal escolha. Podemos observar se as pessoas se entregam ou não às forças acidentais de peso, espaço e tempo, bem como à fluência natural do movimento, no sentido de terem uma sensação corporal delas, ou se lutam contra um ou mais desses fatores por meio de uma resistência ativa a eles (LABAN, 1978, p. 51).

Como resultado, se compreendermos o *fator espaço*, obtemos a **atenção**; já o *fator peso* tem a **intenção, resistência**; quando nos relacionamos com **o fator tempo**, obtemos a **decisão**; e, por fim, o *fator fluência*, temos a **precisão, controle**. Portanto, uma hipótese é que, quando aprendemos a nos relacionar com os *fatores de movimento*, com muito estudo, conseguimos um domínio para inibir (controlar) a viadagem nas *ações corporais*.

3. Conversando Com

Buscar o entendimento em *falas* e *ações corporais* na dança foi de extrema importância no exercício do ouvir e perceber corpos variados nestes processos. O traçado de pessoas fomenta e questiona a questão central deste artigo. Deste modo, propusemos que as diferenças/semelhanças compartilhassem suas variações de ideias, *ações corporais* nos diálogos ocorridos nos processos de cada pessoa. Aguçamos com a seguinte questão: 1) Já te interditaram com essa frase: Dance (ou fale) que nem homem? 2) Você dançou (ou falou) que nem homem? Como seria essa dança (ou fala)? 3) Já solicitaram seus serviços com o "radar gay"? Você tem "radar"? Conseguiu identificar seus semelhantes ou

ISSN: 2238-1112

diferentes? Quais foram as características para essa identificação? Com a proposta, surgiram questões com tensões e análises para reflexão das viadagens nas *ações corporais* na sociedade, na dança e foi possível evidenciar diferentes perspectivas que se atravessam em semelhanças nas *falas*/*ações corporais*.

Figura 3- "Corpo Moribundo" (SANTOS, 2020). Fotografia: Thiago Santana (2021).

Seguem abaixo alguns dos relatos de diálogos em entrevistas coletadas com pessoas de vários campos de conhecimento.

1) "Na infância e adolescência em Feira de Santana ouvi muitas frases como dançar como homem ou agir como tal. Eu era uma criança afeminada caçula de dois irmãos mais velhos. Quase sempre eu tentava então enrijecer meu caminhar, minha dança e deixar a voz mais grave. Mas claro que essa automonitoria só durava quando eu estava com eles. Com meus amigos, costumava desligar esse sentimento de atenção, a menos que algum outro menino fizesse alguma correção sobre meu jeito e fala. Meu radar gay me ajudou a identificar durante a escola meninos que também eram interessados em outros meninos. Apenas na adolescência e início da vida adulta comecei a usar esse radar como forma de acolhimento e abordagens afetivas aos meninos pelos quais eu pudesse me interessar. Hoje minha mãe acaba me perguntando sobre rapazes na rua, se são ou não são gays. Confesso que na adolescência era mais fácil, rs. As características quase sempre estão relacionadas ao que a gente julga e rotula afeminados, como voz mais aguda, sensibilidade, roupas justas, curtas e/ou coloridas. Essas identificações estão pautadas dentro de parâmetros de uma suposta feminilidade imposta pela masculinidade tóxica. Deixei de participar de esportes coletivos

ISSN: 2238-1112

majoritariamente feitos pelos meninos, como futebol, por não possuir características masculinas que me fizessem ser recebido por esse grupo. A sensibilidade é negada aos homens pelos próprios homens". **Professor de Teatro, 27 anos, gay, Aracaju (SE). Enviado pelo aplicativo WhatsApp.**

2) "Acho que essas narrativas são ficcionais e tenho me surpreendido com as transformações do meu desejo. 1) Inúmeras vezes quando jovem, quando estava em um grupo, não me consideravam homem, quando estava em outro, não me consideravam mulher. Então, hoje me livrei dessas ficções-sociais identitárias. 2) às vezes, sim, pois era só performar uma ficção. As pessoas assistem à novela, então, elas acreditam em personagens. 3) sim, porque são treinamentos, modos de mover, se comportar e, sobretudo, esconder. Um corpo que não esconde suas múltiplas formas de se apresentar acaba se tornando evidente, já que os comportamentos hegemônicos são padronizados. Até mesmo corpos que querem esconder tais comportamentos se evidenciam, pois se tem uma coisa que corpos dissidentes precisam fazer para se proteger é tentar amenizar o quão diferentes são, a gente se acostuma em identificar essas ocorrências plurais..." **Artista e educadore, 35 anos, passei pela bissexualidade, gay e hoje não sei bem ao certo. Votorantim (SP). Enviado pelo aplicativo Instagram.**

3) "Sim, horrivelmente para dançar na igreja, eu precisava ser "Homem", dançar "movimentos masculinos" eles diziam, uma dança com movimentos diretos, pesados, na identificação do próprio Cristo, guerreiro e para isso tinham diversos comandos ordenados. Sim, acredito que todo gay brinca, fala ou já falou sobre o famoso radar gay, consigo identificar, às vezes pelo olhar, pela gestualidade ou só por uma questão intuitiva, do desejo, eu sei quando estou sendo observado". **Artista da Dança, 23 anos, bissexual. Aracaju (SE)**. **Enviado pelo aplicativo WhatsApp.**

4) "1) Sim. Na academia de MMA e durante eventos das danças de salão. 2) Eu falei como sempre falo, com gentileza e educação, entretanto, para alguns homens da minha cidade usar a afabilidade é sinônimo de frescura e viadagem. Dancei conforme a Salsa pede, pois nesse ritmo é preciso usar o corpo com uma desenvoltura que muitos homens da minha convivência não aprovam e criticam quem pratica essa dança. 3) Não. Não sei o que é "radar gay"". **Professor de**

ISSN: 2238-1112

Dança, 38 anos, heterossexual, João Pessoa (PB). Enviado pelo aplicativo WhatsApp.

5) "1) Sim. 2) Então, essa expressão "fale que nem homem" é mais um reflexo da nossa sociedade machista e doente, na qual falar que nem homem é falar "grosso", ser rude, não ter traços femininos. 3) Já, o que é tipicamente estranho, porque não é pelo fato de ser gay que vou identificar todas as pessoas que são gays. Não sei se tenho radar, porque nem sei se de fato acredito muito nisso. Em partes consigo distinguir, mas não é algo concreto. As características de identificação é algo complexo de se pensar, mas creio que a gente parte a princípio para os estereótipos, uma fala, um jeito de andar, a roupa que veste, e a partir daí a gente deduz, afinal estamos em pleno século XXI e é difícil querermos padronizar todas as pessoas." **Professor de Dança, 31 anos, gay, Aracaju (SE). Enviado pelo aplicativo WhatsApp.**

6) "1) Já, mas isso foi há muito tempo. 2) sem rebolar, mexendo menos. 3) já, acho que sim. A identificação nem sempre se dá por uma característica em si, mas muito mais pela forma como este alguém olha para o outro. Mas existe uma tendência a identificar pela fala mansa, o sorriso fácil, olhar meloso, forma de se vestir com roupas mais extravagantes, cabelo e barba seguindo o padrão (barba serrada por fazer e corte militar) e excesso de exposição do corpo (geralmente de sunga e com o pênis marcando) em fotos no Instagram..." **Professor, Biólogo, 33 anos, gay, Salvador (BA). Enviado pelo aplicativo WhatsApp.**

7) "1) Sim 2) Em um caso recente, que é o que posso lembrar agora, segui conversando normalmente. Ignorei a "brincadeira" por não haver sentido na afirmação que supostamente seria intencionada a mudar meu agir. 3) Se "solicitar serviços com Radar Gay" consiste na pergunta: "você acha que "fulano" é gay?", sim, já me deparei com isso. Nesses ambientes, culturalmente, essa "diferença" muitas vezes é associada a uma estética, seja nas roupas, por timbre de voz ou até mesmo a "forma" como se desloca. Pode não haver fundamentos nessa associação, mas geralmente ocorre dessa forma." **Assistente Técnico, 26 anos, heterossexual, Fátima (BA). Enviado pelo aplicativo Instagram.**

ISSN: 2238-1112

8) “1) Não, cresci em um meio privilegiado onde não precisei reprimir meu verdadeiro eu. 2) Não. Acredito que seja uma fala e dança mais reprimida, que se aproxime mais da heteronormatividade e da "masculinidade" estabelecida pelo imaginário social. 3) Já. Não tenho radar, isso não existe. Embora às vezes seja mais fácil de identificar seus semelhantes de acordo com vivências que ambos já tivemos, ou a partir de estereótipos como trejeitos "afeminados", formas de andar ou agir a fim de rotular aquele(a).” **Estudante, 21 anos, bissexual, Salvador (BA). Enviado pelo aplicativo WhatsApp.**

Os recentes relatos apresentados evidenciaram para as problemáticas que ocorrem dentro do entendimento da categoria “homem”. Nota-se que os corpos gays são considerados outra categoria, não sendo ~~nem homens~~ e ~~nem mulheres~~, isso acontece principalmente pelo fato de essas masculinidades se perceberem como uma única unidade de iguais e não de semelhantes. Problematizar a partir do pressuposto do “radar gay”, como exemplo: “o que seria, como funciona e se funciona”, são situações em que, principalmente pessoas heterossexuais[18], te percebem como um recurso investigativo (metaforicamente) para saber ou obter uma confirmação sobre a probabilidade da heterossexualidade ou homossexualidade de outras pessoas, sendo identificados, geralmente, a partir de estereótipos, que se distanciam do modelo idealizado como cisgênero e heterossexual.

Em virtude disso, teríamos um radar de identificação dos nossos pares a partir das viadagens que compõem os corpos gays? Já os heterossexuais teriam um “radar” compulsório, “radar” esse que a todo tempo violentam corpos que diferem da heterossexualidade? Seriam esses métodos que inconsciente ou conscientemente são utilizados como dispositivos para a identificação, interdição, aniquilação das sexualidades não heterossexuais? Estaríamos fadados ao fracasso na identificação da viadagem nas *ações corporais* a partir de estereótipos?

4. Procedimentos de interdições: identificação, inibição e imitação

Apresenta-se a nomeação “procedimentos de interdição” como campo de emergência destas indagações. Os jeitos de fazer/pensar os corpos homossexuais,

[18] Heterossexual é uma “pessoa que se atrai afetivossexualmente por pessoas de gênero diferente daquele com o qual se identifica” (JESUS, 2015, p. 97).

ISSN: 2238-1112

gays, com tentativas para a aplicação de *normas* que *regulam* (FOUCAULT, 2019) os corpos, são postos a todo o momento pelas instituições. Como consequência disso, são aprendidos e reverberados *discursos*, como “locomova-se que nem homem ou mulher”, “dance que nem homem ou mulher”. São interdições que denunciam as *identidades de gêneros* e *sexualidades* das pessoas. Desta forma, argumenta-se que as viadagens nas *ações corporais* que constituem os corpos gays, a partir dessa identificação e interdição, por exemplo, como locomover, ou sacudir, seja na cena da dança ou no cotidiano, são ações que perpassam por regulação, isto é, violências.

Foucault (2019) descreve:

> O que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe, como não deveria existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer – Sejam atos ou palavras. As crianças, por exemplo, sabe-se muito bem que não têm sexo: boa razão para interditá-lo, razão para proibi-las de falarem dele, razão para fechar os olhos e tapar os ouvidos onde quer que venham a manifestá-lo, razão para impor um silêncio geral e aplicado. Isso seria próprio da repressão e é o que distingue das interdições mantidas pela simples lei penal: a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, consequentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossa sociedade burguesas. Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, se não nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro (FOUCAULT, 2019, p. 08).

Como resultado de elaborações não autorizadas ocorrem processos de exclusão acionados para conter as *ações corporais* não consideradas dentro da lógica heteronormativa. As viadagens nas ações são geralmente destacadas e definidas como sinônimo do entendimento de “diferença”, ou seja, é diferente e também classificado como algo incomum, fora da norma. O entendimento de diferença, como tem sido aqui postulado, não é o de uma perspectiva pejorativa, pois somos muitos, variados, como, por exemplo, o corpo bípede, não bípede, corpos considerados com ou sem deficiência, diferenças nas estruturas corporais, nas digitais, no DNA, entre outras diferenças/semelhanças de corpos. Reforçar o entendimento de corpo a partir da compreensão de que as diferenças estão para as semelhanças, em um processo mútuo, compartilhado, é pertinente para perceber os atravessamentos nas relações com as pessoas.

ISSN: 2238-1112

Além disso, não podemos esquecer que, geralmente, as viadagens nas *ações corporais* conotam a homossexualidade, e se referem a um corpo que sente atração física, estética e/ou emocional por outra pessoa da mesma sexualidade ou gênero. Em geral a viadagem é definida como "ação exagerada", "ampla" com a fluência do movimento mais libertada e que consequentemente "burla" a ideia de corpo cisgênero e heterossexual. São *ações corporais* que, ao serem identificadas nas danças como "viadagem" ou "viada", perpassam por um processo de proibição, de invisibilização e de possibilidade de exclusão destas ações no repertório corporal.

Judith Butler (2019) observa, a partir da sua noção de *performatividade de gênero*, indagar como aprendemos a ser homem ou a ser mulher. De acordo com a autora, todas as pessoas performam os gêneros de alguma maneira. Nós, por exemplo, quando escolhemos uma roupa, o corte de cabelo, os gestos, as palavras, as *ações corporais*, estamos performando o nosso gênero, ou seja, é concretizando *ações corporais* atrelados à masculinidade, que fazemos o "homem", é praticando gênero que fazemos gênero. Deste modo,

> A Performatividade não é, portanto, um "ato" singular, pois sempre é a reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais é uma repetição. Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, reciprocamente, sua teatralidade ganhar certa inevitabilidade dada a impossibilidade de divulgar de forma plena sua historicidade). Na teoria dos atos de fala, a performatividade é a prática discursiva que realiza o produz aquilo que nomeia (BUTLER, 2019, p. 34-35).

A *performatividade* não tem a ver com a orientação sexual, mas como se é apresentado ao mundo. Um corpo lido socialmente como masculino, mas tendo características de elementos femininos ou com movimentações amplas, viadagem nas ações, pode não ser homossexual. Assim sendo, esse corpo cisgênero ou transgênero, heterossexual, por ter uma performatividade com características não padronizadas, também pode ser violentado.

Nesta perspectiva, os corpos aprendem a bloquear as suas performances, as suas *ações corporais* de forma muito violenta, nesse trânsito de ações variadas que acabam por ser categorizadas, limitadas, *interditadas*. A dança da quadrilha junina nas escolas, em festas, ou concursos de dança é um exemplo. É formatada em pares, ou seja, "homem x mulher", sendo imposta uma norma que se espera aproximar-se a uma lógica cisgênero e heterossexual. Logo, essa dança se

ISSN: 2238-1112

dá a partir de uma repressão da viadagem nas *ações corporais*, pois os corpos que burlam esse entendimento de corpo/ação corporal são interditados.

Corpos são marcados por *gêneros* e *sexualidades*. Porém, nota-se que corpos gays tentam de algum modo reprimir ou recolher sua viadagem. Imitam, deste modo, ações consideradas normativas que espaços e/ou instituições impõem. Muitos corpos que inicialmente negavam as ações consideradas heteronormativas acabam por bloquear as suas viadagens em espaços opressores ou em todos os espaços, como, por exemplo, escolas, casas, igrejas extremistas. Por consequência, durante o desenvolvimento cognitivo, a elaboração de viadagem nas ações (ações próprias do corpo gay), nota-se a repressão a partir de um discurso hegemônico[19], pautado na religiosidade, medicina e mídia (tv, jornais, plataformas de redes sociais) para a utilização das *ações corporais* consideradas normativas. Tendo como exemplo de um possível discurso médico, pensemos em uma bula de um medicamento, em que vem um documento legal sanitário que serve para obter informações e orientações necessárias para o uso seguro e tratamento eficaz. Neste documento é descrito **para o que** é indicado, **para quem** é indicado, **qual** a composição do remédio, **classificação** de idade, **dosagem**, entre outros dados. Agora, pensando na *ação corporal básica* "*pontuar*": "espaço direto – peso leve – tempo súbito" (RENGEL, 2014). Ao se observar essa ação na dança a dois (o forró na quadrilha junina), ao movimentar o corpo, muitos meninos (talvez) controlam a fluência e o peso do movimento, já as meninas (talvez) teriam a fluência e o peso mais libertados, por exemplo. Assim sendo, dentro desse sistema de opressão das *ações corporais*, coexistem várias "prescrições" para a elaboração a partir do entendimento cisgênero e heterossexual.

[19] A hegemonia indica a superioridade, domínio, poder que algo ou alguém exerce em relação a outras pessoas, culturas, conhecimentos, etc.

ISSN: 2238-1112

Figura 4- "Corpo sofredor" (SANTOS, 2020). Fotografia: Thiago Santana (2021).

Esta análise permite perceber a hierarquização das ações nos corpos, como usar, quem pode e, se usar, para que fins, pois pode ter efeitos colaterais. E sobre esses efeitos colaterais (metaforicamente), propõe-se pensar como as *ações corporais* "viadas". Pontua-se que as *ações corporais* consideradas, para muitas pessoas, inapropriadas, utilizadas de modo pejorativo em muitos *discursos*, são aqui consideradas como ações de resistência e sobrevivência e de potência em um contexto social em que se sentem no direito de exterminar pessoas LGBTQIA+[20]. Como resultado da opressão da viadagem nas *ações corporais*, surgem buscas compulsórias por *ações* consideradas normativas dentro desta categoria de ações que se entende como ações heterossexuais e que não caracterizem ou classifiquem como um possível corpo gay.

Estas questões nos atentam para o estudo da neurociência, que descreve sobre os aprendizados partirem de algo bem mais complexo. A partir disso, pressupomos que os corpos *oprimidos* nas danças, na vida, acionam seus respectivos *neurônios-espelho motores* (RAMACHANDRAN, 2014) para uma sequência de *ações corporais* que *imitam* corpos cisgêneros e heterossexuais e/ou acionam *neurônios-espelho sensoriais para inibir* a viadagem nas *ações corporais*, sua identidade de gênero e sexualidade. Consequentemente, são criados-aprendidos hábitos cógnitos repressores no ensino-aprendizagem.

[20] A sigla LGBTQIA+ se refere às pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, Queer, Intersexuais, Assexuais e mais.

ISSN: 2238-1112

Portanto, para a compreensão desses hábitos cognitivos, é preciso, inicialmente, analisar as células nervosas, que também são chamadas de neurônios, e são um dos principais componentes desse sistema nervoso. Como destacam ambos os neurocientistas Antônio Damásio (2018) e V.S. Ramachandran (2014), os neurônios são um tipo de célula que tem como especialidade receber e conduzir impulsos para as outras células. De acordo com Damásio (2018):

> O sistema nervoso destacou-se por várias características. A mais importante relaciona-se às células que melhor o definem: os neurônios. Eles são excitáveis. Isso significa que, quando um neurônio se torna "ativo", pode produzir uma descarga elétrica que segue do corpo celular para o axônio — o prolongamento filamentoso do corpo celular — e causa a liberação de moléculas de uma substância, conhecida como neurotransmissor, no ponto onde o neurônio entra em contato com outro neurônio ou com uma célula muscular. Nesse ponto, chamado de sinapse, o neurotransmissor liberado ativa a célula subsequente, seja ela outro neurônio, seja uma célula muscular. Poucos outros tipos de célula do corpo são capazes de uma proeza comparável, isto é, de combinar um processo eletroquímico para fazer outra célula ativar-se; os exemplos típicos são os neurônios, as células musculares e algumas células sensoriais (DAMÁSIO, 2018, p. 71).

E continua,

> [...] Mentes dependem da presença de um sistema nervoso incumbido de ajudar a gerenciar a vida com eficiência, em seu respectivo corpo, e de numerosas interações do sistema nervoso com o corpo. Não existe mente sem corpo. Nosso organismo contém um corpo, um sistema nervoso e uma mente, que é derivada de ambos (DAMÁSIO, 2018, p. 82).

Além disso, segundo Ramachandran (2014), com as atuações dos *neurônios-espelho,* os corpos são aptos a elaborar, transformar, produzir conhecimentos a partir de dois princípios fundamentais: *linguagem e imitação*. É importante destacar que a *linguagem* não se refere apenas às palavras verbalizadas, mas também ao corpo como um todo. Já no processo de *imitação*, ainda de acordo com o neurocientista, ao observarmos, aprendemos e ampliamos ou inibimos os nossos repertórios de movimento. O objetivo destas questões é para um possível entendimento das diferenças/semelhanças que ocorrem nos variados contextos e processos, ou seja, nos corpos múltiplos.

Ainda de acordo com o neurocientista, a evolução cognitiva (cultural, gestual, motora) parte possivelmente dos neurônios-espelho. Mas, seria possível frisar que o corpo gay, ao ter bloqueado sua viadagem nas ações para imitar *ações corporais* consideradas heteronormativas, que ao cruzar-atravessar-perceber um

ISSN: 2238-1112

corpo que elabora sua viadagem nas ações na sua plenitude, aciona os seus respectivos neurônios-espelho? Como explica Ramachandran (2014),

> No caso de neurônios-espelho motores, uma resposta é que pode haver circuitos inibitórios frontais que suprimem a imitação automática quando ela é inapropriada. Num delicioso paradoxo, essa necessidade de inibir ações indesejadas ou impulsivas talvez seja uma razão importante para a evolução do livre-arbítrio. Nosso lobo parietal inferior esquerdo evoca constantemente imagens vívidas de múltiplas opções para ação disponíveis em qualquer contexto dado, e nosso córtex frontal suprime todas elas, exceto uma. Por isso sugeriu-se que "livre recusa" seria uma expressão melhor que livre-arbítrio (RAMACHANDRAN, 2014, p. 166).

O neurocientista identifica que o responsável pelos circuitos inibitórios são os nossos *neurônios-espelho sensoriais (*para o tato e dor), possibilitando suprimir automaticamente a imitação inapropriada. Deste modo, "a presença dos sinais de nulo e da atividade de neurônios-espelho, sobrepondo-se, é interpretada por centros superiores do cérebro como significando: "Sinta empatia, certamente, mas não sinta literalmente as sensações daquele outro sujeito"" (RAMACHANDRAN, 2014, p. 166). Todavia, quando a inibição são as viadagens nas ações, próprias do corpo, a dor é inibida?

O sociólogo Santos (2018) nos alerta que *linhas abissais* são estabelecidas na nossa sociedade e que, portanto, incidem nos corpos que são reprimidos e excluídos nesses processos, como, por exemplo, estudante homossexual, a pessoa trans, a mulher, entre outras multiplicidades de corpos que são violentadas por um sistema heteronormativo e que busca uma heterossexualidade compulsória.

O conceito de *Epistemologia do Sul* (SANTOS, 2020) contribui para as reflexões e análises dos corpos "viados" que são violentados e oprimidos. Compreender as exclusões abissais e não abissais na sociedade é relevante, pois elas acontecem nas danças, nas *ações corporais* feitas nas danças. Boaventura de Sousa Santos (2020) afirma que toda e qualquer experiência, seja em espaço social, escolar ou artístico pressupõe reproduzir, produzir uma ou várias epistemologias, ou seja, vários conhecimentos. Para o professor, é necessária uma luta contra o epistemicídio, que tem como intuito a regulação social. As exclusões sociais, geradas pela regulação, não oportunizam ações de emancipação social, com respeito e valorização a todos os tipos e jeitos de produzir e reproduzir conhecimentos.

ISSN: 2238-1112

O contexto de exclusão social, segundo o sociólogo, é dividido em dois lados opostos. Em um lado não abissal seria o mundo da sociabilidade metropolitana, que exclui ou acredita não excluir por ter de algum modo a presença de uma minoria inserida no contexto. Por exemplo, ter um estudante ou artista homossexual na aula de dança, porém esse estudante só é aceito e respeitado por estar possivelmente seguindo as regras ou limites que regem essa sociabilidade (“dançando que nem homem”), ou seja, faz parte deste contexto, porém não tem voz ativa, ou melhor, não pode executar viadagem nas ações. Já o outro lado da linha, o lado abissal, se refere, por exemplo, quando o estudante ou artista é negado ou violentado por ser homossexual, ou seja, por elaborar viadagem nas ações (“dançando que nem viado”). Neste momento o estudante ou artista sai do mundo metropolitano e cruza a linha abissal da sociabilidade colonial.

O corpo “viado” seria o que Santos (2020) nomeia como *moribundo*, sendo esse “[...] o corpo do fim provisório da luta. Mas é igualmente, quase sempre, o corpo que continua a lutar noutro corpo vivo que luta” (SANTOS, 2020, p. 139); é o *corpo sofredor*; que requer mais atenção, uma vez que se trata do corpo que sobrevive e persevera na luta, apesar do sofrimento” (SANTOS, 2020, p. 140); é o *corpo jubiloso* corpo “[...] que se regozija com o prazer, a festa, o riso, a dança, o canto, o erotismo, tudo em celebração da alegria do corpo” (SANTOS, 2020, p. 142).

Figura 5- “Corpo jubiloso” (SANTOS, 2020). Fotografia: Thiago Santana (2021).

Thiago da Silva Santana
(UFBA)
E-mail: thiag.osantana@hotmail.com
Mestre em Dança pela Escola de Dança da UFBA. Pesquisador em: Dança, corpo e cognição. Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Sergipe. Integrante do Grupo de pesquisa Corponectivos em Danças; do Grupo X de Improvisação em Dança; do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).

Referências

BUTLER, Judith. **Corpos que importam:** os limites discursivos do sexo. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. 5. ed., São Paulo: Crocodilo, 2019.

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas:** as origens biológicas dos sentimentos e da cultura. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1:** A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 9. ed., Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Homofobia**: identificar e prevenir. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

LABAN, Rudolf. **A Vision of Dynamic Space**. Singapore: The Falmer Press, 1984.

_____. **Domínio do Movimento**. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.

RAMACHANDRAN, V.S. **O que o cérebro tem para contar**: desvendando os mistérios da natureza humana. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2. ed. São Paulo: Anadarco, 2014.

RIBEIRO, Djamila. **O que é:** lugar de falar? Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SANTANA, Thiago da Silva. **Ações corporais Labanianas traçando diferenças/semelhanças dos corpos múltiplos na dança**. 2020. 117 f. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo:** a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dançando em casa em tempos díficeis: a pesquisa e produção da série “habitações” da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ

Aruam Galileu Pereira Santos (UFRJ)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento.

Resumo: Este trabalho visa refletir sobre a pesquisa e produção de videodanças que integram a Série “Habitações” da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ. No início do ano de 2020, a pandemia chegou ao Brasil. As atividades da Companhia passaram a ser feitas de forma remota, onde os Intérpretes-criadores produziram de suas casas. A série “Habitações” buscou se debruçar sobre a relação corpo-casa, investigando a poética do habitar. A pesquisa foi realizada com base nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp. Os laboratórios de movimento foram desenvolvidos a partir do seguinte tema: locomoções, sentidos, direções, movimento das partes, variações de dinâmica e tempo na base de pé; envolvendo o roteiro com exploração. Estas relações foram exploradas com uso de contatos e apoios em objetos móveis e fixos com uso de diferentes utensílios e locais da casa. O trabalho também se apoiou nas reflexões de Bachelard sobre o devaneio e a poética do espaço.

Palavras-chave: DANÇA. PROCESSO CRIATIVO. COVID-19. PESQUISA DE MOVIMENTO.

Abstract: This work aims to reflect on the research and production of videodances that are part of the “Habitações” series by UFRJ Contemporary Dance Company. In early 2020, the pandemic arrived in Brazil. The Company's activities started to be carried out remotely, where the interpreter-creators produced from their homes. The series “Habitações” sought to focus on the body-house relationship, investigating the poetics of dwelling. The research was based on the Helenita Sá Earp Dance Fundamentals. The movement laboratories were developed based on the following themes: locomotion, directions, directions, movement of parts, variations in dynamics and time in the foot base; involving the script with exploration. These relationships were explored using contacts and supports in mobile and fixed objects using different utensils and places in the house. The work was also based on Bachelard's reflections on the reverie and the poetics of space.

Keywords: DANCE. CREATIVE PROCESSES. COVID-19. MOVIMENT RESEARCH.

1. A Companhia: da rua ao lar

A Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ (CDC-UFRJ) é um grupo artístico de representação institucional da Universidade Federal do Rio de

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Janeiro. o projeto desenvolve, desde de sua criação em 1943 pela Professora Emérita Helenita Sá Earp, pesquisas e experimentações artísticas em dança, como uma forma de expressão da arte contemporânea.

Atualmente a CDC-UFRJ se expande em diferentes linhas de estudos em dança, sendo que neste relato falaremos sobre a pesquisa ligada a temáticas urbanas. Em 2019 a montagem do espetáculo “InFluxos”, abordou o cotidiano das cidades, pensando o corpo e suas locomoções pelas grandes metrópoles. Após a temporada na Ocupação 100 anos de Helenita Sá Earp, a Companhia se programava para voltar as salas de ensaio para sua nova pesquisa. (Figura 1) De repente, tudo mudou. Com a chegada da pandemia do COVID-19, a companhia que dançava as ruas passou a dialogar com ela através das janelas das casas.

Figura 1: CDC-UFRJ no espetáculo “InFluxos”, na Ocupação 100 Anos de Helenita Sá Earp, Teatro Cacilda Becker - Rio de Janeiro.

Neste contexto, deslocou-se a pesquisar e produzir videodanças em torno da série “Habitações”. Esta série buscou se debruçar sobre a relação corpo-casa, investigando a poética do habitar. Este estudo tem como objetivo central refletir esteticamente sobre os processos de criação envolvidos na produção das videodanças que compuseram a série.

2. A descida ao sótão: aprofundamentos teóricos

A companhia se voltou para a leitura do livro “Helenita Sá Earp: Vida e Obra” (2019) a fim de aprofundar temas de pesquisa presentes nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp. Enquanto uma Teoria de Princípios e Conexões Abertas

em Dança, a obra possue um conjunto de princípios filosóficos e metodológicos que nos ajudaram a estruturar diferentes laboratórios de pesquisa de movimento.

As criações dos solos se estabeleceram em um rico diálogo teórico e na prática como pesquisa em dança. A abordagem interdisciplinar aliada a metodologias transversais e integrativas, possibilitaram a interação da linguagem da dança com as demais áreas do conhecimento, como também permitiram um olhar para o corpo que se relaciona com o ambiente da casa.

> É um corpo quente, no sentido da temperatura inerente à vida. Assim, já não é mais inerte. É, por isso, essencialmente um corpo em movimento criativo, que se relaciona com o ambiente, e a partir dele recebe estímulos. (MEYER, 2019, p. 102)

Outra obra estudada foi “A Poética do Espaço” de Gaston Bachelard. Onde passamos a pensar a criação a partir da imaginação, a criação dentro da diversidade e da imagética, no imanente, na totalidade de tudo do que é. Bachelard, no primeiro capítulo “A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana”, mergulha no espaço interior, intitulando por ele de “a casa”, o autor levanta a seguinte questão “podemos isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida?” (1997, p.199). A casa trabalhada de forma dialética com o corpo que se relaciona ao ambiente, foi trabalhada com diferentes temáticas e situações vividas no contexto da pandemia. (Figura 2)

Figura 2. Videodança “Corpo Manifesto” da Série “Habitações” - CDC/UFRJ.

3. O corpo-casa: a pratica como pesquisa

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A pesquisa como prática em dança foi a principal ferramenta metodológica utilizada para o desenvolvimento da “Série Habitações”, metodologia esta que também é central no estudos de Helenita.

Os laboratórios de movimento foram desenvolvidos a partir do seguintea temas: Locomoções, sentidos, direções, movimento das partes, variações de dinâmica e tempo na base de pé; envolvendo o roteiro com exploração de: a) Deslocamentos em diferentes velocidades e em diferentes sentidos. Entradas e saídas usando as disposições e diferentes locais da casa. Este roteiro básico explorado com variações em relação a velocidade com: a1) Combinação de velocidade duas a duas (ex. rápido para lento/rápido para lentíssimo/rápido para moderado - mantendo e variando a direção e o sentido), a2) Combinação de velocidade três a três (ex. lento, rápido e lentíssimo/rápido, rapidíssimo e lentíssimo e etc.)

Dos estados do movimento: b1) Uso de potencial e liberado da locomoção. Em relação aos movimentos segmentares com: c1) Explorando pescoço, cabeça e face, c2) Ombros, cintura escapular e membros superiores, c3) Tronco e suas porções: coluna tóraco-lombar, pelve, c4) Isolados e combinados dois a dois/ três a três, c5) Membros inferiores. Locomoção em diferentes bordos do pé. Foco no joelho, perna, coxofemoral. (no desenvolvimento e no deslizamento dos pés, mantendo e variando as posições). Tudo isto foi realizado com variações de andamento, ritmo, intensidade e posição dos membros inferiores.

4. Em cada cômodo: desdobramentos e inquietações

Posteriormente cada interprete passou a criar e realizar suas pesquisas individuais em diferentes relações com o espaço da casa. Houve neste momento um detalhamento exploratório da pesquisa de movimento com variações em relação a: 1) Velocidade do movimento potencial e liberado da locomoção. Exploração detalhada dos movimentos segmentares numa exploração de combinações entre partes no sentido craniocaudal, explorando gradualmente relações dos movimentos da face até os dedos do pés. 2) Relação da explorações com diferentes objetos móveis e fixos presentes na moradia de cada intréprete-craidor. Exploradas com uso de contatos e apoios em objetos. 3) Cada um dos Intérpretes-criadores desenvolveu um trabalho coreográfico autoral mediado pelo registro em vídeo que possibilitou a

elaboração de: a) roteiros de movimentos para improvisação em dança; b) filmagens dos laboratórios de movimento segundo o roteiro de movimentação estabelecido; c) discussão em coletivo sobre os vídeos produzidos a partir dos laboratórios de movimento e câmera; d) filmagem da videodança e e) edição e finalização do audiovisual.

Aruam Galileu Pereira Santos
UFRJ
aruamgalileu@gmail.com
É graduando do curso de Teoria da Dança da UFRJ, formado em Comunicação Social -RTVI pela Universidade Anembi Morumbi, atualmente faz parte do elenco da Companhia Ensaio Aberto no Rio de Janeiro, é interprete da CDC-UFRJ e bolsista do Laboratório de Imagem e Criação em Dança (LICRID) da UFRJ.

Orientador
André Meyer
PPGDAN/ UFRJ
andremeyer@eefd.ufrj.br
Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora
Ana Célia de Sá Earp
UFRJ
anaceliadesaearp@gmail.com
Professora do Programa de Ensino e Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Referências:

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
MEYER, André e EARP, Ana Célia de Sá. **Helenita Sá Earp:** Vida e Obra. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Estímulos visuais auxiliam no comportamento motor dançado

Bruno Maracia (UFMG)
Bruno Rezende de Souza (UFMG)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: A dança tem sido objeto recorrente, mesmo que de forma tímida, de estudo na Neurociências. Nesta pesquisa, buscamos compreender, a partir de uma revisão literária, como a influência estética visual pode modificar padrões neurais do comportamento motor dançado. A hipótese é que por meio do mecanismo de simulação incorporada o estímulo visual altera padrões neurais motores resultando em uma possível melhoria da qualidade do movimento. Por meio de trabalhos publicados sobre a experiência estética visual, simulação incorporada e desenvolvimento motor, foi possível concluirmos que a estimulação da experiência estética visual de símbolos corporais em uma sequência de movimentos dançados pode alterar a estrutura neurofisiológica.

Palavras-chave: DANÇA. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA. NEUROCIÊNCIAS. SIMULAÇÃO INCORPORADA.

Abstract: Dance has been a recurring object, even if timidly, of study in Neurosciences. In this research, we understand, from a literary review, how the visual aesthetic influence can modify neural patterns of danced motor behavior. The hypothesis is that through the embodied simulation mechanism the visual stimulus alters motor neural patterns resulting in a possible improvement in the quality of movement. Through published works on visual aesthetic experience, embodied simulation and motor development, it was possible to conclude that the stimulation of the visual aesthetic experience of body symbols in a sequence of danced movements can alter the neurophysiological structure.

Keywords: DANCE. EMBODIED SIMULATION. NEUROSCIENCE. VISUAL AESTHETIC EXPERIENCE.

É notório que a interface Arte e Neurociências vêm se expandindo da metade do século XX até os dias de hoje. Seus estudos fomentam novos entendimentos para as respectivas áreas em relação às percepções visuais, auditivas e motoras, além da promoção de uma noção de corpo por meio de um prisma integrativo. No que se refere aos estudos relacionados à dança e ao artista que dança, observamos que se inicia um direcionamento e um crescimento na literatura por volta do ano de 2005.

ISSN: 2238-1112

Esta pesquisa tem o objetivo de compreender por meio de uma revisão literária como a influência estética visual pode modificar padrões neurais do comportamento motor dançado. A partir de uma relação integrativa entre corpo, expressão simbólica e contexto foram estudados os fenômenos incorporados por intermédio de conteúdo visual a fim de perceber os mecanismos neurais que sustentam e dão continuidade à imagem na manifestação corpórea. A hipótese do trabalho é que por meio do mecanismo de simulação incorporada (GALLESE *et al.,* 2003, 2010, 2014) o estímulo visual altera padrões neurais motores modificando a qualidade do movimento.

Apoiado nos estudos de Gallese e Rizzolatti (1996) sobre neurônios que pertencem a classe viso-motores, viu-se uma boa oportunidade para investigação, ainda que teórica, para compreender como o mecanismo de simulação incorporada pode ser um possível caminho para manifestações corporais em respostas à arte. Esse mecanismo se faz valer, pois ele mapeia parâmetros neurofisiológicos corporais que são ativados no ato de observação, imaginação ou realização de uma ação. Suas áreas de ativação compreende uma rede cortical formada pelo córtex motor primário, córtex pré-frontal, a área motora suplementar, área pré-motora, área intraparental anterior, giro pré-central, lobo parietal posterior, lobo occipital, gânglios da base e cerebelo (GALLESE *et al.*, 1996, 2003; RIZZOLATTI *et al.*, 1996, 2020).

Não obstante, podemos perceber que os mecanismos neurais básicos que sustentam as respostas à arte, de modo geral, pertencem a um sistema de extrema complexidade pois a sua produção e manutenção depende de outros sistemas, como por exemplo, o sistema límbico (GALLESE, 1996, 2003, 2010, 2014; UMILTÀ, 2012, RIZZOLATTI 1996, 2020; ISHAI, 1995; ISHIZU & ZEKI, 2014, 2017). Estudos neurofisiológicos apontam que a representação de um gesto ou de linhas expressivas que geram uma alusão ao movimento na obra artística (fig. 01) também apresentam uma ativação do mecanismo de simulação, pois ao observar uma obra ocorre a construção de vínculos afetivos criados automaticamente pela potencialidade da imagem (GALLESE *et al*., 2003, 2014).

Dessa maneira, podemos compreender que estados emocionais, aspectos comportamentais, e formas que geram algum tipo de equivalência de expressões que reconhecemos em nossa repertório, criam conexões afetivas interpessoais, pois há uma dimensão de ressonância gerada entre corpo e imagem (DAMÁSIO, 1996, 2004; GALLESE, *et al*. 2003, 2012, 2014).

ISSN: 2238-1112

Figura 01 - **"Compianto sul Cristo morto"**, Niccolò dell'Arca - 1463/1490. **Fonte:** http://www.atlantedellarteitaliana.it

Por ter a dança como lente de análise do comportamento motor em relação à experiência estética, conseguimos identificar por meio dos estudos de Cross *et al*. (2006), Calvo-Merino *et al*. (2005, 2008), Burzynska *et al*. (2017), Hildebrandt *et al.* (2016), Giacosa *et al*. (2016), Huang *et al*. (2013), Jola *et al*. (2012), e Li *et al*. (2015) que a estimulação da experiência estética visual ao observar e executar a representação de símbolos em uma sequência de movimentos dançados acarreta em modificações estruturais fisiológicas e na ativação cortical. Essas alterações são: maior excitabilidade da microestrutura do trato corticoespinhal, diminuição da anisotropia fracionada do corpo caloso, diminuição do volume de substância branca do córtex pré-motor e frontal lateral, além do aumento do diâmetro do axônio, o qual interpretamos que tal aumento está associado ao auxílio de economia de energia para a realização do movimento, já que a informação ocorre de forma mais rápida. Com isso, observamos que a prática constante da dança proporciona maior plasticidade cerebral e o desenvolvimento de habilidades intra e interpessoais comparado a outros exercícios físicos, demonstrando uma melhoria nos aspectos motores (postura, equilíbrio e repertório motor), cognitivos (atenção e memória) e afetivos.

Em suma, a representação simbólica desencadeada corporalmente por sequências de movimentos combinados está associada ao consumo de experiências

ISSN: 2238-1112

sensoriais, as quais podem potencializar no desenvolvimento motor e a modulação inter-relacionada de conexões entre as áreas corticais, correspondendo a uma melhoria do desempenho de tarefas motoras e aspectos sócio-emocionais. Compreendemos que há uma contribuição significativa da prática em dança sobre o desenvolvimento motor para todo e qualquer sujeito, pois o conjunto de reações causadas pelo potencial da imagem é resultado provisório do cruzamento entre o mecanismo de produção, armazenamento, transformação e distribuição da representação simbólica da forma gerando ao sujeito um comportamento motor exploratório, possibilitando um tecer dramatúrgico criado por posturas, sentimentos, expressões e imagens (GREINER & KATZ, 2005). Todavia, ainda é preciso de mais estudos na interface arte e neurociências para compreender a correlação do conteúdo visual e comportamento motor de quem observa.

Bruno Maracia
UFMG
brunomaracia@gmail.com
Graduado em Teatro com formação complementar em Dança (UFMG) e estudos artísticos (Universidade de Coimbra), especialista e mestrando em Neurociências (UFMG) no Laboratório NeuroDEv onde pesquisa fisiologia das emoções e comportamento motor em parceria com o Laboratório de Análise do Movimento (LAM). Hoje atua também como professor pesquisador do curso técnico de teatro pelo Centro de Formação Artístico e Tecnológico da Fundação Clóvis Salgado (CEFART/FCS).

Bruno Rezende de Souza (orientador)
UFMG
brunorezendesouza@gmail.com
Graduado em Ciências Biológicas (PUC Minas), especialista em Neurociências (UFMG), mestrado e doutorado em Farmacologia Bioquímica e Molecular (UFMG), pós-doutorado em neurodesenvolvimento (University of Toronto), neurogenética (Sickkids Hospital) e neurofarmacologia e saúde mental (UFMG). Hoje é professor pela UFMG e lidera o Laboratório NeuroDEv onde pesquisa o papel da dopamina e os efeitos do estresse na infância no desenvolvimento do cérebro.

Referências

BURZYNSKA, A. et al. **The Dancing Brain: Structural and Functional Signatures of Expert Dance Training**. Frontiers in Human Neuroscience, 11. 2017.
CALVO-MERINO, B., et al.. **Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers. Cerebral Cortex***, 1243–1249. 2005.*
CALVO-MERINO, B; JOLA, C; et al..**Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. Conscious Cogn***. 2008.*

ISSN: 2238-1112

CROSS, E. S., et al.. **Building a motor simulation: Observation of dance by dancers**. NeuroImage, 1257–1267. 2006.

DAMÁSIO, A.. **Em Busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. Editora Schwarcz. 2004.

DAMÁSIO, A.. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano.** Companhia das Letras. 1996.

GIACOSA, C., et al. **Dance and music training have different effects on white matter diffusivity in sensorimotor pathways**. NeuroImage, 273–286. 2016.

HILDEBRANDT, et al. **We Dance and Find Each Other"1: Effects of Dance/Movement Therapy on Negative Symptoms** *in Autism Spectrum.* 2016.

HUANG, R., LU, M., SONG, Z., & WANG, J.. **Long-term intensive training induced brain structural changes in world class gymnasts.** Brain Structure and Function, 220(2), 625–644. 2013.

JOLA, C., ABEDIAN-AMIRI, et al. **Motor Simulation without Motor Expertise: Enhanced Corticospinal Excitability in Visually Experienced Dance Spectators**. PLoS ONE, 2012.

LI, G., HE, H., HUANG, et al.. **Identifying enhanced cortico-basal ganglia loops associated with prolonged dance training.** Scientific Report. 2015.

ISSN: 2238-1112

Nuances corporais em dança de salão

Elaine Fiuza Carvalho (UFBA)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: As nuances corporais em dança de salão são representadas por um padrão típico de comportamento ou uma direção habitual, proveniente de cada caráter (Oral, Masoquista, Esquizoide, Psicopata e Rígido). O corpo estabelece o espaço interno, enquanto funciona como elemento de comunicação com o espaço externo se revelando através da postura, gestos, tônus muscular, atitudes de interação e domínio do seu espaço na dança de salão. A cada dança, os corpos exprimem diferenças pouco perceptíveis e sutis na gradação dos movimentos, permitindo cambiantes nas formas de dançar a dois, porquanto cada caráter representa um padrão de comportamento em dança. O dançar a dois, com base nas nuances corporais, torna necessário a troca pela comunicação dos discursos dos corpos para além de exteriorizar sentimentos através dos movimentos. As representações das pessoas estão em sua dança e nas suas nuances. As nuances corporais expressas nas diferenças comportamentais ao dançar são advindas de cada caráter.

Palavras-chave: CARÁTER. COMPORTAMENTO. DANÇA DE SALÃO. NUANCES. PROCESSOS COGNITIVOS.

Abstract: The body nuances in ballroom dancing are represented by a typical behavior pattern or a habitual direction, coming from each character (Oral, Masochistic, Schizoid, Psychopath and Rigid). The internal body is the internal space, while it works as an element of communication with the external space, revealing itself through posture, gestures, muscle tone, interactional attitudes and mastery of its space in ballroom dancing. In each dance, the bodies express little noticeable and subtle differences in the gradation of the movements, allowing changes in the forms of dancing in pairs, as each character represents a pattern of behavior in dance. Dancing as a couple, based on body nuances, makes it necessary to exchange for the communication of the bodies' discourses, in addition to externalizing effects through movements. People's representations are in their dance and their nuances. The bodily nuances expressed in behavioral differences when dancing come from each character.

Keywords: CHARACTER. BEHAVIOR. BALLROOM DANCE. NUANCES. COGNITIVE PROCESSES.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

As nuances corporais[1] estão atreladas à psicologia corporal[2]. Assim sendo, a mente interfere no movimento energético do corpo e o corpo no movimento energético da mente.

Características e traços relativos à maneira de agir e de reagir de um indivíduo advém do caráter. Cada caráter tem uma forma de sentir e cada traço de caráter tem uma emoção de base. O importante é como a pessoa fala e como se expressa uma vez que no corpo muito se revela.

As nuances corporais em dança de salão são representadas por um padrão típico de comportamento ou uma direção habitual, natural dos perfis de cada caráter. O esquizoide tem capacidade criativa e imaginativa de racionalização. O masoquista é forte e metódico, aparenta muita segurança e, apesar de sensível, tende a conter suas emoções. O oral tem habilidade de se comunicar, conectar e sentir os outros. O psicopata tem a capacidade de liderar, negociar e manipular pessoas e situações para o bem ou para o mal. E, o rígido é executor, forte e gosta de tomar a dianteira.

De acordo com Fernando de Freitas[3] cada corpo mostra a quantidade de energia que tem. Observar essas características e entender que essas praxes revelam muitas informações a partir do corpo, da postura, dos gestos, da movimentação corporal e como se movimenta ou reage. O corpo não mente. O corpo explica.

Baseado na Análise do Caráter de Wilhelm Reich[4] e no vídeo Dança do Caráter de Fernando de Freitas foram analisadas características específicas de cada caráter no modo de dançar a dois. O Esquizóide é desconexo, no mundo da lua, sem contato e isolado. O masoquista tem tensão corporal generalizada, se esforça demais, sem flexibilidade e graciosidade. O oral busca simbiose, fala demais e gruda

1 As nuances corporais são variações ligeiras e sutis do corpo onde ocorrem cambiantes de pequenas alterações em um processo dançante e suas variações nas formas: suave, intensa, rápida, lenta, etc.

2 A psicologia corporal estuda o ser humano em seu aspecto somatopsicodinâmico, onde o corpo, a mente e a energia são tratadas em seu conjunto e em sua relação funcional.

3 Fernando Freitas é Presidente do IBRACS (Instituto Brasileiro de Consciência Sistêmica), Médico Gastrocirurgião (CRMESP-39.462), Terapeuta Sistêmico, Psicoterapeuta corporal Neo-Reichiano (CBT em Análise Bioenergética, Biossíntese e Biodinâmica), Analista em Psicossomática, Constelador Sistêmico Fenomenológico Familiar e Organizacional, Consultor e Coach Sistêmico Empresarial, Criador da Abordagem Consciência Sistêmica e Professor convidado da USP – Medicina e Psicologia, UNIP e UNAERP.

4 Foi um importante médico, psiquiatra e psicanalista austríaco pioneiro no estudo dos fenômenos psicossomáticos e o responsável por desenvolver a Análise do Caráter. A partir da psicanálise de Freud, criou uma nova abordagem terapêutica que atenta simultaneamente aos processos orgânicos e energéticos do corpo humano. Sua terapia é denominada hoje como “Psicoterapia Reichiana”.

ISSN: 2238-1112

muito. O psicopata se sente o melhor, manipula o outro usando para si e se sente o máximo. E, o rígido é sensual, seduz, conquista, se realiza e se divide entre com quem está dançando e com a próxima pessoa a dançar. Assim sendo, a dança de salão é um potencial expansivo de revelação das nuances corporais que transcendem as histórias individuais e coletivas.

Segundo Lowen (1977, p.30), "a expressão corporal é a perspectiva somática da expressão emocional típica, que é vista, ao nível psíquico do 'caráter'". O corpo estabelece o espaço interno, ao mesmo tempo que funciona como elemento de comunicação, com o espaço externo se revelando através da postura, gestos, tônus muscular, atitudes de interação e domínio do seu espaço na dança de salão. A cada dança, os corpos exprimem diferenças pouco perceptíveis e sutis na gradação dos movimentos, permitindo cambiantes nas formas de dançar a dois, porquanto cada caráter representa um padrão de comportamento em dança. Como postula Lowen (1982, p.227) "Toda atividade do corpo contribui para autoexpressão, desde as mais simples como andar e comer, até as mais sofisticadas como cantar e dançar". O dançar a dois, com base nas nuances corporais, torna necessário a troca pela comunicação dos discursos dos corpos para além de exteriorizar sentimentos através dos movimentos. As essências das pessoas estão em sua dança e nas suas nuances. Lowen (1958, p.15) explica que "através dos maneirismos, postura, atitude e cada gesto, o organismo está falando uma língua que antecede e transcende sua expressão verbal". Expressar diferenças comportamentais ao dançar trazem atenção as nuances corporais advindas de cada caráter.

Na teoria reichiana, a dança, por ser uma prática em que o corpo e os sentimentos estão integrados e envolvidos, pode contribuir para a dissolução das couraças[5] e para a melhoria da qualidade de vida dos praticantes. Através da Análise do Caráter e das Couraças Musculares, libera-se emoções reprimidas, de modo a resgatar o movimento expressivo.

Hadzic (2015), em seu estudo "Ampliar a consciência corporal por meio da dança", atribui à dança e os diálogos com a Psicologia Corporal, a viabilidade de reconhecimento e flexibilização das tensões, estimulando o contato com as sensações, e permitindo que a energia do corpo flua, vibre e se movimente, gerando

5 As couraças são como mecanismos de defesa criados pelo corpo em momentos de adversidade. São tensões corporais. Elas servem para proteger o ego da realidade. Reich associou a formação do caráter ao encouraçamento, pois o fluxo natural de energia vital fica parado no corpo.

ISSN: 2238-1112

a expressão corporal. Para além de propiciar a sensibilidade dos movimentos, da musicalidade com o corpo, produzir ritmos, cadência, leveza e noções de espaço.

A dança de salão é constituída de expressão e sentimentos que ampliam a autopercepção, as experiências com o corpo, e do corpo com a mente na atitude física ao dançar. A cada atitude o corpo expressa o caráter por meio da rigidez muscular ou couraça e suas nuances corporais.

Elaine Fiuza Carvalho
UFBA
parliconme@hotmail.it
Administração com Habilitação em Comércio Exterior (Fundação Visconde de Cairu), Licenciatura em Dança (UFBA) e Bacharel em Dança (UFBA)–(cursando), Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA) e Psicologia Organizacional (UNIFACS). Profa. de Danças de Salão.

Orientação da Prof. Me. Luciana Liege Bomfim Brito
UFBA
lucianaliege@gmail.com
Bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Direção Teatral (UFBA), mestre em Teatro (UNIRIO). Ex. Professora do Departamento de Arte Corporal da EEFD/UFRJ, atualmente professora do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da UFBA.

Referências

FERNANDO FREITAS CS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8IMuqB59uek>. Acesso em: 25 jun. 2021. Dança do Caráter. Veiculado em: 21 jul. de 2016. Dur: 05m22s.

FREITAS, Fernando de. **A Movimentação do Corpo na Leitura Corporal**. Disponível em: <https://www.fernandofreitascs.com.br/blog/a-movimentacao-do-corpo-na-leitura-corporal>. Acesso em: 27 jun 2021

HADZIC, Sharon Lira. **Ampliar a consciência corporal por meio da dança**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS, XX, 2015. Anais. Curitiba: Centro Reichiano, 2015.

LOWEN, Alexander. **Bioenergética.** 10. ed. São Paulo: Summus, 1982.

LOWEN, A. **O Corpo em Terapia**: a abordagem bioenergética. 6ª ed. São Paulo: Summus, 1958.

LOWEN, A. **Exercícios de Bioenergética**: o caminho para uma saúde vibrante. São Paulo: Ágora, 1977.

REICH, W. **Análise do caráter**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Ritmo binário ou ritmo quaternário qual tem o maior efeito na cognição, atividade mental, vida diária e qualidade de vida em indivíduos com doença de Parkinson?

Jéssica Moratelli (UDESC)
Kettlyn Hames Alexandre (UDESC)
Adriana Coutinho de Azevedo Guimarães (UDESC)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: Práticas Sensíveis do Movimento

Resumo: O objetivo desse estudo foi comparar o efeito de um protocolo de ritmo binário e um de ritmo quaternário na cognição, atividade mental, vida diária e qualidade de vida de indivíduos com a doença de Parkinson. Trata-se de um ensaio clínico randomizado de dois braços, com 31 indivíduos diagnosticados com a doença de Parkinson, alocados no grupo binário (n=18) e grupo quaternário (13). O grupo binário e quaternário foram submetidos a intervenções de 12 semanas com duas aulas semanais de 45 minutos e intensidade progressiva, respectivamente. Foram realizadas coletas em forma de entrevistas individuais, contemplando as variáveis: Informações pessoais e clínicas; Mini exame do estado mental (MEEM) para exclusão; Aspectos cognitivos (MoCA); Escala Unificada de Avaliação da Doença de Parkinson (UPDRS) seção 1 e 2; Qualidade de vida (PDQ-39). Evidenciaram-se veracidade estatística intra-grupos após as intervenções dos grupos binário e quaternário, com melhora na cognição (binário p=0,001 e quaternário p=0,001), atividade mental (binário p=0,001 e quaternário p=0,001), atividades de vida diária (binário p=0,005 e quaternário p=0,001), bem como na qualidade de vida (binário p=0,008 e quaternário p=0,002). Além disto, constatou-se diferenças inter-grupos no UPDRSII total (p=0,025), escrita (p=0,037) e higiene (p=0,002) onde o grupo quaternário foi superior ao grupo binário. Ainda encontrou-se associação da cognição com as atividades de vida diária no grupo quaternário. O ritmo binário e o ritmo quaternário influenciaram positivamente e obtiveram os mesmos efeitos no tratamento complementar de indivíduos com a doença de Parkinson nas variáveis estudadas. A prática de ambos os ritmos parece ser uma medida eficaz quando testada com estas variáveis ao longo das 12 semanas, mantido a duração, frequência e intensidade. Sendo assim, acredita-se que as duas intervenções mostram-se possíveis e viáveis para os profissionais de saúde envolvidos na área.

Palavras-chave: DOENÇA DE PARKINSON; DANÇA; RITMO BINÁRIO; RITMO QUATERNÁRIO.

Abstract: The aim of this study was to compare the effect of a binary rhythm protocol and a quaternary rhythm protocol on cognition, mental activity, daily life and quality of life in individuals with Parkinson's disease. Randomized clinical trial of two arms, with 31 individuals diagnosed with Parkinson's disease, allocated in the binary group (n=18) and quaternary group (13). The binary and quaternary groups underwent 12-week interventions with two weekly classes of 45 minutes and progressive intensity, respectively. Collections were carried out in the form of individual interviews, covering the variables: personal and clinical information; Mini Mental State Examination

ISSN: 2238-1112

(MMSE) for exclusion; Cognitive aspects (MoCA); Unified Parkinson's Disease Rating Scale (UPDRS) section 1 and 2; Quality of life (PDQ-39). Intra-group statistical veracity was evidenced after the interventions of the binary and quaternary groups, with improvement in cognition (binary p=0.001 and quaternary p=0.001), mental activity (binary p=0.001 and quaternary p=0.001), life activities daily (binary p=0.005 and quaternary p=0.001), as well as in quality of life (binary p=0.008 and quaternary p=0.002). Furthermore, inter-group differences were found in the total UPDRSII (p=0.025), writing (p=0.037) and hygiene (p=0.002) where the quaternary group was superior to the binary group. There was also an association between cognition and activities of daily living in the quaternary group. The binary rhythm and the quaternary rhythm positively influenced and obtained the same effects in the complementary treatment of individuals with Parkinson's disease in the studied variables. The practice of both rhythms seems to be an effective measure when tested with these variables over the 12 weeks, maintaining duration, frequency and intensity. Therefore, it is believed that both interventions are possible and viable for health professionals involved in the area.

Keywords: PARKINSON'S DISEASE; DANCE; BINARY RHYTHM; QUATERNARY RHYTHM.

1. Efeitos da dança nos aspectos motores da doença de Parkinson.

Para auxiliar no tratamento complementar da DP, estudos recentes apontam a dança como uma abordagem benéfica, capaz de reduzir os sintomas da doença e propiciar ganhos maiores do que as aulas de exercícios físicos tradicionais, por ser uma atividade que envolve o corpo e a mente (PEREIRA et al., 2018; LEE et al., 2018; MICHELS et al., 2018). Encontra-se na literatura protocolos de dança para a população com a DP que mostram resultados positivos na reabilitação, como mostra o estudo de Solla et al., (2019) que propôs um protocolo de Dança Folclórica Sardenha, onde obtiveram efeitos positivos da dança no desempenho da marcha, flexibilidade dos membros superiores, força dos membros inferiores e nos sintomas não motores da doença, tais como qualidade de vida e no desempenho cognitivo. Ainda outros protocolos de dança encontraram resultados semelhantes (EARHART et al., 2015; YANG et al., 2015).

Diante disso, pode-se observar na literatura que as modalidades de dança específicas encontradas no ritmo binário trouxeram benefícios para os indivíduos com a DP, com melhora na qualidade de vida, nos níveis de ansiedade e cognição (SHANAHAN et al., 2015), assim como nas modalidades específicas do ritmo quaternário, com melhora nas atividades de vida diária, qualidade de vida, aspectos cognitivos e depressão (HOLMES; HACKNEY, 2017), porém estes ritmos nunca

ISSN: 2238-1112

foram comparados entre si e não se sabe qual ritmo proporcionará melhores resultados em indivíduos com a DP. Desta forma este estudo visa comparar o efeito de um protocolo de ritmo binário e um de ritmo quaternário na cognição, atividade mental, vida diária e qualidade de vida de indivíduos com a DP, a fim de estabelecer uma relação dos ritmos (binário e quaternário) e não apenas modalidades da dança, para elucidar qual ritmo pode trazer maiores benefícios à população com DP.

Este estudo trata-se de um ensaio clínico randomizado de dois braços com duração de 12 semanas por meio de comparação de dois protocolos de ritmos de dança (ritmo binário e ritmo quaternário). O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos (CEPSH) da UDESC - protocolo 2.380.719, e registrado na plataforma internacional de registro de ensaios clínicos “Clinical Trials.gov” n. NCT03235453. Desta forma 31 indivíduos finalizaram o estudo, sendo 18 do GB (68,3±8,6 anos) e 13 do GQ (64,3±14,8 anos).

Por meio dos resultados pode-se perceber que ao comparar as intervenções, ambas foram efetivas para serem aplicadas em indivíduos com a DP, atingindo bons resultados na melhora dos sintomas estudados. Uma das maiores mudanças encontradas, foi em relação a cognição onde o GB e o GQ apresentaram veracidade estatística nos valores após as 12 semanas de intervenção. Assim como nos resultados da cognição, a atividade mental geral apresentou alterações positivas no pós intervenção dos dois grupos neste estudo. Entretanto, quando analisou-se os itens que constituem os aspectos da atividade mental, constatou-se que apenas o ritmo quaternário melhorou os escores da motivação e comprometimento intelectual. Em nosso estudo especula-se que a influência positiva só tenha ocorrido no ritmo quaternário pelo fato das músicas utilizadas nas aulas serem atrativas, animadas e já terem sido vivenciadas pelos participantes em outros momentos de suas vidas, fato este que pode ter proporcionado maior motivação e interesse nas aulas.

Ainda, os achados deste estudo revelam redução dos escores totais das atividades de vida diária (UPDRSII) nos dois grupos estudados. Esses resultados mostram que os ritmos de dança ajudam a aumentar a capacidade de movimento dos indivíduos, com seus movimentos simultâneos, direcionais, giros no mesmo lugar, e também na dupla tarefa ao ouvir a música, conduzir o parceiro, circular pelo salão, conversar e executar os movimentos (LEE; LEE; SONG, 2015; CHEN et al., 2015), ou seja, fornecem padrões de movimentos imprevisíveis. Desta forma, as aulas de dança tendem a auxiliar os movimentos do dia a dia e a desempenhar as

atividades de vida diária, levando uma maior independência fora do ambiente das aulas de dança e assim, facilitar o cotidiano, evitando quedas, melhorando a mobilidade no leito, ao pegar objetos, vestir-se e nas atividades rotineiras.

Por fim, o presente estudo constatou associação da cognição com as atividades de vida diária no GQ; uma hipótese para este achado seria que conforme aumenta a cognição dos indivíduos, as atividades de vida diária tendem a melhorar, além disso as modalidades de dança encontradas no GQ possuem um grau de dificuldade em relação aos passos e suas figuras mais elevado do que o ritmo binário, desta maneira exigindo mais dos participantes.

Dessa forma, conclui-se que o ritmo binário e o quaternário influenciaram positivamente e obtiveram os mesmos efeitos nas variáveis estudadas ao longo das 12 semanas, respeitando a duração, frequência e intensidade do protocolo proposto aos indivíduos com DP. Sendo assim, destaca-se a importância de se utilizar os dois ritmos individualmente ou em conjunto na reabilitação ou prática de atividade física, pois ambos mostram ser uma excelente ferramenta na redução dos sintomas ao se complementarem, além da ótima aderência dos participantes a aula.

Jéssica Moratelli
UDESC
Jessica.moratelli@hotmail.com
Doutoranda em Ciências do Movimento Humano do Centro de Ciências da Saúde e do Esporte

Kettlyn Hames Alexandre
UDESC
kettlynhames@hotmail.com
Mestranda em Ciências do Movimento Humano do Centro de Ciências da Saúde e do Esporte

Adriana Coutinho de Azevedo Guimarães
UDESC
nanaguim@terra.com.br
Professora Doutora do Programa de Pós Graduação em Ciências do Movimento Humano do Centro de Ciências da Saúde e do Esporte.

Referências:

CHEN, F.P.; et al. A Clinical Study of Integrating Acupuncture and Western Medicine in Treating Patients with Parkinson's Disease. **The American Journal of Chinese Medicine**, v.43, n.3, p.407-423, 2015. doi:10.1142/s0192415x15500263

EARHART, G.M.; et al. Comparing interventions and exploring neural mechanisms of exercise in Parkinson disease: a study protocol for a randomized controlled trial. **BMC Neurology**, v.15, n.15, 2015. doi: 10.1186/s12883-015-0261-0.

LEE, H.J.; et al. Turo (Qi Dance) Program for Parkinson's Disease Patients: Randomized, Assessor Blind, Waiting-List Control, Partial Crossover Study. **Explore**, v.14, n.3, p.216-223, 2018. doi: 10.1016/j.explore.2017.11.002.

LEE, N.Y.; LEE, D.K.; SONG, H.S. Effect of virtual reality dance exercise on the balance, activities of daily living, and depressive disorder status of Parkinson's disease patients. **Journal of Physical Therapy Science**, v.27, n.1, p.145-147, 2015. doi: 10.1589/jpts.27.145.

MICHELS, K.; et al. "Dance Therapy" as a psychotherapeutic movement intervention in Parkinson's disease. **Complementary Therapies in Medicine**, v.40, p.248-252, 2018. doi: 10.1016/j.ctim.2018.07.005.

PEREIRA, A.P.S.; et al. Music Therapy and Dance as Gait Rehabilitation in Patients With Parkinson Disease: A Review of Evidence. **Journal of Geriatric Psychiatry and Neurology**, 2018. doi: 10.1177/0891988718819858.

SHANAHAN, J.; et al. Dancing for Parkinson Disease: A Randomized Trial of Irish Set Dancing Compared With Usual Care. **Archives of Physical Medicine and Rehabilitation**, v. 98, n. 9, p. 1744-1751, 2017.

SOLLA, P.; et al. Sardinian Folk Dance for Individuals with Parkinson's Disease: A Randomized Controlled Pilot Trial. The Journal of Alternative and Complementary Medicine. **The Journal of Alternative and Complementary Medicine**, 2019. doi:10.1089/acm.2018.0413.

YANG, Y.; et al. The effectiveness of Tai Chi for patients with Parkinson's disease: study protocol for a randomized controlled trial. **Trials**, v.16, n.111, 2015. doi: 10.1186/s13063-015-0639-8.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corpo Negra em Movimento

Natália Proença Dorneles (UFRGS)
Karine Lizandra Guedes (UFRGS)
Leandra Vitória Farias de Oliveira (UFRGS)
Luísa Dias Rosa de Oliveira (UFRGS)
Luiza da Silva Alves (UFRGS)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: O presente trabalho se propõe a apresentar o projeto Corpo Negra em Movimento, que tem como foco oferecer oficinas com perspectivas afroreferenciadas em dança, cultura e educação, criando um diálogo de trocas com a comunidade dentro dos seus 3 eixos de atuação, que são: o espaço escolar, universitário e virtual. O projeto criado pelo Coletivo Corpo Negra, projeto de extensão do Curso de Licenciatura em Dança UFRGS, tem como centralidade fomentar as determinações da Lei nº 10.639/03, como um caminho significativo para fortalecer a autoestima, o pertencimento cultural e racial, através do ensino da história e cultura africana e afro-brasileira, bem como possibilitar reflexão e mudança de atitudes diante do lugar político e social dos sujeitos: pretos, (re)construindo sua identidade e subjetividade, e brancos, diante de seus privilégios e responsabilidades.

Palavras-chave: CORPO NEGRA EM MOVIMENTO. DANÇAS NEGRAS. EDUCAÇÃO AFROREFERENCIADA. LEI Nº 10.639/03.

Abstract: This paper aims to present the project Corpo Negra em Movimento (Black Body in Movement), which is focused on offering workshops with afro-referenced perspectives on dance, culture and education, creating a dialogue of exchanges with the community within its 3 axes of action, which are: the school, university and virtual space. The project, created by Coletivo Corpo Negra, an extension project of the Dance Department of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), is centered on the promotion of the provisions of Law nº 10.639/03, as a significant way to strengthen self-esteem, cultural and racial belonging through the teaching of African and Afro-Brazilian history and culture, as well as to enable reflection and a change in attitudes regarding the political and social place of the subjects: blacks, (re)constructing their identity and subjectivity, and whites, regarding their privileges and responsibilities.

Keywords: BLACK BODY IN MOVEMENT. BLACK DANCES. AFROREFERENCED EDUCATION. LAW 10.639/03.

1. Origem do projeto

Corpo Negra em Movimento é um projeto criado e gestado pelo Coletivo Corpo Negra, projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenado pela professora Lisete Vargas. Composto por mulheres pretas, artistas,

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

pesquisadoras e arte educadoras, todas alunas ou ex-alunas do Curso de Licenciatura em Dança UFRGS, o grupo teve seu início em 2016, quebrando com a invisibilidade e falta de representatividade de estudos afro-referenciados e de pessoas negras dentro do curso. Desde então promove espaços de reflexões políticas, criações artísticas e propostas docentes a partir das questões que envolvem o universo da mulher negra e da população preta.

Corpo Negra em Movimento teve início em 2019, guiado pelo sentido de sankofa[1], que movimenta pessoas negras a viverem conectadas com sua ancestralidade, movendo-se para o futuro ao mesmo passo que, olhando para trás, dão continuidade aos passos de seus antepassados. O projeto se dedica a: (re)construir a identidade e pertencimento racial; desenvolver um olhar positivo da pessoa preta em relação a sua história, ancestralidade e humanidade; apresentar caminhos emancipatórios diante as violências impostas à população preta; e oferecer um espaço de formação que valoriza as histórias e culturas negras e quebra com um ciclo de atitudes racistas.

2. Encruzilhada de saberes

Dedicadas a aproximarem os participantes das corp(o)ralidades negras propostas, as vivências são potencializadas por dinâmicas poéticas e políticas, tais como: leituras de diferentes gêneros textuais, experiências sensoriais, apreciação de materiais audiovisuais, reconhecimento de territórios e referências pretas.

A identidade coletiva do projeto e a matriz metodológica cria forma na encruzilhada das múltiplas experiências artísticas de cada integrante, com as pesquisas coletivas, com a Lei 10.639/03 e com inspirações movidas pelas principais referências do grupo, a Pretagogia e Metodologia de Dança Afro-Gaúcha Iara Deodoro.

Conforme Oliveira (2019), o silenciamento dos saberes africanos no sistema educacional brasileiro, instigado pelo mito da democracia racial, impediu com que crianças e jovens, negras e negros, encontrassem na escola um ambiente saudável, acolhedor e digno aos seus processos de aprendizagem e que dialogassem com as suas subjetividades. De forma a tensionar essa estrutura

[1] Desenho de um pássaro olhando para trás, símbolo adinkra dos povos akan, localizados na África do oeste.

ISSN: 2238-1112

hegemônica, o projeto se compromete com a Lei nº10.639/03, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", entre outras providências.

Cunhada por Sandra Petit, em colaboração com outras educadoras pretas do Núcleo das Africanidades Cearenses, a Pretagogia é um referencial teórico-metodológico que atua na formação de professores. Parte da cosmovisão africana, considerando as suas formas de saber, fazer, existir e resistir. A abordagem sistematiza, nos seus fundamentos e intervenções, a relação entre espiritualidade, natureza, ancestralidade, conhecimento de si e do outro, entendendo o corpo como fonte integral e primeira desses conhecimentos e viveres.

A Metodologia de Dança Afro-Gaúcha Iara Deodoro é um estudo iniciado em 1980, na cidade de Porto Alegre, pela Mestra Iara Deodoro e a pedagoga Marilene Paré, a partir de um projeto de combate ao racismo que atravessava as escolas se tornando um espaço de fortalecimento e pertencimento afro referenciado para crianças, adolescentes e adultos.

3. Movimentos

O projeto se divide em três eixos e compromete-se com ações que busquem relações de trocas, principalmente com as pessoas vindas das periferias, de onde muitas das integrantes descendem e viram suas trajetórias artísticas ganharem vida, através do incentivo de projetos de arte.

O eixo *NA UFRGS* convida a comunidade a vivenciar as oficinas ocupando os campus da universidade. Até o presente momento foram realizadas quatro edições com o total de setenta participantes.

Propondo a ida das integrantes até as instituições, o eixo *NAS ESCOLAS* atua como forma de representatividade preta e como quebras de invisibilidades, tendo em vista que o corpo docente e o currículo das instituições é predominantemente branco. Nesse eixo foram realizadas dez edições com duzentos e dois alunos.

O eixo *EM CASA*, criado durante a pandemia do Covid-19, oferece programação virtual que possibilita conexões com pessoas de diferentes localidades

ISSN: 2238-1112

do Brasil e do estado do RS. Se realizou até o momento dez edições que contaram com duzentos e setenta e oito participantes.

Figura: Oficinas dos três eixos do projeto Corpo Negra em Movimento

As oficinas são divulgadas nas redes sociais do Coletivo. Os eixos *NA UFRGS* e *EM CASA* são abertos para todos os públicos, com exceção de algumas atividades, cujos temas são direcionados para as singularidades e pluralidades de pessoas pretas. O eixo *NAS ESCOLAS* acontece por meio de convite das instituições.

De 2019 até agora identificou-se a presença majoritária de crianças, jovens e adultos pretos. Essa presença expressiva é um retorno importante, pois reafirma que tais ações têm sido necessárias tanto para a construção do Coletivo Corpo Negra, quanto para a comunidade preta, traçando uma continuidade do legado de quem veio antes e abrindo caminhos para as futuras gerações através do trabalho de mulheres negras.

Natália Proença Dorneles
UFRGS
natalyadornelles@hotmail.com

ISSN: 2238-1112

Natália Dorneles, graduada em Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande Sul. Atua como Educadora Social na Fundação de Educação e Cultura do S.C / FECI. Integrante do Coletivo Corpo Negra e Bailarina do grupo de Música e Dança Afro-Sul. Pesquisadora das corporalidades negras na área da dança e das práticas e ações educacionais pautada nas questões étnico-raciais.

Karine Lizandra Guedes
UFRGS
nini.guedes37@gmail.com
Karine Lizandra Guedes, artista da dança, educadora e graduanda do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Integrante do Projeto de Extensão Coletivo Corpo Negra e Coletivo Dancê Art. Bolsista do Programa Residência Pedagógica. Bailarina de Comissão de Frente em escolas de samba no Carnaval de Porto Alegre e Viamão desde 2018.

Leandra Vitória Farias de Oliveira
UFRGS
leandrafariasoliveira@gmail.com
Artista, educadora e produtora. Graduanda do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS.Integrante do Coletivo Corpo Negra e do LADAIA - Laboratório de De(s)colonialidade em Ações e Investigações Artísticas, projeto unificado da UFPEL, que visa promover ações e investigações em Arte, enquanto estratégia de(s)colonial na produção de saberes/fazeres afro-ameríndios.

Luísa Dias Rosa de Oliveira
UFRGS
luisadr_oliveira@hotmail.com
Graduada em Licenciatura em Dança UFRGS, atualmente atua como arte-educadora na Ação Encontro (ABEFI) e na Instituição Amparo Santa Cruz, ministrando aulas de danças negras e técnicas circenses. Integra o Projeto de Extensão Coletivo Corpo Negra. Em 2017 vivenciou uma Mobilidade Acadêmica no Curso de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Luiza da Silva Alves
UFRGS
luizaalvez5@gmail.com
Graduanda do curso de licenciatura em dança da UFRGS. Integrante do Coletivo Corpo Negra desde 2018, professora de dança no Espaço de danças Rodrigo Garbin.

Lisete Arnizaut de Vargas
UFRGS
lisete.vargas@ufrgs.br
Doutora em Dança Educação pela Universidade de Barcelona/ Espanha.Especialista em Dança Clássica e Baile Flamenco. Licenciada em Educação Física e Design de Moda. Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.Pesquisadora em formação de professores e figurino cênico.

Referências:

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia:** pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral contribuições do legado africano para a implementação da Lei N°. 10.639/03. Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará - Eduece, 2015.

OLIVEIRA, Luísa Dias Rosa de. **Laboratório de movimentos negros:** uma proposta de interação discente e mediação docente. Porto Alegre, 2019. 117f. TCC, Graduação em Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dançar com o outro: experiência de si, do mundo, de nós

Sara Yuki Ribeiro Takeushi Fonseca (USP)
Elizabeth dos Santos Braga (USP)

Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento

Resumo: Esta pesquisa objetiva compreender os sentidos que permeiam o forró, os significados atribuídos à prática, o modo como os participantes são por ela afetados, em dois contextos específicos. Dada a pluralidade semântica e nosso referencial teórico, parte-se da noção de forró não apenas como estilo musical, mas, enquanto meio - que inclui música, dança, lugares, pessoas, histórias e relações sociais. A circunscrição do objeto e a análise das entrevistas, principal instrumento metodológico, vêm sendo feitas tendo por base algumas obras de Vigotski, Wallon e de estudiosos de suas teorias. Que sentidos o forró abarca para os entrevistados? O que os levou a essa prática? Quais são as suas histórias? Como se constituem como sujeitos que dançam? A investigação teórico-prática realizada sugere que o forró é vivenciado de maneira singular por cada um/a, na experiência de se constituir e transformar o/no movimento forrozeiro.

Palavras-chave: FORRÓ. VIGOTSKI. WALLON.

Abstract: This research aims to understand, in two specific contexts, the senses that pervade *forró*, the meanings assigned to this practice, and the way participants are affected by it. Given the semantic plurality and our theoretical reference, *forró* is understood not only as a musical style, but as an environment - which includes music, dance, places, people, stories and social relations. The definition of the research object and the analysis of interviews, which was the main methodological tool, have been based on works by Vigotski, Wallon and scholars on their theories. Which senses does forró encompass for the interviewees? What led them to this practice? Which are their stories? How do they constitute themselves as dancing subjects? The results of this research suggest that *forró* is experienced in an unique way by each person, during the experience of constituting and transforming the / in the *forró* movement.

Keywords: FORRÓ. VIGOTSKI. WALLON.

1. A pesquisa

Nesta pesquisa de Iniciação Científica, o objetivo geral é o de aprofundar os estudos sobre a constituição social do desenvolvimento, refletindo sobre a experiência da dança a dois, do gênero forró. Para tanto, iniciamos pelo percurso histórico dessa manifestação, por meio de leituras bibliográficas; em seguida, realizamos entrevistas com professores responsáveis por projetos culturais, em São

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Paulo. A análise do material vem sendo feita a partir de algumas obras de Vigotski, Wallon e de estudiosos de suas teorias, especialmente suas elaborações sobre interação, linguagem e emoção.

2. Breve histórico do forró

Entre os forrozeiros é comum ouvir expressões como *"eu fui ao forró"* ou *"eu escuto forró o dia inteiro"* e, ainda, *"vamos dançar forró?"* Os exemplos evidenciam a pluralidade semântica que o termo carrega. Longe de categorias definitivas, pode-se dizer que *forró* se refere a um lugar, a um gênero musical e a uma dança.

Para Câmara Cascudo (2001, p. 250 *apud* SANTOS, 2019), Forrobodó é "divertimento, pagodeiro, festança", a música e a dança que surgiram com os migrantes nordestinos na segunda metade do século XX. O forró nasceu no sertão e chegou aos centros urbanos por meio das rádios, discos e locais criados para se dançar o ritmo.

Pode-se dizer que não existe o forró sem dança e não existe essa dança sem a música. O repertório dos movimentos foi sendo construído por meio de correlações entre as culturas africanas, indígenas e europeias, a partir de danças como a valsa, o schottisch, a quadrilha, o toré e outras (SANTOS, 2019).

3. Encontros com o forró

"Qual a sua história com o forró?" assim iniciamos as entrevistas, realizadas individualmente e de forma remota com os professores Daniel Beppu e Walquíria Godoy.

O Forrió&Gafieira existe desde 2013, como fruto de iniciativas anteriores que ocorriam na USP. Daniel diz que *"[...] de tanta aula que teve de graça, era uma forma de retribuir [...]",* por isso também, uma das premissas do projeto é a ocupação e o bom uso do espaço público da universidade, com atividades que atendam à comunidade.

O Laboratório de Forró também surge na USP, na moradia estudantil, em 2018. Walquiria afirma que o projeto, no começo *"[...] era um laboratório tanto pra mim, quanto para os alunos [...];* apesar de já atuar como licenciada em Física, trabalhar com o corpo era uma novidade. Nesses contextos, o forró é concebido de

ISSN: 2238-1112

forma plural; um movimento que abrange uma série de elementos como o ritmo, a dança, a história, a cultura, as músicas, as relações políticas, de ensino e aprendizagem, a vida e a arte.

3.1 Análises preliminares

Iniciamos nossas análises a partir do pressuposto de Vigotski e Wallon, de que o desenvolvimento humano é social por princípio. É no âmago das nossas experiências que vamos nos tornando o que somos, com a presença do(s) outro(s) que nos introduzem/apresentam/escondem o *mundo*. Outros que são representantes de uma cultura, de uma história que nos constitui e ao mesmo tempo, sofre as nossas interferências, numa dinâmica recíproca e dialética.

Nossos contextos de vida não atuam, portanto, como cenários nos quais nossas existências transcorrem. São, efetivamente, fonte de desenvolvimento, de todas as propriedades humanas específicas (VIGOTSKI, 2008). "*Não existe reação mental que seja independente [...] das circunstâncias exteriores, de uma situação, do meio"* (WALLON, 2007, p. 34).

Tomando como exemplo a trajetória de Daniel, o forró lhe pareceu quase inevitável (*"não tive nem escolha"*), fez parte da vida de seu irmão e amigos, e consequentemente, da sua. Ao ser convidado para ser professor de dança, retornando ao contexto que lhe foi espaço de aprendizagem, parece relembrar seu próprio desenvolvimento: *"nossa, eu já vim em tanto forró aqui, hoje eu vou dar aula, eu achei tão engraçado".* A expressão de seu sentimento, seguida da sua constatação, nos aponta para o fato de que as transformações que ocorrem na personalidade são microscópicas. É ao assumir uma nova posição social que a mudança parece vir à tona, *"[...] tenho consciência de mim mesmo somente na medida em que para mim sou outro"* (VIGOTSKI, 1999, p. 82).

Walquiria, por sua vez, ao narrar sua história, identifica nos espaços pelos quais passou, as influências desses meios na sua vida - especialmente a escola de dança, a formação em Física e o atual curso de Educação Física: *"É uma junção de vários conhecimentos, de dança, de raciocínio lógico e exato e de compreensão da biomecânica do corpo [...]".* Tal percepção nos leva ao cerne das noções de desenvolvimento aqui assumidas, de que *"[...] a natureza psicológica do*

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

homem é a totalidade das relações sociais transferidas à esfera interna e tornadas funções da personalidade" (VIGOTSKI, 1989 *apud* PINO, 2000, p. 61).

Nesse sentido, *forrozear* é uma experiência de si, na medida em que me aproprio de saberes e fazeres até então desconhecidos; torno meu os movimentos, percepções, ideias e significados compartilhados. Por meio da relação com o outro, (trans)formo-me, sina do desenvolvimento; experiência de si sempre é indissociavelmente, experiência do mundo, de nós.

Sara Yuki Ribeiro Takeushi Fonseca
USP
sara.fonseca@usp.br
Graduanda em Pedagogia na FEUSP, membro do Grupo de Pesquisa Linguagem, Memória e Subjetividade

Elizabeth dos Santos Braga
USP
elizabeh.braga@usp.br
Professora da FEUSP, do Departamento de Filosofia da Educação e Ciências da Educação - EDF, coordenadora do Grupo de Pesquisa Linguagem, Memória e Subjetividade

Referências

PINO, A. O social e o cultural na obra de Vigotski. **Educação & Sociedade***, 21*(71), 45-78, 2000.
SANTOS, J. F. **Xote com A:** aflorando o forrobodó. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2019.
VIGOTSKI, L. S. **Teoria e método em Psicologia.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente:** o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
WALLON, H. **A evolução psicológica da criança.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

DANÇA COMO ÁREA DO CONHECIMENTO – PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS, METODOLÓGICAS E CURRICULARES

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Dançando com bebês a partir de um olhar Labaniano

Adriana Vilchez Magrini Liza (FAV)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: Este artigo relata a pesquisa de uma proposta metodológica, que aborda o tema “dança com bebês, procurando responder à questão, nascida na elaboração do planejamento das aulas: Como seria uma aula de dança com bebês a partir do olhar Labaniano? O objetivo foi explorar corpo/espaço na dança com bebês considerando a relação com pessoas e objetos (Abordagem Pikler), tendo como conteúdo as dinâmicas do movimento e ações corporais (Esforços de Laban). A pesquisa tem como referência metodológica Liza (2019) e o projeto de Dança Criativa nela sistematizado. Os objetos (Abordagem Pikler) colaboram para explorar os conceitos da dança (Sistema Laban/ Bartenieff). Os bebês são incentivados a movimentar-se no chão para que possam se deslocar, através dos padrões iniciais de movimento, construindo assim uma base sólida em seus primeiros anos de vida. Além da ludicidade, explora conceitos de movimento dançando no colo e cria relações afetivas entre os pares. O artigo preocupa-se em compartilhar uma proposta metodológica de dança com bebês, dança, como linguagem, além de movimentos de psicomotricidades: uma dança embalada de sentidos, entrelaçada por vínculos e percebida por afetos. No trabalho desenvolvido durante a pesquisa, em 2019, procurou-se utilizar a Abordagem Pikler e o Sistema Laban, dividindo cada aula em dois momentos, a fim de contemplar cada uma dessas teorias. Destaco a relevância deste trabalho em abrir possibilidades para o educador de dança ampliar sua trajetória por espaços ainda não muito percorrido, dentro do mundo complexo e pouco conhecido dos bebês e esclarecer que a proposta metodológica ainda continua em processo de pesquisa.

Palavras-chave: DANÇA CRIATIVA. BEBÊS. OBJETOS DESESTRUTURADOS. ABORDAGEM PIKLER. RUDOLF LABAN.

Abstract: This article reports the research of a methodological proposal, which addresses the theme “dance with babies, seeking to answer the question, born in the elaboration of the lesson plan: What would a dance class with babies look like from the Labanian perspective? The objective was to explore body/space in dance with babies considering the relationship with people and objects (Pikler Approach), having as content the dynamics of movement and bodily actions (Laban's Efforts). The research has as methodological reference Liza's Master's Dissertation (2019) and the Creative Dance project systematized in it. Objects (Pikler Approach) collaborate to explore dance concepts (Laban System/Bartenieff). Babies are encouraged to move around on the floor so they can move through early movement patterns, thus building a solid foundation in their early years of life. In addition to playfulness, it explores concepts of movement and creates affective relationships between peers. The article is concerned with sharing a methodological proposal of dance with babies, dance as a language, as well as psychomotricity movements: a dance packed with senses, intertwined by bonds and perceived by affections. In the work developed during the

ISSN: 2238-1112

research, in 2019, we tried to use the Pikler Approach and the Laban System, dividing each class into two moments, in order to contemplate each of these theories. I highlight the relevance of this work in opening up possibilities for the dance educator to expand their trajectory through spaces that have not yet been covered, within the complex and little-known world of babies and to say that the methodoligical proposal is still in the research process.

Keywords: DANCE WITH BABIES. UNSTRUCTURED OBJECTS. PIKLER APPROACH. RUDOLF LABAN.

1 Introdução

Esta pesquisa iniciou-se durante o projeto de Dança Criativa que acontecia dentro de algumas escolas particulares da cidade de São Paulo para crianças da Educação Infantil (de 1 ano e 6 meses a 5 anos), mas o convite estendeu-se também para os bebês do berçário (4 meses a 1 ano e 6 meses). O problema surgiu na elaboração do planejamento das aulas para os bebês e me deparei com algumas questões: Como seria uma aula de dança com bebês a partir do olhar Labaniano? O olhar Labaniano é referência do projeto de Dança Criativa com as crianças, mas a proposta desafiadora era: como trazer esta referência para a dança com os bebês? Neste mesmo ano de 2018, iniciei a pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff, na Faculdade Angel Vianna, onde ampliei meus suportes teóricos para que a proposta da pesquisa metodológica de dançar com os bebês nascesse com a prática e com o olhar Labaniano das experiências estéticas. O projeto de Dança Criativa com as crianças foi sistematizado a partir da minha dissertação de mestrado (LIZA, 2019) durante as aulas oferecidas nas escolas e instituições aprofundando a prática da pesquisa com a teoria, através de relatos das experiências metodológicas. Mas, agora como vivenciar esta experiência prática e teórica para dançar com os bebês? Como se dança com bebês? Existe uma metodologia de ensino?

Estas questões dos saberes e buscas me levaram a pensar nas palavras de Paulo Freire (1992), quando ele menciona que ensinar não é uma transferência de conhecimento, mas é uma construção feita pelos educandos:

> Não há como não repetir que ensinar não é a pura transferência mecânica do perfil do conteúdo que o professor faz ao aluno, passivo e dócil. Não há também como não repetir que partir do saber que os educandos tenham não significa ficar girando em torno deste saber. Partir significa pôr-se a caminho, ir-se, deslocar-se de um ponto a outro e não ficar, permanecer.

> Jamais disse, como às vezes sugerem ou dizem que eu disse, que deveríamos girar embevecidos, em torno do saber dos educandos, como a mariposa em volta da luz. (FREIRE, 1992, p.37).

Diante deste pensar de Paulo Freire, questiono ainda mais sobre como partir do saber que os educandos (bebês) tenham e deslocar-me para esta busca, transformar padrões, encontrar meios, pontes para que o planejamento e a dança aconteçam com os bebês? Foi então que iniciei um processo de busca de informações sobre dança e bebês. Durante a pesquisa encontrei poucas referências sobre o tema dança relacionado a bebês. Encontrei alguns grupos que dançam **para** os bebês e não **com** eles, encontrei também oficinas que trazem a psicomotricidade como o principal objetivo da aula. O objetivo geral desta pesquisa é explorar corpo/espaço na dança com bebês, considerando a relação com pessoas e objetos que existem dentro do berçário, tendo como conteúdo as dinâmicas do movimento (Esforços de Laban) e ações corporais. Um dos objetivos específicos é de compartilhar a proposta metodológica da dança com bebês, a fim de colaborar com educadores da dança, da educação e de áreas a fins, que atuam no berçário e que, assim como eu, buscam cada vez mais informação, conhecimento para aprimorarem seus trabalhos e conseguirem compreender cada vez mais a linguagem dos bebês. O outro objetivo é relatar a importância e o encantamento de dançar com bebês, dentro do Sistema de Movimento Laban/Bartenieff, cuidadosamente (re)organizado para eles. A partir daí, iniciamos um processo de pesquisa teórico-prático e dançante com os próprios bebês das escolas, pois o projeto “Dançando com bebês” se estendeu para duas escolas particulares de educação infantil da cidade de São Paulo.

O desenvolvimento deste artigo está dividido em três partes. Na primeira delas apresento lembranças de duas mulheres que influenciaram esta pesquisa em meu trabalho de dança com bebês (minha avó e Sandra Benites). A outra parte contém as bases de referência que fundamentaram o planejamento das atividades a serem desenvolvidas com os bebês. A última trata de uma proposta metodologia de dança com os bebês, realizada por meio de oficinas e das aulas de dança nas escolas e por fim, as considerações finais.

2 Duas lembranças que me encantaram

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Duas pessoas influenciaram, de certa forma, esta pesquisa. Ambas se ligam a esta pesquisa por trazerem lembranças culturais que me remeteram a modos de criar vínculos e formas de contato para dançar com bebês, como explicarei neste tópico, considerando, sobretudo, a importância de fazer as danças com eles no colo. Quem apresento em primeiro lugar é minha avó, que está relacionada à minha história na infância. A segunda pessoa é Sandra Benvites, uma mulher Guarani Nhandewa, que conheci em um Seminário no MASP e me apresentou sua cultura, mostrando aspectos que me levaram a uma reflexão sobre o trabalho com bebês. Essas duas mulheres me levaram a um resgate de memórias e isso me remeteu ao livro de Bonnie Bainbridge Cohen (2015), cujo título é *Sentir, perceber e agir*. Algumas lembranças sempre caminham com a gente e, quando menos se espera, elas aparecem em algum momento do dia ou da vida. Essas lembranças podem aparecer em algum lugar que passamos, podem se relacionar a algo que ouvimos (um som, um ruído), a um cheiro que sentimos ao acaso, ao gosto de coisa boa que nos surpreende, ou até a algum movimento que fazemos em nossa rotina do dia a dia. Em outras palavras, nossa memória afetiva pode ser ativada por nossos sentidos sensoriais. Como menciona Cohen (2015, p. 125), “Algumas pessoas podem sentir coisas pelos ossos, outras pessoas mais pelos músculos, algumas afirmam preferir os sentidos”. Conforme o tempo vai passando, algumas lembranças vão se apagando, mas a essência e o sentir permanecem como fragmentos na nossa memória e às vezes eles nos preenchem de instantes de saudade, alegria e sensações. O resgate das lembranças relacionadas à vivência dessas duas mulheres contribuiu para que eu planejasse as aulas de dança com bebês.

2.1 Entrelaçando a linha e aparecendo o crochê…

Minha avó materna era artista plástica e tinha muitos dons com as mãos, diziam que era a melhor “crocheteira” da cidade de Bragança, no interior de São Paulo. Ela ficava ali, em seu sofá, no qual só ela se sentava, crochetando a linha com a agulha, segurando com as duas mãos. Em uma das mãos, segurava seu trabalho e, com a outra, a agulha de crochê. Era sempre uma pequena agulha, muitas vezes de metal, mas havia também, a de aço, a de marfim e a de madeira, todas tinham um gancho na ponta, em uma das extremidades. A linha era longa,

ISSN: 2238-1112

contínua e passava por trás de seu pescoço se entrelaçando pelo dedo indicador da mão esquerda, a mesma que segurava seu trabalho. Dessa forma os pontos eram laçados, trançados como uma corrente, criando uma coreografia em que corpo, dedos, mãos, olhos atentos, linha e agulha pareciam dançar.

Olhava atenta para seu crochê, em alguns momentos, pausava e contava os pontos, aproveitando cada onda criada com seus próprios dedos. Enquanto ela movia sua mão, parecia mover, também, sua alma. Eu ficava brincando ao seu lado com minhas bonecas, mas observando atenta seus movimentos com as mãos. Eu me deixava levar pelo ritmo repetitivo do crochê, parecia entrar em um verdadeiro estado meditativo. O emaranhado de fios emocionais dentro de mim se suavizava sem fazer nada, só observando essa coreografia dos dedos.

Ela conversava um pouco com quem estava por perto e logo voltava em silêncio e atenção para seu ponto alto, ponto baixo, trança e laçadas. Quase nunca parava seu trabalho, só interrompia seu crochê quando chegava alguma visita, especialmente quando acompanhada com um bebê.

Minha avó era “crianceira”, gostava muito de segurar os bebês no colo. Os bebês erguiam seus braços para ela e, sem se levantar do sofá, ela os colocava no colo e já começava a fazer um pequeno movimento de balançar o corpo. Seus movimentos corporais eram parecidos com os movimentos ritmados de seus dedos em seu crochê. Os movimentos eram espontâneos e aparentemente inconscientes para mim. As qualidades desses movimentos eram variadas, segurando com firmeza e suporte, focando diretamente nos olhos do bebê, ou então calmamente com muita leveza. Outras vezes me lembro de algumas ações corporais, como chacoalhar seu corpo sentada com o bebê (como se estivesse dando pequenos saltos sentada), torcer o tronco de um lado para o outro... sempre delicadamente, às vezes cantando alguma música e com essa sua maneira de se movimentar, ela se comunicava com os bebês. Tenho lembrança também, de quando minha avó fazia roupas de crochê para as minhas bonecas. Recordo-me também das minhas longas brincadeiras de boneca, em que eu as embalava da mesma forma que minha avó embalava os bebês que vinham visitá-la.

Enfim, estes relatos se relacionam a esta pesquisa, pois nosso assunto principal é a dança com bebês sob o olhar Labaniano. Ao analisar a experiência vivida da observação dos movimentos da minha avó com os bebês, pretendo trazer

ISSN: 2238-1112

no artigo, a ressignificação e a narrativa desse movimento inconsciente para o mover de dança consciente.

2.2 Fios que se unem…

Em fevereiro de 2020, durante um Seminário no MASP, conheci Sandra Benites, da etnia guarani da aldeia de Porto Lindo, no Mato Grosso do Sul, que se tornou uma das razões mais significativas para ampliar minha visão sobre dança com bebês. Sandra Benites é doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e curadora adjunta de arte brasileira do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Após a apresentação de sua pesquisa "O Corpo que Dança", composta por algumas imagens potentes, que revelavam cenas do cotidiano na aldeia, das crianças pequenas dançando com os adultos no colo, notei uma semelhança entre seu trabalho e minha monografia.

Sandra Benites desenvolve uma pesquisa sobre a *djeroky* (dança) de *ywyra'idja* (dos guerreiros) e a dança de *tangara* (das mulheres), na perspectiva dos Guarani Nhandew. Entrei em contato com a pesquisadora para conhecer mais sobre seu trabalho e afunilar as semelhanças entre as pesquisas, buscando um entrelaçamento entre seus significados e essências. Durante nossas conversas pelo *Whatsapp*, realizadas nos dias 02, 11, 17 e 19 de março de 2020, Sandra gentilmente contou sobre a cultura e a dança dos Guarani, conhecimento milenar, baseando-se em sua vivência. Ela contou que os pais dançam com os filhos para se encantarem por eles, pois, como é dito em sua cultura, "as crianças, quando nascem, estranham o pai, por isso, os pais precisam fazer esse encantamento". Os pais indígenas dançam com seus filhos, seja qual for a dança e este ato serve para que eles aprendam a segurar seu bebê, a se movimentar e a viver com seu ele no cotidiano. A pesquisadora também contou que quando o bebê chora, os pais dançam e cantam para acalmá-los. Segundo ela, "todo esse processo de encantamento e aprendizagem leva muito tempo" (assim como a relação do vínculo no berçário com os bebês). Sandra Benites muitas vezes trouxe como referência, em sua fala, os ensinamentos de sua avó materna (enquanto ela falava, vinha a lembrança da minha avó e seus crochês) e contou que a avó falava que "a dança era dos homens e o canto das mulheres". Os homens quando dançam fazem movimentos mais vigorosos, firmes e as mulheres quando cantam lançam sua voz

suave, elas trazem o Leve para seus bebês, enquanto os homens trazem o Forte (qualidades de movimento do fator Peso). Ela faz uma observação entre a dança e o canto, comentando que a Arte proporciona a magia desta união.

A delicadeza de suas palavras me fez lembrar do “Encantamento” de Rubem Alves, na crônica “Como ensinar”, quando ele diz que:

> Se fosse ensinar a uma criança a beleza da música, não começaria com partituras, notas e pautas. Ouviríamos juntos as melodias mais gostosas e lhe contaria sobre os instrumentos que fazem a música. Aí, encantada com a beleza da música, ela mesma me pediria que lhe ensinasse o mistério daquelas bolinhas pretas escritas sobre cinco linhas. Porque as bolinhas pretas e as cinco linhas são apenas ferramentas para a produção da beleza musical. A experiência da beleza tem de vir antes. (ALVES, 2008, p.103).

Parafraseando as palavras do escritor Rubem Alves, se eu fosse ensinar a beleza da dança a um bebê, começaria com um balanço no colo, junto com uma melodia gostosa e lhe contaria sobre os movimentos que nos fazem dançar. Aí, encantado com o movimento da dança junto ao meu corpo, ele mesmo me pediria colo, estendendo seus braços para essa dança. Entrelaço minhas palavras, trocadas com os dizeres do autor, com as lembranças deste capítulo, tanto as relacionadas a quando minha avó segurava bebês no colo e os embalava com qualidades diferentes de movimento, quanto às relacionadas com o relato da vivência cultural de Sandra Benites.

3 Bases, apoios e fundamentos

Esta parte apresenta as bases e referências que fundamentaram a pesquisa metodológica de dança com bebês. Para o planejamento das aulas, busquei referência metodológica na dança educativa referenciada pelos estudos de Rudolf Laban que originou o projeto Dança Criativa para criança, que venho investigando já há algum tempo, desde o Mestrado (LIZA, 2019).

Marques (2012, p.81) afirma que a dança criativa é muito conhecida e amplamente estudada em países do mundo como nos Estados Unidos e na Europa e “acredita que esta nomenclatura tenha surgido em oposição àquela dança, ou aula de dança na qual o aluno deve aprender movimentos codificados e rígidos, sem interferência pessoal”, enquanto na dança criativa “o aluno tem oportunidades de experimentar, explorar, expandir, representar e colocar seu eu” durante as aulas. Como referência do planejamento das aulas para os bebês, trago também neste

ISSN: 2238-1112

tópico a pesquisa do objetivo geral do corpo/espaço na dança com bebês, considerando a relação com as pessoas e objetos que existem dentro do berçário, tendo como conteúdo as dinâmicas do movimento (Esforços de Laban) e ações corporais. Além das referências citadas á cima, também busquei orientação nos estudos da Abordagem Pikler e na BNCC, Base Nacional Comum Curricular.

3.1 Padrões de movimento – o corpo em movimento

O processo de investigação prático-teórico aborda as diferentes áreas do desenvolvimento do bebê. Podemos verificar que este aprende através da ação, captando o mundo, seu espaço, seu corpo e os objetos pelos sentidos.

Por sua vez, o pesquisador Rudolf von Laban (Hungria 1879, Inglaterra 1958), durante as primeiras décadas do século XX, através da observação e investigação de um processo prático-teórico, desenvolveu uma linguagem apropriada ao movimento. Esta linguagem, teve influência da cultura e da forma de movimento de vários povos. Além disso, o Sistema Laban, isto é a linguagem do movimento investigada por Laban, foi influenciado pelas artes marciais, pelas danças folclóricas, pelas danças africanas e indígenas (FERNANDES, 2006).

Irngard Bartenieff (1900-1982)[1], que foi discípula de Laban, aprimorou a linguagem e incluiu ao Sistema Laban, sua técnica corporal, baseada por dez princípios básicos, que passam pela respiração e se reverberam para a relação com o Espaço. Fernandes (2006, p.56) acrescenta que, além de explorar a prática dos conceitos e dos exercícios, podemos também compreender os princípios de movimento de Bartenieff, “pela observação dos mesmos em animais, crianças brincando e bebês aprendendo a se locomover”. Durante seus primeiros anos de vida o bebê, “move-se de forma gradualmente mais complexa”, aprende a organizar seus padrões motores estabelecendo estrutura em seu sistema neuromuscular. Esta fase do bebê, além de ser extremamente importante é também muito rápida, eles passam da posição de repouso com pouca mobilidade para a habilidade de se deslocar rastejando, utilizando seus apoios, sentando, escalando, subindo, engatinhando até conseguir andar. Segundo a autora, o aprendizado do mover do bebê, isto é, a organização dos seus padrões motores, acontece de “maneira

[1]Irngard Bartenieff fundadora do Laban/ Bartenieff Institute of Moviment Studies de Nova York, e que desenvolveu os Fundamentos Corporais Bartenieff, que foram incluídos no Sistema Laban/Bartenieff, com a formação teórico-prática.

ISSN: 2238-1112

espiralada e não linear", pois ele sempre retorna ao anterior, mas modificado com suas novas conquistas.

Para Bartenieff, "o termo Padrões Neurológicos Básicos (PNB) implica na modificação simultânea dos sistemas nervosos e muscular rumo á complexidade" que são reconhecidos como: respiração celular, irradiação central, espinhal, homólogo, homolateral, contralateral. Pensando nas primeiras semanas de vida do bebê e na respiração celular dos PNB, lembramos que o bebê, move-se a partir de um umbigo, um movimento de expansão e contração, enchimento e esvaziamento, irradiando para todas as extremidades de seu corpo, mãos, pés e cabeça, como a organização de uma estrela-do-mar. Para enriquecer a compreensão dos padrões básicos, a pesquisadora Bonnie Bainbridge Cohen (2015, p. 179) que foi discípula de Bartenieff, nos conta em seu livro que a importância de trabalhar com bebês, durante seu primeiro ano, "ajuda a formar uma linha de base mais ampla, oferecendo mais escolhas não somente na forma de ver eventos ou problemas, mas na maneira de agir; isso proporciona mais multiplicidade de direção". A autora explica ainda que:

> É aí que a relação do processo perceptual (como nós vemos) e do processo motor (como nos movimentamos ou agimos no mundo) é estabelecida. Essa é a linha de base de como você processará a atividade, seja recebendo ou expressando, durante sua vida. (COHEN, 2015, p.179)

Ela comenta sobre a importância de ter uma ampla linha de base, pois à medida que o ser humano vai envelhecendo, os padrões de desenvolvimento do movimento e também os padrões perceptuais-motores vão se limitando e por sua vez, aqueles padrões que não foram oferecidos não vão ser utilizados em sua vida cotidiana, nem para o pensamento nem para suas ações. Aqui, faço um recorte da fala da autora para trazer a relevância de proporcionar aos bebês a experiência da dança no colo. Todos os padrões são potenciais dentro de nós, mas precisam ser acionados para se tornarem acessíveis. Se não forem acionados, serão adormecidos naturalmente. Ao trabalhar com a linha de base e com esses padrões de movimento com o bebê durante seu desenvolvimento, podemos contribuir organicamente com suas ações (COHEN, 2015).

Pensando na importância dos padrões de base dos bebês, relaciono-os ao objetivo da proposta do planejamento e a relevância desta pesquisa. Acredito assim, na importância de explorar o corpo/espaço a relação com as pessoas e

ISSN: 2238-1112

objetos que existem dentro do berçário, tendo como conteúdo as dinâmicas do movimento (Esforços de Laban) e ações corporais. Para essas ações acontecerem é sugerido que um momento da aula dos bebês seja no colo, como trarei no próximo tópico.

4 A caminho do vínculo afetivo

O primeiro passo para acontecer a aula de dança com os bebês é entrar no berçário, conhecer os bebês e o espaço que irá acontecer a aula. Os bebês não falam, portanto, eles se comunicam com a linguagem corporal, é muito importante a maneira que você entra no berçário ou a forma que o adulto fala com o bebê, pois eles “leem” nossos gestos, nossos movimentos corporais e os nossos sons. É importante relatar a abordagem que o professor entra no berçário, pois o bebê está atento a todo o movimento que está em sua volta. Alice de Paiva Macário comenta sobre essa relação e vínculo com seus cuidadores:

> No primeiro ano de vida do bebê humano, a atividade guia está voltada para a comunicação, para o estabelecimento de relações e para a criação de vínculos com seus cuidadores e com seus pares. Essa atividade garante não só a sobrevivência dos bebês, mas também sua inserção no amplo cotidiano de relações que eles terão ao longo da sua vida. Ela sustentará suas necessidades biológicas e culturais, garantindo que o bebê estabeleça e faça parte de sua cultura. (MACÁRIO, 2017, p.68).

O movimento do professor berçarista, de se deslocar até a porta e receber o professor visitante é uma ação muito importante, pois contribui para o início da construção de uma parceria coletiva, de uma relação de confiança e vínculo afetivo entre o bebê e o professor de dança.

O vínculo é mais um passo relevante a ser citado no trabalho de dança com os bebês, o professor precisa conhecer, identificar todos os bebês pelo nome. Ao entrar no berçário e cumprimentá-los, olhando em seus olhos, de preferência deve se abaixar para realizar essa ação.

Para que realmente o vínculo ocorra, é necessário que as atitudes e as palavras do professor correspondam aos seus sentimentos. A linguagem é um meio de comunicação, portanto, não se limita apenas às palavras, mas inclui também gestos, movimento e o corpo. Esta conquista relacionada ao vínculo afetivo entre bebê e professor é progredida conforme o tempo das aulas, é uma relação entre tempo/espaço. O bebê aprende através da observação, das ações de movimento,

da brincadeira, sensações, percepções e do afeto. Ele ama e se apaixona pelo mundo e pelas suas descobertas, vive imerso no ritmo da vida "coloca seu próprio corpo em ritmo o tempo todo e é surpreendido pelo espaço como mais do que apenas os estágios de sua vida" (GONZALES, 2015, n.p).

A dança com os bebês, inicia-se no chão, com a entrada do professor e a preparação do espaço, como foi mencionado anteriormente. Para além de exercício de psicomotricidade ou físico, o chão do berçário, pode se tornar um lugar sensível e poético, pois o professor pode pensar em uma educação sensível, em que ele se sinta um "provocador de afetos, que pode realizar experiências" (CUNHA; CARVALHO, 2017, p.137). Nossa aula é planejada e recheada de objetos que contribuam para o deslocamento e investigação desse espaço estético escondendo mistérios, aos quais o mediador trará sensações emocionantes e curiosas ao bebê. Aqui, o objeto também é um importante mediador e podemos chamá-lo de objetos propositores. Chamo de **objetos propositores** os objetos que propiciam uma conexão entre a dança e o bebê, nascendo da experiência da relação entre eles. Seria um objeto mediador do movimento, uma espécie de "start", um convite para a investigação do mover (LIZA, 2019, p. 64). Esses objetos são espalhados pela sala em "cantinhos estratégicos" com o objetivo de despertar a curiosidade e deslocamento do bebê. São apresentados e disponibilizados de acordo com o objetivo que o professor de dança for planejar. "O objetivo é tirar o indivíduo da atitude meramente contemplativa e submergi-lo na sensibilidade ativa" (MARTINS, PICOSQUE, 2012, p.82).

A arte invade esse lugar da criação e investigação, pois a ação do mover, construir, pintar, empilhar, descobrir etc. do bebê, o torna um pesquisador dos trajetos espaciais com seu próprio corpo. "Nesse processo há um misto de sentimentos e emoções diversos, interligados à surpresa de ver/sentir seus traços [...] que são também a extensão de seu próprio corpo" (CUNHA; CARVALHO, 2017, p.138). O colo é tão necessário aos humanos quanto o alimento, está relacionado intimamente a: amorosidade, afeto e aconchego. O colo é essencial para a sobrevivência e desenvolvimento físico, psíquico e emocional dos bebês. Numa relação construída por vínculo, afeto e confiança, o momento do colo na aula de dança acontece partindo de um convite para os bebês, literalmente questionando os bebês, como: Vamos dançar? Quem quer dançar no colo? A resposta vem logo em seguida, de alguns bebês, não pela fala, mas através do manifesto da linguagem

ISSN: 2238-1112

corporal, como o levantar dos braços para o colo (como narrei anteriormente, quando minha avó acolhia os bebês no colo) por um sorriso, ou então por ensaios de pequenos impulsos ou saltos por parte dos bebês que estão sentados, ou então com gestos de palmas. Também tenho respostas dos bebês que não querem ser pegos no colo ou não querem dançar, eles se manifestam com suas feições de choro, ou simplesmente me ignoram, continuando a explorar o espaço estético que foi criado especialmente para eles. É importante pautar que, sem o interesse e a vontade do bebê, não será possível realizar a exploração do espaço no colo.

4.1 Dançando a Escala

As imagens da Figura 1 são alguns registros da aula desenvolvida na escola, no ano de 2019, e mostram os movimentos sutis de uma Escala Dimensional ou Escala de Defesa criada por Laban. A Escala permite um passeio corporal pelas dimensões: Vertical, Horizontal e Sagital. Durante o percurso das Escalas são associadas as qualidades expressivas em cada ponto.

Figura 1: Percurso das Escalas

Observamos o bebê no colo experimentando o percurso no alto, embaixo, para frente, para trás e ao lado. Assim, na “Escala Dimensional, o corpo inicia pelo Centro ao Alto, volta ao Centro ao ponto Baixo, de volta ao Centro, em direção à Esquerda, pelo Centro em direção à Direita, de volta ao Centro para atrás, pelo Centro e finaliza para frente” (FERNANDES, 2006, p.197), isso quando a liderança é

ISSN: 2238-1112

pelo lado direito, pois a primeira direção da Dimensão Horizontal é a lateral cruzada e depois a lateral aberta. Podemos intencionar os movimentos com suas qualidades, quando for realizado o trajeto entre os pontos da Escala, por exemplo: no Alto, subir leve como uma pena, para baixo, descer forte como o som de um tambor, para o lado, direcionar diretamente para um brinquedo estrategicamente já preparado no chão, ou indiretamente para o lado oposto, narrando durante este caminho todos os objetos que os olhos irão ver.

A autora Preston-Dunlop (1980) reforça que as crianças relacionam estes níveis (alto, médio e baixo), com os objetos perceptíveis do ambiente, por isso a importância de fazer o reconhecimento do ambiente utilizando a narrativa do visual (como já foi citado). O mover para trás pode ser feito com o tempo rápido e para frente no tempo lento. Em uma aula é possível também contarmos com a presença dos pais para que possam experimentar essa vivência com seus bebês. A Figura 2 mostra uma aula em que os pais receberam um convite para acompanharem seus filhos, ocorrida durante a aula na escola, em novembro de 2019. Pais e bebês tiveram a oportunidade de explorar o espaço com os objetos propositores, de diversas formas, brincando, cantando e dançando juntos.

Figura 2: Pais participando de uma aula com seus bebês

Nessa aula os pais e os bebês puderam experimentar momentos que ficaram registrados em suas memórias. No início da aula, exploramos o nível baixo, com músicas e violão, depois exploramos o nível alto, com uma dança coletiva. É importante ressaltar que este passeio pelo movimento no colo com os bebês foi feito

de forma lúdica, cantada ou então feito com sons da boca. Também, não podemos esquecer que o bebê foi gentilmente convidado a esse passeio cheio de experiência, sensações e aventura.

5 Considerações finais

Consideramos que os bebês não são todos iguais e são seres ativos e potentes, possuem gostos distintos, preferências individuais e maneiras diferentes de investigar e conhecer o mundo. Ao explorar o espaço, o bebê traz as experiências vividas pela vida uterina, portanto, seus impulsos e sua percepção serão alimentados de acordo com o estímulo desse espaço. Corpo/espaço estarão juntos na aventura que será desbravada, com o meio afetivo, cultural, através das experiências com outras pessoas, com seus pares em espaços diferentes, com objetos e com tudo o que for contribuir para seu mover. O registro desta pesquisa permite compartilhar uma proposta metodológica de dança com bebês por um olhar Labaniano, a fim de colaborar com educadores da dança e de áreas diversas, de forma lúdica, sensível, poética e dançante. É importante ressaltar que este processo é muito lento, pois a relação e o vínculo com os bebês são os primeiros elementos a serem considerados. Outro ponto relevante: não devemos olhar apenas para o desenvolvimento motor do bebê, mas, sim, destacar o desenvolvimento somático desta ação. Finalizo a pesquisa com a vontade de aprender e investigar cada vez mais sobre a linguagem corporal dos bebês. Talvez por ser mãe e ter sido bailarina, a linguagem não verbal tenha contribuído generosamente para essa minha aventura ou, então, talvez eu tenha tido alguma experiência afetiva, guardada na lembrança da memória...

Adriana Vilchez Magrini Liza
FAV

Referências:

ALVES, Rubem. **Ostra feliz não faz pérola.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, Perceber e Agir**: educação somática pelo método Body Mind Centering. São Paulo: Sesc edições, 2015.
CUNHA, Susana Rangel Vieira; CARVALHO, Rodrigo Saballa. **Arte Contemporânea e Educação Infantil**: Crianças observando, descobrindo e criando. Porto Alegre: Editora Mediação, 2020.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**: O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança** – Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Notas: Ana Maria Freire.Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GONZALES, Chiqui. **Tríptico de La Infancia e Tríptico de La Imaginación**. Rosário, Santa Fé, Argentina. Agosto de 2015. Disponível em: https://chiquigonzalez.com.ar/escritos/. Acesso em: 22 julh. 2021.

LIZA, Adriana Vilchez Magrini. **Traços, trajetos e processos da dança criativa.** Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019.

MACÁRIO, Alice de Paiva. **A potência das interações nos bebês em uma creche pública do Município de Juiz de Fora**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

MARQUES, Isabel A. **Interações**: crianças, dança e escola. São Paulo: Edgar Blucher, 2012.

MARTINS, Mirian Celete; PICOSQUE, Gisa. **Mediação Cultural para professores andarilhos na cultura.** São Paulo: Intermeios, 2012.

PRESTON-DUNLOP, V. **A Handbook for Dance In Education**. Frome and London: Macdonald and Evans LTD., 1980.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Memória e Resistência: o ensino do balé clássico na formação profissional da Escola De Dança da FUNCEB

Ana Karla Maia Borges Sampaio (UFBA)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: Esse artigo apresenta, a partir de um estudo de caso, a reflexão e discussão de uma proposta didático-metodológica para o ensino do balé clássico no Curso Técnico de Dança da Fundação Cultural da Bahia, tendo como premissas abordagens somáticas e a valorização do estudante/sujeito a partir das experiências trazidas no corpo. Considerando trajetórias e histórias de vidas diversas e potentes, reafirmo os estudantes enquanto sujeitos da ação do Curso. A proposta visa com isso ampliar e potencializar, na perspectiva da formação profissional, a prática interdisciplinar trabalhando informações e experiências de outras técnicas e estéticas, com vista à preparação de um sujeito profissional com atitude crítica e política para atuação no mercado e participação na sociedade. Como resultados ainda, pretende-se a validação e contribuição de uma metodologia multidisciplinar a partir da interface com outros componentes da matriz curricular do Projeto Pedagógico do Curso de Educação Profissional da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB-BA). Pesquisas documentais, bibliográficas, assim como teóricos: Edgar Morin, Ana Elisabeth Brandão, Paulo Freire, Lucas Valentim Rocha, Márcia Strazzacappa, Isabel Marques, Sylvie Fortin, Márcia Bolsanello, Eloisa Domenici e Basarab Nicolescu, serão utilizadas/os na fundamentação do artigo em questão no intuito de melhor compreender as mudanças ocorridas na forma de entendimento e trabalho com e do corpo na relação com o ballet e a dança.

Palavras-Chaves: BALÉ CLÁSSICO. FORMAÇÃO PROFISSIONAL. EDUCAÇÃO SOMÁTICA. INTERDISCIPLINARIDADE. MUILTIDISCIPLINARIDADE.

Abstract: This article presents, from a case study, the reflection and discussion of a didactic-methodological proposal for the teaching of classical ballet in the Technical Dance Course at Fundação Cultural da Bahia, based on somatic approaches and the appreciation of the student/subject from the experiences brought in the body. Considering diverse and powerful trajectories and life stories, I reaffirm students as subjects of the Course's action. The proposal aims to expand and enhance, from the perspective of professional training, the interdisciplinary practice working with information and experiences from other techniques and aesthetics, with a view to preparing a professional subject with a critical and political attitude to act in the market and participate in society. As a result, we intend to validate and contribute to a multidisciplinary methodology from the interface with other components of the curriculum of the Pedagogical Project of the Professional Education Course of the Dance School of the Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB-BA). Documentary and Bibliographic Research has been supporting and referencing this discourse, relying on theorists such as Morin, Brandão, Freire, Rocha, Strazzacappa,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Marques, Fortin, Bolsanello, Domenici and Nicolescu to understand changes in the way of understanding and working the body in relationship with Ballet and Dance.

1.Curso de Educação Profissional da Escola de Dança da FUNCEB

A Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia, foi criada em 1986, e dois anos após, 1988, tem promulgada sua aprovação pelo Conselho Estadual de Educação da Bahia, e seu Curso Profissionalizante em Dança da FUNCEB, é um importante referencial, tendo inclusive impulsionado a implantação e reforma administrativa do Centro de Formação em Artes, em 2011**,** órgão vinculado à estrutura organizacional da Fundação Cultural do Estado da Bahia e Secretaria de Cultura.

Em 2008, a Escola de Dança, é reconhecida pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia, como Centro de Educação, na modalidade especial de unidade escolar, vinculado à Secretaria de Cultura e conveniado à Secretaria de Educação, ambas do Estado da Bahia, obtendo também o reconhecimento legal enquanto Curso Técnico de Educação Profissional em Dança, passando a ser um espaço público, voltado para jovens e adultos que queiram obter formação, qualificação e profissionalização em dança.

Anterior a este processo, por convocação do MEC, a partir da Resolução CNE/CEB nº 1/2005, o Curso Técnico da Escola de Dança da FUNCEB passa por grandes transformações revisando o seu Projeto Pedagógico do Curso atualizando a sua nomenclatura, passando a ser nomeado como Curso de Educação Profissional Técnico Nível Médio em Dança, a partir de referências e pressupostos educacionais atualizados que que indica as Bases Legais a que se submete. Este evento possibilitou a atualização das práticas e projetos, além de proporcionar um melhor alinhamento teórico-conceitual e com isso, construindo princípios norteadores para os cursos encontrados na sua grade educacional. Outrossim, a Escola reconfigura seu eixo, articulando-os com os diferentes itinerários formativos existentes, além de outros níveis e modalidades de educação oferecidos.

Ainda no intuito de desenvolver as habilidades básicas e específicas em dança para jovens e adultos que tenham concluído o segundo grau do ensino médio da educação formal, o projeto pedagógico do Curso Técnico foi revisto e as

ISSN: 2238-1112

mudanças foram aprovadas em setembro de 2009, pelo Conselho Estadual de Educação e pela Secretaria da Educação do Estado da Bahia.

O Curso é gratuito e possui carga horária de 1.980 horas, mais o complemento de 300 horas de estágio. A sua matriz curricular foi desenhada a partir de pensamentos contemporâneos que buscam atender a formação dos profissionais de dança com os mais diversos perfis, assim como o mercado de trabalho na sua diversidade de campos, possibilitando a participação e identificação de outras oportunidades de atuação na sociedade, ampliando o papel do profissional de dança, enquanto cidadão e aumentando sua contribuição social de forma efetiva nas artes e na cultura. Em 2016, o Catálogo Nacional do Curso Técnico em Dança indica como perfil de estudante da modalidade aquele que:

> Cria e interpreta coreografias diversas, espetáculos de repertório e performances contemporâneas. Desenvolve práticas e técnicas corporais de criação em dança. Utiliza estratégias de improvisação em composições coreográficas. Realiza investigações de dança na interface com outras linguagens artísticas. Dissemina a arte em projetos socioculturais. (BRASIL, 2016, p 180)

Em consequência do alinhamento com a atualidade, os componentes oferecidos no Curso, na sua maioria, tendem a ser de natureza prático-criativo, trazendo além do foco no desenvolvimento de habilidades e competências técnicas trazendo também uma reflexão e fundamentação teórica introdutória, articulados ao contexto contemporâneo do mundo da dança e das artes.

2. Trajetória enquanto professora na Escola da FUNCEB

Em 2008, ingresso como docente na Escola de Dança da FUNCEB e ao assumir, juntamente com outros profissionais, a disciplina Estudos de Balé Clássico, tive a oportunidade de acompanhar e contribuir com os avanços e mudanças do Curso. Desde então, minha atenção e observação do perfil diferenciado dos estudantes que ingressavam no Curso Profissional da FUNCEB, só fez aumentar, vez que eles trazem outras experiências e a formação dos corpos deixa evidente que tal preparo não vinha do balé clássico. Assim, por hipótese, entendia que a disciplina dentro da matriz curricular da FUNCEB precisava ser revista, não só em termos de concepção, como de carga horária. Por tradição, o balé é a disciplina que possui maior carga horária durante o curso.

O Curso Profissional, tem como objetivo geral desenvolver habilidades básicas e específicas, técnico-criativas, cognitivas e produtivas da linguagem da dança nas suas dimensões em jovens e adultos, favorecendo o ingresso e a participação destes como multiplicadores de dança, como intérpretes criadores em grupos profissionais, além de participarem com projetos próprios, na área da dança, da cultura e do entretenimento, possibilitando ocupação e renda, promovendo a inserção no mercado de trabalho e sua participação social. “O objetivo da dança na escola é desenvolver potencialidades para a formação do cidadão sensível, atento aos aspectos que identificam sua cultura, podendo despertar nestes indivíduos o interesse pela dança profissional e, sobretudo, formar público para a dança” (STRAZZACAPPA, 2004, p. 184-185).

Os avanços encontrados na contemporaneidade embasam o Curso a formar os futuros profissionais da área de dança, capacitando-os para outras formas de arte e tecnologia, proporcionando um olhar mais abrangente para que possam seguir com suas carreiras, possibilitando, inclusive, sua atuação em outras manifestações de arte e tecnologia e no campo do desenvolvimento e conhecimentos sobre as epistemologias do corpo. O Curso Profissional da FUNCEB tem estado atento às mudanças e avanços que repercutem não só nos contextos inerentes da dança, como na sociedade em geral.

Neste sentido, o Curso tem uma abordagem alargada na base da formação, o que cria interfaces e diálogos com outras formas de arte e tecnologias, ampliando as competências e habilidades dos jovens, futuros profissionais da dança. Quanto à atuação em outros segmentos pode-se citar:

> Além de atuar como bailarino, diretor, assistente de palco ou contrarregra, o técnico em dança pode desenvolver atividades ligadas à criação e execução da dança em espaços alternativos para o lazer, cultura e produção artística, como espetáculos, festivais e mostras, que ocorrem nos vários espaços cênicos propícios para sua atuação (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2014, p. 108).

Assim sendo, uma ação propositiva do artigo é que a disciplina Estudos em Ballet Clássico da Escola de Dança da FUNCEB, rompa com a ideia de que o ballet deve ser praticado, preferencialmente, em espaço fechado, limitado, quadrado, arcaico, conservador, o que foi prática por quase toda a caminhada da autora, não só como aluna dessa técnica, como também, enquanto professora, mantendo essa metodologia tradicional. Para Fortin “A maioria dos professores e

ISSN: 2238-1112

das professoras ensina da forma como aprendeu, e as atitudes e comportamentos se perpetuam de geração em geração, o que perpetua um certo quo no ensino" (FORTIN, 2004, p.163/164). A pluralidade e a diversidade contribuem para possibilidades de identificação e escolha de espaços diversos, trabalhando nesses corpos sujeitos o direito a uma autonomia construída de forma mútua, respeitosa, sem hierarquias, favorecendo maior probabilidades de inserção no mercado de trabalho e na sociedade.

Com isso, trabalha-se a autonomia dos estudantes, embora muitas vezes sem que eles tenham a compreensão de suas responsabilidades. Devendo-se fazer também proposições que venham auxiliá-los nas soluções das questões pessoais. Há um pensamento equivocado que se tem de que ter autonomia significa fazer o que quer, sem respeito para consigo ou com o outro, e sem regras. Quanto a isso podemos intuir que:

> A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada. É neste sentido que uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitosas da liberdade. (FREIRE, 2002, p. 67)

O fazer, a partir da autonomia, trazendo as experiências prévias dos estudantes e suas posições sociais e atitudes políticas faz com que a autora e o corpo discente estejam sempre em transformação, repensando as práticas pedagógicas, as relações interpessoais juntamente com as subjetividades, sempre articulando trocas, permitindo os desejos e valorizando a escuta. Ainda sobre autonomia:

> Autonomia não se dá. Trata-se de um processo de construção relacional que cada sujeito vai mediar, avaliando seus desejos, os desejos dos outros, os acordos éticos internos a cada contexto e as condições naturais de um corpo vivo que habita o planeta Terra. (ROCHA, 2019, p. 1180)

Os alunos ingressos no Curso, em sua grande maioria, trazem consigo suas próprias experiências. Muitos já fazem dança nas suas comunidades, alguns são multiplicadores, outros cursam a Escola de Dança da UFBA, ou ministram aulas em academias de balé ou estúdios de dança, e assim por diante. Dentro desta perspectiva, as recentes teorias do conhecimento propõem um conjunto com características interdisciplinares que garantem um exercício da prática do pensamento complexo, tendo a presença e o trânsito entre linguagens, áreas,

ISSN: 2238-1112

campos e disciplinas, além de conhecimentos afins requeridos pela especificidade de cada convocação (Brandão, 2018).

3. Metodologia e abordagens para a disciplina Estudos de Balé Clássico

> Ensinar e aprender tem que ver com o esforço metodicamente crítico do professor de desvelar a compreensão de algo e com o empenho igualmente crítico do aluno de ir entrando como sujeito em aprendizagem, no processo de desvelamento que o professor ou professora deve deflagrar. Isso não tem nada que ver com a transferência de conteúdo e fala da dificuldade mas, ao mesmo tempo, da boniteza da docência e da discência. (FREIRE, 2002, p. 74)

A renovação é algo desejável e necessária. Em 2010, os estudantes ingressavam no Curso, com experiências básicas em várias estéticas de dança. Com o balé clássico o nível é sempre mais elevado. Incluem-se entre essas outras formações e experiências as técnicas em: dança afro, dança moderna, jazz dance e a dança do ventre, todas diversas e claramente notáveis. As danças urbanas, o pagode, considerando-se que esse gênero musical esteja incluído, são as expressões de dança mais presentes nos processos de formação dos estudantes, apesar de serem poucos candidatos com experiências nessas estéticas. Há que se citar também as experiências vividas através da plataforma do YouTube.

O processo de concepção do profissional evoluiu e se alargou. Tal fato foi observado no último processo seletivo ocorrido no final do ano de 2019, para início de ano letivo em 2020 no Curso Profissional da Escola de Dança da FUNCEB. A partir dessa observação, Marques (2004) diz que: “é preciso reconhecer seus próprios corpos e suas danças, assim como esses não estão isolados do mundo em que vivem”. Por isso é preciso acolher esses e outros saberes prévios que trazem muitos engajamentos no e para o pensar de uma forma metodológica específica, que atenda essas demandas de corpo, ressignificando a técnica do balé clássico para um contexto pensado na contemporaneidade.

> [...]se o aluno é visto como uma página em branco, como um corpo objeto que nada conhece e em que deverá ser depositado todo o conhecimento de fora, o professor provavelmente se comportará como o único detentor de conhecimento (da técnica, dos repertórios, acercando-se de uma metodologia de ensino tradicional em que um mostra e explica e o outro faz. (MARQUES, 2004, p.145)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Considerando esses saberes, aliados aos desejos e expectativas dos estudantes, as aulas de balé clássico são executadas de forma a agregar a todos, independentemente do grau de conhecimento sobre a técnica do balé, considerando quaisquer que sejam suas experiências em dança, assim como potencializar qualquer corpo/sujeito presente e dançante, estimulando suas descobertas, para que ao executar qualquer movimento dessa técnica, o faça de forma mais apropriada para cada corpo.

> Um exemplo de valorização do corpo/sujeito mais do que o corpo/objeto seria aquele professor que convida o aluno AA determinar a posição ideal para executar um movimento, baseando-se mais naquilo que se está experimentando do que em padrões estéticos arbitrários. (FORTIN, 2004, p.166)

As abordagens metodológicas são estruturadas de maneira a permitirem articulações de diferentes componentes curriculares de forma multidisciplinar, tendo como principal interesse entendê-la, aliando-a aos saberes prévios individuais para formar um corpo/sujeito na área da dança, entendendo que:

> [...].interdisciplinaridade pode significar também troca e cooperação, o que faz com que a interdisciplinaridade possa vir a ser alguma coisa orgânica. A multidisciplinaridade constitui uma associação de disciplinas, por conta de um projeto ou de um objeto que lhes sejam comuns (MORIN, 2000, p. 115)

Com essas observações, descobertas e interseções, chegamos ao fato de que por mais facetadas que se apresentem enquanto universos de conhecimento e por mais resistentes que possamos ser às relações que existem entre as áreas de educação, saúde e arte é quase impossível deixar de admitir que há pelo menos uma constante\continuidade, que é o corpo que por elas transita. Os relatos da Educação Somática, por sua vez, ocorrem propondo, por várias razões, uma nova continuidade entre elas, também manifesta sobre o corpo. Mas, aqui, ela será entendida, não na sua ampla e real natureza, apenas pensada no princípio e na soma dos saberes, e do conhecimento que pode gerar a partir dessas experiências.

> Dispondo de uma grande variedade de movimentos e estratégias pedagógicas, os diferentes métodos de Educação Somática orientam a pessoa — seja profissional da dança ou não — em um processo de reapropriação do sentir o corpo em suas múltiplas relações com o espaço. (BOLSANELLO, 2018, p.2)

Segundo Bolsanello (2005), a Educação Somática é um campo teórico e prático que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento, mecânico,

ISSN: 2238-1112

fisiológico, neurológico, cognitivo e/ou afetivo causando transformação de desequilíbrio de uma pessoa. Portanto, trazê-la para a disciplina Estudos em Balé Clássico, nada mais é que busca da compreensão como um recurso de preparação técnica e investigativa disposto na contemporaneidade, estabelecendo relações entre os conteúdos específicos história e técnica, considerando outras experiências corporais com a dança. Levando em consideração tais aspectos, pode-se observar que:

> Tendo em conta que o processo de aprendizado na educação somática visa validar a experiência subjetiva de cada aluno como fonte de conhecimento, o professor evita julgar o discurso que seus alunos têm sobre seus próprios corpos ou de impor seus valores sobre a estética ou a eficácia do corpo. (BOLSANELLO, 2005, p.102)

Visto que, concordando com a afirmação de Domenici (2010, p.69), em que "A educação somática é um campo emergente de conhecimento de natureza interdisciplinar ", essa pesquisa traz abordagens que se assemelham com a Educação Somática, para o campo da formação profissional em dança, multidisciplinar e interdisciplinar, onde não só desenvolve procedimentos em sala de aula, como também dialoga com outras disciplinas e agrega mudanças no currículo do Curso Profissional da Escola da FUNCEB.

> [...] tendo a presença e o trânsito entre linguagens, áreas, campos e disciplinas, além de conhecimentos afins requeridos pela especificidade de cada convocação. É importante, neste contexto, reafirmar a flexibilidade e abertura a abordagens (estratégias) e construções (configurações) em favor desses processos, que em alguns campos, já se colocam como práticas a caminho de uma consolidação. (BRANDÃO, 2018, p.4)

Brandão (2018, p.4) aborda que "As recentes teorias do conhecimento propõem um conjunto com características interdisciplinares que garantem um exercício da prática do pensamento complexo" (BRANDÃO, 2018, p. 04). Nessa perspectiva, as aulas de balé do Curso, transbordam para além das especificidades da sua técnica. Ela rompe com o tradicionalismo e com procedimentos enraizados que limitam o ensino do balé.

Esse pensamento multi e interdisciplinar se relaciona com subjetividades relacionadas aos corpos/sujeitos, com suas experiências e suas expectativas em relação a sua formação, aproveitando o máximo o que o Curso, tem a oferecer, impactando diretamente na metodologia das aulas de balé, e consequentemente no currículo do Curso. Quanto a isso pode-se inferir que:

ISSN: 2238-1112

> O caráter dessa relação multi/interdisciplinar entre os saberes cria redes de informações dialógicas e complementares, que propiciam interfaces e conversas entre sujeitos, contextos internos e situações externas, em uma permanente alternância de prioridades e demandas. [...] Esta visão multi/interdisciplinar gerada a partir de mudanças de paradigmas contribui para um novo olhar que inclui a necessidade de uma reflexão e ressignificação da 5 compreensão dos corpos-sujeitos, no que diz respeito às suas implicações com os ambientes. (BRANDÃO, 2018, p.4-5) (grifo nosso)

No contexto do Curso Profissional em Dança da FUNCEB, especificamente da disciplina Estudos em Balé Clássico, pensando nos aspectos da contemporaneidade, é relevante uma metodologia cuja abordagem corrobora com uma educação integrada, que pensa na multi/interdisciplinaridade e acolhe os princípios da Educação Somática, além de valorizar o protagonismo do corpo/sujeito, e contribuir não só com a formação desse sujeito, como também com a dinâmica da transformação para uma educação contemporânea dentro da instituição. Quanto a isso tem-se que:

> Essas experimentações de práticas metodológicas interdisciplinares, geradas nessas últimas décadas por demandas pessoais ou institucionais, reverberaram no alargamento do conceito de disciplinas, o que provoca nos nossos dias uma preocupação constante de revisão curricular nos que diz respeito a novas formas de pensar – agir – sentir o ensino/aprendizagem, em todos os níveis da Educação. (BRANDÃO, 2018, p. 5)

Os processos de aprendizagem durante as aulas de balé têm muitas etapas. Parte técnica, nomenclatura, mecânica de movimento, criação, estimulação da cognição, apreensão e percepção do corpo no movimento, musicalidade, coordenação sincronizada de todas as partes do corpo, dentre outras habilidades específicas para a técnica. Segundo Bolsanello:

> O profissional da dança não escapa a essa maneira de viver o corpo. Uma parte das formações em dança ainda se estruturam a partir de uma ótica mecanicista do corpo que, segundo Woodruff (1999), privilegia o virtuosismo (maestria da forma), o quantitativo (o quão alto, quão rápido, quão grande) e o automatismo (repetir até decorar a sequência). (BOLSANELLO, 2018, p. 3)

Considerando o currículo do Curso, a integração de saberes precisa ser adequada e trabalhada de forma que atenda tanto a disciplina do balé quanto as demais disciplinas e os saberes prévios dos estudantes. Isso não descaracteriza a aula de balé, apenas as abordagens é que são diferenciadas: “A minha proposta aqui não é de sugerir que seja preciso romper com a tradição, mas, sim, de integrar

os conhecimentos da tradição com aqueles provenientes do nosso próprio percurso pessoal (FORTIN, 2004, p. 167).

Levando em conta os princípios da Educação Somática, Bolsanello (2015) sinaliza uma qualidade de movimento que visa a autorreflexão, a percepção e descoberta do corpo pelas sensações, em que se valoriza a respiração e a percepção do corpo no espaço. Presentes nas aulas de balé do Curso, esses princípios trazem e impõe uma auto-pesquisa do movimento sugerido. Na linguagem do balé, movimento quer dizer o mesmo que passos de balé. De acordo com Bolsanello, observa-se o seguinte:

> As comandas não dirigem o aluno à mera execução de uma sequência de movimentos, nem a um aperfeiçoamento dessa sequência. Trata-se de incitar o aluno a explorar, através do movimento, conexões entre partes do corpo aparentemente desconexas. (BOLSANELLO, 2011, p.308)

Apesar de haver divergências sobre o modo de fazer, vez que na Educação Somática os movimentos não são preestabelecidos, nas aulas de balé todos os movimentos ou passos são existentes e estabelecidos, muda-se apenas a estrutura que a sequência, fazendo com que a proposta tenha uma abordagem somática, onde cada pessoa descubra a forma mais adequada de realizá-lo, pensando nos limites do próprio corpo:

> Nesse sentido, a Educação Somática se coloca como uma via de descondicionamento: dispõem de uma vasta gama de estratégias pedagógicas para levar os alunos a ampliarem sua noção de corpo, refletindo sobre aquilo que chamam “meu corpo” como sendo muitas vezes uma entidade (de)formada por valores socioculturais. (BOLSANELLO, 2018, p. 3)

4. Conclusão

Os aspectos que interferiram para o surgimento desse novo olhar metodológico deviam primordialmente se relacionar com a compreensão do conceito de técnica enquanto recurso de preparação corporal, com às possibilidades investigativas e complementares, partindo sempre das diferentes\diversas estéticas da dança e suas contemporaneidades, estabelecendo relações entre os conteúdos específicos, históricos, técnicos e às diversificadas experiências de movimento em dança.

Olhares, concepções, metodologias, técnicas estão sempre se transformando. Eles transitam e dialogam com os textos e contextos, com as expectativas e desejos dos corpos/sujeitos, assim como com os ambientes onde se produz, se vivencia e se experiência dança. Assim, para além da formação do profissional de dança, o mais relevante é a formação de cidadãos críticos, politizados e políticos, com participação cada vez mais ativa no mercado e na sociedade. Conforme salientado nas Referências Curriculares Educacionais para a Educação Profissional Técnica de Nível Médio (2000), “formar tecnicamente não é mais suficiente. É preciso capacitar o jovem para gerir suas próprias carreiras, sensibilizá-los quanto ao contexto em que irão trabalhar”. Reafirmando tudo isso, Bolsanello nos diz: “Tomando consciência em primeiro lugar de como ele se sente e se percebe, esse aluno poderá, durante as aulas, abrir-se a experimentar sensações menos habituais[...]” (BOLSANELLO, 2005, p. 104).

Considerando o perfil de cada estudante formado segundo o Projeto Político Pedagógico, do Curso Técnico da FUNCEB, que propõe o entendimento de que bailarinos-intérpretes, coreógrafos, multiplicadores, produtores, devem formar-se com competências, habilidades e conhecimentos no campo das Artes/Dança, aptos a atuarem no mercado de trabalho e na sociedade. Trago também a importância de outras abordagens que contribuam com os desejos e anseios específicos desses corpos/sujeitos, estudantes do Curso Profissional.

Com isso, ao longo desses treze anos lecionando na Escola de Dança da FUNCEB, foram dois anos para perceber que uma mudança metodológica era preciso, necessária e imediata. Diante desta realidade, ou melhor, diante deste estudante/sujeito e no contexto do Curso Profissional em Dança da FUNCEB, trago um olhar de revisão das minhas práticas pedagógicas no ensino do balé, me propondo a investigação e alteração das metodologias até então trabalhadas a partir de uma visão somática do corpo e da dança ao lado da exploração de métodos interdisciplinares que promovem a articulação e diálogo com outras técnicas de dança, de processos de criação em dança, e até a contextualização e reflexão crítica da história do balé, que tem definido o meu fazer pedagógico na FUNCEB.

Bolsanello, (2011) nos conta que é específico da Educação Somática aprender a sentir com seus próprios movimentos, ter a percepção de como executá-los, além de explorar as variações que esses movimentos podem proporcionar. Por conseguinte, observo através dessa metodologia, uma ressignificação da técnica do

ISSN: 2238-1112

balé clássico, por meios de reconhecimento em sua sistematização e conceitualização, contribuindo para uma formação profissional em dança, protagonizando o corpo/sujeito e suas descobertas pelo seu próprio corpo, não só nas aulas de balé, como também nas aulas de outras técnicas e/ou estéticas de dança.

> O papel do professor é o de instigar a curiosidade do aluno, o desejo de encontrar uma forma de executar um movimento da maneira mais econômica possível, respeitando a organização das estruturas, calcada em sua biomecânica. O sucesso de uma aula se dá quando o aluno faz suas descobertas e chega a suas próprias conclusões, através de seu próprio sentir. (BOLSANELLO, 2018, p. 4)

Assim, a metodologia adotada vai se delineando em relação a fundamentações teóricas que a sustentam, tanto pela investigação de metodologias como pela valorização dos estudantes, com a diversidade de experiências trazidas, o que ao final estabelece um distanciamento reflexivo e crítico, do ensino tradicional do balé clássico.

> Assim, em se falando de Educação, nosso grande desafio como cidadãos e educadores é de potencializarmos os recursos humanos e materiais existentes, por meio de proposição de ações compartilhadas, interdisciplinares que favoreçam o surgimento de novas formas de participação, no sistema e nos processos educacionais, possibilitando o desenvolvimento de práticas educativas comprometidas, tendo os sujeitos como prioridades. (BRANDÃO, 2018, p. 5)

Nesses 13 anos lecionando nesse Curso, concluo que este processo de ressignificação de minhas práticas pedagógicas no ensino do balé, venho me redescobrindo enquanto artista-educadora-pesquisadora, trazendo resultados qualitativos para a minha prática docente, mas sobretudo contribuindo com uma formação multirreferenciada para os estudantes, além de me propor uma atenção a um desdobramento de pesquisa e estudo que contribua diretamente com o Projeto Político Pedagógico (PPP) do Curso Profissional da Escola de Dança da FUNCEB, assim como no Projeto Político Pedagógico Institucional (PPPI).

Ana Karla Sampaio
PPGDANÇA UFBA
aksamp@gmail.com
Autora: Ana Karla é aluna do Mestrado Acadêmico em Dança da UFBA, artista-educadora-pesquisadora.com vasta experiência com o ensino do Ballet Clássico em formação profissional em dança, em academias de dança, e atuação como assistente de coreografia e direção em diversos grupos de Dança da cidade.

Integrante do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e enlaces.

Orientadora: Beth Rangel
PPGDANÇA UFBA
bethrangel19@gmail.com
Orientadora: Beth Rangel é professora Dra. da Escola de Dança da UFBA, coordenadora do Programa de Pós Graduação Profissional de Dança da UFBA, atua em pesquisas da Arte enquanto Tecnologia Educacional. É líder do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e enlaces.

Referências

BOLSANELLO, Débora Pereira. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-106, mai./ago. 2005,

_____**A educação somática e os conceitos de descondicionamento gestual, autenticidade somática e tecnologia interna.** Motrivivência Ano XXIII, Nº 36, P. 306-322 Jun./2011, **Somatic Education and the contemporary dance professional. (A Educação Somática e o contemporâneo profissional da dança).** Publicado na revista da Pesquisa CEART/UDESC n° 9, ano 9, 2018.

BRANDÃO, Ana Elisabeth Simões. Arte, corpo-sujeito e comunidades de sentido no entrelaçamento educação e cultura. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (Org.). **Cultura e políticas culturais na Bahia**. Itajaí: Casa Aberta, 2016.

BRASIL. **Catálogo Nacional de Cursos Técnicos** – CNCT. MEC. Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/docman/novembro-2017-pdf/77451-cnct-3a-edicao-pdf-1/file, 2016.

DOMENICI, Eloisa. O Encontro entre Dança e Educação Somática como uma Interface de Questionamento Epistemológico sobre as Teorias do Corpo. Pro-**Posições**, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, v. 21, n. 2, p. 69-85, maio/ago. 2010.

FORTIN, Silvie. Transformação de práticas de dança. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs.). **Lições de Dança 4**, Rio de Janeiro: Universidade, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. 2002. Digitalizado por www.sabotagem.revolt.org.

MARQUES, Isabel. Metodologia para o ensino de dança: luxo ou necessidade? In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs.). **Lições de Dança 4**, Rio de Janeiro: Universidade, 2004.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Catálogo Nacional de Cursos Técnicos: Edição 2014**. Brasília. Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. Disponível em: htt://sistemas.wiki.ifpr.edu.br/lib/exe/fetch.php?media=catalogo_2014.pdf

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRASIL. Ministério da Educação. **Referências Curriculares Nacionais da Educação Profissional de Nível Técnico.** Brasília, 2000. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf/introduc.pdf

ROCHA, Lucas Valentim. Autonomia-colaborativa e hierarquia situacional: perspectivas para processos colaborativos em dança**. Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA.** Salvador: ANDA, 2019. p. 1176-1190.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

STRAZZACAPPA, Márcia. Reflexão sobre a formação profissional do artista da Dança. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs.). **Lições de Dança 4**, Rio de Janeiro: Universidade, 2004.

ISSN: 2238-1112

Processos educativos de dança interculturalmente orientados: descolonização do currículo com vistas à emancipação social

André Luiz de Sousa (PPG-Artes/EBA-UFMG)
Arnaldo Leite de Alvarenga (PPG-Artes/EBA-UFMG)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar revisão bibliográfica sobre paradigmas etnocêntricos em processos educativos em dança a partir de Teorias do Currículo, na propositiva de uma educação de dança que considere questões impostas pela colonialidade. Propomos apontar concepções teóricas, no campo da Dança, Educação e Ciências Sociais, que fundamentam as bases etnocêntricas que operam na invisibilização e deslegitimação de epistemologias afro-orientadas de dança nos currículos, bem como delinearemos a interculturalidade como possibilidade de construção de processos educativos de dança em perspectivas emancipatórias. Tais questões constituem o cerne da pesquisa de mestrado, em andamento, intitulada *Relações étnico-raciais em processos educativos de dança: ensino-aprendizagem, interculturalidade e emancipação social* que intenta, no campo interdisciplinar da Dança e Educação

Palavras-chave: DANÇA. EDUCAÇÃO. COLONIALIDADE NA DANÇA. INTERCULTURALIDADE. EMANCIPAÇÃO SOCIAL.

Abstract: This article aims to present a literature review on ethnocentric paradigms in educational processes in dance from Curriculum Theories, in the proposition of a dance education that considers issues imposed by coloniality. We propose to point out theoretical conceptions, in the field of Dance, Education and Social Sciences, that underlie the ethnocentric bases that operate in the invisibility and delegitimization of Afro-oriented dance epistemologies in the curriculum, as well as we will outline interculturality as a possibility for the construction of educational dance processes in emancipatory perspectives. These questions are at the heart of the ongoing master's research entitled Ethnic-racial relations in dance education processes: teaching-learning, interculturality and social emancipation that aims, in the interdisciplinary field of Dance and Education

Keywords: DANCE. EDUCATION. COLONIALITY IN DANCE. INTERCULTURALITY. SOCIAL EMACIPATION.

1. Introdução

Este artigo tem por objetivo apresentar paradigmas etnocêntricos em processos educativos em dança a partir de Teorias do Currículo, na propositiva de uma educação de dança que considere a colonialidade do poder, saber e ser

(BALLESTIN, 2013). Propomos apontar concepções teóricas, no campo da Dança, Educação e Ciências Sociais, que fundamentam as bases etnocêntricas que operam na invisibilização e deslegitimação de epistemologias afro-orientadas[1] de dança nos currículos, bem como delinearemos a interculturalidade como possibilidade de construção de processos educativos de dança em perspectivas emancipatórias.

Tais questões, constituem o cerne da pesquisa de mestrado, em andamento, intitulada *Relações étnico-raciais em processos educativos de dança: ensino-aprendizagem, interculturalidade e emancipação social*[2] que intenta, no campo interdisciplinar da Dança e Educação, mapear e identificar processos educativos de dança orientados pela Educação das Relações Étnico-Raciais, analisados a partir da interculturalidade e emancipação social nas redes públicas de educação, municipal e estadual, na cidade de Belo Horizonte. Se valendo de metodologia qualitativa, pretende-se aliar pesquisa de referência e pesquisa exploratória a fim de arrolar abordagens metodológicas de ensino-aprendizagem de dança, orientadas por uma perspectiva intercultural e emancipatória, bem como antever possibilidades de desdobramentos para um currículo nacional.

Na primeira parte situamos o campo de estudo das Teorias do Currículo e como estas se caracterizam como espaços de poder ao se constituir como um campo contestado por diversos atores políticos e sociais, e que podem assumir posturas ora mais conservadoras ora mais progressistas de acordo com os contextos instaurados nas políticas educacionais. Entrelaçam-se com isto, aspectos da Colonialidade que, por vezes, comparecem na formulação de currículos e processos educativos de dança na tentativa de construir oportunidades de descolonização do currículo e do ser, por meio de processos dialéticos de inclusão de saberes e conhecimentos marginalizados por pensamentos etnocêntricos.

Na segunda parte, é apresentada a interculturalidade como estratégia pedagógica para a educação das relações étnico-raciais em sua constituição curricular e processos de ensino-aprendizagem, vislumbrando transformações em

[1] Entende-se por afro-orientada a perspectiva crítica à universalidade moderna ocidental que valoriza os aspectos oriundos da experiência africana no mundo sem estabelecer um pensamento exclusivista e essencialista das civilizações africanas. Propõe-se refletir e reconhecer a diáspora africana no mundo em seu processo de existência, transformação e atuação no trânsito e interação com outras culturas, mas que se mantêm, primordialmente, orientada por princípios, formas, valores, histórias e símbolos africanos (SILVA, 2017).

[2] A pesquisa em andamento é desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arte da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (CAPES 6) na linha de Ensino-Aprendizagem em Arte, sob orientação do Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga.

experiências formativas de dança com vistas à emancipação social. Para tanto, ao longo do texto, apontaremos possibilidades de construção de um ensino de dança interculturalmente orientado, na tentativa de identificar de quais maneiras práticas formativas de dança podem atuar na dissolução de essencialismos sobre o corpo e a dança negra, bem como em que medida tal abordagem teria potencial de desencadear processos de emancipação social em sujeitos expostos a tais experiencias educativas.

2. Teorias do Currículo e enlaces da Colonialidade

2.1 Teorias do Currículo: um panorama histórico-conceitual

A urgência de uma sociedade que pensa e age criticamente, orientada por princípios democráticos e de justiça, se faz presente em diferentes épocas e contextos, ora com perspectivas mais progressistas ora com perspectivas conservadores, resvalando em uma das importantes instituições de uma nação: a educação. Mesmo cientes de que a educação não mudará o mundo tampouco a mundo mudará sem ela (FREIRE, 2000), ainda assim apostamos em pensar e teorizar o currículo na interface da Dança e Educação, trazendo à baila perspectivas étnico-raciais emancipatórias, como modo de produzir ressonâncias na sociedade e nos modos de produzir conhecimento em dança.

Consideramos o currículo como um artefato sociocultural implicado diretamente com os contextos que o produz. Isto é, não é possível pensar uma teoria de currículo que não esteja localizada geograficamente, temporalmente e politicamente. No caso brasileiro, portanto, tendo como base sua história colonial, faz-se necessário ler a produção curricular nacional através de lentes que considerem as relações etnocêntricas com a Europa e seu pensamento Moderno-Universal. Para tanto, nas linhas a seguir, trataremos de Teorias do Currículo e da Colonialidade na intersecção da Dança e Educação, buscando salientar de quais maneiras pensamentos eurocêntricos podem vigorar em processos educativos de dança.

Para Tomaz Tadeu da Silva (2020), o currículo é o resultado de uma seleção e está comprometido em responder a seguinte pergunta: qual conhecimento deve ser ensinado? Nesse sentido, “de um universo mais amplo de conhecimentos e

ISSN: 2238-1112

saberes seleciona-se aquela parte que vai constituir precisamente o currículo". Duarte, et. al, (2020, p.17) argumentam que pesquisadoras e pesquisadores

> do campo curricular vêm argumentando que todo currículo é uma seleção interessada. Os conteúdos e conhecimentos que o compõem passam por um longo processo em que determinados grupos conseguem fazer valer seus interesses. Em meio a intricadas relações de poder, determinados saberes são incluídos e outros excluídos do currículo. Ele é, portanto, o resultado desse processo de disputa.

A partir desse entendimento, torna-se possível olhar para o currículo indagando sobre as relações políticas e ideológicas em disputa no processo de sua concepção e implementação. Logo, no campo educacional da dança, devemos questionar: quais conhecimentos são selecionados em currículos de dança? Com quais interesses seus conteúdos e métodos estão implicados e sobre quais bases estão estruturados? Há, nos dias atuais, um debate aberto sobre tais questões e uma visão crítica em prol de uma formação para a diversidade e emancipação no contexto brasileiro?

Silva (2020) faz uma sistematização de Teorias do Currículo no livro "Documento de Identidade: uma introdução às teorias do currículo" organizando diferentes correntes de pensamentos sobre currículo escolar em três categorias: Teorias Tradicionais, Teóricas Críticas e Teorias Pós-Criticas. É importante salientar que essa sistematização é um esforço didático para a compreensão do campo, pois reconhecemos que na esfera prática da vida social essas fronteiras ficam borradas e a aplicação de tais concepções curriculares bailam continuamente nos contextos escolares.

Nas Teorias Tradicionais percebe-se a emergência para uma atenção às finalidades da educação, pois tais formulações são feitas num contexto de universalização do acesso à escolarização. Com grupos sociais cada vez mais diversificados tendo acesso à educação escolar e uma mudança dos modos de produção econômica do início do século XX, a escola é tomada como um espaço de formação para o mundo do trabalho. Entretanto, mantém, em alguma medida, uma atenção para a formação geral, desenvolvida por meio de disciplinas acadêmicas e seus conhecimentos. É neste contexto que o currículo ganha contornos de ordenamento, sequenciação, organização, estruturação, divisão e enquadramentos, definindo, assim, um propósito para a educação escolar, bem como orientações para as experiencias educativas a serem desenvolvidas atentas aos objetivos a serem

alcançados. Nesta abordagem, a cultura e os conhecimentos oriundos de contextos não acadêmicos estão frequentemente fora de questão.

A Nova Sociologia da Educação irá nutrir as Teorias Criticas apresentando ao currículo uma ponderação importante para o contexto educacional: as formas sociais dominantes, marcadas pela divisão de classes sociais, questionando os conhecimentos que eram selecionados e como esses eram desenvolvidos ou negligenciados para cada grupos sociais no contexto escolar. Para essa corrente de pensamento as concepções tradicionais, focadas no ensino das ciências acadêmicas e preparação para o mundo trabalho, faziam a manutenção das desigualdades ratificando a estratificação social.

No Brasil, dentro das Teorias Críticas pode-se observar dois pensamentos que ganharam notoriedade: pedagogia histórico-critica e sociologia crítica. Na proposta da pedagogia histórico-critica, representado por Demerval Saviani, observa-se um entendimento de que é pelo acesso ao conteúdo erudito e clássico das ciências acadêmicas, com as devidas reflexões críticas das injustiças e estratificações sociais, que o estudante mobilizaria possibilidades de transformações sociais. Contudo, essa abordagem mantém à margem conhecimentos e valores identitários e da cultura das classes populares. Isto é, a primazia da proposição histórico-critica reside apenas nos conhecimentos acadêmicos fazendo as devidas críticas e contextualizações que a torna uma cultura para todos, excluindo conhecimentos marginalizados advindos de classes populares e minorizadas politicamente (SILVA, 2020).

Já na proposição da sociologia crítica, representada nas postulações de Paulo Freire, situa-se a importância de que as camadas populares tivessem uma experiencia escolar que as libertasse das opressões sociais e da condição subalternizada por meio da valorização de suas identidades e valores culturais. Defende o acesso às disciplinas acadêmicas não apenas para acessar os espaços hegemônicos, mas para se posicionar e se agenciar para a justiça social e reivindicar sua saída da posição inferiorizada. Ou seja, a proposta Freiriana de educação provocaria uma transformação para a efetiva libertação social, valorizando as culturas de origem de modo a trazê-las para a experiência de aprendizagem em diálogo com as demais culturas universalizadas pela modernidade, entendendo o conhecimento como poder (SILVA, 2020).

Por sua vez, as Teorias Pós-críticas têm se comprometido, dentre outras coisas, com a denúncia de formas de dominação e opressão sobre identidades distintas (raciais, gênero, sexualidade, dentre outras), tanto ao nível do poder (na interdição à participação social igualitária, à diversidade de narrativas e representatividade nas tomadas de decisão e acesso a direitos básicos) quanto do saber, (na imposição de um conjuntos de concepções e crenças como únicas e verdadeiras, deslegitimando aquelas que não foram formuladas pelo grupo dominante). Interpela-se, portanto, o etnocentrismo europeu, masculino, heterossexualmente orientado, cristão e burguês nos currículos, na reivindicação da "inclusão das formas culturais que refletem a experiência de grupos culturais e sociais que são marginalizadas pela identidade europeia dominante" (SILVA, 2020, p.126).

Diante do quadro teórico do currículo exposto pode-se dar ênfase às perspectivas etnocêntricas que permeiam a estruturação de currículos de dança e seus processos educativos, ressaltando os imaginários folclorizados, estereotipados e excêntricos, nutridos pela Colonialidade/Modernidade, que excluem dos conteúdos e processos de ensino-aprendizagem de dança os conhecimentos das populações negras e indígenas, por exemplo. Por isso, torna-se importante refletir sobre as assimetrias e injustiças sociais da modernidade na perspectiva racial engendrada no processo de colonização e exploração das Américas e do continente Africano, vislumbrando possibilidades de interação entre experiencias culturais distintas na educação de dança. As questões raciais no Brasil, em todos os âmbitos, são antigas e, cada vez mais, urgentes de serem tratadas com serenidade para promoção de justiça e emancipação social. Por isso, aposta-se em posicionamentos afirmativos que considerem as diferenças e valorizem as diversidades num processo que transforme a todos em movimentos de igualdade e justiça social.

1.2 Notas sobre colonialidade e descolonização de currículo

Ao discutirmos sobre os paradigmas etnocêntricos em processos educativos de dança toca-se, inevitavelmente, em um movimento que se quer transformador e libertador da sociedade. Ou seja, parece que valorizar as identidades e diversidades presentes no contexto brasileiro pode desencadear processos afirmativos daquilo que somos e do que queremos ser enquanto nação.

ISSN: 2238-1112

E, sendo o currículo um território também de projeção de um desejo de nação, sua descolonização traria vigor emancipatório para as relações étnico-raciais brasileiras.

Para isso, retomamos brevemente a contribuição do Grupo Modernidade/Colonialidade[3] que ofertam uma potente contribuição para pensar os paradigmas coloniais presentes nas Américas, mesmo com o fim das relações de dominação e exploração do período colonial, intentando apresentar uma crítica ao eurocentrismo a partir de epistemes subalternizadas e silenciadas. Ao trabalharem com conceitos da Colonialidade do Poder, Saber e Ser, defendem que as relações hierárquicas globais são fundamentadas e regidas por classificações raciais definidas a partir e pelo norte global ocidental – a Europa – e tais aspectos foram implementados ao longo do período colonial, que justificou a destruição e exploração de povos, culturas e saberes e não deixou de operar após o fim do colonialismo (BALLESTRIN, 2013).

Nesse contexto, o conceito de raça é operacionalizado como chave fundamental de hierarquia no sistema-mundo. Por isso percebemos nas narrativas e imaginários coletivos que a experiência europeia e branca é organizada/civilizada, enquanto a experiência negra é barbárie; a experiência branca é societal e a experiência negra é tribal; a experiência branca tem religião e a experiência negra tem seitas, é pagã; a experiência branca tem línguas e a experiência negra tem dialetos (SILVA, 2016). Nas palavras de Dussel (2000, p. 29):

> 1. A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). 2. A superioridade obriga a desenvolver os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral. 3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à europeia o que determina, novamente de modo inconsciente, a "falácia desenvolvimentista"). 4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial). 5. Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etecetera). 6. Para o moderno, o bárbaro tem uma "culpa" (por opor-se ao processo civilizador) que permite à

[3] O Grupo Modernidade/Colonialidade, formado por pesquisadores e pesquisadoras Latino-americanos e Europeus, surge na década de 1990 na iminência de apresentar uma crítica aos estudos subalternos e criar outras utopias para as ciências sociais. Nesse sentido, o Grupo "defende a "opção decolonial" - epistêmica, teórica e política - para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva" (BALLESTRIN, 2013, p.89).

ISSN: 2238-1112

> "Modernidade" apresentar-se não apenas como inocente, mas como "emancipadora" dessa "culpa" de suas próprias vítimas. 7. Por último, e pelo caráter "civilizatório" da "Modernidade", interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da "modernização" dos outros povos "atrasados" (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etecetera. (Tradução nossa)

Desse modo, observa-se tais pensamentos figurando na sociedade global e brasileira, em particular, retardando o reconhecimento dos saberes produzidos por negros e indígenas na conformação dos estados-nações e suas experiências, discursos e fazeres ainda encontram dificuldade de serem considerados legítimos em espaços de produção de conhecimento e, consequentemente, nos currículos. Se analisados os currículos de formação em dança no Brasil, seja em nível técnico, bacharelado e/ou licenciatura, percebe-se uma abordagem de dança e corpo centrada nos discursos da Europa e Estados Unidos – Balé Clássico, Balé Neoclássico, Pioneiras da Dança Moderna Americana e Europeia, Dança Contemporânea, para citar alguns exemplos – e nas margem, como folclore – num entendimento de cultura menor/não-erudita – as danças negras, ocupando uma carga horaria reduzida nos currículos e um corpo docente não especializado em tais danças, carecendo de uma formação contundente para um ensino de tais dança afastada dos estereótipos e estigmas colonialistas.

É importante ressaltar que ao lançar tais questões ao campo educacional da Dança, não propomos o abandono de epistemologias europeias e estadunidenses de dança, mas um exercício gradativo, sistemático e consciente de reinvenção e revisão crítica quebrando as insularidades dos espaços produtores de saber; persegue-se a possibilidade de olhar para as danças negras para além do olhar folclórico e/ou excêntrico, mas como modo suficiente de produção de conhecimento em dança (SILVA e SANTOS, 2017).

Para isso, necessita-se um movimento intencional e politicamente emancipatório de revisão e recriação de processo educativos de dança num processo de descolonização do currículo, logo do ser. Conforme nos lembra Franz Fanon (1968, p.27),

> A descolonização jamais passa desapercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos.

ISSN: 2238-1112

> Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder natural: a "coisa" colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta.

Desse modo, não é apenas o currículo oficial e prescrito que se transformará, mas, antes de tudo, os sujeitos da educação – estudantes, professores, pedagogas(os), gestores, etc. – e seus repertórios pessoais enrijecidos pela Colonialidade, refletidos na seleção e abordagem de conteúdos. Tal aspecto desencadeará ponderações sistemáticas sobre os estereótipos assimilados pela sociedade brasileira sobre as culturas negras, de modo a implementar espaços e processos educativos de dança que incluam dialeticamente as diferenças culturais por meio de para um pacto de valorização da diversidade.

No caso brasileiro, tem-se na Lei 10.639 de 2003, depois alterada pela Lei 11.645 de 2008, um marco legal que se quer descolonizador do currículo. Todavia os avanços ainda são poucos expressivos, pontuais e observáveis em algumas atuações profissionais e, às vezes, em processos educativos específicos – por exemplo, tratar de relações étnico-raciais apenas em disciplinas de danças populares e folclóricas. Por isso, para uma efetiva atenção das relações étnico-raciais na educação pode-se adotar estratégias pedagógicas interculturalmente orientadas em perspectivas emancipatórias de processos educativos de dança.

2. Interculturalidade com vistas a emancipação social.

Ao tratar de questões étnico-raciais na educação brasileiras tem-se na Lei 11.645 de 2008, um marco histórico para uma revisão curricular da educação básica. Essa lei torna obrigatório o estudo da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena no ensino fundamental e médio, num proposito de reeducar a sociedade sobre o direito à diferença, a importância de representatividade e valorização da diversidade cultural. Considerando, ainda, a criação de espaços educativos de denúncias do racismo e a busca por igualdade como forma de aprendizados mútuos sobre as relações étnico-raciais brasileiras. Além disso, indica no Parecer CNE/CP nº 3/2004 e Resolução CNE/CP nº 1/2004 – que regulamenta a implementação e acompanhamento das referidas Leis – a necessidade de que a formação inicial e continuada de docentes capacite-os para uma atuação na educação antirracista e que se quer emancipadora da sociedade brasileira.

ISSN: 2238-1112

Logo, é possível estabelecer uma relação desta lei com a descolonização do currículo, diante de uma diretiva que se propõe a uma recriação do currículo da educação básica, incluindo sistematicamente os conhecimentos e saberes excluídos pelo etnocentrismo europeu imposto pela Colonialidade, quando apresenta do §2º, “os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar” (BRASIL, 2008). Cabe destacar, portanto, que o currículo não é apenas aquele prescritivo como é o caso da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), mas as ações pedagógicas nas escolas e seus processos educativos em cada disciplina. Afinal, mesmo diante do currículo institucional há a autonomia da atuação do profissional de educação na seleção e nos modos de desenvolver determinados temas e propostas pedagógicas.

Nesse sentido, tendo a assunção da educação étnico-racial como parâmetro curricular para uma atuação docente emancipatória, a interculturalidade pode ser tomada como uma estratégia pedagógica para sua implementação? A interculturalidade é aqui entendida como a promoção deliberada de relações entre culturas em uma perspectiva de dissolução de essencialismos e estereótipos que criam hierarquias entre as mesmas numa ideia de haver culturas mais desenvolvidas que outras; valoriza-se as diversidades culturais como processo de produção de conhecimento e ação no mundo; reconhece as interdependências entre grupos distintos, afirmando a inexistência de “culturas puras”; e, observa de maneira crítica as relações assimétricas de poder e como elas produzem desigualdades (CANDAU, 2010). Pode-se dizer ainda que a interculturalidade tem potencial de promover uma negociação cultural para o enfrentamento das problemáticas sociais brasileiras oriundas das relações desiguais e históricas entre grupos socioculturais diferentes e favorecer a construção de um projeto comum, pelo qual as diferenças sejam dialeticamente incluídas (idem).

A partir de tal definição, parece ser possível vislumbrar processos de emancipação social, no qual todos os sujeitos envolvidos no processo educacional vivenciem experiências educativas que promovam a conscientização sobre si, sobre seu estar no mundo e sua relação com o(s) outro(s), bem como com a possibilidade transformação de realidades locais e globais. Para isso, os processos educativos de dança podem apresentar as diferenças culturais como potencialidades de viver e intervir o mundo, fugindo das comparações que hierarquizam. Além disso, estabelecer um ensino-aprendizagem que não foge do debate sobre as

ISSN: 2238-1112

desigualdades, violências e necessárias revisões dos lugares de poder e produção de conhecimento; elege-se, também, outras epistemologias e outros sujeitos para serem protagonistas nos processos de formação; e, (re)criam-se abordagens e estratégias pedagógicas e curriculares antirracistas nas experiências escolares, beneficiando estudantes negros e não-negros. Afinal,

> É certo que um currículo é também território povoado por buscas de ordenamentos (de pessoas e espaços), de organizações (de disciplinas e campos), de sequenciações (de conteúdos e níveis de aprendizagens), de estruturações (de tempos e pré-requisitos), de enquadramentos (de pessoas e horários), de divisões (de tempo, espaço, áreas, conteúdos, disciplinas, aprendizagens, tipos, espécies...). **Isso tudo porque o que está em jogo em um currículo é a constituição de modos de vida, a tal ponto que a vida de muitas pessoas depende do currículo**. (PARAISO, 2010, p.588. *grifo nosso*)

Que na busca de ordenamentos, organizações, sequências didáticas, etc. possamos priorizar escolhas politicamente intencionadas na promoção de modos de vida emancipados atentos as formas de dominação e desigualdades sociais, reivindicando a presença de identidades culturais frequentemente marginalizadas nos currículos dentro de processos educativos. Desse modo podem ser problematizados os estereótipos e as concepções estritamente etnocêntricas que impedem e retardam uma educação que valorize a diversidade brasileira no que tange as culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas. Pois, um currículo interculturalmente orientado tem potência de salvaguardar vidas-identidades, ao passo que emancipa a sociedade para mais igualdade e justiça nos contextos em que elas têm se ausentado.

Considerações Finais

> A verdadeira educação intercultural é aquela em que o estado se coloca como um interlocutor a mais, através da escola ou da Universidade, e admite rever, a partir do impacto desta relação de intercambio que assim se estabelece, seu cânon eurocêntrico: não há interculturalidade sem descolonização ativa das práticas educativas.
> Rita Segato

A descolonização, entendida como processo e não como um fim, encoraja-nos na construção de utopias pedagógicas comprometidas com a emancipação da sociedade brasileiras que ainda tem um caminho a percorrer para o reconhecimento de si e das culturas que a nutre. A educação tem potência de

contribuir em processos de transformação ao assumir as relações étnico-raciais nos currículos e processos pedagógicos. Sendo assim, apostamos na interculturalidade como estratégia de ensino-aprendizagem e possibilidade de descolonização do currículo na promoção de uma negociação cultural para o enfrentamento da colonialidade e facilitadora da construção de um projeto comum de dança pelo qual as identidades sejam dialeticamente incluídas.

Para isso, é necessário efetuar um pacto, entre sujeitos e instituições que não aceitam a continuidade de desigualdades e violências históricas sobre grupos minorizados, a fim de construir caminhos e possibilidades que sejam aliados da vida, do direito a diferenças e valorização da diversidade. Entendendo que assim como no currículo, nossas escolhas individuais são profundamente interessadas e refletem o anseio de determinados grupos e aliá-lo as proposições progressistas e emancipatórias é uma ação urgente na formação de dança em nosso tempo.

André Luiz de Sousa
(PPG-Artes/EBA-UFMG)
andresousaluiz92@gmail.com
Mestrando PPG-Arte (EBA-UFMG), graduação em Licenciatura em Dança (EBA-UFMG) e graduação-sanduiche em Ciências da Educação pela Universidade de Coimbra, por meio do Programa Abdias do Nascimento (CAPES/MEC/SECADI). Artista-professor-pesquisador de Dança e Arte.

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga (orientador)
(PPG-Artes/EBA-UFMG)
alda7102a@gmail.com
Professor Adjunto da Escola de Belas Artes nos cursos de Teatro e Dança; Doutor em Educação FAE/UFMG; Bailarino, professor, coreógrafo e pesquisador.

Referências:

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Rev. Bras. Ciênc. Polít**., Brasília , n. 11, p. 89-117, Aug. 2013 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso>. access on 18 Feb. 2021. https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004.

BRASIL. Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Seção 1, Brasília: DF: 10/1/2003, p. 1. Disponível em:

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 25 maio 2019.

BRASIL. Lei 11.645, de Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". **Diário Oficial da União**. Seção 1, Brasília: DF: 12/3/2008, p. 1 (Retificação). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 25 maio 2019.

CANDAU, Vera Maria. Multiculturalismo e educação: desafios para a prática pedagógica. In: MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa; CANDAU, Vera Maria (Org.). **Multiculturalismo:** diferenças culturais e práticas pedagógicas. 4.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p. 13-37.

DUARTE, Adriana Maria Cancella; REIS, Juliana Batista dos, CORREA, Licinia Maria; e SALES, Shirlei Rezende. A contrarreforma do Ensino Médio e as perdas de direitos sociais no Brasil. **Roteiro**, v. 45, p. 1-26, 4 jun. 2020.

DUSSEL, Enrique. “Europa, modernidad y eurocentrismo”, em LANDER, Edgardo (coord.). **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2000, p.24-33. Disponivel em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708040738/4_dussel.pdf. Acesso: 17 maio 2021.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 275 p. (Perspectivas do homem. Serie política; 42).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PARAISO, Marlucy Alves. Diferença no currículo. **Cad. Pesquisa**, São Paulo, v. 40, n. 140, p. 587-604, Aug. 2010. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742010000200014&lng=en&nrm=iso>. access on 11 May 2021. https://doi.org/10.1590/S0100-15742010000200014.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. Tradução: Rose Barboza. In: **e-cadernos CES** [Online], 18 | 2012. Disponível em: http://journals.openedition.org/eces/1533 ; DOI: https://doi.org/10.4000/eces.1533. Acesso: 23 junho 2021.

SILVA, Luciane da.; SANTOS, Inaicyra. Falcão dos. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 162–173, 2017. DOI: 10.20396/conce.v6i2.8648597. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648597. Acesso em: 18 fev. 2021.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2017. 1 recurso online (281 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331753. Acesso em: 15 Jul. 2020.

_____. **Danças Africanas e suas diásporas no Brasil.** São Paulo, 2016. 1 vídeo (17:36 min). Publicado pelo canal Lab. Experimental.org. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tP206mrqm98. Acesso em: 17 maio 2021.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A Mata: investigação de visualidades cinestésicas em encontros imersivos do corpo com o ambiente

Beatriz Adeodato Alves de Souza (UFBA)

Dança como Área de Conhecimento: perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares.

Resumo: O artigo apresenta o experimento intitulado “A Mata”, desenvolvido, pela autora, durante a pesquisa de doutorado em Artes Cênicas, e aponta seus desdobramentos posteriores, atualmente, em processo de realização. Dentre as questões mais importantes abordadas, está o entrelaçamento da percepção cinestésica com a visual, nos processos imersivos de experimentação corporal, colocando em diálogo perspectivas da Educação Somática com o conceito de percepção-ação, proposto por correntes das Ciências Cognitivas. Com uma abordagem metodológica guiada pela prática, esse estudo envolve a produção de visualidades que tanto decorrem das experimentações realizadas, como se oferecem como pistas para novas camadas investigativas.

Palavras-chave: DANÇA. SOMÁTICA. PERCEPÇÃO CINESTÉSICA. PRÁTICA COMO PESQUISA.

Abstract: The experiment “A Mata” was conducted as part of the doctoral research in Performing Arts developed by the author. This paper will reveal the creative and investigative processes related to it as well as point out some of the central questions raised that are currently in course of being more deeply investigated, as, for instance, the interlacement between kinesthetic and visual perception in dance practice. The perspectives offered by Somatic Education led the methodological choices – which is founded on the practice and the lived experiences – as well as the conceptual articulations. Somatic epistemological principals are being put in dialogue with the concept of “embodiment” or “action-in-perception” proposed by currents of the Cognitive Sciences.

Keywords: DANCE. SOMATIC EDUCATION. KINESTHESIA. PRACTICE AS RESEARCH.

> - Difícil de entender, me dizem, é a sua poesia, o senhor concorda?
> - Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
> Eu escrevo com o corpo
> Poesia não é para compreender mas para incorporar
> Entender é parede: procure ser uma árvore. (BARROS, 2016, p. 43)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Visualidades cinestésicas: do que se trata?

A investigação aqui relatada se desdobra da pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, defendida em novembro de 2020. Nesse percurso, foram desenvolvidos alguns experimentos que trataram, de forma bem evidenciada, a articulação entre práticas de corporalização de estruturas e tecidos corporais, formação de imagens perceptuais a essas práticas relacionadas e processos de criação em dança. Um desses experimentos, intitulado “A Mata”, nasceu de uma prática realizada na área externa da Escola de Dança da UFBA, no *Campus* de Ondina (Salvador), em que imagens fotográficas, produzidas por estudantes de um módulo curricular da graduação em dança, foram associadas a imagens de estruturas do nosso corpo. Uma constatação sintetizada com esse estudo, que compôs o rol de reflexões tecidas na tese, foi a de que, entrar em contato com as formas da mata, e estabelecer associações entre estas e partes do corpo humano, provocou uma espécie de deslocamento perceptivo, desestabilizando as imagens corporais mais habituais de cada um dos participantes, causando estranhamento, ressignificação, e convidando a novas perspectivas e possibilidades investigativas. Esse exercício deflagrou desdobramentos interessantes nos eixos inter-relacionados: no refinamento de habilidades de percepção corporal, através de explorações em corporalização, e um estudo de levantamento de repertório, e motes para investigação criativa. Seguem algumas das fotografias produzidas e suas respectivas associações.

ISSN: 2238-1112

Fig. 1. Fotografia: Dimmy Oliveira. Imagem de um ninho associada à estrutura do assoalho pélvico.

Fig. 2. Fotografia: Beatriz Adeodato. Imagem de uma raiz associada à estrutura dos pés.

Fig. 3. Fotografia: Jheni Ferreira. Imagem de um talo de folha associada à coluna vertebral

Fig. 4. Fotografia: Cleber Vieira. Imagem de uma palha de coqueiro asociada ao dorso - coluna vertebral e costelas.

O processo de associação entre as fotografias e a forma de algumas estruturas corporais aponta para o entrelaçamento da percepção cinestésica com a visual, tendo as fotografias assumido uma função de síntese e, ao mesmo tempo, de

ISSN: 2238-1112

disparo de novas camadas perceptuais. Síntese, no sentido de terem se constituído como visualidades produzidas com a experiência, e disparo, no sentido de que abrem, a partir dessa relação, uma gama de outras possibilidades investigativas. Aí está o propósito da expressão visualidades cinestésicas.

A partir dessas construções e constatações, o estudo da cinestesia assumiu uma certa centralidade na pesquisa. Autores como Alain Berthoz (2000); Alva Noë (2006, 2012); Glenna Batson e Margaret Wilson (2014); Susan Foster (2011); e Maxine Sheets-Johnstone (2011), vindos de campos de conhecimento diversos, convergem quanto ao apontamento da imbricação entre percepção e ação, assim como, do entrelaçamento dos sentidos nos processos de perceber. Berthoz (2000), alinhado com a perspectiva já inaugurada por Gibson (1966 *apud* Foster 2011), propõe um entendimento de cinestesia enquanto um sistema perceptual (e não apenas um sentido). Nessa perspectiva, a cinestesia é reconhecida como um elemento central no processo de lidar com tudo que é variante no ambiente, associado ao fluxo constante de sensações percebidas por distintas modalidades sensórias. Além de ser, prioritariamente o sentido que dá conta do posicionamento do corpo e suas partes no espaço, é responsável pela integração de sinais vindos do tato, da visão e do ouvido interno, por exemplo, englobando variáveis dinâmicas do movimento, como aspectos espaciais, temporais e tônicos. Por conta disso, o próprio Berthoz, como Batson e Wilson sublinham sua dimensão relacional, vinculando a apreensão do outro (a empatia) com a experiência física de si mesmo.

2. Elaborações sobre a imagem corporal

Tratar de imagem corporal não se refere apenas a imagens de ordem visual. As imagens corporais podem ser de natureza visual, auditiva, olfativa, gustativa, tátil, cinestésica e, frequentemente, combinam informações de distintas modalidades sensórias. Nos termos de António Damásio, as imagens corporais estão sempre em formação, podendo ser evocadas pela memória, como também sofrer reedições e reconfigurações, na medida que entram em diálogo com percepções do tempo presente. Sensações corporais corriqueiras como, as tensões dos ombros, os pequenos incômodos, cócegas, vibrações, tremores, arrepios, estiramentos musculares, assim como, sensações de movimentos viscerais ou de um estado geral do corpo nunca estão totalmente ausentes e compõem um pano de

ISSN: 2238-1112

fundo da nossa percepção de nós mesmos, um *background* sensório, o que também pode ser considerado como imagem corporal. (DAMÁSIO, 1996, 1999, 2011; NOË, 2006, 2012).

A capacidade de mapear está inserida no rol de uma habilidade cartográfica mais ampla do organismo, que, segundo Damásio (1996, 1999, 2011), está intimamente ligada ao desempenho de funções regulatórias, e à busca de um equilíbrio homeostático, favorável à manutenção da vida. Mapear é, portanto, um modo de constituir saber do corpo sobre si mesmo, sobre seu funcionamento interno, sobre seu estado emocional, o movimento de suas articulações, de suas contrações musculares, entre outros, tendo a função de apoiar o gerenciamento de ações e atuações no sentido da adaptação, da preservação ou da reparação. Noë e Damásio convergem na convicção de que o mapeamento de si está implicado com o movimento e com a interação. Ele ocorre, à medida que movemos, e que entramos em contato com outros corpos e com o ambiente, numa perspectiva de não separação entre percepção e ação, ou entre tocar e ser tocado. Um dado interessante nessa questão é que o processo de constituir acesso a nós mesmos é tão cotodiano e constante – o *background* sensório mencionado acima –, que é tentador afirmar que a presença do corpo na nossa percepção é dada, que não é preciso fazer nenhum tipo de esforço ou especializar nenhuma habilidade para desenvolvê-la. Entretanto, o que venho argumentando, ao longo de anos de trabalho e pesquisa, é que essa aprendizagem é matéria de estudo para nós, artistas da dança, praticantes da somática, investigadores do movimento, que temos aprofundado enormemente em termos da sistematização de nossos processos de experimentação, sedimentando modos de criar – pesquisar – constituir saberes, ancorados numa perspectiva fenomenológica de percepção em primeira pessoa e tessitura de sentidos a partir das afetações em jogo.

O pesquisador francês Hubert Godard, bailarino, educador somático, praticante do Rolfing, explica que:

> A estrutura estésica, a do movimento das percepções, compõe em cada um de nós um modo singular de perceber, que tende para a formação de uma imagem do corpo numa economia estética. Essas grades de leitura, essas matrizes da sensibilidade que se constituem na história, na linguagem e na cultura próprias de cada um, formam uma memória radical da nossa relação com o mundo. (GODARD, 2010, p.13)

Essa perspectiva de Godard (2010) corrobora com a ideia acima apresentada, de que nosso encontro corporal e sensível com o mundo nos ensina sobre o mundo, assim como, sobre nós mesmos. Segundo ele, a dança, a improvisação, as artes, em geral, questionam nossas "matrizes de sensibilidade", e se oferem como *locus* (e como meio) de experimentação de distintas e variadas possibilidades de relação com o mundo e seus materiais, enriquecendo o repertório da nossa estrutura estésica. Nesse sentido, Godard (2006, 2010) também salienta que imagem e esquema corporais são dois sistemas distintos, embora profundamente coordenados entre si, que se influenciam, mutuamente, de maneira contínua. Modificações no modo de perceber o corpo alteram o modo de mover e de serelacionar com outros corpos e com o ambiente. Reciprocamente, as explorações motoras afetam nossas sensações, provocam emoções, oferecendo sempre uma nova camada perceptiva, reconfigurando, portanto, as imagens corporais. Como somos seres que operam por hábito, nossos hábitos motores são, antes de tudo, hábitos peceptivos. Ao nos movermos, não inventamos um novo gesto a cada vez, mas nos apoiamos sobre dados já inscritos, sobre coordenações já corporalizadas. Por isso, a dança, especialmente quando impregnada com a cultura de alargamento perceptual exercitada pela somática, desestabiliza essa "memória radical" e oferce campo de criação, invenção, experimentação de novas composições corporais e poéticas.

Desse modo, quando Noë nos apresenta a ideia de que normalmente não buscamos um modo de sintonizar com as sensções do próprio corpo, porque esse acesso já está dado, é preciso situar essa perspectiva. Faz-se necessário frisar que, no rol do nosso campo de pesquisa e criação, está a ênfase no desenvolvimento de habilidades perceptuais, voltadas para ganhar acesso voluntário às sensações do corpo. Essa aquisição implica um processo de aprimoramento, demanda prática, como em qualquer artesania, o que envolve também o treino da modulação, ou seja, o gerenciamento da atenção – que pode estar ora mais difusa, ora mais mais focada, assim como, alternar entre modos de sintonização que priorizem a percepção do ambiente, do outro ou de si mesmo.

O experimento "A Mata" enfatizou bastante esse âmbito perceptivo. A produção das imagens fotográficas, o exercício de leitura, avaliação e sistematização das mesmas envolveu um processo criativo muito intenso. A partir disso, um aprofundamento do estudo tornou-se visível, principalmente em duas

ISSN: 2238-1112

direções: a) uma mais voltada ao estudo anatômico cinesiológico de estruturas corporais e sua corporalização, atrelado a um trabalho técnico de organização corporal e integração de certos padrões de movimento que vinham sendo explorados; b) outra direcionada ao desenvolvimento de processos de experimentação criativa, a partir das relações constituídas em torno das visualidades. Pude observar, assim, que, o experimento “A Mata” colocava em foco a relação entre corpo e ambiente, havendo essa relação também provocado um (re)encontro do corpo consigo mesmo e despertado o desejo de criar, explorar e reinventar imagens, percepções e ações do corpo em suas realções.

3. Da imersão na mata

A partir desses estudos e elaborações, senti a necessidade de retornar a uma experiência de imersão. Estava movida pelas seguintes questões: como o meu corpo, afetado pelas imagens anteriormente produzidas e pelas camadas perceptuais sintetizadas, na primeira fase de experimentações, imerge novamente na mata e dança? Que outras imagens, pulsões e formulações podem se configurar no novo encontro?

Uma sessão de imersão somático-performativa foi planejada para o Parque da Cidade de Salvador, dessa vez, realizada apenas por mim, na companhia do fotógrafo e amigo André Fernandes, co-autor da experiência, uma vez que seu olhar e seus registros também editam as imagens capturadas, criando visualidades. Tanto eu quanto ele nos lançamos num mergulho naquele ambiente, buscando encontros entre corpos, mata e câmera.

O momento inicial foi marcado pela intenção de sintonizar com minhas pulsões correntes, com meus estados de corpo – encontrando uma escuta sensível –, sendo também movida pelo desejo de acoplamento com o ambiente. Uma qualidade de atenção ficou evidente, na qual há “concentração sem focalização”. Essa expressão foi tomada emprestada de Virgínia Kastrup (2015, p. 57), autora que tem se debruçado sobre questões da atenção, e, no meu ver, consegue explanar algumas nuances do tema de forma muito clara, embora não trate especificamente de processos de experimentação em arte. Nessa qualidade de atenção, substituímos o foco direcionado à busca de uma informação, por um estado de abertura ao encontro, uma certa errância, que nos possibilita descoberta,

ISSN: 2238-1112

emergência e invenção. Penso que essas discriminações caracterizam bem o tipo de sintonização mobilizada nessa sessão de imersão, em que prevaleceu uma pulsão na direção de fazer parte daquele ambiente, tocando e sendo tocada, compondo a paisagem. A atenção não estava direcionada a algo, em particular, mas havia um ritmo de modulação, como um sobrevôo, ora pairando, sentindo e seguindo o vento, visão ampla, sentidos em prontidão, ora sendo absorvida por algum detalhe, uma imagem, um movimento interno que me levava em uma direção precisa.

Interessante perceber que as explorações anteriores com as imagens fotográficas, que se deram, em grande medida, a partir de associações por semelhança de forma e estrurura entre partes do corpo e mata, estavem, de alguma maneira, impregnadas no meu corpo. Na minha errância, no vaguear do meu olhar, das minhas pisadas, o corpo buscava pistas e conexões que iam nesse sentido. Percebo algo como hábitos, habilidades já corporalizadas e memórias se entrelaçando com as emergências e as condições particulares desse encontro único – “um mergulho nas intensidades do presente” (KASTRUP, 2015, p. 57).

Ao apreciar o material produzido na imersão, *a posteriori*, essa impressão se afirma com maior clareza, quando consigo identificar movimentos distintos desdobrados dessa pulsão. Nas fotografias que exponho a seguir, criei uma organização, a partir desses diferentes movimentos e relações, a saber: Relações de continência: continentes & conteúdos, côncavos & convexos; Exploração dos contornos: desenho de linhas oferecidas pelas estruturas da mata; Relações de contiguidade, continuidade, camuflagem; Sobreposições e semelhanças de forma; Pontos de apoio.

Relações de continência: continentes & conteúdos, côncavos & convexos

Fig. 5.

Fig. 6.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Exploração dos contornos: desenho de linhas oferecidas pelas estruturas da mata

Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 10

Relações de contiguidade, continuidade, camuflagem

Fig. 11.

Fig. 12.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Fig. 13.

Fig. 14.

Fig. 15.

Fig. 16.

ISSN: 2238-1112

Sobreposições e semelhanças de forma

Fig. 17.

Fig. 18.

Pontos de apoio

Fig. 19 e 20: Todas as figuras - de 5 a 20 - são fotografias de Beatriz Adeodato, em imersão performativa no Parque da Cidade, em Salvador, janeiro de 2020. Arquivo pessoal. Fotografia: André Fernandes.

4. Imersão somática: conceito e método

Essa investigação se caracteriza como uma pesquisa guiada pela prática. Referências importantes para sua estruturação metodológica são o autor e pesquisador australiano Brad Haseman (2007) e a artista visual e pesquisadora também australiana Barbara Bolt (2007). Ambos, atuantes na constituição do campo das pesquisas performativas, argumentam que é na concretude da ação, e não em termos de pensamento abstrato ou de reflexão puramente teórica, que a pesquisa

ISSN: 2238-1112

em arte se desenrola. Os procedimentos de experimentação, em arte, não seguem uma lógica causal, sequencial ou discursiva e, assim, não podem ser estabelecidos todos *a priori*. Ainda que haja um levantamento de questões norteadoras, o fazer próprio da nossa área opera por singularidades que são específicas do encontro entre um sujeito artista-docente-pesquisador e seu(s) objeto(s) de trabalho, num dado momento, num dado contexto. Nas palavras de Haseman, "O artista pesquisador não pensa simplesmente a resolução para um problema, mas pratica/experimenta para uma resolução" (HASEMAN, 2007, loc 3296). E a "resolução" pode ser imprevisível, já que cada experimentação carrega um potencial de gerar resultados totalmente distintos e igualmente válidos, por isso, considerados como conhecimento local.

O experimento "A Mata" se constitui como um território, um campo de experimentação único, caracterizado pelas relações, proposições, afetos e forças que estavam, então, em jogo. Dessa forma, a pesquisa se desenvolveu em processos de criação e formulação, nos quais a pesquisadora (eu), os/ as estudantes, num primeiro momento, assim como o ambiente e os materiais se encontraram implicados, numa relação de produção de "saber com", e não de "saber sobre". Apesar de Haseman e Bolt não terem uma inserção no campo da Educacão Somática, suas proposições são bastante ressonantes. Os princípios metodológicos a que aderem conversam e complementam os principais conceitos com os quais lida a somática, assim como seus corpos de práxis: 1-A soberania da prática; 2-O conhecimento situado; 3-A abertura para a emergência de metodologias; 4-A complexidade das relações contextuais; 5-A abertura para a invenção de métodos de produção e análise de dados; 6-A aceitação e validação de distintos modos de documentação e apresentação dos resultados (HASEMAN, 2007). A Educação Somática, por sua vez, também assume a soberania da prática, atuando a partir da premissa de integração do corpo vivo, de não separação entre corpo e mente, e da experiência em primeira pessoa.

Ciane Fernandes, artista, pesquisadora e docente do Programa de Pós Graduação em Arte Cênicas da UFBA, vem aproximando essas campos de saber, sistematizando o que chama de Abordagem Somático-Performativa. Fernandes explica que: "(...) a prática é, em si mesma, o método de pesquisa, seu eixo principal e meio de organização." (FERNANDES, 2015, p. 26). No caso da Abordagem Somático Performativa, a prática, em questão, se situa dentro do escopo das

práticas somáticas, em que o estabelecimento de processos de sintonização e integração consigo, com o meio e com os outros é o que conduz a análise de movimento, assim como a tomada de decisões, quanto ao encaminhamento que se segue (FERNANDES, 2015, 2018).

> Cada vez mais, a somática vem tornando-se uma referência contemporânea de relevância e consistência reconhecidas. A partir de práticas somáticas específicas e suas aplicações terapêuticas, educativas e criativas, a somática expandiu para abordagens, estudos e pesquisas em campos variados. Nomeada há menos de meio século, a somática vem justamente resolver a fragmentação entre diferentes formas e áreas do saber, entre prática e teoria, educação e contexto, estética e cura, técnica, criação e performance, experiência e reflexão, e assim por diante, permitindo um campo conectivo entre micro e macropolíticas em diferentes níveis. (FERNANDES, 2015, p. 9)

Destaco a articulação com o trabalho de Fernandes, já que o escopo das práticas somáticas é também o território onde se insere esse estudo. Reconheço nas sessões imersivas do experimento “A Mata” algumas aproximações com o que ela sistematiza para a Abordagem Somático-Performativa, delineando um processo evolutivo para as imersões, segundo os seguintes momentos: 1 – um momento de chegada, de estabelecimento de sintonia somática; 2 – momento de mover e ser movido; 3 – uma exploração crescente; e 4 – momento de harmonia e integração[1].

A partir de todas essas relações, reafirmo os processos de experimentação em dança como campo de experiência sensível, disparador de questões, bem como território para a formulação de hipóteses, e síntese de conhecimento. O experimento “A Mata” é uma materialização dessa proposição, sendo tecido pela trança entre afetos mobilizados, sentidos do vivido e do estudado teoricamente.

Beatriz Adeodato Alves de Souza
UFBA
beatrizadeodato@gmail.com
Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e membro do Grupo de Pesquisa Corpolumen: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança (UFBA). A área de concentração de suas pesquisas engloba as interações da Dança com a Educação Somática, estudos da percepção e a Prática como Pesquisa.

[1] Para detalhamento da sistematização proposta por Fernandes, consultar o capítulo “Integração: princípios e procedimentos”, em FERNANDES, Ciane. Dança cristal: da arte do movimento à abordagem Somático Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Referências

BATSON, Glenna; WILSON, Margaret. **Body and mind in motion**: dance and neuroscience in conversation. Chicago: University of Chicago Press, 2014. Versão Kindle.

BERTHOZ, Alain. **The brain's sense of movement**: perspectives in cognitive neuroscience. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

BOLT, Barbara. The magic is in handling. In: BARRET, Estelle; BOLT, Barbara (ed.). **Practice as research:** approaches to creative arts enquiry. New York: I.B. Tauris & Co, 2007. Versão Kindle.

DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **The feeling of what happens**: body and emotion in the making of consciousness. New York: Harcourt, 1999.

_____. **O Erro de Descartes:** emoção, razão e cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FERNANDES, Ciane. **Dança cristal**: da arte do movimento à abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

_____. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Revista Dança**, Salvador, jul/dez 2013, v.2, n.2, p.18-36.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy**: kinesthesia in performance. New York: Routledge, 2011.

GODARD, Hubert. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, jul/dez 2010, v.2, n.2, p.1-21.

_____. Foreword. In: MCHOSE, Caryn; FRANK, Kevin. **How life moves**: explorations in meaning and body awareness. Berkeley: North Atlantic Books, 2006.

HASEMAN, Brad. Rupture and recognition: identifying the permorfative research paradigm. In: BARRET, Estelle; BOLT, Barbara (ed.). **Practice as research:** approaches to creative arts enquiry. New York: I.B. Tauris & Co, 2007. Versão Kindle.

KASTRUP, Virgínia. A invenção na ponta dos dedos: a reversão da atenção em pessoas com deficiência visual. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 69-90, jun. 2007.

NOË, Alva. **Varieties of presence**. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

_____. **Action in perception**. Cambridge: MIT Press, 2006.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. The primacy of movement. **Advances in consciousness research**. Philadelphia: John Benjamins, 2011, v. 82.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Confabulando com pesquisas implicadas em Dança

Beth Rangel (UFBA)
Rita Ferreira de Aquino (UFBA)
Lucas Valentim Rocha (UFBA)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: O artigo problematiza a noção de pesquisa aplicada no âmbito da Área de Artes, em especial dos Mestrados Profissionais. A partir da experiência pioneira de implementação do Programa de Pós-Gradução Profissional em Dança (PRODAN) na Universidade Federal da Bahia em 2019, discutimos a hipótese de um alargamento da compreensão de pesquisa aplicada em direção à uma concepção de pesquisa implicada. O horizonte teórico é de diálogo interdisciplinar da Arte com os campos da Filosofia, Sociologia e Educação. Como resultado, afirmamos o posicionamento da Pós-Graduação Profissional em Dança como espaço para o desenvolvimento de pesquisas comprometidas com o tecido social. Finalmente, pretendemos com este debate contribuir para o desenvolvimento de políticas para a Pesquisa em Artes no Brasil.

Palavras-chave: DANÇA. PESQUISA IMPLICADA. MESTRADO PROFISSIONAL. PÓS-GRADUAÇÃO.

Abstract: The article discusses the notion of applied research in the field of Arts, especially Professional Masters. Based on the pioneering experience of implementing the Professional Postgraduate Program in Dance (PRODAN) at the Federal University of Bahia - UFBA in 2019, we discuss the hypothesis of a broadening of the understanding of applied research towards an implied research conception. The theoretical horizon is an interdisciplinary dialogue between Art and the fields of Philosophy, Sociology and Education. As a result, we affirm the positioning of the Professional Postgraduate Course in Dance as a space for the development of research committed to the society. Finally, with this debate, we intend to contribute to the development of policies for research in Arts in Brazil.

Keywords: DANCE. IMPLIED RESEARCH. PROFESSIONAL MASTERS. POSTGRADUATE STUDIES.

1. Introdução

Em atenção ao desenvolvimento da Área de Artes no Brasil e em especial ao crescimento do número de Programas de Pós-Graduação de natureza profissional, o Documento de Área 11 - Artes da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) nos provoca a definir de forma “clara e

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

coerente" o que se entende por "pesquisa aplicada no campo artístico" no âmbito dos programas de pós-graduação de natureza profissional (CAPES, 2019, p.11):

> Segundo a Coordenação Geral de Avaliação e Acompanhamento da Capes, a pesquisa realizada pelos PPG divide-se em três categorias centrais: a pesquisa básica (voltada para o avanço do conhecimento, sem aplicabilidade imediata), a pesquisa estratégica (que acrescenta conhecimento como ferramenta para a solução de problemas práticos) e a pesquisa tecnológica (que desenvolve aplicações para conhecimentos já estabelecidos). As últimas duas categorias pertencem ao campo da pesquisa aplicada.

Compreendemos que a denominação pesquisa aplicada – subdividida em estratégica e tecnológica – atenda de forma satisfatória à diversas áreas de conhecimento. Entretanto, os avanços decorrentes da implementação do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança (PRODAN) na Universidade Federal da Bahia (UFBA), primeiro Mestrado Profissional em Dança no país[1], vêm oferecendo pistas para a problematização da noção de pesquisa aplicada no âmbito da Dança.

Nesta direção, apresentamos aqui a hipótese de alargamento da noção de pesquisa aplicada, que corresponderia a "uma investigação voltada para a produção de conceitos e procedimentos para a prática concreta nos diferentes campos profissionais da área" (CAPES, 2019, p.12), em direção a uma *pesquisa implicada* como pressuposto político da produção de conhecimento no âmbito do Mestrado Profissional em Dança.

2. Eixos estruturantes: sujeitos/as[2], contextos e conhecimentos

No Documento de Área 11 - Artes, a Capes define o Mestrado Profissional como "modalidade de curso de pós-graduação *stricto sensu* voltada para a pesquisa aplicada diretamente associada à prática profissional do mestrando" (CAPES, 2019, p.08) com finalidade de "ampliar e aprimorar seus conhecimentos quanto às práticas, processos, abordagens e conteúdos específicos relacionados à sua atuação profissional na área de Artes" (CAPES, 2019, p.08).

[1] Aprovado pela CAPES em 2018, teve início de suas atividades quatro meses depois, em fevereiro de 2019.

[2] Buscamos na escrita do texto uma linguagem menos binária com demarcações de gênero que não reproduzam inflexões hegemonicamente masculinas, tal qual nos alerta Grada Kilomba (2019) em Memórias da Plantação. Entratanto, não propomos alterações no conceito de sujeito sociológico proposto por Stuart Hall. Mantivemos nas citações o gênero masculino, mas em nossas falas cuidamos de propor ao menos a inflexão em dois gêneros.

A partir da provocação que enunciamos no título deste artigo, propomos um movimento da ampliação dos discursos instituídos e incorporados na concepção de Mestrado Profissional em Artes. Esse movimento dialoga com a recomendação de que os Programas de Pós-Graduação Profissional identifiquem o perfil das pessoas profissionais que constituem o público-alvo do curso, bem como os impactos esperados das pesquisas desenvolvidas no âmbito do Mestrado Profissional.

Para tanto, partimos dos três centros de orientação que organizam a proposta do Mestrado Profissional em Dança da UFBA[3], a saber: *sujeitos/as*, *contextos* e *conhecimentos*.

2.1 Sujeitos/as

De acordo com o sociólogo jamaicano Stuart Hall, a noção de "sujeito sociológico" carrega a concepção de que a identidade é contruída na relação com a sociedade, em uma mediação de "valores, sentidos e símbolos – a cultura" (HALL, 2000, p.11). Dito de outro modo, a idendidade costura os/as sujeitos/as às estruturas, estabelecendo sentidos "tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam" (HALL, 2020, p.12). O autor chama atenção, entretanto, para as transformações estruturais e institucionais da sociedade, sobretudo na modernidade tardia, e seus impactos na fragmentação das "paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade" (HALL, 2020, p.09). Segundo Hall, o/a sujeito/a pós-moderno/a não possui uma concepção de si fixa, essencial ou permanente, mas sim "uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis" (HALL, 2020, p.13), descentradas, fragmentadas e provisórias. "A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam" (HALL, 2000, p.12-13). Seguindo este raciocínio, "uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada" (HALL, 2000, p.21).

[3] Destacamos que esta mesma concepção vem embasando projetos e programas de pesquisa e extensão, a exemplo do Arte no Currículo: convênio entre a Universidade Federal da Bahia e a Secretaira Municipal de Educação de Salvador (2015-2017), Trânsitos: experiências artísticas como processos de aprendizagem (2016-2017). O Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança Noturno da Escola de Dança da UFBA também traz essa referência em sua concepção.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Nesse sentido, quando afirmamos que a noção de sujeito/a é um centro de orientação do PRODAN, não nos referimos apenas à identificação do público-alvo do curso. Uma vez ingressos, no decurso dos componentes curriculares obrigatórios, as pessoas profissionais com atuação consolidada no campo da Dança são convocadas ao reconhecimento de si enquanto sujeito/a representativo/a de um grupo que compõe o tecido social, assumindo o papel de mediadores/as de questões humanas, culturais e/ou educacionais. Deste modo, nos alinhamos à pesquisadora de dança Helena Katz, ao afirmar que "[...] diante da complexidade do mundo nossa inclusão nele mudou: de observadores de fora, passamos a posição de nele implicados" (KATZ, 2005, p. 42).

Este processo está vinculado ao reconhecimento das trajetórias de cada pessoa, estimulando uma escuta sensível e crítica em relação à própria atuação profissional no sentido de perceber nas escolhas de vida tendências, pontos de inflexão e contradições. Para tanto, diversas metodologias e procedimentos metodológicos podem ser utilizados, mas o importante é o gesto político que está por trás dessas pessoas, a partir do qual os projetos de pesquisa/atuação começam a ser tecidos.

2.2 Contextos

O reconhecimento de si como pessoa que inscreve e escreve sua trajetória no tempo e no espaço não está, portanto, dissociado dos contextos de participação social e cidadã nos quais as pessoas mestrandas se inserem. Deste modo, a proposta político pedagógica do PRODAN acompanha o pensamento do geógrafo baiano Milton Santos (2000, 2002) de que todo conhecimento é contextual. Dito de outro modo, tem como elementos estruturantes o espaço social e as redes de relações sociais que se estabelecem no território, que por sua vez "[...] não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem" (SANTOS, 2000, p. 47). Assim, ecoamos sua compreensão de que "[...] o território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence" (SANTOS, 2000, p. 47).

Essa noção de pertencimento é fundamental no desenvolvimento das pesquisas do Mestrado Profissional em Dança, uma vez que é na vivência no mundo

ISSN: 2238-1112

do trabalho em suas complexas relações sociais que emergem os questionamentos, bem como as hipóteses de estudantes. Seguindo este raciocínio, trabalhamos em direção ao que Milton Santos anuncia como problema crucial: "[...] como passar de uma situação crítica a uma visão crítica – e, em seguida, alcançar uma tomada de consciência"? (SANTOS, 2000, p. 57). Portanto, o PRODAN toma para si a responsabilidade de constituir-se como ponto de convergência da indissociabilidade entre práticas sociais e conhecimentos, o que nos conduz ao terceiro centro de orientação.

2.3 Conhecimentos

Desde 2019 vimos no PRODAN imersos em processos artísticos e educativos em dança buscando compreender a natureza das formas de conhecimento, investigando parâmetros que possibilitassem uma revisão de paradigmas e propósitos. Neste cenário, nos referenciamos em paradigmas da teoria crítica pós-moderna constituídos sob a noção de conhecimento científico-social. Tal inclinação epistemológica promove transformação social em uma perspectiva emancipatória. Segundo o sociólogo português Boaventura de Souza Santos (1989; 2011), um conhecimento emancipatório aspira uma teoria de tradução que dê suporte epistemológico e promova a autocompreensão do nosso estar no mundo contemporâneo, bem como da solidariedade como uma forma de conhecimento.

O PRODAN afirma a Arte como modo de conhecer o mundo, favorecendo o desenvolvimento da racionalidade estético-expressiva, forma específica de racionalidade que engloba questões relacionadas a construção da autoria, a dimensão estética dos discursos e valorização do prazer. A valorização da racionalidade estético-expressiva frente às racionalidades cognitivo-instrumental e prático-moral (SANTOS, 2006) corrobora o desenvolvimento da solidariedade e participação, elementos fundamentais para as noções de comunidade e sociedade. Além disso, estimula a criatividade em detrimento de um modo predominantemente transmissivo, valorizando prioritariamente o processo de transformação da pessoa mestranda – e dos seus contextos de atuação.

De acordo com o sociólogo Muniz Sodré (2013), a criatividade é uma experiência radical de conhecimento original e inovador que opera de forma

complexa diversas formas de racionalidades, possibilitando saltos fora do sistema. Ao alterar a relação do/a sujeito/a com seu contexto na dinâmica histórica com passado e futuro, a criatividade possibilita a renovação e a continuidade de uma existência comunitária. Considerando a área de concentração *Inovações Artísticas e Pedagógicas em Dança*, esta é sem dúvida uma concepção muito cara ao PRODAN.

O modo de ser e conviver sócio comunitário do/a sujeito/a social agrega à construção de conhecimentos, aí entendidos como métodos e estratégias de abordagem com um maior potencial de dar respostas às questões da sociedade. “Teoria é, não só o conhecimento que se produz, mas também o modo como se produz o método. A teoria exerce um comando indisputado sobre todo o processo de criação do conhecimento científico” (SANTOS, 1989, p.72). Esta forma de sentir-agir-pensar a comunidade desemboca em uma nova cultura de convivência e para tanto nos parece oportuna a contribuição de Baczko (1985, p. 403), que por meio do imaginário se pode atingir as aspirações, os medos e as esperanças de um povo.

Ainda no rastro da teoria crítica, Boaventura de Souza Santos (1989; 2011) aponta para a crise paradigmática que vivemos na atualidade, que se traduz em implicações tanto epistemológicas quanto sociais. Um processo contínuo e demorado de transição de um paradigma dominante – regulador -, para o paradigma emergente - emancipatório, inclusivo e solidário. Deste modo, delineamos a noção de pesquisa implicada marcando o compromisso dos Mestrado Profissional em Dança de contribuir para esse processo de transição paradigmática.

3. Diálogos multirreferenciais

É preciso ressaltar, entretanto, que não estamos sós na incursão de discutir a noção de implicação associada à produção de conhecimento, por isso buscamos trazer para perto pesquisadoras e pesquisadores que também vêm se dedicando a este tema. Como forma de tecermos junto um discurso sobre a pesquisa implicada como pressuposto sócio-politico para o Mestrado Profissional em Dança da UFBA, fomos a campo para identificar pessoas interlocutoras com intuito de estabelecemos diálogos multirreferenciais, corroborando a compreensão de que “[...] a centralidade da pesquisa se realiza tomando a implicação como um modo de criação de saberes” (MACEDO; SÁ, 2018, p. 207).

Iniciamos assim a aproximação com produções de pessoas pesquisadoras baianas do campo da Educação como Roberto Sidnei Macedo e Sílvia Michele Macedo de Sá, a exemplo do artigo *A Etnografia Crítica como Aprendizagem e Criação de Saberes e a Etnopesquisa Implicada: Entretecimentos* (2018). Mesmo guardadas as especificidades de intenções da etnopesquisa crítica (MACEDO, 2000; 2012; MACEDO & SÁ, 2018) como modalidade de pesquisa inspirada no olhar etnográfico, as convergências com o que temos desenvolvido são muitas, a exemplo da noção de implicação como posicionamento político.

A pesquisa entendida como um campo da práxis social, bem como as opções e escolhas por método de abordagens suas lógicas organizativas da proposta de pesquisa, seus aportes teóricos e os dispositivos de produção de compreensões e análises são, invariavelmente, pautas políticas. Em outras palavras, trata-se do prolongamento da capacidade da pessoa profissional/pesquisadora de intervir no ambiente em que realiza seu trabalho de investigação afirmando vínculos, pertencimento àquela comunidade e a afirmação de seus pensamentos e suas referências.

> [...] Nestes termos, *vínculo*, *pertencimento* e *afirmação* como mobilizadores de *modos de criação de saberes* e atores como sujeitos coletivos criadores interativos de sapiências emergem numa lógica e numa epistemologia social ao mesmo tempo heurística e acionalista. (MACEDO& SÁ, 2018, p.332).

É premente com isso que as pessoas mestrandas da Pós-Graduação Profissional se reconheçam sujeitos/as sociais engajados/as com sua contribuição a partir da participação e intervenção, como forma de alterar o *status quo* a partir do seu esforço intelectual na produção artística, técnico/tecnológica e bibliográfica, fortemente ancoradas nos novos discursos científico-sociais. Nesta relação, têm condições de identificarem fatos e carecimentos dos grupos sociais nos quais atuam, demonstrando capacidade de captarem, a partir de escuta qualificada, as demandas de interesse coletivo no âmbito da sociedade. Neste posicionamento político, a noção de rigor está relacionada a "[...] explicitar com clareza as implicações político-epistemológicas do pesquisador e suas instituições no acontecer objetivante da pesquisa". (MACEDO& SÁ, 2018, p.333).

O reconhecimento dos ambientes profissionais e contextos sociais – sejam institucionais ou não - constitui, portanto, pressuposto estruturante da pesquisa socialmente referenciada desenvolvida do Mestrado Profissional em

ISSN: 2238-1112

Dança. Sendo assim no PRODAN, estes contextos podem ser compreendidos como campos de práticas para construção de uma cultura propícia ao desenvolvimento da formação e constituição de sujeitos emancipados. Segundo Santos (1989, p.151) "[...] cada contexto é um espaço e uma rede de relações dotadas de uma marca específica de intersubjetividade que lhes é conferida pelas características dos vários elementos que o constituem".

A identificação dos contextos sociais ou ambientes profissionais vinculados a cada um dos projetos das pessoas mestrandas, tanto no que se refere às especificidades que os definem como às diversidades que os distinguem, constitui estimulante exercício de complementaridade entre teorias e práticas na construção do conhecimento. São enfatizadas dimensões qualitativas no que se refere ao reconhecimento de emergências relacionadas a questões sociais, a partir da privação ou produção, gestadas pela complexa trama de relações entre as pessoas e os contextos de cidadania.

É oportuno destacar que estes contextos nos quais se inserem as práticas profissionais, os projetos de pesquisa e as questões prioritárias a serem desenvolvidas durante o mestrado profissional transformam-se em espaços de atenção das pessoas estudantes. Ouvindo Macedo,

> Ademais, como processo político, assumir como pesquisador o trabalho com a *implicação* é, ao mesmo tempo, constituir um processo de *autorização* profundo, emancipador, no sentido de constituir-se autor(es) da sua própria condição. Nestes termos, a *implicação* não significará apenas um investimento subjetivo no campo de pesquisa, mas um elemento fundante da forma e do conteúdo heurístico da pesquisa. (MACEDO& SÁ, 2018, p.335).

4. Princípios da pesquisa implicada no Mestrado Profissional em Dança

Deste modo, parece-nos fundamental posicionarmos a noção de pesquisa implicada que vem sendo desenvolvida ao longo dos três anos de implementação do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA como parte do processo de construção e consolidação da identidade do programa.

4.1 Pesquisa implicada é um pressuposto político, e não método

Conforme apresentamos anteriormente, o projeto político pedagógico do Mestrado Profissional em Dança se estrutura a partir de três centros orientadores:

ISSN: 2238-1112

sujeitos/as representativos/as, críticos/as e criativos/as; *contextos* compreendidos como espaços de cidadania; e *conhecimentos* específicos em Dança tecidos em diálogos multirreferenciais e perspectiva emancipatória. A pesquisa implicada é tecida nos enlances entre eles, desde a formulação do projeto aos impactos sociais dos resultados. Por isso, defendemos esta noção como pressuposto da produção de conhecimento no âmbito do Mestrado Profissional em Dança. Reiteramos que a pesquisa implicada não se definde como um método, mas sim um *ethos*.

4.2 A pesquisa implicada possui relevo social

Por acreditar que os objetivos dos processos da educação devem ter foco na transformação dos/as sujeitos/as prioritários/as que participam do curso, o PRODAN propõe uma capacitação de profissionais da Dança que qualifique para investigação sistemática de questões que emergem das demandas profissionais e na área de conhecimento. Estas questões não são, entretanto, abordadas isoladamente. Ou seja, ainda que a motivação da pesquisa esteja fortemente relacionada a uma experiência pessoal, o compromisso do programa é com a identificação do seu relevo social.

Este princípio se aplica às investigações realizadas em ambas as linhas de pesquisa. Portanto, independente do objetivo e dos objetos de investigação, o empenho do PRODAN é propiciar uma qualificação *stricto sensu* no exercício implicado com a inovação artística e pedagógica em Dança no âmbito profissional. As pesquisas são respostas às demandas identificadas e, deste modo, promovem resultados no âmbito pessoal e, simultaneamente, contibuem com as múltiplas realidades do mundo do trabalho e da sociedade.

Diante de uma realidade complexa e sistêmica, como vêm apontando com lucidez há décadas o sociólogo francês Edgar Morin (2000), consideramos fundamental afirmar o amplo espectro de atuação dos profissionais da Dança, para além dos contextos de educação formal e não-formal em âmbito comunitário, redes públicas e privadas. Como exemplos, podemos citar: produção artística, produção cultural, técnica do espetáculo, curadoria e gestão vinculada a instituições artísticas e/ou do patrimônio cultural, eventos e circuitos que integram o sistema da arte, indústria cultural, iniciativa privada, iniciativas da sociedade civil organizada.

Deste modo, reafirmamos a relevância social da produção de

ISSN: 2238-1112

conhecimentos teórico-práticos em Arte contextualizados, articulados e atualizados, assim como defendemos a ampliação da noção tradicional de *problema de pesquisa*, incluindo questões de desenvolvimento da linguagem que são específicas da Dança. Por fim, reforçamos mais uma vez que a noção de pesquisa aplicada é insuficiente quando tratamos do desenvolvimento da racionalidade estético-expressiva.

4.3 A pesquisa implicada está vinculada a formação profissional

Com vista ao desenvolvimento de competências contemporâneas que dialoguem com o paradigma emergente no campo da Arte, as pessoas egressas do PRODAN devem ser capazes de atuar profissionalmente como sujeitos/as sociais comprometidos/as com seus contextos de atuação, na perspectiva de produção e inovação transformadora da realidade a que se inserem, a partir de conhecimentos e habilidades básicas desenvolvidas durante o Mestrado Profissional em Dança. Espera-se destas pessoas profissionais da Dança, portanto, que sejam reconhecidas e valorizadas por perfis que se alinhem a competências pessoais, sociais, práticas e intelectuais, como as que se seguem:

a) Compreensão de si enquanto sujeito/a social e político/a;

b) Participação nos contextos de atuação profissional;

c) Compreensão da Arte e, especificamente da Dança, como forma de conhecimento complexo, que estabelece diálogos multirreferenciais com outros campos;

d) Identificação de demandas, formulação de problemas e proposição de soluções artísticas e/ou pedagógicas em dança de caráter inovador e criativo;

e) Promoção de impacto social, cultural, educacional e/ou econômico através de produção intelectual artística, técnico/tecnológica e/ou bibliográfica.

f) Exercício da cidadania e posicionamento crítico frente às questões emergentes na contemporaneidade, com especial atenção aos direitos humanos, diversidade cultural e ambiental;

g) Promoção de valores éticos, democráticos e comprometidos com a transformação social em perspectiva emancipatória.

5. Considerações finais

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Nestes três anos de implementação do PRODAN tivemos a oportunidade de ampliar as relações da Pós-Graduação com a sociedade através da publicação de artigos que expõem o percurso deste processo, (RANGEL; PATERNOSTRO; RENGEL; AQUINO, 2020) a participação de pessoas artistas, produtoras, técnicas do espetáculo, educadoras, mediadoras culturais e gestoras. Por meio de mestrandos/as, têm sido estabelecidos diálogos com instituições públicas de educação básica assim como grupos, organizações e instituições do campo da cultura. Estes processos continuados de cooperação e retroalimentação com diversos setores revelam diariamente os impactos culturais, educacionais, sociais e econômicos da pesquisa implicada, afirmando a importância da Arte para o desenvolvimento humano e a transformação social.

O Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança se diferencia pelo seu compromisso com o desenvolvimento de conhecimentos artísticos, culturais, educacionais e científico-sociais de caráter emancipatório, explicitamente implicados com a transformação da sociedade. Por isso, todas as práticas realizadas no âmbito do Mestrado Profissional em Dança são provocadas a darem respostas complexas a demandas coletivas - e não apenas individuais -, identificadas junto a grupos e contextos dos quais as pessoas mestrandas são sujeitos/as representativos/as.

Por fim, gostaríamos de retomar a reflexão no que diz respeito às experiências inovadoras de formação do PRODAN. Conforme mencionamos na introdução, o Documento de Área 11 - Artes de CAPES convoca os Programas de Pós-Graduação Profissional a definirem de forma “clara e coerente” o que se entende por “pesquisa aplicada no campo artístico”. Em resposta a esta convocação, afirmamos o Mestrado Profissional em Dança como espaço para a formação avançada e inovadora de profissionais da Dança, entendidos como sujeitos/as sociais, que ao se constituírem enquanto pessoas egressas estarão capacitadas com conhecimentos artístico-cultuais, científico-sociais e tecnológicos que contribuam como propulsores para o desenvolvimento de práticas, processos e resultados que apontem para mudanças na relação produção e geração de renda, com reverberações e alterações do *status quo* social, econômico e cultural.

Reafirmamos assim a defesa da noção de pesquisa implicada como possibilidade de alargamento epistêmico e metodológico à tradicional noção de pesquisa aplicada, posicionando politicamente as produções de conhecimento do Mestrado Profissional em Dança da UFBA. Nossa expectativa é de que esta

concepção contribua para a formulação de políticas para os Mestrados Profissionais em Artes no Brasil.

Beth Rangel (UFBA)
bethrangel19@gmail.com
É professora da Escola de Dança da UFBA (1979-2021), e dos Programas de Pós Graduação Acadêmico e Profissional de Dança da UFBA. É Doutora pela FACED UFBA e Coordenadora Programa de Pós Graduação Profissional de Dança da UFBA. Atua em pesquisas da Arte enquanto Tecnologia Educacional. Líder do Grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces.

Rita Ferreira de Aquino (UFBA)
aquino.rita@gmail.com
Artista de dança e professora da Escola de Dança da UFBA, PPGDança e PRODAN. Doutora em Artes Cênicas, Mestre e Especialista em Dança pela UFBA, Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Líder do Grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces. ORCID: http://orcid.org/0000-0001-9371-5117

Lucas Valentim Rocha (UFBA)
lucas.valentim0@gmail.com
É artista e professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2017-2011). Co-fundador do Coletivo Carrinho de Mão. Líder do Grupo de Pesquisa PORRA. ORCID: http://orcid.org/0000-0002-1513-9182

Referências

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. **Documento de Área 11 Artes** - ano 2019. Brasília: Ministério da Educação, 2019. Disponível em: <https://uab.capes.gov.br/images/Documento_de_%C3%A1rea_2019/Artes.pdf>. Acesso em 29 mar. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

KATZ, Helena Tania. **Um, Dois, Três:** a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

MACEDO, Roberdo Sidnei. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação.** Salvador: EDUFBA, 2000.

MACEDO, Roberto Sidnei. Etnopesquisa implicada, currículo e formação. **Espaço do currículo,** v.5, n.1, pp.176-183, Junho a Dezembro de 2012. ISSN 1983-1579 Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/rec>. Acesso em 29 mar. 2020.

MACEDO, Roberdo Sidnei; SÁ, Sílvia Michele Macedo de. A Etnografia Crítica como Aprendizagem e Criação de Saberes e a Etnopesquisa Implicada: Entretecimentos. **Currículo sem Fronteiras**, v. 18, n. 1, p. 324-336, jan./abr. 2018 ISSN 1645-1384

ISSN: 2238-1112

(online). Disponível em: <www.curriculosemfronteiras.org>. Acesso em 29 mar. 2020.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

RENGEL, Beth; PATERNOSTRO, Carmen, RANGEL, Lenira; AQUINO, Rita. **Programa de Pós-Graduação Profissional Em Dança:** qualificação profissional e impacto social. In. VIEIRA, Marcílio; SOUZA, Marco Aurélio; SILVA, Thiago. Quais Danças estãp pôr-vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo. Salvador, Editora ANDA, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente:** contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna.** Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). **Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado.** 2a ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Univesidade de São Paulo, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação:** diversidade, descolonização e redes. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

ISSN: 2238-1112

Experimentações com dança em um currículo: aprender com a diferença por meio da abertura aos devires

Carla Char (UFMG)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

RESUMO: Este trabalho traz resultados de uma pesquisa de mestrado que foi conduzida pelo eco da seguinte pergunta: o que pode a dança em um currículo que se abra para experimentações, de modo que corpo e pensamento se movimentem e provoquem o aprender com a diferença? A pesquisa foi feita em uma escola pública da região metropolitana de Belo Horizonte/MG e envolveu experimentações com diferentes possibilidades em dança contemporânea: Improvisação, Contato Improvisação, Videodança e Composição Coreográfica. As experimentações foram feitas com quatro turmas do 8º ano e seis turmas do 9º ano do Ensino Fundamental. Seguiu-se os estudos curriculares pós-críticos, que veem o campo curricular como um lugar de invenção, em que diferentes currículos podem ser criados no cotidano. A metodologia criada foi dançarilhar, uma composição entre esses estudos, a cartografia, inspirada nos estudos de Gilles Deleuze e Felix Guattari, e o personagem andarilho de Nietsche. Um dos resultados é que experimentações com dança em um currículo pode criar um currículo-dançante, uma composição entre currículo e dança. Esse currículo é construído no dia-a-dia e coloca corpo-pensamento para dançar. Argumenta que o movimentar de um currículo-dançante desencadeou um aprender com a diferença por meio de devires: devir-professora e devir-criança, que evidenciaram a importância de se conectar aos corpos dos/as estudantes para aprender com a diferença de cada um/a.

Palavras-chave: DANÇA. CURRÍCULO. APRENDER. DEVIR. DIFERENÇA.

Abstract: This paper presents the results of a research produced during a Master degree study which tried to answer the following question: What can dance do in a curriculum that opens up to experimentation, in such a way that both body and thought move, promoting learning from difference? The research was made in a public Elementary school at the metropolitan region of Belo Horizonte, in the state of Minas Gerais, and involved experimentations with different possibilities in contemporary dance: Improvisation, Improvisation contact, Videodance and Choreographic Composition. Experimentations were made with four 8th-grade classes and six 9th-grade classes. This was followed by post-critical curricular studies, which see the curricular field as a place of invention, in which different curricula can be created in everyday life. The methodology created was called “dançarilhar”, a composition between these studies, cartography, inspired by the studies of Gilles Deleuze and Felix Guattari, and Nietsche's wandering character. One of the results is that experimenting with dance in a curriculum can create a dancing curriculum, a composition between curriculum and dance. This curriculum is built on a day-to-day basis and puts thought-body to dance. It argues that the movement of a dancing-curriculum triggered learning from differences through

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

becomings: becoming-teacher and becoming-child, which highlighted the importance of connecting to the bodies of students to learn with each other's differences.

Keywords: DANCE. CURRICULUM. LEARNING. BECOMING. DIFFERENCE.

1. Sobre encontros no território de um currículo

Ensinar é um constante desafio para um/uma professor/a, a despeito da disciplina em que atue em contexto escolar ou não escolar. Propor experimentações com dança[1] para estudantes da educação básica, que não têm aulas de Dança no currículo, é um desafio a parte. Dançar na escola ainda envolve romper com muitos paradigmas, estereótipos e, ainda, superar um senso comum em relação à presença da dança no currículo. Diante disso, mostra-se a potência dos encontros para a criação de um currículo-dançante, uma composição entre currículo e dança, feito no dia a dia, na relação com os/as estudantes.

Currículo é território de encontros. Com base em Spinoza (2017) e Deleuze (2002), o encontro se dá quando se depara com um corpo que provoca de alguma maneira e incita a pensar. Há encontros que alegram, animam, fortalecem, entristecem, paralisam, movimentam. Isso porque no território de um currículo um corpo se encontra com diferentes corpos que são atravessados por diferentes sentimentos, sensações e fluxos, que são os devires. Numa escola, por exemplo, se encontra com docentes, estudantes, amigos/as, inimigos/as ou aqueles/as de quem se sente "ranço", se encontra com os "arroba", os "*crushes*", com as amizades que ensinam para vida.[2] Esses encontros são inúmeros e imprevisíveis, e podem tanto aumentar como diminuir a potência de agir dos corpos que compõem um currículo.

Neste artigo apresenta-se resultados de uma pesquisa de mestrado intitulada "O que pode um currículo-dançante: experimentações de um currículo com dança",[3] que foi conduzida pelo eco da seguinte pergunta: o que pode a dança em um currículo que se abra para experimentações, de modo que corpo e pensamento se movimentem e provoquem o aprender com a diferença? A pesquisa foi realizada

[1] Será utilizada a grafia em letra maiúscula quando se tratar da Dança como campo de conhecimento da área de Artes, no campo curricular. A grafia em minúscula será utilizada para tratar da dança de modo geral: para falar das experimentações, da dança como arte, como modo de viver e de se expressar. A grafia minúscula interessa por se pensar a dança como um movimento "menor", ou minoritário, que compõe as subjetividades e o currículo experimentado.

[2] Palavras que os/as estudantes disseram em entrevista, quando perguntados sobre o que gostavam e o que não gostavam na escola.

[3] A pesquisa mencionada contou com bolsa CAPES.

ISSN: 2238-1112

em uma escola pública da região metropolitana de Belo Horizonte/MG e envolveu experimentações com diferentes possibilidades em dança contemporânea, em quatro turmas do 8º ano e seis turmas do 9º ano do Ensino Fundamental, nas disciplinas de Português, Geografia e Matemática. À escola, foi dado o nome fictício de Escola Sagração da Primavera.[4]

Para criar um currículo-dançante, seguiu-se a linha dos estudos curriculares pós-críticos, que veem o campo curricular como um lugar de possibilidades e invenção. Esses estudos mostram a importância de criar metodologias para responder às especificidades de cada problema de pesquisa. As metodologias são construídas durante o processo de experimentação e se abstêm de métodos preestabelecidos (PARAÍSO; MEYER, 2012). E, assim, foi criada a metodologia dançarilhar. Uma composição entre esses estudos, a cartografia - que, inspirada na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é uma prática teórico-metodológico que acompanha processos (BARROS; KASTRUP, 2009) -, e o personagem andarilho de Nietsche (NIETZSCHE, 2005), por ser uma metodologia que se faz movimentando, com olhar atento, mas aberto ao novo, às mudanças, sem se fixar a algo especificamente, partindo das sensações que envolvem a criação de uma personagem conceitual. Se diferencia desse personagem pela experiência com a arte da dança, por não pensar em criar uma filosofia como quem dança, e sim um currículo como quem dança. Assim, criou-se a personagem conceitual Dançarilha que movimentou os processos que devieram o dançarilhar. É por meio de Dançarilha que este artigo é escrito. Dançarilha é um outramento da pesquisadora que realizou as experimentações com dança na Escola Sagração da Primavera.

Um dos resultados da pesquisa é que a experimentações com dança em um currículo, pode criar um currículo-dançante, que é criado a partir dos encontros, nas relações entre diferentes corpos, no cotidiano, em uma movimentação dançante, que movimenta corpo e pensamento em dança. O objetivo deste artigo é mostrar tanto o que um currículo-dançante demandou na Escola Sagração da Primavera, como o aprender que desencadeou por meio de devires. O argumento aqui desenvolvido é o de que o movimentar de um currículo-dançante desencadeou um

[4] Inspirado na versão da obra Sagração da Primavera, de Pina Bausch, renomada coreógrafa e bailarina alemã da segunda metade século XX. A obra original é um balé do compositor russo Igor Stravinsky, com primeira coreografia de Vaslav Nijinski, importante coreógrafo e bailarino russo do início do século XX.

ISSN: 2238-1112

aprender com a diferença por meio de devires, que são fluxos que atravessam os corpos e os levam a diferenciar-se de si mesmos: devir-professora e devir-criança, que evidenciaram a importância de se conectar aos corpos dos/as estudantes para criar possíveis e aprender dança em um currículo a partir da diferença de cada uma/a, na escola.

Na parte que se segue, discorre-se sobre o pensar e o aprender. Em seguida, analisa-se o aprender em um devir-professora que atravessou a personagem Dançarilha e a fez entrar em um jogo com a diferença. Posteriormente, mostra-se a experiência de aprender em um devir-criança, por meio da força que há na amizade. Conclui-se que, ao se deixar atravessar pelo duplo dos devires, Dançarilha teceu redes com os/as estudantes, experimentando um aprender que se dá ao dançar com a diferença no território de um currículo.

2. Entre o pensar e o aprender

Ao dar início às experimentações com dança na Escola Sagração da Primavera, Dançarilha se sentia pronta para atuar como uma pesquisadora. Pressupunha que faria esporádicas experimentações em sala de aula. Presumia que faria experimentações apenas com Improvisação (dança criada no instante a partir de diferentes estímulos e processos) e Contato Improvisação (dança criada a partir do contato entre dois ou mais corpos). “Pressupor”, “presumir”: verbos que remetem a entender e “entender é da ordem da razão” (FIGUEIREDO, 2011, p. 75). Dançarilha encontrava-se envolta em um pensamento cartesiano, cheia de pressupostos. Trata-se do pensamento apartado do corpo, de pensar sem viver uma experiência. Segundo Deleuze (1987; 2018a; 2018b), essa maneira de pensar, sem que se tenha sofrido a violência de um signo, é o pensamento cartesiano, em que o ser é porque pensa. “Penso, logo existo”. Pensa naturalmente, busca a verdade por uma faculdade natural e interior. Isso é agir por uma imagem dogmática do pensamento. Fazem parte dessa imagem do pensamento o bom senso e o senso comum. É o que Deleuze (2018a, p. 182) chama de “imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral” do pensamento.

Porém, assim que Dançarilha começou as experimentações, a supervisora Mercedes e as duas professoras de Português, Pina e Isadora[5], decidiram que ela assumiria aulas em cada uma das dez turmas, uma vez por semana, com o objetivo de montar uma coreografia para a Festa da Consciência Negra. Isso fez Dançarilha se preocupar, pois não tinha como objetivo criar uma coreografia, algo que é comum e recorrente nas escolas. Além disso, passou a ser chamada de professora, o que a deixava receosa, por estar ali como pesquisadora. Alguns/as alunos/as a chamavam de professora-que-dança e professora-legal, e isso a agradava, por diferenciá-la de algum modo, além de soar afetuoso. Mas, ainda assim, ficou incomodada. Sua pesquisa parecia que ia sucumbir.

Foi em meio a esse conflito que sentiu "a dor e a delícia" de fazer pesquisa: nunca se sabe o que encontrará e o que se dará no pesquisar. Diante de um aparente fracasso, viu que teria que se estranhar e se diferenciar, ou seja, precisaria rearranjar tudo em relação ao modo como faria as experimentações. Segundo Aspis (2019), isso é aprender. Aprender é "uma ação, um contínuo, sem sujeito, sem forma e conteúdo apartados", é estar "atento ao vivo da vida, estar vivo, sentindo, com o corpo aberto para ser afetado pelos signos que se encontra". Aprender é, ainda, "esse movimento de estranhar-se e diferenciar-se de si mesmo, conectar-se a uma coisa que antes não estava ali e que obriga tudo a rearranjar-se" (ASPIS, 2019, p. 60).

O aprender com um currículo-dançante foi, inicialmente, de Dançarilha; e as aulas que teve que ministrar, bem como os corpos que encontrou, provocaram esse movimento do aprender em seu pensamento, com implicações diretas em suas ações. Nessa abertura de dançar com o desconhecido, Dançarilha começou a devir corpo-dançante, já que passou a se deixar conduzir como em uma dança, pelos fluxos que a atravessavam, sem saber onde essa dança ia dar. Não importava mais o fim, e sim o meio, a intensidade do processo.

Esse imprevisto colocou Dançarilha diante dos seguintes movimentos: dar aulas semanalmente, por um semestre, em uma escola da rede pública estadual da qual não fazia parte do corpo-docente; e se conectar aos corpos dos/as estudantes.

[5] Nomes fictícios inspirados em artistas da dança moderna e contemporânea. Mercedes foi inspirado em Mercedes Baptista, um dos grandes nomes da dança no Brasil. Foi a primeira bailarina negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, responsável pela criação do ballet afro-brasileiro. Pina foi inspirado em Pina Bausch, coreógrafa alemã, referência da Dança Teatro (*Tanztheater*). Isadora foi inspirado em Isadora Duncan, uma das precursoras da Dança Moderna Americana.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Primeiro pensou em mudar de escola para realizar a pesquisa. Por uns dias se acovardou e ficou ressentida, culpando professoras e supervisora por não compreenderem o que queria pesquisar. O ressentimento começou a paralisá-la. Trindade (2016) lembra que, em Nietzsche, o "ressentimento nasce com a incapacidade das forças criativas de afirmarem-se" (TRINDADE, 2016, s.p.). Viu que o "medo da diferença" estava a paralisando. Uma visão pautada em uma "moral escrava" em que "a diferença é vista sempre como uma ameaça"; como algo que "pode prejudicar, [...] que assusta e cria reservas" (TRINDADE, 2016, s.p.).

Muitas vezes, se recusa a diferença por querer lidar com sujeitos imutáveis e situações previstas. É mais fácil lidar com a homogeneidade, com algo pastoso, apalpável e previsível. Mas a diferença é heterogeneidade e transformação o tempo todo. Não dá para segurar com as mãos porque é lisa e escorrega. Assusta. Nesse sentido, o/a assustado/a e ressentido/a, por não saber o que fazer, "reage de maneira insensata, leviana, desconexa. Sua falta de engenhosidade o impede de enfrentar seus problemas" (TRINDADE, 2016, s.p.).

Ao modo de Nietzsche, aprender com a diferença é, justamente, enfrentar/criar problemas. Trata-se de, ao se deparar com o imprevisível, se deixar movimentar pelo sensível do pensamento, tornando-se sensível ao encontro que incomoda. Isso é devir corpo-dançante. Só assim é possível dançar em criação. Devir corpo-dançante relaciona-se com pensar/agir por uma nova imagem do pensamento que afirma que o pensar não é natural. Antes, é "um extraordinário acontecimento no próprio pensamento. É preciso ainda que ele seja elevado a essa potência, que se torne 'o leve', 'o afirmativo', 'o bailarino'" (DELEUZE, 2018b, p. 139). De acordo com Deleuze (2018a), o começo, a criação, se dá ao eliminar pressupostos, e isso é a diferença.

Sendo movimentada a pensar por uma nova imagem do pensamento, Dançarilha sentiu que entrou em um duplo devir (devir-criança e devir-professora). As professoras e supervisora da Escola Sagração da Primavera que estavam com Dançarilha estavam se movimentando nesse sentido. Mudar a maneira de pesquisar, curricular e professorar é relevante, pois a escola valoriza e reconhece essa imagem dogmática do pensamento como o caminho para o aprender. Dançarilha foi escolarizada, aprendeu a pensar assim.

A escola adota métodos para chegar a um conhecimento tido como verdadeiro; uma seleção desinteressada do que 'há de melhor" para ser ensinado às

novas gerações, como defenderam as teorias tradicionais do currículo. Não há o que criar. Decore, memorize, faça como o método, os planos e/ou a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) dizem. A despeito de aquele conhecimento ter sentido ou não aos/às estudantes. “Aprender a pensar: não há mais noção disso nas escolas” (DELEUZE, 2018b, p. 140). Talvez seja por isso que a escola se tornou um lugar onde há um excesso de ensino nos currículos, enquanto há pouco aprender (PARAÍSO, 2013). Talvez pelo fato de ser escolarizada demais, que Dançarilha encontrou essas barreiras.

Essa outra maneira de pensar é uma ética do corpo-dançante. Era preciso abrir mão de ter controle da situação, de manipular um jogo. Abrir-se aos devires, diferenciar-se. Ver que um devir-professora a atravessou, pois teria que atuar como professora, mesmo estando na escola como pesquisadora; e que, ao mesmo tempo, entrara em um devir-criança, porque assim se sentia ao não saber o que e nem como fazer isso. Teria que aprender.

3. Aprender em devir-professora

> *A fórmula do jogo é a seguinte:*
> *dar à luz uma estrela bailarina*
> *com o caos que se traz em si.*
> (DELEUZE, 2018b, p. 44)

Chegou o dia de Dançarilha assumir as aulas. Mas os corpos das/os estudantes pareciam se movimentar tanto que faziam seu pensamento girar em movimento turbilhonar! Isso a deixava tonta! Dançarilha girava e parava, a cada hora, diante de corpos com desejos e sensações completamente diferentes. Vozes altas, muita conversa, apatia, corpos que pareciam não querer nada: “me deixe quieto aqui!”; “eu não quero dançar!”; “não vou pagar mico!”; “tenho muita vergonha, professora!”. Corpos que queriam bagunçar, respirar, se divertir: “vão dançá! vão dançá!”; “professora, quero dançar!”; “graças a Deus que você chegou!”; “esperei por essa aula a semana toda!”. Corpos curiosos: “quero saber o que você vai ensinar pra gente hoje!”. Ali, naquelas dez salas, com cerca de 35 alunos cada, tinha de tudo! Um caos para Dançarilha que se via assustada, surpresa e, ao mesmo tempo, maravilhada...

Em devir-professora Dançarilha passou de assustada a maravilhada, pois sentiu que era a oportunidade de "gerar uma estrela bailarina no currículo",[6] e que esta seria feita dos devires que aqueles diferentes corpos com suas diferentes expectativas, sentimentos e desejos, emitiam. Uma estrela bailarina seria o movimento gerado no caos tempestuoso do universo da sala de aula. O caos pode paralisar, porque assusta, cansa, perturba, desencoraja. O caos é o fora. O fora é o que ainda não se atualizou como pensamento. Para Dançarilha, não ter ideia do que fazer diante do imprevisível e inusitado no currículo e da sala de aula foi um contato com o caos. Inspirada no "Nietzsche de Deleuze", decidiu entrar em um jogo com a diferença.

Entrar no jogo com a diferença no currículo não é se dispor "da causalidade e da probabilidade para produzir uma combinação que declara desejável" (DELEUZE, 2018b, p. 40). Diz do que é vivo e escapa ao controle. Trata-se de não rotular um/a estudante a: "isso ele não aprende"; "isso ela não faz"; "menino não dança"; "toda menina gosta de dançar, pois é coisa de menina!". Trata-se ainda de não pensar: "isso não dá certo com essa turma"; "essa turma não tem jeito"; "nessa escola é impossível fazer essa pesquisa!". É pensar de outra maneira, aberta aos encontros, com foco nos processos e não em um fim. A pesquisa não estava dando errado; ela estava acontecendo.

Certo dia, assim que bateu o sinal da primeira aula, Dançarilha entrou em um dos prédios e subiu para o corredor das turmas do 9º ano. As/os professoras/es ainda estavam na sala deles/as. Estudantes estavam espalhados/as pelo corredor. Sentou-se em um degrau no início do corredor, ao final da escada e um menino foi em sua direção. Foi não; ele dançou em sua direção! Correu, deslizou-se pelos pés, transferindo seu peso para a lateral da sua perna direita e quadril e, assim que tocou o chão, a olhou com os olhos arregalados e um sorriso no rosto, se levantou num giro e chamou Dançarilha para ir com ele. Dançarilha ia para a turma dele. Esse estudante ocupou o corredor de um outro modo e a tirou para dançar. Aquela cena a contagiou! Entraram na sala e, aos poucos as/os demais estudantes chegaram. Uma aluna que já estava na sala, de costas para a porta, virou o rosto para ver quem estava chegando e olhou para Dançarilha com um olhar de indiferença e desprezo. Rapidamente virou o rosto e, depois voltou, a olhou novamente, dessa vez, sorrindo.

[6] Paraíso (2018) fala sobre a possibilidade de fazer do caos uma estrela dançarina no currículo.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Não soube se a primeira expressão foi de “ai que droga, ela de novo!”, ou se a segunda expressão foi “ufa! Que bom que é você!”.

Esses corpos que demonstravam alegria, que dançavam ao se lançarem ao chão, que desprezavam e/ou sorriam porque iam dançar, provocavam Dançarilha, eram como signos a serem decifrados. O que aprendeu com Deleuze (1987) a encorajou: “Ser sensível aos signos, considerar o mundo como coisa a ser decifrada é, sem dúvida, um dom. Mas esse dom correria o risco de permanecer oculto em nós mesmos se não tivéssemos os encontros necessários”; e “esses encontros ficariam sem efeito se não conseguíssemos vencer certas crenças” (DELEUZE, 1987, p. 27). É isto: Dançarilha precisava estar sensível e não “assustada”. Precisava vencer a crença de que, como pesquisadora ou professora, tinha controle sobre as situações. Estar sensível: dançar, entrar em devires.

Quando esse currículo-dançante a empurrou para o caos, Dançarilha se deparou com o acaso. Mas aprendeu que as coisas “preferem dançar sobre os pés do acaso” (DELEUZE, 2018b, p. 39). Então, lançou-se em uma dança desconhecida. Como uma criança aprendendo a dançar, se firmou sobre os pés do acaso e estendeu suas mãos para ele. Sentiu-se pequena diante de sua infinitude. Mas, ao mesmo tempo, entrou em um duplo devir: estando em um devir-criança entrou também em um devir-professora. Tomou o acaso pelas mãos e o firmou sobre meus pés. Escutou uma voz ecoando: “deixem vir a mim o acaso, ele é inocente como uma criancinha” (NIETZSCHE *apud* DELEUZE, 2018b, p. 39). Então, como duas crianças, dançaram... Estavam em uma pista de dança, vivendo o instante, sem anseios com um determinado fim.

Entrar em devir-professora, neste artigo, é se ver como artista, como inventor/a de “novas possibilidades de vida” (DELEUZE, 2018b). Isso porque ensinar é um constante aprender com o corpo-dançante. É pensar no sentido de “**descobrir, inventar novas possibilidades de vida**” (DELEUZE, 2018b, p. 130, grifo no original). O devir-professora que atravessou Dançarilha remetia a afirmar, injetar vida, criar possibilidades no currículo.

Nesse devir Dançarilha sentiu que havia uma confusão em relação ao que os/as estudantes pensavam a respeito de aula de dança e o que a professora Pina pensava. Para jogar bem, precisou subverter algumas crenças e o senso comum sobre a Dança no currículo. Dançarilha ouvia constantemente que a dança estava associada à necessidade de expressão como prática terapêutica. No primeiro dia de

experimentações com umas das turmas do 8º ano, Pina disse: “Eu adorei! Eles/as precisam disso, abrir o cérebro, a consciência, eu também preciso, o mundo inteiro precisa! Essa coisa de expressão do movimento é terapêutica”. Essa fala de Pina foi recorrente durante toda a pesquisa. Mostrava que havia uma necessidade de terapia na escola e que a dança poderia funcionar como uma prática terapêutica no currículo.

Além dessa noção terapêutica, muitos/as na escola não consideravam dança como um conhecimento válido no currículo, a ponto de deixar de ter aula de Português para dançar. Pina disse à Dançarilha: “Expliquei tudinho para as turmas, que isso é aula, porque alguns, que são mais críticos, perguntaram se não teriam aula”. E continuou: “eu disse que sim, que vamos costurar uns temas, especialmente da Semana da Consciência Negra, que Mercedes quer tanto”. Assim, para que os/as alunos/as considerados/as mais críticos/as aceitassem participar da aula de dança, Pina e Dançarilha iriam “costurar uns temas”. Ou seja, a dança só seria validada se ligada a um tema e a uma disciplina considerada mais importantes no currículo.

Embora seja uma maneira de afirmar a vida e possa ser utilizada em práticas para esse fim, o objetivo com a dança em um currículo era explorá-la como arte. E a arte “não cura, não acalma, não sublima, não indeniza, não ‘suspende’ o desejo, o instinto nem a vontade”, ela “é ‘estimulante da vontade de potência’, ‘excitante do querer’” (DELEUZE, 2018b, p. 131). O que se quer dizer com isso é que, ao contrário de ser instrumento para disciplinar e acalmar, a dança estava ali para fazer experimentar um currículo-dançante que, por sua vez, queria provocar, excitar o desejo, despertar, acordar, movimentar, compor com a diferença. Qual seria então o papel da Dança no currículo? Ou da Arte de modo geral? Para a poetisa mineira Adélia Prado, o papel da Arte é nenhum: “Ela não é didática, ela não é catequética, ela não é filosófica. Ela é expressão pura!”.[7] Um currículo-dançante pode fazer com que os corpos expressem sua potência e desejos. E isso não é terapia! É arte. É isso o que um currículo-dançante quer fazer ver, sentir e perceber.

Em devir-professora Dançarilha aprendeu que dar aulas, nessa perspectiva, requer tempo de ensaio. Uma “aula é ensaiada. É como no teatro e nas cançonetas, há ensaios. Se não tivermos ensaiado o bastante, não estaremos

[7] Fala de Adélia Prado no programa Sempre um Papo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sisSlTXY6bM&ab_channel=SempreUmPapo>. Acesso em: 25 set. 2020.

inspirados. Uma aula quer dizer momentos de inspiração, senão não quer dizer nada" (DELEUZE, 1988, s.p.). O ensaio implica em incontáveis tentativas. Trata-se de experimentar: insistir, tentar, arriscar, repetir. A repetição torna-se imprescindível, pois move a diferença (DELEUZE, 2018a). Isso porque a cada vez que se repete algo nunca se faz o idêntico, não se trata de uma reprodução fabril, mas do fluxo do vivo que é a vida.

Trata-se de um processo de preparação e inspiração. A inspiração foi um duplo movimento para Dançarilha. Duplo porque uma "aula quer dizer momentos de inspiração" (DELEUZE, 1988, s.p.), pois o papel do/a professor/a é inspirar (DELEUZE, 1988). Contudo, ao mesmo tempo que inspira estudantes, o/a professor/a também se inspira. "Nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender" (DELEUZE, 2018a, p. 222). Não "há método para encontrar tesouros nem para aprender, mas um violento adestramento, uma cultura ou paideia que percorre inteiramente todo o indivíduo" (DELEUZE, 2018a, p. 222). Quando um currículo-dançante colocou Dançarilha nesse movimento por ensaiar, experimentar, tentar, com foco no aprender, buscou por momentos de inspiração.

Dançarilha precisou estudar, aprender, ampliar e amplificar seus conhecimentos e experiências em Dança. O que não foi difícil, por se tratar de um conhecimento que ama. Para ser professor/a "é preciso achar a matéria da qual tratamos, a matéria que abraçamos, fascinante", é preciso, ainda, "estar totalmente impregnado do assunto e amar o assunto do qual falamos. Isso não acontece sozinho. É preciso ensaiar, preparar" (DELEUZE, 1988, s.p.). O devir-professora exigiu de Dançarilha preparo, e a fez procurar pontos que conectassem seu corpo aos corpos dos/as estudantes.

4. Aprender em devir-criança

Devir-criança é diferenciar-se da forma Homem e, assim, viver "uma singularidade em sua expressão mais elevada" (JÓDAR; GÓMEZ, 2002, p. 35). Trata-se de entrar em um modo intenso e inventivo de viver, num "processo criativo pelo qual as minorias se metamorfoseiam e escapam do controle social" (JÓDAR; GÓMEZ, 2002, p. 31). Dançarilha entrou nesse devir ao precisar aprender esse novo jeito de pesquisar, curricular e professorar e ao se agenciar aos mais diferentes

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

corpos e ao compor com eles no espaço. Ao aprender junto com as/os estudantes, se abriu à amizade.

As crianças vivem e experimentam o tempo e o espaço de outro modo. Crianças aprendem observando, convivendo, experimentando, compartilhando. Elas também aprendem especialmente quando convivem com seus pares, quando se misturam e convivem com outras crianças. Dançarilha passou a experimentar o espaço da escola com os/as estudantes. Começou a ouvir suas músicas e a aprender suas danças. Compartilharam dicas de filmes, se sentava no chão junto com eles/as, conversava durante os intervalos. Não os imitou, mas se envolveu com uma cultura outra, se implicando com esses corpos.

Laços de amizade entre Dançarilha e os/as estudantes foram se tecendo a cada encontro. Não era uma deles/as, mas alguém que se misturava com eles/as. Um currículo-dançante opera pela lógica da diferença e a diferença "é acompanhada da admissão da contradição" (ASPIS, 2019, p. 38). Corpos contraditórios podem se co-implicar. Na "lógica da co-implicação [*sic*] de Deleuze, da complicação" tem-se esse movimento como "inclusivo e se configura como movimento de composição de redes, superficialidades rizomáticas, compostas por conexões 'e...e...e', abandonando o ou" (ASPIS, 2019, p. 39). Em um currículo-dançante professores/as e estudantes podem tecer redes.

Sempre que Dançarilha chegava na escola e entrava nas salas, havia trocas de olhares que lhe passavam essa sensação de coimplicação. Esses olhares eram seguidos de sorrisos, abraços e gestos coreanos, que se popularizaram entre jovens e adolescentes de vários países e são uma expressão de carinho. Um deles é o coração feito com as mãos na altura do peito ou dos olhos. Nesse gesto, cada mão faz o formato de uma letra "C" e unem polegar com polegar e os dedos de uma mão com os dedos da outra mão. Um outro gesto coreano era o *big heart*. Braços e mãos se unem pelas pontas dos dedos em cima da cabeça. Significa amor, carinho e que a pessoa é "muito, muito fofa". Faziam também o *finger heart*, em que se fecha a mão, unindo dois dedos (polegar e indicador) como se fossem as válvulas do coração, também significando amor e fofura. Os gestos da cultura *k-pop* estavam naqueles corpos como expressão de seus sentimentos.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Além desses gestos, era recorrente Dançarilha chegar na escola e estudantes dançarem para ela, especialmente passos de *trap dance*.[8] Começou a compartilhar seus materiais com os/as estudantes. No primeiro dia em que levou uma caixa de som, ligou seu *streaming* de música e deixou que escolhessem as músicas pelo seu *smartphone.* Isso foi um delírio para muitos: usar, na sala de aula, um celular-com-internet-e-com-as-músicas-que-quisessem. Nesse dia, alunas/os até então distantes, se aproximaram de Dançarilha. Eles/as até a ensinaram a entender e a mexer melhor nesses dispositivos! Quando Dançarilha entrava em devir-criança, estudantes entravam em um devir-professora. Um currículo-dançante pode ensinar com o que é agradável aos/às estudantes e fazer essa confusão e troca de papéis. Forma-se uma parceria e vê o fascínio de estudantes por música e dispositivos eletrônicos como uma potência para o aprender.

Isso ficou evidente, também, quando uma das meninas do 8º ano, que ficava apenas sentada, se admirou pelo fato de Dançarilha colocar na aula as músicas de que ela gostava. Dançarilha não se lembra qual era a música, mas era *k-pop*, do grupo BTS. Essa estudante veio correndo até Dançarilha sorrindo (ela era sempre séria com Dançarilha) e perguntou, com empolgação na voz: “Não acredito!! Você gosta dessa música? Você gosta desse grupo?!”. Dançarilha respondeu “Sim!”. Ela então pediu para dançarem juntas na proposta de improvisação em duplas. Dançarilha aceitou na hora. Agora, a convidada a dançar no currículo era ela! Dançaram cerca de três músicas, sorrindo, com alegria, desfrutaram o momento de modo singular e criaram em dança. Desse dia em diante, ficaram próximas e ela começou a participar de tudo.

Dançarilha colocava todos os tipos de música. Os gostos eram os mais variados. Uns/umas queriam *k-pop*, *funk*; outros/as queriam músicas eletrônicas. Também colocou músicas de filmes, de animação, como *Shrek*, *Bee Movie* e Meu Malvado Favorito 2. Houve um delírio quando tocou *Hey Jude*, dos Beatles! Músicas do Queen arrebataram os corações. Isso ocorreu na mesma época do lançamento do filme *Bohemian Rhapsody*, que conta a trajetória da banda e foi um sucesso de

[8] *Trap dance* é a dança que se faz ao som do ritmo *trap* e cujo conjunto de passos leva o nome de *lit dance* (BRAZ, 2019). *Trap* é um estilo de música do *hip-hop*, que mistura diferentes batidas da música eletrônica. Um estilo que vem crescendo desde os anos 2000 e, com ele, surgiu uma outra maneira de dançar, que mistura movimentos coreografados e de improviso, podendo combinar diferentes estilos das diferentes danças da cultura *hip- hop*. Contudo, a dança é mais conhecida como *trap dance*.

bilheteria. A improvisação com música foi um momento de entrega, criação com o corpo que se deixa ser afetado pela dança em composição com a música.

Esses movimentos fazem pensar no que pode um currículo-dançante. Pode criar vínculos. Pode fazer professores/as se contagiarem com outros movimentos. Pode fazer trilhar outros caminhos que devêm corpos-dançantes: corpos que se juntam, se implicam, se coimplicam, e dão sentido a um currículo. Pode inclusive fazer estudantes tirar uma professora para dançar e fazer um currículo-dançante no qual os passos e os movimentos ocorrem no próprio fazer, sem prescrições e sem saber onde vão dar.

Eis aí uma maneira de se implicar própria de um currículo-dançante: uma implicação que tem algo do devir-criança. Uma criança ouve uma música e começa a dançar. Dançarilha, a professora em devir-criança, se abriu para ouvir a música que esses corpos emitiam, e se lançou em dança. Segundo Jódar e Gómez (2002), a criança é “estrangeira à própria língua”, por isso inventa modos menores de falar. É claro que Dançarilha se sentia uma estrangeira diante da linguagem daqueles corpos, com outras danças, mas se colocou, como criança, a aprender.

4. Dançar, tecer redes e aprender

Esses foram alguns dos muitos movimentos provocados por um currículo-dançante e evidenciaram que toda oportunidade para dançar na escola deve ser aproveitada, pois em um currículo a dança ainda se dá por meio de muitas negociações. Para superar o senso comum de dança na escola, há que subverter e tornar esses momentos em encontros que potencializam e conduzem a aprender com a diferença ao se deixar fluir em uma dança com o imprevisível, o acaso.

Evidenciam, também, a importância de se abrir para os devires, para as sensações que decorrem de encontros com a diferença de cada corpo, que causam estranhamentos e obrigam a diferenciar-se e a criar. Um currículo-dançante faz entrar em contato com o fora e movimenta o chão do currículo, muda a maneira de pensar, provoca a pensar sem pressupostos. Conecta com a diferença e faz viver os duplos dos devires, faz entrar num jogo com a diferença. Um currículo-dançante confunde papéis: faz estudantes ensinar e professora aprender, faz estudantes tirarem para dançar. Faz professores/as formar parcerias com estudantes, cria vínculos e provoca o desejo de estar junto.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Essas experiências mostraram a importância de tecer redes no território de um currículo para deixar que um currículo-dançante seja ativado e conduza os corpos a dançarem a diferença que são. E isso pode dar sentido aos corpos que compõem o território de um currículo.

Carla Char
FaE/UFMG
carlacharmes@gmail.com
Artista da Dança, Pedagoga com ênfase em Dança e Mestre em Educação pela UFMG. É membro do GECC (Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Currículos e Culturas - FaE/UFMG – CNPq) e do grupelho (Grupo de Estudos e Ações em Filosofia e Educação - FaE/UFMG – CNPq).

Orientadora: Marlucy Alves Paraíso
FaE/UFMG
marlucyparaiso@gmail.com
Professora Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, onde atua desde 1995 e do Programa de Pós-graduação em Educação da mesma universidade desde 2003. É pesquisadora 1C do CNPq. Fundadora e Coordenadora do GECC: Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Currículos e Culturas da FaE/UFMG.

Referências:

ASPIS, Renata P. L**. Percursos de uma pesquisa**. Fazer filosofia na rua com o corpo: experimentações em resistência. [No prelo, 2019].

BARROS, Laura P.; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (orgs.). **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. Disponível em: <https://desarquivo.org/sites/default/files/virginia-kastrup-liliana-da-escossia-eduardo-passos-pistas-para-o-metodo-da-cartografia.pdf>. Acesso em: 11 out. 20.

BRAZ, Matheus. **O que é a trap dance?** [Entrevista cedida a] Carla Char. Instagram: via direct. Contagem, 18 mar. 2019. 1 arquivo .mp3 (5 min.).

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Transcrição integral do vídeo para fins exclusivamente didáticos. 1988. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2020.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta Editora, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luis Orlandi e Roberto Machado. 1. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018a.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

ISSN: 2238-1112

FIGUEIREDO, Gláucia Maria. Imagens embaralhadas: cenas-acontecimentos e geopedagogia. *In*: AMORIM, Antonio C., GALLO, Sílvio; OLIVEIRA Jr., Wenceslao M. (orgs.). **Conexões: Deleuze e Imagem e Pensamento e...** Petrópolis: De Petrus; Brasília: CNPq, 2011.

JÓDAR, Francisco; GÓMEZ, Lúcia. Devir-criança: experimentar e explorar outra educação. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 47-57, jul.-dez. 2002.

PARAÍSO, Marlucy Alves. Um currículo entre formas e forças: diferença, devir-artista da contadora de filmes e possibilidades de alegria em um currículo. In: FAVACHO, André M. P; PACHECO, José A.; SALES, Shirlei R. (orgs.). **Currículo, conhecimento e avaliação**: divergências e tensões. Curitiba: Editora CRV, 2013.

PARAÍSO, Marlucy Alves. Fazer do caos uma estrela dançarina no currículo: invenção política com gênero e sexualidade em tempos do slogan ideologia de gênero. In: PARAÍSO, Marlucy Alves; CALDEIRA, Carolina (orgs.). **Pesquisas sobre currículos, gêneros e sexualidades***.* Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018. p. 23-52.

PARAÍSO, Marlucy Alves; MEYER, Dagmar Estermann. Metodologias de pesquisas pós-críticas ou sobre como fazemos nossas investigações. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (orgs). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em Educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética***.* Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

TRINDADE, Rafael. Nietzsche: Psicologia do Ressentimento. **Razão Inadequada***.* 2016. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/05/25/nietzsche-psicologia-do-ressentimento/#:~:text=Como%20diz%20Nietzsche%3A%20%E2%80%9CO%20ressentimento,vez%20mais%20extenuado%20e%20incapacitado>. Acesso em: 25 set. 2020.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Desafios artístico/pedagógicos em dança na pandemia

Carolina Romano de Andrade (IA-UNESP/SP)
Luiza Romani Ferreira Banov (ECA/USP)
Renata Fernandes dos Santos (IA-UNESP/SP)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: Este artigo apresenta uma visão do Coletivo Afetos Dança Educação sobre os desafios vivenciados no ensino da dança durante a pandemia de Covid-19. A dança, em seu viés educacional, é uma área do conhecimento que se relaciona com as experiências corporais, artísticas e estéticas que, até a pandemia, eram realizadas prioritariamente de maneira presencial. No contexto de ensino remoto ou híbrido exigido pelos protocolos sanitários tais práticas artístico/pedagógicas sofreram profundas adaptações. A partir desse cenário, o artigo discute oito desafios que se revelaram na adaptação e na aprendizagem da dança em caráter remoto e aponta pistas para possibilidades de enfrentamento dos desafios encontrados.
Palavras-chave: DANÇA. ARTE. EDUCAÇÃO. PANDEMIA.

Abstract: This article presents a view from the collective Afetos Dança Educação on the challenges experienced in dance education during the Covid-19 pandemic. Dance, from an educational perspective, is an area of knowledge that is related to body, artistic and aesthetic experiences that, until the pandemic, were carried out primarily in person. In the context of remote or hybrid teaching required by health protocols, such artistic/pedagogical practices have undergone profound adaptations. From this scenery, the article discusses eight challenges that were revealed in the adaptation and learning of remote dance and proposes clues for possibilities to face the challenges encountered.
Key words: DANCE. ART. EDUCATION. PANDEMIC

1. Dançando em (contra)tempos

Esta comunicação traz um panorama dos desafios vivenciados nos processos artístico/pedagógicos em dança realizados durante a pandemia do Covid-19, pelo Núcleo Afetos Dança Educação[1]. Esse núcleo surgiu de uma chamada aberta realizada no fim de junho de 2020, com a intenção de acolher docentes de dança que estavam preocupados em discutir, partilhar, adaptar, experiências, inquietações e dificuldades para reorganizar as práticas artísticas pedagógicas do ensino presencial para o remoto.

[1] Esse núcleo é formado pelas artistas da dança/docente as Carolina Romano de Andrade, Layla Mulinari Burgarelli Bomfim, Luiza Romani Ferreira Banov, Renata Fernandes dos Santos e Renata Rodrigues da Costa.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Diante da perspectiva de um provável retorno às aulas presenciais em setembro de 2020, este núcleo de artistas-educadores da dança realizou semanalmente encontros remotos de cerca de 2 horas de duração, entre junho e dezembro. Ao longo de seis meses, por meio das atuais ferramentas virtuais de encontro, escrita e edição em tempo real, conectamos o pensamento reflexivo de cinco profissionais atuantes em diferentes âmbitos da educação (formal e não formal) junto a diferentes públicos e faixas etárias. O trabalho abarcou a diversidade de experiência de cada autora, abordando as problemáticas e impactos da pandemia ao ensino da dança a partir de um conjunto múltiplo e heterogêneo de perspectivas. Elaboramos recriações possíveis das práticas em dança no contexto de isolamento social e as inquietações no que tange a volta às aulas, dentre os quais: mapeamos desafios, dificuldades, descobertas e conhecimentos adquiridos na nova forma de interação recém estabelecida; apontamos modos como a dança, uma arte da presença e do movimento, pode ser vivida por meios virtuais e especificamente por meio da tela; discutimos como intermediar as relações dançantes e também como administrar a limitação desta experiência virtual.

Ao fim dos primeiros encontros contornou-se nossa preocupação central no acolhimento das crianças e docentes envolvidos neste contexto:

> Como acolher e receber aqueles que vão chegar a uma nova realidade que ainda não conhecem? A filósofa Hannah Arendt (2016) nos diz que os adultos estariam na responsabilidade de apresentar o mundo conhecido às crianças, bem como as crianças ao mundo, já que o conhecem antes do nascimento dos recém-chegados. Neste contexto pandêmico, um novo contexto se descortina para todos nós, adultos e crianças: ainda não o conhecemos, não sabemos ao certo como será estar nessa nova escola. Precisaremos pensar no acolhimento desses "recém-chegados" considerando que todos somos novos nesse contexto: crianças, estudantes, professores e toda a comunidade escolar. (ANDRADE, SANTOS, BANOV. 2021 p. 75)

Nestas condições, o acolhimento cuidadoso, pleno de escuta daqueles que voltariam às aulas era a reflexão imprescindível para nós. Até meados de julho de 2020,

> surgiram inúmeros protocolos que definem medidas necessárias para que esse retorno aconteça. O documento "Para um retorno à escola e à creche que respeite os direitos fundamentais de crianças, famílias e educadores", apresentado por um coletivo de educadores, ou as recomendações da Fundação Maria Cecilia Souto Vidigal, ou ainda o "Caderno de direitos – Retorno à creche e à escola, publicado pela Frente Nordeste Criança", entre outros, procuraram auxiliar os gestores de escolas públicas e privadas em seu planejamento do retorno de atividades das escolas, bem como

ISSN: 2238-1112

> contribuir para a manutenção dos direitos fundamentais das crianças. (BANOV et al. 2020, p.08)

Era certo que os protocolos sanitários se faziam necessários, porém eles mantinham, para famílias e educadores, o ambiente de tensão instaurado desde o início da pandemia. Pensávamos: se a escola vai reabrir, como acolher sem medo, mas com cuidado e calorosamente, afetivamente cada criança que retorna? Era preciso levar em conta que

> Todas as crianças que passaram por esta pandemia foram privadas do convívio e socialização, da possibilidade de brincar, de frequentar escolas, do acesso à cultura, enfim, de tantos outros direitos que foram interrompidos longamente. Tal privação se torna mais grave porque estamos falando de crianças, que se desenvolvem na interação de maneira mais intensa do que os adultos. (BANOV et al., 2020. p.07)

Foi nessa perspectiva que escrevemos Movimentos de Afeto: por um protocolo poético e dançado de volta às aulas (2020), um “protocolo” que visava ultrapassar o campo dos procedimentos práticos e sanitários, revelado como a arte/dança pode contribuir para um retorno poético e sensível de volta às aulas.

2. Dançando novos passos: Educação reformulada

No processo de pesquisa e publicação do ebook, mencionado, testemunhamos a educação que se refez dia a dia durante a pandemia. A relação com a tecnologia, negada em alguns contextos pedagógicos, em outros impossibilitada pela falta de recursos e em outros ainda exaltada como sendo o futuro na educação, foi acelerada, para não dizer imposta, nos mais variados contextos educacionais. Todas as faixas etárias e classes sociais foram inseridas neste novo modo de ir às aulas, invariavelmente mediados pela tecnologia, em maior ou menor grau a depender das condições de cada comunidade. Desta maneira, reconhecemos as dificuldades do momento, como bem nos afirma Banov et al (2020),

> Testemunhamos como artistas/educadores a complexa realidade de um país onde alguns, em questão de dias, se adaptaram ao novo formato. Famílias reequiparam as casas com novas telas e pacotes de dados de internet, enquanto do outro lado do bairro ou da rua, o ensino remoto não foi uma possibilidade. Uma grande parte da população brasileira não teve meios para que o ensino remoto se efetivasse: muitas famílias não possuíam computadores ou celulares com pacote de dados; algumas casas não dispunham de espaço físico para que qualquer relação de ensino se

ISSN: 2238-1112

> estabelecesse; tantas outras não puderam se dedicar a isso pois buscavam por condições básicas de sobrevivência. (BANOV et al., 2020, p.6).

Os docentes precisaram se reinventar para se adequar aos novos formatos vigentes. Crianças foram expostas excessivamente às telas e tiveram as relações presenciais interrompidas. Este fato inicialmente expôs uma possível dilaceração, perda de sentido nas relações às quais estávamos habituados. Foi necessário olhar e refletir o tempo presente para encontrar possibilidades de reencantamento do mundo, próprias da infância. O isolamento social os manteve longe da escola, amigos e de relações tecidas no dia a dia, convívios de afetos. Ocorreu um repentino silêncio do contato, ao mesmo tempo, um enorme barulho visual pelas mídias fazendo com que as informações fossem transportadas ao excesso de lives, vídeos, aulas virtuais sem data para acabar.

Diante dessa perspectiva ressaltou-se a realidade de um país repleto de desigualdade. Dessa forma, sabemos que a pandemia teve/tem/terá faces diferentes para as diversas camadas da sociedade. A ideia de pensar o passado - presente - futuro da pandemia se deu por considerarmos que no ato desta escrita, muito já aconteceu e continua a acontecer, e não temos conhecimento do que o futuro resguarda, como resquício do que estamos vivendo.

O Brasil iniciou as aulas remotas em março de 2020 sendo que em julho de 2021, data de fechamento deste artigo, ainda temos um cenário no qual não reconhecemos a previsão de retorno completo. Nesse período, nota-se a tentativa de alguns estados brasileiros em organizarem o retorno, como foi o caso de Manaus, um dos primeiros estados brasileiros a anunciar o retorno presencial das aulas em 10 de junho de 2020. Por outro lado, algumas escolas fizeram o retorno completo de suas atividades e muitas estão realizando o ensino híbrido (remoto e presencial alternados) desde agosto de 2020. Fato com o qual precisamos lidar é que esta situação amplia desigualdade, distancia cada vez mais as realidades.

3. Aprendendo a dançar com a pandemia em 8 desafios

Desta forma, nos anos de 2020 e 2021 o ensino passou por profundas reconfigurações para as possibilidades remotas. Os docentes em sua diversidade tiveram um dos grandes desafios de sua trajetória e precisaram se reinventar. As escolas e famílias também precisaram se adaptar à nova realidade considerando a viabilidade de acesso tecnológico e pedagógico de cada contexto, de cada

comunidade. Impossível contemplar todos nesta escrita; sabemos que são muitas realidades e cada uma procurou ser contemplada na prática incansável de nossos docentes.

A partir deste complexo contexto nos colocamos a tarefa de sistematizar e mapear os oito principais desafios impostos pelo ensino remoto e o que aprendemos ao trilhá-los com a dança, norteados pela questão: o que pudemos mobilizar dessa experiência a fim de projetarmos transformações no ensino da dança?

Desafio 1: Mídias e tecnologias como principais dispositivos de comunicação e relação interpessoal.

Este desafio nos colocou a virtualidade como um meio possível de aproximar pessoas que estão distantes fisicamente. No que tange a dança, o desafio foi oferecer outras poéticas, abordagens que precisaram ser adaptadas e recriadas especialmente para este ambiente.

As experiências iniciais nas práticas artísticas/pedagógicas em dança na pandemia foram uma novidade para muitos de nós. No entanto, reconhecemos a necessidade de se considerar a conexão virtual como um meio legítimo e possível de aproximar pessoas que estão distantes fisicamente/ geograficamente e de oferecer atividades corporais e poéticas adaptadas e recriadas especialmente para este ambiente.

Por um lado, que este meio virtual colaborou para a criação de um ambiente em que crianças e famílias puderam reconhecer a importância da presença da dança no cotidiano de seus filhos, muitas delas entrando em contato com este universo pela primeira vez. Também foi possível, em alguns casos, inserir a dança no cotidiano de quem não a praticava antes da pandemia. Por outro, como veremos no desafio 2, muitos não tiveram sequer a possibilidade de acessar as aulas remotas.

Para o docente, a virtualidade pode ser uma ferramenta de auxílio para as propostas pedagógicas, que usufruíram do acervo de memória da dança disponível no ambiente virtual, como vídeos e fotos com a intenção de criar e ampliar o repertório dos estudantes. Ao longo desse período foi possível ressignificar o ambiente digital como lugar de encontro, principalmente dos adultos, contribuindo na integração de docentes em reuniões remotas, mas também em cursos de formação de docentes e grupos de estudos, uma vez que este ambiente pode funcionar em

formação de adultos e atualização profissional, facilitando a integração de moradores de diferentes pontos do país, como foi o caso deste núcleo de artistas docentes.

Desafio 2: Falta de acesso da maior parte da população brasileira às mídias e tecnologias necessárias à participação das crianças em propostas virtuais.

Este desafio nos coloca frente as dificuldades daqueles que não têm ou tiveram acesso as aulas remotas, sobretudo no modo síncrono. A pandemia colocou uma lupa diante dos problemas sociais e, portanto, também dos problemas de acessibilidade virtual, dessa forma um dos desafios, ainda não solucionado, foi a democratização do acesso à internet. Em face à impossibilidade de acesso fez-se necessária a adaptação de propostas virtuais à criação de experiências poéticas por meio da construção de kits de materiais e proposições pelos docentes a serem entregues nas mãos das famílias ou via correio. Parte dos docentes procurou acolher a comunidade de estudantes apesar das dificuldades de acesso virtual evitando a exclusão de crianças de seus vínculos sociais, escolares e culturais. Desta maneira o ensino da dança também passou por traduções a formatos adaptados a diferentes realidades.

Como estratégia educacional, alguns artistas-docentes também tiveram que experimentar a criação de novos formatos de aulas de dança: audioaulas, videoaulas, aulas-descrições, ampliando assim a gama de estímulos aos estudantes bem como formulando caminhos adequados aos objetivos a cada aula. Foi exigida maior disponibilidade e envolvimento dos docentes na elaboração de novas propostas pedagógicas que envolvessem o maior número de estudantes.

Desafio 3. A tela como um impeditivo à percepção de sensações, ao contato físico, à percepção da respiração e outros sons naturais, cheiros, pequenos gestos e até micro movimentos do corpo que dança, que informam e educam dentro de processos artísticos/pedagógicos em dança.

Trabalhar a dança a partir do meio digital considerando a tela, a imagem, o audiovisual e a edição como meios e desdobramentos possíveis nos processos de criação de danças em formatos como videodança e outros formatos híbridos faz com que atestemos que qualquer processo de criação e a própria vida ocorre apesar de, como diria Clarice Lispector (1998). É a partir do que temos e não do que não temos

ISSN: 2238-1112

que a criação ocorre. Assim, a dificuldade de se observar pequenos movimentos pela tela pode ser subvertida pela aproximação do corpo à tela criando nova percepção dos pequenos gestos, por exemplo.

Os docentes também passaram por um processo de valorização do papel da palavra no processo didático/ pedagógico, considerando que as orientações no ambiente virtual pedem maior concisão e objetividade. No ambiente virtual a palavra é um dos poucos suportes do docente e ganha força na comunicação entre os docentes e estudantes. O exercício de escolha de cada palavra e discurso pedagógico teve como consequência o aprimoramento da didática do docente bem como o seu aprofundamento de seus saberes em dança.

Este desafio também proporcionou o fortalecimento do processo de construção da autonomia da criança. Os estudantes se viram na necessidade de conectarem-se a si mesmos e à proposta, frente à ausência da energia/ presença do coletivo e do docente a apoiá-lo fisicamente/ presencialmente, uma vez que,

> O estado de presença provocado em uma aula de dança presencial não é o mesmo que acontece em uma aula em que temos uma tela entre nós. Isto porque nossos cinco sentidos são ativados de outra forma, diferente da qual estávamos acostumados: não podemos tocar, ver, sentir, cheirar da mesma maneira quando estamos juntos fisicamente. Por outro lado, o ensino remoto ainda nos possibilita: provocar vivências de conscientização corporal; experimentar outras possibilidades de movimentos; criar relação com a percepção do tempo, com o uso do espaço e com outros elementos da dança, como a composição coreográfica; e, mais ainda, partilhar e apreciar coletivamente o arcabouço de repertórios de dança dos participantes e os disponíveis na internet. (ANDRADE, SANTOS, BANOV. 2021 p. 79)

Desafio 4. Exposição excessiva das crianças e adultos às telas.

Sem dúvidas um problema gerado pelas aulas remotas foi o aumento da exposição às telas o que gerou dificuldades a muitas famílias no gerenciamento desta exposição. Desta maneira a criação de novos formatos de propostas artísticas/pedagógicas como audioaulas, aulas-descrições e kits poéticos elaborados pelas docentes (contendo desenhos, artesanatos, histórias) a serem entregues às famílias para serem apreciados em casa pela criança foram resoluções possíveis e necessárias. Tais formatos, diminuíram o excesso de exposição às telas bem como promoveram a valorização de uma rede de afetos por meio da criação de propostas delicadas em que a criança se sentiu querida e lembrada por adultos cuidadores dedicados que também têm necessidade de se conectar (não apenas virtualmente, mas afetivamente) com as crianças sob sua orientação.

De qualquer maneira foi debatido entre docentes e famílias o fato de que um conteúdo virtual pedagógico de uma aula, ou de uma vivência escolar ou artística deve ser valorizado em relação às outras experiências virtuais às quais as crianças estão expostas: jogos, videogame, programas de TV etc. Estes conteúdos criados ou intencionalmente selecionados pelas artistas docentes integram um percurso pedagógico visando, privilegiando os vínculos afetivos estabelecidos no período pré-pandêmico bem como evitando conteúdos inadequados ou de baixa qualidade oferecidos pela grande mídia.

É enfim necessário reconhecer que crianças têm limites claros e baixos de exposição às telas[2] que devem ser respeitados por todos os adultos cuidadores: família, escolas, centros culturais e de convívio das crianças. Cuidar do limite de exposição às telas é proteger a saúde física e mental da criança, colocando-a no lugar de atenção que ela necessita a cada fase de desenvolvimento. Esta necessária proteção fez com que os adultos envolvidos precisassem se organizar individual, coletiva e socialmente para que os direitos e necessidades da infância e adolescência fossem respeitados também durante a pandemia.

Desafio 5. A casa como espaço inadequado para a prática da dança.

De forma inusitada a dança invadiu a intimidade das casas de nossos estudantes. Exercitar a escuta e a empatia frente às dificuldades espaciais e tecnológicas vividas por famílias e rede de docentes foi um exercício. No entanto o reconhecimento de situações de precariedade de moradia de alguns estudantes nos faz valorizar a escola, sobretudo a pública, como espaço privilegiado de oferta de experiências e percursos artísticos, pedagógicos e de vida, que deve ser defendida não apenas por docentes, mas também por gestores políticos, escolares, docentes, famílias e sociedade. É preciso reconhecimento social de que, para muitos estudantes brasileiros, a escola ainda é a principal senão a única possibilidade de vivência das artes com o mínimo de estrutura que é solicitada pelos processos artísticos.

[2] A Sociedade Brasileira de Pediatria preconiza que é necessário evitar a exposição de crianças menores de 2 anos às telas sem necessidade (nem passivamente). Às crianças com idades entre 2 e 5 anos, o tempo de telas deve ser no máximo de 1 hora por dia, sempre com supervisão de pais/cuidadores/responsáveis; às crianças com idades entre 6 e 10 anos, o tempo de telas deve ser ao máximo de 1 a 2 horas/dia, sempre com supervisão de pais/responsáveis e para adolescentes com idades entre 11 e 18 anos, limitar o tempo de telas e jogos de videogames de 2 a 3 horas/dia. Recomendamos outras leituras para aprofundamento a esse respeito nas referências finais deste texto, como o documento *#Menos telas #Mais saúde.*

ISSN: 2238-1112

As aulas virtuais também oportunizaram a ressignificação do local de morada de cada criança, valorizando elos afetivos com a casa, a partir do processo de criação em dança, uma ocasião de reconhecer a própria moradia como fonte de inspiração, lugar poético e de criação.

Desafio 6. O distanciamento proporcionado pela tela como fator dificultante na prática social da dança, do dançar em grupo, do aprender com o outro.

Foi necessário ressignificar o que seja dançar junto. No entanto, experimentar a dança à distância unidos pelas telas nos permitiu perceber que é possível dançar virtualmente, como permanência, como resistência. O ambiente virtual está longe do ideal, mas é o real que tivemos à disposição durante a pandemia. Propiciar a todos os envolvidos nas aulas virtuais de dança a oportunidade de estarem mais conscientes de si mesmos, dos espaços e necessidades de conexão, bem como da importância da prática da dança em suas vidas foi uma ação de resistência e fortalecimento dos indivíduos envolvidos.

Desafio 7. As famílias como mediadoras do processo de ensino-aprendizagem em dança.

> A partir do entrelaçamento do papel pedagógico de famílias e docentes, abriu-se uma oportunidade para que as famílias pudessem atuar na vida de seus filhos de forma mais integrada, unificando o elo entre comunidade, espaço público e educação. Lembrando algo que nos une: para educar o outro, é importante que nos eduquemos anteriormente. O ato de ser pai, mãe e também docente é um ato constante de investigação das próprias limitações, mas também do horizonte que se encontra em si mesmo para que isso se reflita e amplie a existência da criança cuidada. (ANDRADE, SANTOS, BANOV. 2021 p. 80)

O ensino remoto abriu espaços para que as famílias (em um olhar ampliado, a sociedade) pudessem vivenciar a existência e potência das aulas de dança. Valorizamos o fato de que algumas famílias tiveram a oportunidade de dançar com suas crianças e acompanhá-las em seus processos pedagógicos e de criação, vivência inédita para muitos adultos e crianças, que não tiveram oportunidade de viver a dança em suas infâncias. Também foi proporcionado uma "reconexão" dos familiares com os processos de aprendizagem das crianças para além dos produtos de "mostras de fim de ano"; o que promoveu de forma inédita e única uma valorização da dança no processo de desenvolvimento humano para além dos produtos dos processos criativos.

Por meio da mediação das famílias, foi proporcionada a manutenção de vínculos e a permanência da dança na vida das crianças. Esta manutenção foi fundamental sobretudo para as crianças que vivem em ambientes com pouco espaço físico para brincar.

Neste exercer dança na educação percebemos que mesmo com poucos recursos espaciais é possível propor ações de/em movimento que integrem as crianças à sua realidade e ambiente. Facilitamos o relacionamento interpessoal por meio do oferecimento de repertório lúdico a ser vivido por crianças e familiares.

Desafio 8. Corpos com dor: quando os direitos da infância são violados ou docentes são sobrecarregados.

Observamos o papel de responsabilidade do docente do movimento de dança em observar o bem-estar físico e integridade de suas crianças. Por vivermos o corpo e o movimento podemos ter maior facilidade em identificar corpos com dor, bem como situações de abuso. Salientamos a necessidade de que, ao haver uma identificação de violência ou de violação de direitos, que famílias e comunidade sejam encorajadas a buscar apoios associativos, do estado e de redes de apoio, ONGs, centros de convivência e da escola na proteção dos direitos básicos da infância. A escola, centros culturais e docentes (sobretudo os corporais) têm papel fundamental no acompanhamento das crianças sendo corresponsáveis no diagnóstico de situações de abuso ou qualquer tipo de necessidade que a criança esteja vivendo em casa. É papel de todos conscientizar a população sobre essa problemática a fim de minimizar situações de abandono e violência na infância, situação que se multiplicou durante a pandemia.

No caso de colegas docentes sobrecarregados, podemos oferecer suporte para que tenham acesso a atualizações sobre dança, corpo, movimento e recursos de autocuidado, identificando as práticas corporais, somáticas e terapêuticas corporais como meios de acolhimento e de apoio em atendimentos multidisciplinares. É tempo de valorizar o papel da dança e das práticas corporais na sociedade, divulgando-se que por meio delas é possível desenvolver potencial criativo, autoconhecimento e autocuidado e proporcionar a regulação de energias e tensões corporais, oferecendo significativo suporte para os desafios atuais aos docentes, gestores, famílias e crianças.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

4. Dançando com o tempo

Nossa intenção foi olhar para os desafios apresentados como um ponto de partida para acolher indivíduos e realidades por meio das relações entre corpo, dança e movimento. Outrossim, discutimos como intermediar as relações dançantes e a limitação dessa experiência; pensamos meios de reformular nossa prática, mas, mais do que isso, partilhamos visões de mundo que nos lançaram a pensar o futuro e os novos cenários que fomos convidados a habitar.

Nós consideramos que os saberes da dança vivenciados por meio dos 8 desafios foram fundamentais na criação de um ambiente sensível, de escuta, de interesse e atenção ao outro, o que pode facilitar a assimilação da complexa situação presente, e de reintegração de grupos e comunidades.

O primeiro desafio nos levou a refletir que a virtualidade é um meio possível de aproximar pessoas que estão distantes fisicamente. Dessa forma, consideramos que o virtual colaborou, em certa medida, para a aproximação das famílias, com a dança trabalhada no cotidiano escolar e muitos que não conheciam as práticas em dança puderam entrar em contato com esse universo.

O segundo desafio nos colocou frente às dificuldades daqueles que não tiveram acesso às aulas remotas, sobretudo no modo síncrono. Desta maneira, os encontros de dança passaram por recriações, em uma tentativa mais democrática aos meios possíveis de comunicação permitindo a continuidade de vínculos das crianças à sua rotina escolar e cultural.

O terceiro desafio apresentou alternativas frente às dificuldades entre docente e estudantes em um processo de dança pelas telas que até então implicava em contato, toque e presença. Aprofundamos o uso das mídias a favor da linguagem da dança, para ampliar a gama de estímulos e propostas pedagógicas, bem como formular novos caminhos a cada encontro.

No quarto desafio, foi observado que o conteúdo virtual pedagógico de vivência escolar ou artística precisou ser valorizado em relação às outras experiências virtuais a fim de evitar a exposição excessiva às telas, bem como promover a valorização de uma rede de afetos.

O quinto desafio revelou a forma que a dança penetrou as casas dos estudantes. As aulas virtuais oportunizaram a ressignificação do local de morada de

cada criança, valorizando elos afetivos com a casa, a partir do processo de criação em dança.

O sexto desafio propôs a experimentar a dança à distância pelas telas nos permitindo perceber que é possível dançar virtualmente, entendendo a relação de comunicação e do tempo e espaço mediado pelas telas. Além disso, observamos que

> A permanência dos estudantes nas aulas remotas de dança atesta que uma nova forma de presença está nascendo em vídeo aulas, audioaulas e aulas síncronas por plataformas de comunicação digital. A pandemia trouxe novos desafios, exigindo, dentre outras coisas, uma adequação didática aos meios digitais para repensarmos a importância da dança na educação. (ANDRADE, BANOV, SANTOS. 2021 p.79)

O desafio sete abriu espaços para que as famílias pudessem vivenciar a existência e potência das aulas de dança, proporcionando uma "reconexão" dos familiares com os processos de aprendizagem das crianças para além dos produtos de "mostras de fim de ano".

Por fim, o oitavo desafio, revelou o papel de responsabilidade do docente em observar o bem-estar e a integridade das crianças. Consideramos que os saberes da dança (GODOY, 2013) operam na criação de um ambiente sensível, de escuta, de interesse e atenção ao outro, o que pode facilitar a assimilação da complexa situação presente, e de reintegração de grupos e comunidades.

5. Dançando e abrindo espaços

> Foi e ainda será um tempo de se criar uma pedagogia que abra espaço para as poéticas da distância. Mantenha o distanciamento: essa norma sanitária bem poderia ser uma regra coreográfica de uma performance artística. E por que não pensar que de fato seja? Diante do contexto, observamos que a coreografia foi colocada à disposição da sociedade. No mundo pós-pandemia, a escola pós-pandemia será sem dúvida um ambiente mais coreografado, com gestos e protocolos que podem chegar a ser poéticos se algum orientador assim desejar. (ANDRADE, SANTOS, BANOV. 2021, p.80)

A pandemia revelou fortemente o papel social das artes coreográficas. Nela toda a sociedade emergiu em um fundamental elemento da dança e da coreografia que é o uso intencional do espaço. No entanto, isso não foi suficiente para que reconheçamos aspectos fundamentais da importância desta arte como processo de criação. Os desafios vivenciados e falta de espaço para a dança no contexto escolar mais uma vez evidenciam o descompasso da tímida presença das

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

artes e da dança no currículo escolar, deixando claro a incompreensão do alcance social e da potência da arte como elemento de criação e de regeneração, tão necessários em tempos pandêmicos. Assim, os desafios trilhados permitiram que os aprendizados com a dança e a proposição de protocolos poéticos se fizessem mais do que nunca necessários. Abrimos assim,

> Um convite não apenas a professores de dança ou de artes, mas aos pedagogos e equipes gestoras de todo o país para que reavaliem a hierarquização do currículo escolar, em que arte e movimento são muitas vezes preteridos em relação aos demais componentes curriculares. [...] A dança como caminho pode proporcionar mais do que o aprendizado técnico sobre o mover-se e o compor artisticamente. Ela pode, como linguagem da arte, proporcionar a vivência do universo do sentir, do afetar e do ser afetado pelo outro, pelo mundo. Este caráter torna fundamental que ela esteja presente integrando a vida escolar à vida familiar. (ANDRADE, BANOV, SANTOS. 2021. p.79-80)

Dessa forma, nos alimentamos da dança e de seus saberes para vivermos o presente e lidarmos com o futuro – que é sempre incerto, mas que se desenha por meio de coreografias sociais e espaços que exigem/exigirão de nós a criação de novas respostas aos desafios de nosso tempo. Almejamos, portanto, impulsionar um relações que acolham e nutram o atual momento por meio do corpo e das relações entre a dança e o movimento.

Carolina Romano de Andrade
IA-UNESP/SP
carolromano@hotmail.com
Doutora em Artes pelo IA/UNESP, Estágio Pós-Doutorado em Artes, IA/UNESP. Pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação PPGArC da UFRN. Atua como professora colaboradora do Mestrado Profissional em Artes, PROF ARTES, Unesp/SP.

Luiza Romani Ferreira Banov
ECA/USP
lu_rfb9@alumni.usp.br
Doutora em Artes Cênicas - Dança ECA/USP. Pré-treinadora em GYROTONIC® e GYROKINESIS® e idealizadora do Núcleo Dédalos de pesquisa de/em movimento. Coordena o grupo de pesquisa Pé de Dança Pedagogias da Dança e Antroposofia (Faculdade Rudolf Steiner/Universidade Federal do Triângulo Mineiro) e integra o LAPETT (Laboratório de pesquisa em TanzTeatralidades - ECA/USP).

Renata Fernandes dos Santos
IA-UNESP/SP
renata.danse@gmail.com
Bacharel e Licenciada em dança pela UNICAMP e mestre em Artes pela UNESP. É professora de arte/dança da educação básica pública e coordenadora do grupo/linha de pesquisa Pé de Dança: Pedagogias da Dança e Antroposofia (Faculdade Rudolf Steiner/Universidade Federal do Triângulo Mineiro).

Referências

ANDRADE, Carolina; BANOV, Luiza; SANTOS, Renata Fernandes. Danças de um Tempo: Pedagogias da ausência em meio à pandemia. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 34 p. 73-82 maio/ago. 2021. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena. Acesso em: 01 de jul de 2021.

BANOV et al, **Movimentos de Afetos** - por um protocolo dançado e poético de volta às aulas, [s.n.] Rio de Janeiro, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro. 1998.

GODOY, Kathya Maria Ayres de et al. O desafio em formar plateia para dança. *In*: _____ (Org.). **Experiências compartilhadas em dança**: formação de plateia. v.1. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2013, pp. 73-76.

ISSN: 2238-1112

Criação docente a partir de provocações discentes: outras possibilidades para o artista-docente

Clarissa Martins Gomes (PPGAC UFRGS)

Dança como área de conhecimento: perspectivas Epistemológicas, metodológicas e curriculares

Resumo: O presente texto tem como objetivo discutir sobre a criação de videodança realizada por docente a partir de provocações discentes. Justifica-se a abordagem do tema por proporcionar uma ampliação do olhar sobre as possíveis formas de atuação do artista-docente e por valorizar práticas de emancipação e de protagonismo de artistas-discentes, favorecendo uma relação mais horizontal na sala de aula/ensaio. A abordagem metodológica é embasada na pesquisa narrativo-artística e breve revisão bibliográfica acerca de conceitos sobre criação compartilhada e sobre artista-docente. Desta forma, são discutidas dez criações discentes, as quais são inspirações para criação docente e fazem parte da etapa de pré-produção da videodança, assim como referências em videodança para a artista-docente. Como resultados parciais, pode-se dizer que a pandemia foi propulsora de novas formas de ensinar-criar-aprender e que a falta de recursos dos estudantes do ensino público demandou que estratégias de ensino e criação fossem revistas pela artista-docente, autora deste artigo.

Palavras-chave: DANÇA. CRIAÇÃO COMPARTILHADA. ARTISTA-DOCENTE. VIDEODANÇA

Abstract: This paper aims to discuss the creation of screendance performed by a teacher based on student provocations. The approach to the theme is justified to provide an expansion of the view on the possible forms of performance of the artist-educator and to value practices of emancipation and protagonism of artist-students, supporting a more horizontal relationship in the classroom / essay. The methodological approach is based on narrative-artistic research and a succinct bibliographical review on concepts about shared creation and artist-educator. Thus, ten student creations are discussed, which are inspirations for teacher creation and are part of the pre-production stage of screendance, as well as references in screendance for the artist-educator. As partial results, it can be said that the pandemic propelled new ways of teaching-creating-learning and that the lack of resources of public education students demanded that teaching and creation strategies be reviewed by the artist-educator, author of this article.

Keywords: DANCE. SHARED CREATION. ARTIST-EDUCATOR. SCREENDANCE

1. Introdução

Em um passado não tão distante, costumávamos ver bailarinos/estudantes expressando movimentos, sentimentos e pensamentos

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

concebidos por seus coreógrafos/professores. Essa ideia sobre a criação em dança tem sido transformada na contemporaneidade. Ao abordar a criação coreográfica, Paludo (2015) afirma que as formas de compor coreografias se expandiram, que "os bailarinos começaram a criar suas danças, para além de um autor denominado coreógrafo" (PALUDO, 2015, p. 30)

Bailarinos/estudantes têm conquistado um novo *status*: intérpretes criadores. Mas ainda costumam interpretar/criar a partir das propostas de seus coreógrafos/professores. A inversão dessa "hierarquia" de uma sala de aula/ensaio de dança raramente é vista: pouco se sabe de coreógrafos/professores que dançam as propostas de seus bailarinos/estudantes. E qual seria o limite da autoria das criações? Será que coreógrafos/professores conseguiriam não interferir nas criações?

Tais questionamentos têm acompanhado uma etapa da pesquisa de mestrado que desenvolvo pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, a qual investiga a criação em dança na escola. Esta pesquisa precisou ser adequada em virtude da pandemia, e uma das alterações foi relativa ao resultado de um processo de criação em desenvolvimento.

Sou professora de dança e protagonista da criação de uma videodança inspirada nas produções artísticas realizadas por estudantes a partir de propostas recebidas por plataforma de ensino remoto. Por esta razão, exponho a criação docente a partir de ideias discentes como uma proposta de atuação possível para artistas-docentes. Um processo desafiador que talvez dialogue com a procura de Isabel Marques (2020, p. 185) por um "trabalho artístico/educativo de grupo em que esteja no próprio dançar a cumplicidade e criação do grupo".

Portanto, o objetivo deste texto é discutir sobre a criação de videodança realizada por docente a partir de provocações discentes, motivada por uma experiência com estudantes de 9º ano de escola pública. Justifica-se a abordagem desse tema por proporcionar uma ampliação do olhar sobre as possíveis formas de atuação do artista-docente e por valorizar práticas de emancipação e protagonismo de artistas-discentes. Oportuniza-se também uma relação mais horizontal na sala de aula/ensaio.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

2. Abordagem metodológica

A pesquisa narrativa valoriza “as experiências e as vivências das pessoas, levando-nos a outros modos de viver os processos de busca” (TORREGROSA, 2017, p. 303). Acredito que através da escrita do texto em primeira pessoa, narrando os fatos, desafios, escolhas, angústias, prazeres, entre outras sensações que foram surgindo durante o percurso, seja uma forma pertinente de compartilhar as experiências de docente e artista, entrelaçadas ou não. Segundo Apolline Torregrosa (2017)

> A pesquisa narrativo-artística torna-se, assim, essencial para visibilizar a importância do cotidiano das ações docentes, como um corpo potente ao qual pertencemos e que estimula as possíveis transformações da educação a partir dos imaginários que nutrimos a cada momento. De maneira solitária nos conectamos com os outros em seus relatos, suas palavras, suas imagens, suas metáforas ou poesias, e cada pequena ação se torna mais ampla, com as histórias de cada um. (TORREGROSA, 2017, p. 316)

Desse modo, ao reconhecer a relevância da pesquisa narrativo-artística para os campos da arte e da educação, adotei um diário de criação que dialoga com o diário de classe. Neste diário escrevo sobre as estratégias de ensino e criação adotadas em 2020 no contexto de ensino remoto sem aulas síncronas e traço conexões com a criação da videodança que está em desenvolvimento. Esses escritos provocam reflexões acerca das novas estratégias de ensino e criação para os estudantes de 2021, que ainda estão em ensino remoto, porém com uma aula síncrona de Artes por quinzena.

3. Breve revisão de conceitos

Quem atua como coreógrafo/professor costuma compreender que os processos de criação não são vias unilaterais de conhecimento, pois dialoga-se constantemente com bailarinos/estudantes sobre as propostas de criação, gerando uma criação compartilhada entre os envolvidos. Para Delory-Momberger (2017), a criação é fonte de abertura identitárias e reside na representação de que a criação se reveste de diferentes formas segundo os momentos e os lugares em que se desdobra.

A autora ressalta a relevância de criar um espaço-juntos, “onde cada um vai poder pousar, com sua existência, sua história, suas experiências, suas dúvidas,

suas vontades, seus projetos" (DELORY-MOMBERGER, 2017, p. 182). E afirma que a posição do docente nas criações compartilhadas é de fazer parte do grupo e participar do fazer juntos, não como uma autoridade detentora de poder, mas como alguém que "compartilha seus conhecimentos, propõe leituras, inicia atividades, sem reduzir a dinâmica de grupo, e zela para o despertar das ideias, para expressão de cada um" (ibid, p. 182).

Essa forma de atuar perante uma criação compartilhada entre docentes e discentes pode dialogar com conceito de artista-docente, discutido por Isabel Marques (2020), que reafirma o posicionamento de que processos de criação artística podem ser repensados como processos explicitamente educacionais e vice-versa. Para a autora esse é "o papel do artista docente, atuar junto aos estudantes como fonte viva de arte e educação, para que as salas de aula sejam celebrações, e não eventos" (MARQUES, 2020, p. 188).

Marcia Strazacappa (2014) reafirma a relevância da articulação entre a arte e a docência, da experiência de/no palco do artista docente que vai compartilhar seus conhecimentos e vivências com seus estudantes. A autora discorre sobre esse entrelaçamento constante da seguinte forma: "Publicar textos e pisar no palco; refletir com palavras e com o corpo. Criar e continuar produzindo aquilo que apenas seres humanos dão conta de fazer: arte." (STRAZZACAPPA, 2014, p. 109).

Marques e Brazil (2014, p. 55) ressaltam "a necessidade, a propriedade, a maravilha de o professor ser *ele mesmo* um pedaço do mundo da arte, uma fonte de fruição e produção artística que adentra os muros da escola". Dessa forma, é possível pensar processos de criação em dança em ambiente escolar, em que os artistas-docentes possam vivenciar, dar corpo as ideias e movimentos concebidos por seus estudantes, que favoreça uma relação mais horizontal na sala de aula.

4. Pré-produção da videodança

Como mencionado anteriormente, a criação desta videodança iniciou em 2020, em um contexto de ensino remoto em virtude da pandemia da Covid-19[1]. Inicialmente, a intenção era realizar uma criação em dança protagonizada por

[1] Doença causada pelo coronavírus, SARS- COV-2, que, até janeiro de 2021, levou a óbito mais de 2 milhões de pessoas no mundo. (CANDAL, Ludmila; VENAGLIA, Guilherme. 2021)

ISSN: 2238-1112

estudantes do 9º ano de uma escola pública localizada em São Leopoldo, Rio Grande do Sul, da qual sou professora de Artes/Dança desde 2016.

No entanto, dificuldades de acesso à internet e escassez recursos tecnológicos provocaram mudanças tanto na metodologia de ensino das aulas quanto na estratégia de criação em dança, que era objeto de estudo da pesquisa de mestrado em desenvolvimento. Uma das alterações foi relativa ao protagonismo da videodança.

Como forma de ampliação da participação dos estudantes no processo de criação, disponibilizei meu corpo para dar vida as suas ideias de criação, caso não pudessem ou não quisessem gravar vídeos de suas propostas. As formas de devolução das atividades também foram estendidas. Mesmo que fossem atividades para criação em dança, eles poderiam enviar mensagens, fotografias, desenhos, poemas ou qualquer outra forma de expressão artística.

A proposta de criação principal foi a composição artística a partir de criações em dança realizadas por estudantes de anos anteriores. Os estudantes poderiam assistir quatro criações coreográficas, concebidas e produzidas coletivamente por estudantes de 8º e 9º ano das turmas de 2018 e 2019, e poderiam escolher pelo menos uma dessas composições para inspirar uma nova criação. Essa foi uma atividade eletiva e foram entregues 23 criações, realizadas por 14 estudantes, em diferentes linguagens artísticas, conforme gráfico abaixo.

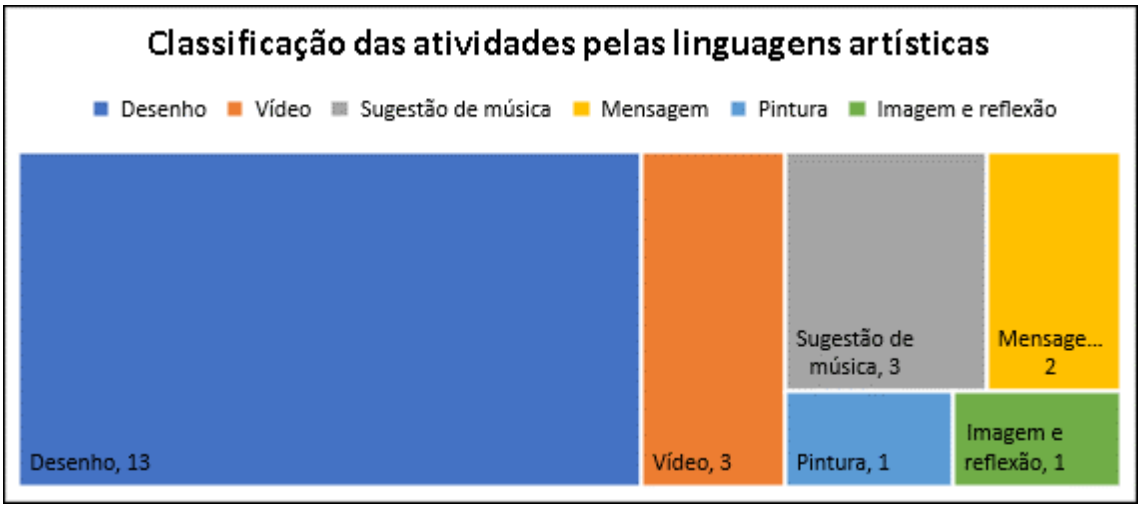


Gráfico 1 – Classificação das 23 atividades entregues pelos estudantes em 2020, a partir de propostas de criação disponibilizadas por plataforma virtual durante o ensino remoto.

O ano letivo de 2020 acabou e, infelizmente, não houve atividades suficientes para criar uma videodança apenas com as entregas em vídeos. Todavia,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

todas as materialidades[2] poderiam ser disparadoras/inspiradoras para a criação de videodança, como produção de estudantes de 9º ano de 2020, e ser apreciada pelos estudantes de 2021.

Também poderia ser realizado um vídeo com um compilado das atividades entregues. Porém os estudantes que participaram dessa atividade eletiva tinham o conhecimento desde o princípio que a intenção era realizar uma criação em dança. Considerei coerente manter a proposição inicial, tanto pela pesquisa em desenvolvimento, quanto pelo desenvolvimento de uma processo artístico-pedagógico que também poderia ser um recurso didático para as aulas de Artes/Dança.

Então, os 14 discentes criadores/propositores das 23 materialidades foram convidados a seguir integrando a pesquisa e o processo de criação, mesmo que não fossem mais estudantes da escola. Criamos um grupo de *whatsapp*, no qual conversamos, compartilhamos ideias sobre a videodança e combinamos encontros virtuais para conversar sobre o processo de criação.

A manutenção desse vínculo com os estudantes tornou essa videodança uma criação compartilhada entre docente e discentes, protagonizada pela docente. E questões sobre autoria da criação e interferência nas proposições estudantis emergiram ao realizar uma criação compartilhada entre docentes e discentes em que a artista-docente protagoniza a obra. Afinal, a criação de uma videodança nestas circunstâncias inevitavelmente dialoga com a formação e a atuação da artista-docente.

Ao abordar sobre as concepções de aulas como proposições criativas, Eleni Jesus de Souza (2016) disserta que a autoria é intrínseca às atividades humanas visto que a obra de arte não se constitui como um presente do acaso, e sim apresenta intencionalidade de seu autor. Logo, para o pesquisador é possível pensar as aulas como atos autorais dos educadores.

> Como educadores é extremamente significativo percebermo-nos como autores de nossas práticas advindas da relação dialogal entre intencionalidades, propostas, conteúdos, meio, aluno e educador.(SOUZA, 2016, p. 79)

Na contemporaneidade se tem falado sobre um escorrimento da própria noção de autoria (CERBINO; MENDONÇA, 2011). Esta problematização vai além

[2] Como as atividades entregues correspondiam a diferentes linguagens artísticas, materialidades foi a maneira que encontrei para nomear as atividades estregues.

ISSN: 2238-1112

das questões sobre autoria, atingindo também a noção de obra, o que “toca o cerne do embate autoral contemporâneo presente nas fronteiras expressivas entre técnicas, tecnologias, campos expressivos e espaços de criação visíveis na arte” (CERBINO; MENDONÇA, 2011, p. 354)

Na dança, o coreógrafo, visto como autor de coreografias, não desapareceu, mas esta figura expandiu-se pois “os bailarinos começaram a trabalhar em colaboração uns com os outros e a realizar experimentos coreográficos” (PALUDO, 2015, p. 30). Tais experimentações provocam descobertas tanto no modo de mover-se quanto no modo de ensinar/compartilhar sobre a maneira como se move, o que instiga criação de uma linguagem autoral. Para (CABRAL, 2018, p. 14) “ser provocado a uma linguagem autoral significa ser responsável por sistematizar e distribuir à concepção de dança que vivenciamos”.

Tais definições sobre autoria colaboram para minha autopercepção como intérprete-criadora de uma videodança que está sendo concebida de forma compartilhada com alguns estudantes. Ao final do processo, seremos quinze autores e uma intérprete-criadora.

Ainda posso afirmar que não há desconforto de minha parte em trazer para essa criação sugestões e proposições embasadas em experiências artísticas prévias. Afinal, não deixamos a bagagem de conhecimentos e vivências para trás a cada nova experiência artística. Pelo contrário, a bagagem vai ficando cada vez maior.

Além disso, minha trajetória artística colabora para que desafios relativos à criação e produção de videodança possam ser antecipadamente previstos e até mesmo evitados. Não haveria razões para não compartilhar essas experiências práticas com os estudantes, se estamos em diálogo durante todo o processo de criação.

Um exemplo é referente a escolha da trilha musical. Os estudantes sugeriram três músicas, todas contemporâneas e sem direitos autorias livres. Logo, essa videodança não poderia ser disponibilizada para eles através canais de *youtube* ou redes sociais (nem mesmo pela página da escola). Sendo assim, foi necessário escolher outra música para a videodança. Todavia, as três ideias sugeridas deveriam estar presentes na criação.

Foi neste momento que a necessidade de rever as atividades entregues pelos estudantes não mais como materialidades, mas como inspirações para uma

ISSN: 2238-1112

nova criação. Inspirações estas que precisavam considerar outros aspectos relativos à produção de videodança que vão além da simples intenção de dar corpo as ideias dos estudantes.

Tenho utilizado as músicas sugeridas como trilhas dos ensaios, de exercícios de exploração espacial, para compor pequenas células coreográficas e até mesmo fragmentos das letras das músicas (em português) tem sido utilizado como textos da cena. Os videoclipes das músicas também foram apreciados e tem contribuído para pensar elementos referentes a gravação, como enquadramento e iluminação. Assim, comecei o processo de criação da videodança por estímulos musicais e videográficos.

Geralmente, na minha carreira artística, eu iniciava processos de criação pelo movimento a partir de tarefas de composição, ainda que eu mesma as propusesse. E “andar em círculos” foi uma tarefa que emergiu a partir da observação da seguinte atividade entregue, a qual apresenta um pequeno texto em que tal ação está escrita e destacada pela estudante autora.

Figura 1 – Foto do desenho realizado por uma estudante a partir de uma proposição criativa.

Há alguns anos eu faço parte da GEDA Cia de Dança Contemporânea[3], com a qual tenho integrado elencos de espetáculos e/ou intervenções que dialogam

[3] Dirigida por Maria Waleska van Helden, a Geda Cia de dança contemporânea atua há 37 anos no estado do Rio Grande do Sul. Algumas produções da companhia podem ser apreciadas por seu canal de youtube: GEDA Cia de dança GEDA https://www.youtube.com/channel/UCK7m1OpdeTiz31IRxl8xoYA

ISSN: 2238-1112

diretamente com arquiteturas de prédios, espaços fechados ou abertos, públicos ou privados. Foi pela companhia também que tive a experiência de ser criadora-intérprete e produtora de uma videodança, intitulada *Solidão/Espera - Passado para dois*[4], inspirada na obra de Edward Hopper. Tanto as criações coreográficas, performances quanto a videodança são experiências de criações em dança em que o espaço é um determinante para a criação.

De acordo com Luciana Paludo:

> [...] *o espaço é um dos fatores que determina a construção da coreografia*, para isso percebi que é necessário um *exercício de percurso*, uma vez que entre a percepção que se tem do espaço e os movimentos que o corpo reage em resposta que se faz a coreografia. (PALUDO, 2015, p. 157)

Então, outra inspiração emergiu a partir de uma atividade entregue. Um estudante enviou a seguinte mensagem via *whatsapp*:

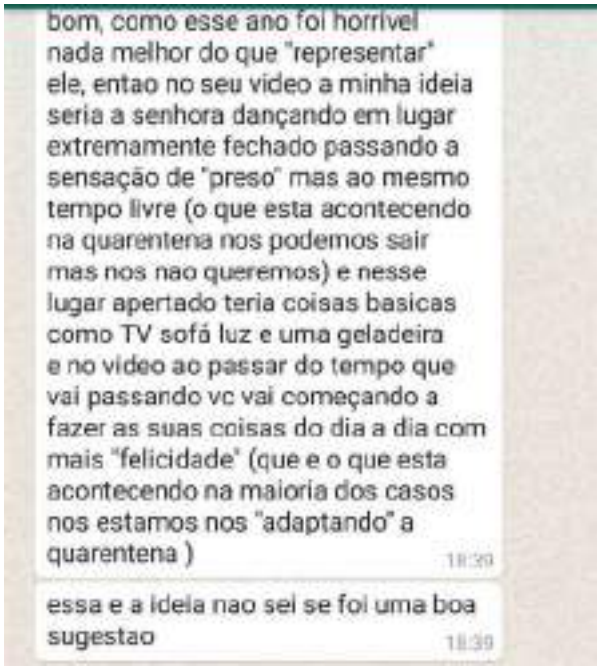


Figura 2 – Mensagem enviada por estudante participante da criação da videodança.

Por coincidência, tenho a disposição uma locação similar ao espaço sugerido pelo estudante. E por conhecer o espaço onde a gravação irá acontecer a criação da coreografia pode ser feita a distância, imaginada e ensaiada entre as quatro paredes da minha casa e posteriormente, ajustada para ao ambiente que será onde será filmada. É válido ressaltar que em meus ensaios em casa tenho

[4] Videodança disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FDfHIidMO9c. Acesso em 15 de junho de 2021.

ISSN: 2238-1112

deixado lacunas de criação para improvisação, para o inusitado, para que o diálogo entre o espaço e eu possa acontecer de forma efetiva. Concordando com Ivani Santana (2020, p. 35), vejo a "improvisação como estratégia de organização do agente improvisador da sua corporalidade implicada com o contexto e seus elementos, sejam eles objetos, sistemas ou outros agentes".

Ainda sobre o cenário de gravação, outra inspiração veio à tona, a partir do seguinte desenho realizada por uma estudante.

Figura 3 – Foto do desenho realizado por uma estudante a partir de proposição criativa.

Em um de nossos encontros virtuais os estudantes lembraram de uma calça com as cores do arco-íris, que usei em aula e emprestei para figurino de encenação teatral. É uma calça diferente, sem costuras que aberta é semelhante a uma bandeira. Sugeriram que a calça fosse utilizada como elemento cênico e que eu interaja com ela durante a videodança, mas que ela não fosse utilizada como figurino.

A sugestão para figurino veio a partir de outro desenho, também realizado por uma estudante, o qual pode ser observado a seguir.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

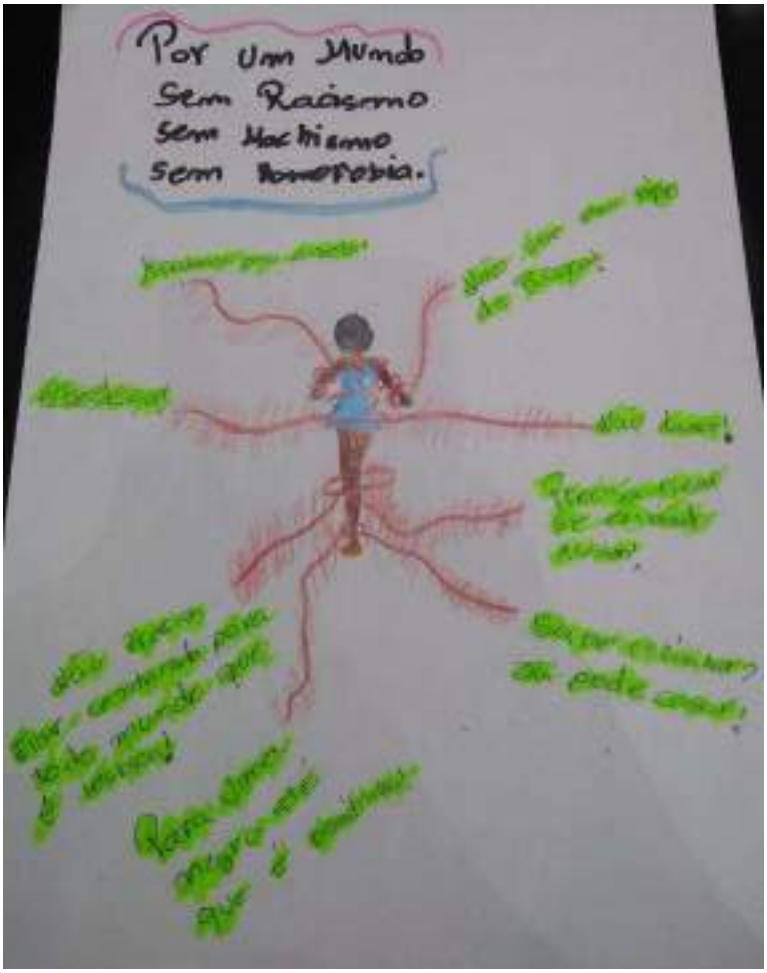


Figura 4 - Foto do desenho realizado por uma estudante a partir de proposição criativa.

Inicialmente, fiquei desconfortável ao pensar em usar um vestido curto como figurino, pois o público-alvo desta videodança serão meus estudantes, os quais são adolescentes, no início da puberdade, fase da descoberta da sexualidade. Ou seja, a professora deles usando um vestido curto poderia ser mais falado do que a produção artística. Também não posso desconsiderar que, de alguns anos para cá, existe um cerceamento sobre as práticas docentes, como se todo instante estivéssemos sendo vigiadas sobre nossa conduta em sala de aula, sobre o que falamos, como agimos, que conteúdos são abordados e de que modo. Na escola em que atuo, já houve casos de pais e mães questionarem o porquê tal assunto foi abordado em sala de aula por determinada disciplina. Posso dizer que não é uma campanha aberta, mas vigiar e, até mesmo, denunciar professores é uma prática incentivada pelo atual governo brasileiro.

Porém, ao discutir sobre isso com os estudantes e reler as frases escritas em torno do desenho, compreendi que não estava incomodada em usar o vestido, mas sim em como seria julgada. E isso é algo que recorrente no cotidiano feminino:

ISSN: 2238-1112

cuidar a roupa pensando nos assédios e julgamentos que se pode sofrer. É recorrente para mim e para as estudantes da turma. Portanto, usar o vestido na videodança é demonstrar resistência ao cotidiano imposto, é mais uma vez mostrar que o assédio é responsabilidade do assediador e não da vítima. É empoderar-se como artista-docente dentro da escola e, se algo for dito, será uma oportunidade de abordar esse assunto de forma abrangente em minhas aulas e com a comunidade escolar, se necessário.

Lembrando que, segundo a definição de Isabel Marques (2014, p. 235) artista-docente "é aquele que, numa mesma proposta, dança e educa: educa dançando e dança educando, consciente das duas ações fundidas que exerce". Este não é um processo artístico como os demais que já fiz parte. Criar com os estudantes e lembrar constantemente que ser artista e ser docente são profissões que escolhi trilhar concomitantemente. Uma não se sobrepõe a outra, mas ambas trazem responsabilidades.

6. Inspirações em videodança

Incialmente a intenção era que os estudantes criassem em vídeo, o que não foi possível a todos. Apenas três atividades foram entregues dessa forma, sendo que em duas os rostos das meninas aparecem e em outra não. As três meninas gostariam que seus vídeos fossem utilizados como inspirações, pois não concordaram que seus vídeos tenham ficado bons o suficiente para fazer parte da edição.

Então, sugeri que refizessem os vídeos ou que nós quatro fizéssemos juntas (mesmo a distância) novos vídeos. Para que houvesse a mesma linguagem de imagens, combinamos de compartilhar videodanças que gostamos, que podem ser inspiradoras de nossas criações. Sendo assim, também precisei buscar as minhas referências de criação em dança, tanto para vídeo quanto para palco, seja atuando como bailarina ou atriz.

Observando meus processos de criação como professora de dança e como artista, aprecio muito os processos criativos em sala de ensaio, com jogos de

ISSN: 2238-1112

criação principalmente. Aprendi a selecionar poéticas, minhas influências para uma criação individual e autônoma. E uma das minhas inspirações é Pina Bausch[5].

Dentre os métodos de criação propostos por Pina Bausch, a colagem e a repetição, são aqueles que elejo para criar algo sozinha, num processo de escuta interna. Investigo movimentos do meu cotidiano que podem constituir uma célula coreográfica, estabeleço uma ordem (colagem) e começo o processo de repetição, observando as modificações que vão emergindo ao longo do processo.

Discorro sobre ela ao longo deste artigo porque uma das primeiras referências compartilhadas com os estudantes não foi uma videodança propriamente dita, mas é uma referência sobre dança e vídeo para mim. É o filme Pina 3D de Wim Wenders, de 2011, o qual é documentário focado na dança de Pina Bausch, em que vemos a humanidade e o talento da artista através de seus bailarinos, que falam sobre ela e dançam em diversos cenários de Wuppertal. Este filme transpôs para as telas as características da obra desenvolvida pela coreógrafa, a estética de seus trabalhos. E o diálogo entre a dança e o vídeo cativa o espectador.

Outra referência compartilhada foi o projeto Dança em foco – Festival Internacional de vídeo e dança. Este é o primeiro festival do Brasil dedicado a videodança. Em 2010, quando houve uma edição do festival em Porto Alegre, tive a oportunidade de participar de um *workshop* promovido pelo festival. Foi meu primeiro contato com a videodança. Desde 2018, o festival tem realizado suas edições online, o que permitiu maior apreciação das criações. Foi a partir desse festival que conheci o trabalho de Paulo Caldas, um dos diretores artísticos e curadores do festival, uma de minhas referências na área para estudos. A partir desse festival também conheci dois outros artistas e *videomakers*, com os quais tenho feitos cursos e *workshops*: Fernando Muniz e Diego Mac.

Fernando Muniz é produtor audiovisual e bailarino, diretor da "MOOV.art – Arte em movimento"[6], tem em sua carreira muitos trabalhos em videodança pelo estado do Rio Grande do Sul. Minha primeira videodança, criada, produzida, gravada e editada por mim, foi realizada inspirada nos trabalhos que tenho acompanhado deste artista.

[5] Bailarina e coreógrafa alemã, que redefiniu a noção de dança no século passado, através da Dança-Teatro.
[6] Para conhecer mais acesse: https://www.moovart.com.br/moovart

ISSN: 2238-1112

Diego Mac é artista, coreógrafo, bailarino e mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do rio Grande do Sul. É também diretor da *Macarenando Dance Concept*[7], iniciativa cultural que investe na mistura da dança, do humor e da cultura pop para criação de projetos e conteúdo.

Essas são algumas das referências compartilhadas com os estudantes. Porém, ainda estamos assistindo e compartilhando videodanças que gostamos e que têm sido fonte inspiradora de criação.

7. Considerações finais

Como resultados parciais, pode-se dizer que a pandemia foi disparadora de novas formas de ensinar-criar-aprender. A falta de recursos dos estudantes do ensino público demandou que eu revisse minhas estratégias de ensino e criação e inventasse uma nova forma de ensinar dança na escola. Dar corpo as propostas criativas dos estudantes e ser protagonista de uma videodança concebida de forma compartilhada entre docente e discente foram estratégias para prosseguir criando em dança em um contexto tão adverso, de ensino remoto.

Neste artigo foram discutidas dez inspirações das 23 que fazem parte da criação desta videodança ainda sem nome. A produção, gravação e edição estão previstas para julho de 2021. A divulgação para os estudantes está prevista para agosto de 2021. E a reverberação dessa criação ainda será abordada na pesquisa que está em desenvolvimento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

Por fim, concordando com Souza (2018), digo que ser professora não se descola do ser-pesquisadora e do ser-artista, pois essas identidades se retroalimentam de modo constante. Planejar uma aula de dança na escola, uma atividade para ensino remoto, uma criação para ser compartilhada com estudantes não é muito diferente de uma sala de ensaio. O “friozinho na barriga” é constante, a ansiedade pela estreia também. Certamente esse é um dos processos criativos mais desafiadores e prazerosos que já participei. E espero que essa experiência

[7] Maiores informações sobre o trabalho da Macarenando podem ser conferidas no site: http://www.macarenando.com.br/site/

possa ser um incentivo para artistas-docentes desenvolverem novas possibilidades de criação com seus estudantes.

Clarissa Martins Gomes
(PPGAC UFRGS)
E-mail: clari.m.gomes@gmail.com
Atriz, bailarina, diretora, professora de dança e pesquisadora em processos de criação cênica. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFRGS. É licenciada em Dança (UFRGS) e Letras (PUCRS). Mantém estudos permanentes em teatro, dança contemporânea e danças populares. Professora de Artes/Dança da rede municipal de ensino de São Leopoldo.

Orientadora: Flavia Pilla do Valle
(PPGAC UFRGS)
E-mail: flavia.valle@ufrgs.br
Professora da Graduação em Dança e do Mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de PósGraduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora em Educação pela UFRGS. Mestre em Dança pela New York University e Especialista pelo Laban/Bartenieff Institute. Autora dos Referenciais Curriculares da Dança/Arte do Estado do Rio Grande do Sul em 2009.

Referências:

CABRAL, Jeferson de Oliveira. **A partilha do dançar da Mímese Cia de Dança/Coisa**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

CANDAL, Ludmila; VENAGLIA, Guilherme. Covid-19 já matou mais de 2 milhões de pessoas no mundo, diz Johns Hopkins. **CNN Brasil**, São Paulo, 15 jan. 2021. Seção Internacional. Disponível em: < https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/2021/01/15/covid-19-ja-matou-mais-de-2-milhoes-de-pessoas-no-mundo-diz-johns-hopkins>. Acesso em: 07 mar. 2021.

CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança. **Liinc em Revista**, v. 7, n. 2, p. 348–357, 2011.

DELORY-MOMBERGER, Christine. A criação compartilhada: uma biografização coletiva. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clemenetino de (Orgs.). **Pesquisa narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2017. p. 173–186.

MARQUES, Isabel; BRAZIL, Fábio. **Arte em questões**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2014.

MARQUES, Isabel. A dança no contexto e novos contextos da dança. In: SANTAELLA, Lucia; MOTTA, Everson. **Dança sob o signo do múltiplo**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2020. p. 165–190.

MARQUES, Isabel A. **O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação**. Ouvir ou ver, v. 10, n. 2, p. 230–239, 2014.

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. Porto Alegre, 2015. 242f. [Tese]. Programa de Pós-Graduação em Educação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

SANTANA, Ivani. Dança com mediação tecnológica: uma poética inevitavelmente compartilhada. In: SANTAELLA, Lucia; MOTTA, Everson. **Dança sob o signo do múltiplo**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2020. p. 27–40.

SOUZA, Eleni Jesus de. **Aula como ato criativo e educador propositor**. São Paulo, 2016. 160f. (Dissertação de Mestrado). Programa de Mestrado Profissional em Artes, UNESP - Universidade Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.

SOUZA, Luciano Pereira de. **Não: Diário de composição de uma videodança**. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

STRAZZACAPPA, Márcia. Imersões poéticas como processo de formação do artista docente. **Revista de Pesquisa em Arte ABRACE ANPAP e ANPPOM em parceria com UFRN**, v. 1/2, p. 96–111, 2014.

TORREGROSA, Apolline. Da arte e da narração à sensível textura de nós. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clemenetino de (Orgs.). **Pesquisa narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2017. p. 303–322.

ISSN: 2238-1112

Dançando a Gaga: do presencial ao on-line

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa (UDESC)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epstemologicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: Esta pesquisa busca informar aspectos que permeiam a linguagem Gaga, a partir de uma perspectiva de observação que ocorreram durante dois anos de experiência entre aulas presenciais e on-line. A Gaga, foi idealizada no início dos anos 90 pelo coreógrafo israelense Ohad Naharin, quando atuava como diretor artístico da *Batsheva Dance Company* em Israel. Para a elaboração de possíveis definições e estruturas metodológicas que permeiam a Gaga, foi realizada a análise de matérias bibliográficos, vídeos, entrevistas, observação de espetáculos, participação em workshops e aulas on-line, onde este formato foi implementado diante do contexto COVID-19. Tais estudos foram experienciados presencialmente em 2019, no workshop linguagem Gaga ministrado pelo ex-integrante da companhia e professor licenciado, Shamel Pitts; e de forma on-line com início em março de 2020 a 2021, ainda sendo realizada; e em julho de 2020, no workshop on-line, com Ohad Naharin e professores convidados. Sendo assim, a partir das experiências com a linguagem foram identificadas ferramentas metodológicas que fazem parte do desenvolvimento prático e teórico que influenciam no aprimoramento das potencialidades criativas do praticante, com a pretensão de alcançar uma melhor compreensão desta abordagem.

Palavras-chave: GAGA. OHAD NAHARIN. DANÇA CONTEMPORÂNEA. ON-LINE.

Abstract: This research aim tô inform the aspectos of the Gaga language, from na observational perspective that occurred during two years of experience between classroom and on-line classes. Gaga was conceived early 1990 by Israeli choreographer Ohad Naharin, when he was artistic director of Batsheva Dance Company in Israel. The methodological structures was difined using bibliographic materials, videos, interviews, observation of shows, participation in workshops and online classes were carried out, where this format was implemented in the context of COVID-19. The author experienced it in person in 2019, at the Gaga language workshop given by former member of the company and licensed professor, Shamel Pitts; and online starting in March 2020 to 2021, still being carried out; and in July 2020, at the online workshop, with Ohad Naharin and guest professors. Thus, from the experiences with the Gaga language, methodological tools were identified as part of the pratical and theoretical development that influence the improvement of the practitioner's creative potential, with the aim of achieving a better understanding of this approach.

Keywords: GAGA. OHAD NAHARIN. CONTEMPORANY DANCE. ON-LINE.

1. Diálogos iniciais sobre a Gaga

Esta pesquisa evidência uma reflexão das principais ferramentas criativas que fazem parte da Gaga, trazendo alguns esboços que ocorreram a partir da experimentação com a linguagem durante dois anos de forma presencial em 2019 e e remota em 2020 a 2021, sendo implementado este formato devido ao contexto COVID-19. Levando em conta a observação e análise das aulas, foi possível identificar ferramentas metodológicas utilizadas de forma recorrente. Desta forma, tais elementos contribuíram no desenvolvimento de potencialidades criativas e na reflexão do movimento habitual.

Ainda assim, por mais que a linguagem tenha ganhado popularidade, existem poucos registros e fontes acadêmicas que detalhem o seu funcionamento metodológico. A partir do primeiro contato em 2019, foi iniciada a busca por registros, vídeos, entrevistas, workshops, entre outros, foi possível formalizar intenções metodológicas sobre a linguagem, a fim de descrever os principais aspectos, variações e texturas, como: *shake*, *float* e *groove.* Vale ressaltar que a intenção desta pesquisa é trazer uma reflexão sobre o processo prático da Gaga, trazendo um ponto de vista particular.

O desenvolvimento prático e teórico da Gaga ocorreram no início dos anos 90, dentro da *Batsheva Dance Company* pelo coreógrafo israelense Ohad Naharin. Apesar de ser uma linguagem conhecida mundialmente, ainda existem poucos materiais bibliográficos que ponderem. O objetivo aqui, é sinalizar algumas reflexõesque foram atingidas desde o primeiro contato com a prática até o momento presente,dando maior ênfase no período de quarentena a partir do contexto COVID-19, onde passamos por adaptações sociais.

A linguagem Gaga explora o processo de formação e elaboração do movimento, ao invés do resultado. É possível reconhecer os limites e explorar as potencialidades corporais, o qual sua filosofia parte do íntimo, como Naharin comenta no documentário Gga: O amor pela dança produzido por Tomer Heymann em 2017, “Romper limites é uma questão cotidiana. Eu posso sentir que rompi meus limites hoje, mas então, eu tenho novos limites. Estou em um novo lugar. Amanhã, isso não será o suficiente e vou investigar mais.” A prática Gaga requer um treinamento diário, onde busca adquirir um corpo consciente e conectado com o presente, além de ser um trabalho que procura atingir certo nível de profundidade, é possível sentir a energia e

a sensação do movimento.

Apesar dos 31 anos de existência, a linguagem ainda está ligada ao seu fundador. Ohad Naharin nasceu em 1952, na cidade de Kibbutz Mizra, Israel. Filho de Eliav Naharin e Tzofia Naharin, cresceu numa casa repleta de estímulos criativos e artísticos. Seu pai era ator, psicólogo e contava histórias antes de dormir, o qual despertou o interesse pela aprendizagem por meio da imaginação. Já sua mãe, estudou o método de base somática com Moshe Feldenkrais. Essas influências podem ter servido como estímulo para a ideia Gaga, onde a linguagem explora a criação por meio da imaginação.

Durante sua trajetória, Ohad Naharin nunca recebeu diretamente uma formação em dança. Sua aptidão para o movimento foi descoberta, quando se juntou a Tropa de Entretenimento do Exército, servindo por três anos. Nos meses que antecederam sua dispensa, Naharin (GAGA, 2017) explica que sua mãe ligou para a *Batsheva* agenciando sua admissão na companhia, sendo aceito e iniciando oficialmente seus estudos em 1974.

Naquele período Martha Graham era consultora artística da companhia, durante o primeiro ano de Naharin a coreógrafa foi convidada para ir à Israel com a finalidade de criar um trabalho para a *Batsheva*. Por conseguinte, surge um convite para que ele se juntasse a sua companhia em Nova York. Como afirma Naharin:

> Martha Graham veio a Israel pela primeira vez fazer um novo trabalho para a Companhia de Dança Batsheva e começou a se apaixonar por mim, porque eu a fazia ela se lembrar de Bob Powell, que era um lindo dançarino. Ele era o oposto do machão. Parecia um gato e eu queria me mover daquele jeito. Seis meses depois estava em Nova York dançando com Martha Graham. (GAGA, 2017).

Além de dançar na companhia de Graham também teve a oportunidade de estudar com Limón e frequentou aulas com Stanley Williams e Richard Rapp, Maggie Black e David Howard. De acordo com o site[1] da *Batsheva* Dance Company durante sua estadia em Nova York, entre 1975 e 1976, Naharin estudou na *School of American Ballet, The Julliard School* e posteriormente no *Ballet du XXe siècle XXII* de Maurice Béjart.

Em 1990, retorna para o *Batsheva Dance Company* a partir de um convite para assumir a direção artística na companhia, marca um novo período para o grupo e se torna ponto central da dança contemporânea israelense. Ele coreografou mais

[1] Disponível em <https://batsheva.co.il/en/about?open=ohas_naharin>. Acesso em: 08 mar. De 2021.

ISSN: 2238-1112

de 20 obras explorando sua linguagem, o qual a denominou de Gaga. Além de suas produções na companhia, fez trabalhos como coreógrafo convidado para: *Nederlands Dans Theatre, Ballet Frankfurt, Lyon Opera Ballet, Compania Nacional de Danza, Culberg Ballet, Finish National Ballet, Paris Ópera Ballet, Bale da Cidade de São Paulo, Cedar Lake Contemporary Ballet, Hubbard Street Dance Chicago* e *Los Grand Ballets Canadiens.*

O coreógrafo iniciou sua pesquisa corporal após uma lesão nas costas que o deixou com danos permanentes. Durante o processo de recuperação ele teve de aprender a lidar com suas limitações, como esclarece, “Lidar com minhas limitações foi a experiência de aprendizagem mais significativa no estudo do meu corpo.” (GAGA, 2017). Foi nesse momento que começou a desenvolver alinguagem de movimento, Gaga.

A partir disso passou a investigar formas de como poderia explicar e criar uma linguagem através de palavras e movimentos. A dimensão que a Gaga tomou em termos de trabalho, contém uma universalidade existente nas suas camadas e na forma de desbloquear o corpo por meio da imaginação, e com o auxílio da improvisação em dança. Luiza Saab (2015, p. 33) comenta:

> Gaga é considerado um processo de trabalho diferente da maioria dos treinamentos de dança já existentes. Os bailarinos não dançam combinações pré-estabelecidas de movimento, mas respondem aos estímulos verbais que chamam a atenção para partes específicas do corpo, qualidades e ações. Essa exploração “sem regras” dos movimentos fornece aos bailarinos uma gama imensa de movimentos que vão além dos métodos tradicionais de treinamento. Metaforicamente, podemos comparar os estímulos verbais a uma caixa de ferramentas cheia de “texturas” (como suave, forte, apertado, afiado, conectado, tenso, entre outros) que os bailarinos podem utilizar para aplicar em seus corpos. (SAAB, 2015, p. 33).

Em Gaga é possível reconhecer os limites e explorar a potencialidade corporal, o qual sua filosofia parte do íntimo direcionando o praticante a revisitar camadas adormecidas. Além de ser um trabalho que busca atingir certo nível de profundidade, é possível sentir a energia e a sensação do movimento viajando dentro do corpo.

Na sua configuração podemos identificar três comandos utilizados com frequência nas aulas: 1) *float*, refere-se à sensação de flutuação corporal na cinesfera; 2) *groove*, assemelha-se com propostas de contração e relaxamento do corpo; 3) *shake*, trata-se da reorganização do corpo com estímulos de chacoalhar, chicotes, espasmos e tremores. Essas ferramentas permitem investigar a própria

ISSN: 2238-1112

maneira de mover-se através de sensações, estímulos que são criados dentro da mente. Podendoser trabalhada em qualquer plano e de acordo com a provocação do professor.

Esses estímulos surgem durante o treinamento a partir de comandos vocais. O qual direcione o indivíduo a perceber e promover pequenas ações que acontecem dentro do corpo, como exemplo: mãos, pés e tronco, a fim de potencializar todo o movimento e buscando sempre conectar-se com o prazer, por mais desafiador e exaustivo que pareça. Como afirma Chad Naharin no texto escrito em 2008 por Deborah Gallili, comenta:

> Gaga desafia tarefas multicamadas. É fundamental para os usuários Gaga estar disponível para este desafio. Ao mesmo tempo nós, os usuários, pode estar envolvido em mover-se lentamente através do espaço, enquanto uma ação rápida em nosso corpo está em andamento. Essas dinâmicas de movimento são apenas uma parte do que mais poderia continuar ao mesmo tempo (...). (NAHARIN *apud:* GALLILI, 2008, tradução nossa).[2]

A Gaga explora o corpo potencializando as camadas mais sensíveis e invisíveis, preservando a maneira individual de mover-se. Além disso, é possível externalizar os movimentos com a voz, pela qual é utilizada uma contagem de 1 até 10, que define o ritmo, nível e intenção máxima que o movimento pode alcançar. Após atingir o nível mais alto, toda a ação retorna para o *float*.

Essa linguagem permite ouvir e conquistar domínios do movimento, fornecendo meios de romper os limites corporais. Em razão disso, existem três turmas para quem deseja praticar: 1. *Gaga Dance*, direcionada para bailarinos e atuantes na área; 2. *Gaga People*, está disponível para pessoas que não atuam no meio da dança, mas sentem-se atraídos pela linguagem; 3. *Gaga Seated,* direcionado para pessoas que acham difícil se exercitar em pé. As aulas são ministradas por Ohad Naharin, integrantes ou ex-dançarinos da companhia.

Vale ressaltar que nas aulas presenciais da Gaga existe a ausência de espelhos, propondo para o participante uma experiência mais íntima e livre de julgamentos, onde o indivíduo pode acessar infinitas possibilidades. Nesse sentido, os espelhos são eliminados, pois cada indivíduo consegue adquirir uma consciência corporal fazendo do outro o seu próprio reflexo. Como argumenta Naharin (*apud*

[2] "Gaga challenges multi-layer tasks. It is fundamental for gaga users to be available for this challenge. At once we, the users, can be involved in moving slowly through space while a quick action in our bodyis in progress. Those dynamics of movement are only a portion of what else might go on at the same time (...)" (NAHARIN, 2008).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

GALLILI, 2008):

> Estamos deixando nossa mente observar e analisar muitas coisas ao mesmo tempo, estamos conscientes da conexão entre esforço e prazer, nos conectamos com a "sensação de tempo de sobra", especialmente quando nos movemos rápido, estamos cientes da distância entre nossas partes do corpo, estamos conscientes do atrito entre carne e ossos, sentimos o peso de nossas partes do corpo, estamos cientes de onde temos tensão desnecessária, deixamos ir apenas para trazer vida e movimento eficiente para onde deixamos ir (...) (NAHARIN *apud* GALLILI, 2008, tradução nossa).[3]

Outro ponto, são as nomenclaturas utilizadas nas aulas de dança, o qual podemos chamar de “Gaga Lexicon*”* (Hogstad, 2015, p. 27). São aproximadamente 32 palavras que servem para a investigação, onde podemos citar algumas: *lena, biba, pika, dolfi, ashi, tashi* etc. Na maioria das vezes, sua origem contém valor sentimental,por exemplo, a palavra *dolfi* é em homenagem ao jardineiro de Naharin e sua intençãoé trazer disponibilidade para mover-se.

A compreensão de *Gaga Lexicon,* só acontece através da demonstração do professor, ajuda na focalização ativa e direta o qual o corpo precisa atingir naquele momento. Além disso, também existe a substituição de palavras técnicas por palavras orgânicas, ou seja, utiliza-se a palavra “carne” no lugar de “músculo”. Outras expressões são: *cordas nos braços, balões de hélio levantando os joelhos, suavidade no movimento, afastando os ossos da carne, macarrão cozinhando* etc.

Esses estímulos permitem uma aproximação e um conhecimento mais subjetivos a respeito do próprio corpo, permitindo que cada indivíduo tenha experiência Gaga, mas baseado na mesma filosofia proposta por Ohad Naharin.

2. Gaga: do presencial ao on-line

Meu primeiro contato com a Gaga ocorreu em outubro de 2019, quando participei de um workshop sobre a linguagem*,* foi dirigido pelo ex-integrante do *Batsheva Dance Company,* Shamel Pitts. O workshop focou em ferramentas corporais apresentadas na proposta desenvolvida por Naharin.

Tal experiência proporcionou a descoberta de novas possibilidades criativas, a fim de desbloquear tensões corporais. Durante o workshop, nos foram

[3]“We are letting our mind observe and analyze many things at once, we are aware of the connection between effort and pleasure, we connect to the “sense of plenty of time”, especially when we move fast, we are aware of the distance between our body parts, we are aware of the friction between flesh and bones, we sense the weight of our body parts, we are aware of where we hold unnecessary tension, we let go only to bring life and efficient movement to where we let go…” (NAHARIN, 2008).

ISSN: 2238-1112

apresentados os estímulos de forma gradativa, um deles foi a *lena*, localizada no centro do corpo na região entre o umbigo e o útero, sendo esta, responsável, pela ativação de força e locomoção do movimento. A partir de cada comando vocal, a aula foi criando forma e corpo, sendo solicitadas variações de movimentos que se alteravam de 30% a 100% de energia.

O *shake* surgiu na aula a partir de um comando, solicitando que nosso corpo chacoalhasse como o movimento de uma cobra e o mesmo deveria acontecer nas vértebras, como um eco. Para o exercício do *float*, nos alertou que seu uso precisaria estar acompanhado de um sorriso, que nos daria a sensação de flutuação e deixaria o movimento leve.

Conforme os dias passavam, a exigência aumentava e no terceiro dia, a aula iniciou com a explicação do *fufu*, localizada na região da perna como se fosse uma calda de sereia. Durante o treinamento, nos perguntou se estávamos sentindo dor e que deveríamos transformá-lo em prazer, podendo ser comparado, tal movimento, com um alongamento. Além disso, nos afirmou que o movimento Gaga é poético, pois, segue um fluxo de energia que se faz presente no corpo e na alma. Neste dia, nos pareceu que toda linguagem Gaga estava criando vida dentro de nós, foi possível experienciar o movimento que surgia de dentro do peito, percorria a região do quadril e se direcionava para os braços.

Durante esses quatro dias, nos permitimos encontrar movimentos que nunca escolheríamos, pois, todos nasceram a partir de uma improvisação em dança. Podemos evidenciar que o processo de improvisação em dança, explora nossos limites como algo que existe na própria instância do momento. Parte de gostos, vivências que estão armazenadas na memória. A respeito do diálogo estabelecido na improvisação, Fernanda Leite (2005, p. 106) aponta:

> O diálogo acontece em vários níveis e sentidos: no indivíduo com seu próprio corpo; no corpo do indivíduo com o ambiente; no corpo de um indivíduo com outro indivíduo com quem se relaciona corporalmente; no diálogo verbal entre contatistas sobre seus métodos de ensino, relato de experiências, questionamentos; no diálogo entre o Contato Improvisação e outras técnicas de educação somática, bem como de outras expressões do movimento humano (como teatro, danças sociais, moderna, artes marciais etc.). (LEITE,2005, p. 106).

A improvisação como ferramenta composicional estabelece uma comunicação através do compartilhamento. A essência da dança apresenta-se na escrita corporal, assim como a prática Gaga estabelece estímulos de criação de forma

ISSN: 2238-1112

diferenciada e livre de qualquer julgamento. Percebemos assim, que a linguagem de Naharin é uma experiência poética e sincera na construção de todo o seu movimento, o qual o espelho é próprio corpo do outro e as dores corporais surgem durante o processo, para alertar o lado emocional.

Em 2020, diante da situação atual de pandemia trouxe alterações nas relações que acontecem por meio de contratos sociais. A proximidade e o toque físico são fundamentais para a dança e para nossa existência, mas fomos impedidos de nos envolver em tal atividade. Antes do agravamento no contexto COVID-19, já podíamos observar um o mundo em crise sociais, ecológicas, individuais e coletivas. A pandemia só ressaltou todos os problemas que a sociedade já vinha enfrentando nos últimos 40 anos. Porém, essas modificações no funcionamento do cotidiano podem ser simplificadas na fala de Boaventura de Sousa Santos (2020, p. 06):

> Torna-se possível ficar em casa e voltar a ter tempo para ler um livro e passar mais tempo com os filhos, consumir menos, dispensar o vício de passar o tempo nos centros comerciais, olhando para o que testá à venda e esquecendo tudo o que se quer, mas só se pode obter por outros meios que não a compra. A ideia conservadora de que não há alternativa ao modo de vida imposto pelo hipercapitalismo em que vivemos cai por terra. (SANTOS, 2020, p. 06).

Essa nova realidade atinge de forma dramática pessoas menos privilegiadas, mesmo assim foi possível estabelecer uma reflexão coletiva das condições planetárias. De acordo com Santos (2020) o próprio termo etimológico da palavra pandemia traduz-se em “todo o povo”, o qual a situação de isolamento social é uma estranha comunhão de destinos. Vivenciamos de forma coletiva o medo caótico pela morte, nos privando do “normal” que conhecíamos.

No cenário atual, buscamos alternativas para manter conexões, sendo assim, do presencial para o on-line. Nossas casas tornaram-se uma extensão do ambiente de trabalho, onde empresas e escolas migraram para o modelo do “home office”. Por isso, o contexto COVID-19 só intensificou o uso das plataformas digitais.

Dessa forma, o processo de virtualização do corpo também ganhou espaço. Grupos artísticos e escolas da cena adaptaram-se para o ambiente virtual, com ofertas de: aulas, palestras, reprises de espetáculos, cursos, podcasts, lives etc.Criando o cruzamento entre informação e aprendizagem sem sair de sua casa.

O corpo no espaço digital assume novos significados, na tela passa a ser uma projeção da imagem corporal. Sendo possível aparecer e desaparecer quando quisermos, além de poder acessar infinitas vezes. A respeito disso, Rezende (2005,

p. 11) comenta que o corpo se torna "incorporal, não é mais ligado ao tempo presente; suas metamorfoses infinitas o fazem eterno porque ele é vivido em imagens, para além de uma distinção entre o existente e o não-existente." Sendo assim, passamos a estabelecer uma ressignificação na relação entre o *professor-aluno; espectador- intérprete* e *dançarino-coreógrafo.*

Em março de 2020, às aulas da linguagem Gaga migraram para plataforma digital. Nos primeiros meses o programa se configurou a partir de doações, mas em meados do ano inseriram pacotes de aulas e workshops com duração de 3 dias. De modo geral, às aulas regulares ocorrem de forma contínua 7 dias da semana, com

duração de aproximadamente 60 minutos, sendo ministrada por Ohad Naharin e professores certificados.

Mesmo no formato digital é possível se conectar com a paixão do mover. A

diferença que podemos notar do presencial ao digital, está na disposição espacial do professor. Nas sessões presenciais o professor se posiciona no centro da sala facilitando uma visão ampla de todos, caso alguém se expresse de forma interessante, todos podem reproduzi-lo; já no on-line, nos limitamos a aparência do corpo virtual.

Ainda assim, a experiência em qualquer formato consegue nos desafiar, instigar e estimular no desenvolvimento das potencialidades. O que afeta um, afeta diretamente todos e promove o reconhecimento de hábitos pré-existentes, além de mergulhar em memórias individuais e coletivas.

As aulas são baseadas em uma escuta profunda e na ampliação da consciência das sensações físicas. Posto que, as instruções acontecem por meio de imagens que estimulam a imaginação, camadas surgem através da experiência. Em vez de focar no "o quê" da forma do movimento Gaga realça o "como", cintilando uma série de qualidades e opções do mover.

A primeira aula experienciada on-line ocorreu no dia 18 de março de 2020, com a professora Zina Zinchenko, em 2011, ela ingressou no *Batsheva Ensemble* e posteriormente na *Batsheva Dance Company*, onde treinou a *Gaga.* Na sua aula, foi possível revisitar ferramentas já trabalhadas durante o meu primeiro contato, em 2019, o *float* e *lena*, por exemplo. Tais estímulos percorreram o meu corpo como uma espécie de massagem e consegui acessar camadas adormecidas, que reverberavam na reflexão do movimento.

Vale informar que alguns professores utilizam de forma acentuada a caixa

ISSN: 2238-1112

de ferramenta Gaga, como: *lena, pika, dolfi, quake, shake, floating* etc. Outros evidenciam mais a criação de imagens por meio da imaginação. Porém, com a variedade de aulas e professores disponíveis na plataforma, é possível ter uma experiência abrangente com múltiplas intenções e propostas diferenciadas.

Durante um ano de prática nesse formato podemos mencionar alguns nomes, como: Billy Barry, ingressou ao *Batsheva Ensemble* em 2011 e atualmente é dançarino da *Batsheva Dance Company*; Shahar Binyamini, dançou na *Batsheva Dance Company* entre 2007-2013, por dois anos como coreógrafo da companhia, atualmente atua como professor da linguagem e promove workshops; Hillel Kogan, é coreógrafo, dançarino, dramaturgo e professor da linguagem. Em 2005,trabalhou como coreógrafo assistente de Ohad Naharin, trabalhando com a *Bathsheva Ensemble*; Ian Robinson, entre 2009-2017 atuou como dançarino da *Batsheva Dance Company*. Atualmente é professor certificado dando aulas e workshops, e ainda encena nas obras de Naharin; Kyle Scheurich, ingressou em 2016 na *Batsheva Dance Company;* e Saar Harari, em 2012 se tornou gerente da Gaga nos EUA e em 2018 foi nomeado diretor artístico da Gaga. Tais nomes se tornaram recorrentes nas minhas práticas diárias.

Nas aulas de Billy Barry, Ian Robinson e Kyle Scheurich na maioria das vezes iniciam a aula no *groove*, em seguida fazem combinações com a Gaga e mesclam exercícios do balé, como: *arabesques, plié* e *rond de jambé.* Também propõem o experimento do *shake* e *float* em partes isoladas do corpo, como: quadril, ombros e pés. Exigindo do participante um bom preparo físico, pois usualmente movem-se com agilidade.

Já nas aulas de Hillel Kogan e Saar Harari, mergulham mais na imaginação. Em geral, indicam que o movimento aconteça primeiro de forma isolada e posteriormente empregam de forma gradativa o *shake, groove* e *float,* deixando reverberar para o resto do corpo, como um eco. Além disso, apropriam-se de um vocabulário poético, como exemplo, a fala do professor Kogan em uma de suas aulas, “A dança está na pele, a pele é o que dá calor ao corpo. Sinta a pele dos teus pés e o contato com o chão. É pela pele que você sente o ambiente.” (30 de janeiro de 2021).

Na aula de Shahar Binyamini, existe uma intercessão entre as duas formas citadas. Contudo, incluiu muitos deslocamentos no espaço, saltos e corridas. Além de trazer outros estímulos da Gaga, como: dar batidas no corpo, contar de 1 até 10, dançar com os pés e mover as luas das mãos. Esses estímulos transformam palavras

ISSN: 2238-1112

em sensações, das quais permite sentir-se mais ativo e degustando novos volumes.

Os professores trabalham através do diálogo entre fala e movimento, viabilizando o contato com diferentes camadas. Mesmo que as aulas aconteçam por meio da improvisação em dança, sempre retornam ao vocabulário criado por Naharin. Isso age de forma direta e ativa a focarmos nos estímulos necessários que precisamos naquele momento. Encontrando assim, a nossa individualidade com base nas imagens formadas pelo movimento. Como Ohad Naharin explica no documentário britânico *Move: O mundo da dança* (2020), dirigido por Thierry Demaizière e Alban Teurlai:

> Ouvir o meu corpo é algo que me fascina. A dança me conecta ao campo desensação. De uma só vez, posso me conectar a minha forma pura, meu animal interior, minha paixão, no sentido da existência. Dançar não significa se apresentar. Na realidade, é um ato íntimo que se pode fazer sozinho. Significa permitir que o caos encontre sua zona de conforto. Dançar é como estar no olho no furacão que é um lugar muito tranquilo. Quando danço, estou nas nuvens. (MOVE, 2020).

O vocabulário de Naharin permite intensificar o motor, engloba a capacidade de articular e escutar o seu corpo antes de dizer o que tem de fazer, escutar o balanço, antes de precisar da música. Para isso, é necessário se conectar com o instinto animal utilizando todas as camadas numa investigação profunda. Sobre sua linguagem Naharin afirma, “Nós aprendemos a amar o nosso suor descobrimos a paixão para mover-se e conectar-se ao esforço, descobrimos o animal que existe dentre de nós e o poder da imaginação.”[4] (GALILI, 2008).

Seu praticante desenvolve a capacidade de experimentação de ideias abstratas sem julgamento, além de ampliar a consciência corporal e a flexibilidade. Em cada aula existem desafios, promovem o desbloqueio criativo e atualização do repertório como uma bússola para sua interpretação.

Em contrapartida, durante a prática é importante questionar os hábitos e pensar a dança como estado de contemplação. Eventualmente só ocorre a partir do abandono de máscaras e do estímulo a novas proposições, como aponta Lapoujade (2017, p. 62), que é “preciso desfazer a trama desses hábitos sólidos para introduzir nele novas conexões, costurar novas peças que vão estendê-la e que fazem ramificações.” A solidificação desses hábitos influencia no processo de criação e torna um percurso difícil.

[4] Disponível em: http://www.danceinisrael.com/2008/12/gaga-ohad-naharins-moviment-language-in-his-own-words/.

A proposta Gaga acontece por intermédio de linhas entrecruzadas. Todo o seu repertório é aproveitado, as experiências se cruzam e dão origem em novas imagens. O processo de atualização acontece em camadas internas e externas ao mesmo tempo, de certa forma, é uma maneira de estruturarmos a experiência e trazer à tona a identidade criativa. Entendemos que a própria materialização do movimento estará sempre um passo à frente da descrição verbal, pois, é preciso fazer da ação um ato reflexivo. Neste caso, a imaginação excitada nas aulas oferece o surgimento dessas imagens.

Nesta circunstância, o que torna interessante é a forma de como as provocações repercutem na resposta corporal. O hábito não é algo que se tem consciência, a menos que você seja excitado a pensar, mas na Gaga a pesquisa acontece por meio do acolhimento das rachaduras provocadas pelos terremotos.

De acordo com Katan (2016), na prática Gaga somos instigados a encontrar na experiência física os desafios preexistentes no hábito, a linguagem direciona seus praticantes a identificar a origem do movimento criado. Ao invés de pensar somente na aparência, a prática em si é a ponte de acesso para a compreensão.

Essas provocações atingem zonas restritas, o acesso as novas imagens acontecem porque reconhecemos, reagimos em forma de desejos concretos. Onde é preciso colocar-se em risco, cruzar regiões desconhecidas, permitir-se testar possibilidades e experienciar o não dito. É um processo criativo de raciocínio e revela padrões, consequentemente, as instruções recebidas nas aulas direcionam para a descoberta de novas texturas. Como argumenta Katan (2016, p. 18):

> Assim, a articulação do movimento sempre envolve um novo reconhecimento pela familiaridade, mesmo quando essa familiaridade está implícita. Consequentemente, enquanto dançam, os dançarinos não articulam apenas movimentos; eles articulam seu ato de compreensão física. (KATAN, 2016, p. 18, tradução nossa)[5].

Em julho de 2020, incluíram na plataforma o workshops on-line, intitulado *Gaga Home Lab*. As aulas são ministradas por Ohad Naharin, integrantes da companhia e nos é apresentado um trecho de algum repertório coreográfico da *Batsheva Dance Company.* É mesma dinâmica que ocorreu em 2019, quando

[5] "Thus, articulation of moviment Always involves new recognition though familiarity, even when this familiarity is implicit. Accordingly, while dancing, dancers do not articule solely movements; they artucule their act of physical comprehension." (KATAN, 2016, p. 18).

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

participei do workshop presencial com Shamel Pitts, em São Paulo.

O workshop teve duração de três dias, mas potencializa e intensifica a pesquisa física. Baseia-se nas habilidades de seus praticantes enquanto a imaginação é acendida, você se conecta a sua forma mais clara sendo desafiado a manter resistência durante a criação do movimento, mergulhando mais fundo na sua pesquisa corporal.

A riqueza do repertório de Naharin, adaptado para o formato on-line, serve como conexão, exploração e expansão da linguagem para o mundo. Experienciar as aulas, as instruções, a demanda de professores e o resultado das novas associações possibilitou o desbloqueio das minhas potencialidades criativas e gerou uma atualização do ato reflexivo do movimento.

Gaga é uma prática de treinamento, antes de tudo é uma ferramenta de pesquisa. Questiona como se dá o sentido interpretativo do movimento, expande a própria possibilidade do fazer artístico. É um código aberto sempre em estado de devir e sujeito a redefinições constantes, não é construída como na tradição da dança em um vocabulário determinado. Mas, um dicionário, cuja escrita nunca aspira terminar e os termos são um convite para uma leitura subjetiva.

Considero o acolhimento da expansão perceptiva, o qual tais intenções estéticas influenciaram na minha forma de mover. As aulas diárias promoveram um diálogo contínuo entre partes interconectadas, entre o meu corpo, corpo e ambiente, corpo virtual. Porém, reconheço que é um engajamento contínuo que enriqueceu incomensuravelmente minhas habilidades individuais e a capacidade criativa. A Gaga me proporcionou a facilidade de apropriação de tamanho, velocidade, textura e intensidade, sendo possível mapear o corpo e atravessar a extensão do eufemismo ao exagero em instante.

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa
UDESC
demmy.h@hotmail.com
Doutoranda em Teatro no PPGT, Mestra em Letras e Artes pelo PPGLA (UEA), graduação plena em Dança (UEA), pesquisadora em dança-teatro e da Gaga, professora de artes e artista independente.

Referência:

Batsheva Dance Company. Disponível em:

<https://batsheva.co.il/en/about?open=ohas_naharin>. Acesso em: 08 mar. 2021. *About Ohad Naharin*.

GAGA: O amor pela dança. Tomer Heymann. Tomer Heymann. Colorido, NTSC, legendado, 1 hora e 43 minutos. Paris: Icarus Films, 2017.

GALILI, Deborah Friends. **Going Gaga:** My Intro to Dance Classes. Israel: 2008. Disponível em: <https://www.danceinisrael.com/2008/11/going-gaga-my-intro-to-gaga-dance/ >. Acesso em: 08 mar. 2021.

HOGSTAD, Ine Terese. **Finding Layers in the Gaga Movement Labguage:** A study of Lived Experience of the Gaga Movement Language in the Dancing Community Gaga/people at the Suzanne Dellal Center, Tel Aviv. Norway, 2015. 71f. Master thesis dance studies. Department of Music, Dance studies, Nowegian University of Science and Technology Faculty of Humanities, Norway, 2015.

KATAN, Einav. **Embodied philosophy in dance:** Gaga and Ohad Naharin's movement research. 1st e. London: Palgrave Macmillan, 2016.

LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência.** São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação *(contact improvisation)* um diálogo em dança. **Movimento,** Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 89-110, maio/agosto de 2005.

MOVE: O mundo da dança. Thierry Demaizière e Alban Teurlai. Colorido, NTSC, legendado, episódio 2, 47 minutos. França: Netflix, 2020.

REZENDE, Renata. **O corpo digital como duplo:** a tecnologia purificando as formas. Rio de Janeiro: 2005. Disponível em: < http://www.portcom.irtercom.org.br/pdfs/69654289409220572072362720644659983142.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2021.

SAABI, Luiza Beloti Abi. ***As coisas que viajam dentro de você*:** Um registro do processo de trabalho de *Gaga.* Brasília, 2015. 110f. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus.** 1ª edição. São Paulo: Boitempo,2020.

ISSN: 2238-1112

Metodologia do ensino da dança e Projeto de Extensão

Denise Maria Quelha de Sá (UFRJ)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: Esse trabalho decorre da experimentação e vivências do Projeto de Extensão Comunidança, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a partir da implementação tecnológica e adaptações necessárias na sua metodologia para a manutenção do seu funcionamento durante o período pandêmico. Nosso objetivo geral neste trabalho é constituir um registro histórico e metodológico sobre o processo pedagógico desenvolvido pelo projeto, e assim, contribuir para o Campo da dança e pesquisas sobre o Ensino e Extensão. E especificamente, com a finalização do estudo, desejamos encontrar indicativos para potencializar os processos de ensino, pesquisa e extensão do projeto embasando ações híbridas que possam ser desenvolvidas pós momento pandêmico.

Palavras-chave: COMUNIDANÇA. EXTENSÃO. PANDEMIA. METODOLOGIA. TECNOLOGIA.

Abstract: This work stems from the experimentation and experiences of the Community Extension Project, at the Federal University of Rio de Janeiro, from the technological implementation and necessary adaptations in its methodology to maintain its operation during the pandemic period. Our general objective in this work is to constitute a historical and methodological record about the pedagogical process developed by project, and thus, contribute to the field of dance and research on Teaching and Extension. And specifically, with the completion of the study, we want to find indications to enhance the teaching, research and extension processes of the project, supporting hybrid actions that can be developed after the pandemic moment.

Keywords: COMUNIDANÇA. EXTENSION. PANDEMIC. METHODOLOGY. TECHNOLOGY.

1. Projeto de Extensão Comunidança

O Projeto de Extensão Comunidança foi criado em 2004, na Escola de Educação Física e Desportos (EEFD), constituindo um espaço de integração acadêmica entre o corpo docente, discente e técnico, das graduações e pós-graduações da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) através do oferecimento, por alunos/as da UFRJ, de aulas semanais de diferentes modalidades de dança. Com a efetivação da Extensão Universitária, prevista pelo Plano Nacional

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

de Educação (PNE, 2015)[1], o projeto foi realinhado em 2013, visando atender ao conceito, princípios, objetivos e diretrizes de Extensão[2]. Amplia o seu espaço de ação se direcionando aos territórios externos à UFRJ, periferias do município do Rio de Janeiro, reconhecidos como áreas de grande pertinência social.

O Projeto abre braços de atuação constituindo parcerias com: a Secretaria Municipal de Educação (SME/RJ) do Município do Rio de Janeiro, o Centro de Referência da Mulher Suely de Almeida Souza (CRMSSA) e recentemente com a Universidade Federal de Paraíba (UFPB). Nesta nova configuração o público atendido passa a ser composto por alunos, técnicos, docentes e terceirizados da UFRJ, alunos da SME/RJ, mulheres atendidas pelo CRMSSA e qualquer pessoa externa à UFRJ que tenha interesse e queira participar do projeto.

Bolsistas, colaboradores/as e extensionistas, alunos/as dos diferentes cursos da UFRJ, com conhecimento em diferentes modalidades de Dança e interesse em aprofundar a sua formação através da pesquisa, ensino e extensão em ações que se desenvolvem nos campos da arte e da cultura, podem se inscrever para fazer parte do projeto. O processo seletivo se dá a partir de audições, para aqueles que irão atuar como professores/instrutores das diversas modalidades, e/ou através da inscrição na disciplina de extensão da EEFD oferecida para aluno/as extensionistas da UFRJ no projeto.

Presencialmente, oferecemos as aulas de dança na EEFD nos horários entre os turnos da UFRJ, de 12 às 13h e de 17 às 18h, para alunos internos e externos ao campus da UFRJ. Semanalmente oferecemos oficinas de uma hora de duração para as três unidades escolares da SME/RJ, Núcleo de Arte Nise da Silveira (NANS), Clube Escolar Fundão e Escola Municipal Brigadeiro Faria Lima, e para o CRMSSA uma oficina com duração de uma hora e trinta minutos. Para desenvolvimento das nossas ações pedagógicas, de pesquisa e extensionistas, partimos da metodologia originária dos Cursos de Dança – Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp[3] - e a associamos à Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa[4],

[1] Brasil. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. **Plano Nacional de Educação** PNE 2014-2024: Linha de Base. – Brasília, DF: Inep, 2015.
[2] Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras - FORPROEX. **Política Nacional de Extensão Universitária**. https://proex.ufsc.br/files/2016/04/Pol%C3%ADtica-Nacional-de-Extens%C3%A3o-Universit%C3%A1ria-e-book.pdf
[3] VIEYRA, Adalberto (editor); MEYER, André e EARP, Ana Célia de Sá. **Helenita Sá Earp: Vida e Obra**. Edição 1 - Volume 1. Rio de Janeiro, 2019. Registro na Biblioteca Nacional - Prefixo Editorial:

aos pressupostos pedagógicos de Paulo Freire[5] e às Diretrizes Universitárias da Extensão na EEFD[6]. Para a ação nas escolas, articulamos esta proposta metodológica ao Projeto Político Pedagógico de cada uma delas e, em relação ao CRMSSA, a um somatório de referências que se conjugam contra a violência de gênero, como a legislação específica, direitos humanos e perspectivas feministas.

Bolsistas, colaboradores/as, extensionistas e coordenação, planejam, produzem e executam as ações extensionistas, administrativas, pedagógicas, científicas, artísticas e culturais do projeto através de reuniões semanais.

Anualmente, produzimos: o Seminário Comunidança, atualmente na sua sexta edição; a edição de um volume da Revista Tessituras/Comunidança; e trabalhos científicos na UFRJ apresentados na Semana de Integração Acadêmica, Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, Simpósios e Congressos. E, semestralmente, as Mostras de dança, uma versão acompanhando a temática do Seminário e outra no final do ano letivo com todos/as o/as aluno/as do projeto. Mensalmente, elaboramos wokshops com mestres populares urbanos e profissionais do mercado da dança e bailes de danças urbanas e de salão. Todos os produtos artísticos, científicos e culturais são catalogados e disponibilizados através das mídias sociais[7] e pelo site próprio do projeto. O projeto também pode ser visibilizado através de monografias defendidas nos Cursos de Dança. Esta estrutura que estabelecemos hoje decorre de uma interação dialógica constante entre todos/as que atuaram e atuam no projeto durante este período de tempo.

Neste sentido, o Projeto Comunidança se alinha e adere à prática acadêmica preconizada pela Política Nacional de Extensão Universitária por também compreender que:

> Trata-se, sobretudo, de ver a Universidade como parte ativa e positiva de um processo maior de mudança. É justamente aqui que se afirma a centralidade da Extensão Universitária, como prática acadêmica, como

---

902221. ISBN: 978-65-902221-0-7. Esta publicação foi apoiada com recursos financeiros concedidos para o Projeto "O Papel e o Legado de Helenita Sá Earp na Dança Brasileira". Edital Capes nº 13 / 2015 "Memórias Brasileiras: Biografias". Processo 88887.130675 / 2016-00.

[4] BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.

[5] Ver FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** tradução de Rosisca Darcy de Oliveira. prefácio de Jacques Chonchol. 7ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983

[6] Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras - FORPROEX. **Política Nacional de Extensão Universitária**. https://proex.ufsc.br/files/2016/04/Pol%C3%ADtica-Nacional-de-Extens%C3%A3o-Universit%C3%A1ria-e-book.pdf

[7] https://www.facebook.com/comuniufrj; https://www.instagram.com/comunidancaufrj; Site - www.comunidanca.com.br; YouTube - https://bit.ly/2OuYxAy

ISSN: 2238-1112

metodologia inter e transdisciplinar e como sistemática de interação dialógica entre a Universidade e a sociedade. Prática comprometida com a relevância e abrangência social das ações desenvolvidas; metodologia de produção do conhecimento que integra estudantes, professores e técnico administrativos, formando-os para uma cidadania expandida do ponto de vista ético, técnico-científico, social, cultural e territorial; interação dialógica que ultrapassa, inclusive, as fronteiras nacionais, projetando-se para fora do País. (FORPROEX, 2012, p.19 e 20)

Figura 1: Equipe executora e coordenação do Projeto Comunidança no encerramento da Mostra Anual do Comunidança em 2019. Auditório Quinhentão do Centro de Ciências da Saúde/UFRJ.

2. Modo on

Mas o mágico educador, muitas vezes limitado pelas amarras que lhe são impostas no espetáculo da vida, terá de encontrar saídas na busca incessante do que é possível, para além do apenas aceitável (MARTINS,1988, p129 e130)[8]

Com a chegada da pandemia, decorrente da Covid-19[9], e com o isolamento social, buscamos estratégias para reinventar as nossas ações. Inicialmente, foi paralisante e angustiante a ausência de contato com os integrantes do grupo. Dúvidas sobre como cada um estava, quais necessidades estavam

[8] MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. Didática do ensino da arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte/Miriam Celeste Martins, Gisa Picosque, M. Terezinha Telles Guerra. – São Paulo:FTD,1998.

[9] A COVID-19 é uma doença infecciosa causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2). Principais sintomas: febre, cansaço e tosse seca. A pandemia foi decretada em março de 2020 e no país foi acentuada pelo negacionismo do governo federal. A ausência de medidas sérias de isolamento social, testagem em massa e compra de vacinas resultam em um quadro catastrófico com mais de 550 mil vidas perdidas.

ISSN: 2238-1112

passando, como contatar e ajudar na medida do possível, diante do caos instaurado, em decorrência do negacionismo do governo atual. Na UFRJ, o teletrabalho imposto pelo governo solicitando o retorno imediato dos técnicos, a ameaça de corte de verbas, a possibilidade de perda de bolsas dos alunos e a chamada da Pró-Reitoria de Extensão para ações online impulsionaram o retorno ao trabalho, já no mês de abril de 2020, independentemente do cenário catastrófico que se formava.

A pandemia impulsionou transformações individuais e coletivas devido à precária situação social estabelecida. Como consequência, observamos a redução significativa no grupo que integrava o projeto, cerca de dez por cento. Aluno/as sem acessibilidade e em estado de vulnerabilidade decorrentes do isolamento social não conseguiram acompanhar a nova versão do projeto. Vivenciamos o trancamento de matrícula, a busca de trabalho em prol da sobrevivência e o cuidado com filhos, pais e avós provocando o afastamento do/as aluno/as da vida acadêmica.

Tivemos uma perda de cerca de 60% do público atendido na UFRJ e 100% do público nas escolas. Isolados e abalados com a tragédia anunciada, buscamos através da ação virtual reativar o sentimento de humanidade, de solidariedade e de troca afetuosa através da tecnologia. Os encontros, que eram para capacitação, se transformaram também em um espaço de acolhimento, fortalecimento coletivo, perante a compreensão de que o retorno das nossas atividades poderia ajudar a recuperar a saúde mental do grupo e do/as aluno/as que conseguissem se manter nas ações do projeto.

Para retomar às nossas ações recorremos a tecnologias digitais, plataformas para salas de reunião e às redes sociais, mas logo percebemos o quanto é complexa essa transformação. A descoberta do aparelhamento tecnológico, tutoriais, erros e acertos inevitáveis nos indicaram caminhos para o novo normal cotidiano.

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Quadro comparativo entre a aula presencial de Charme em 2019 e a remota de dança do ventre em 2020.

Surgiram as dificuldades pedagógicas, tecnológicas e artísticas que suscitaram um investimento para a construção de um novo conhecimento, propostas e metodologias que dessem conta das questões que surgiam à medida que conseguíamos rearticular nossas ações. Seguimos Lúcia Santaella (2008, p13), e pudemos experenciar que "uma nova formação comunicativa e cultural vai se integrando na anterior, provocando nela reajustamentos e refuncionalizações". E os indicativos de Maíra Spanghero (2003, p.42) "Menos uma ruptura, as experimentações que, de alguma forma, digitalizam o corpo ou as tecnologias que a representam e o penetram são prolongamentos evolutivos."

Alguns questionamentos se tornaram centrais naquele momento, em 2020: Como a nossa metodologia de trabalho se adaptaria a este momento? Como perceber através da tela do computador a fala do corpo? Como o corpo dançante precisa do movimento, como reataríamos esse movimento, essa rede de afetos, através de uma ação virtual? Seria possível? Para achar respostas, a partir os indicativos teóricos de Santaella e Spanguero, optamos em manter a metodologia de tempos presenciais constituída a partir do atravessamento das Diretrizes da Extensão, parâmetros e pressupostos da base metodológica dos Cursos de dança da UFRJ, a Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa e perspectivas críticas e filosóficas contemporâneas. E fomos associando novas estratégias que iam sendo criadas à medida que se davam as experimentações.

Nosso primeiro movimento coletivo foi criar rodas de conversa com a direção das escolas e com a equipe do CRMSSA, cujo objetivo era receber um feedback do trabalho realizado por bolsistas e extensionistas nestas duas parcerias e mapear um possível retorno. Com as escolas, por conta da precariedade do contato com o/as aluno/as, só foi possível o retorno das ações agora, em 2021. Com

ISSN: 2238-1112

o CRMSSA, planejamos uma capacitação com cinco encontros onde debatemos questões sobre direitos humanos, Lei Maria da Penha, tipos de violência contra mulher, medidas preventivas e feminismo. Conhecimentos extremamente necessários nos dias de hoje, e que atravessam e dialogam intensamente com a metodologia do projeto na Oficina Raiz Mulher.

Figura 3: Capacitações - rodas de conversa com a direção das escolas e com as coordenadoras das oficinas de dança no CRM da Maré e do Fundão e a formação dos extensionistas.

Recomeçamos em abril com *lives* semanais de todas as oficinas pelo Instagram, e elas permaneceram neste sistema até final de julho. Analisando o processo, chegamos à conclusão de que a ausência e a precariedade ao acesso à tecnologia, seja relativo ao aparelho celular ou a internet disponível, e o espaço físico foram os elementos que mais dificultaram o processo de ensino. Para a falta do diálogo imediato e visibilidade do corpo do/a aluno/a através do Instagram, fomos criando estratégias. O grupo assistia as lives e íamos dando orientações durante o processo quanto ao volume do som, à iluminação, como driblar o espelho nas relações de lateralidade, o delay através dos comentários e, para dinamizar, utilizávamos o recurso de abrir uma janela para um participante da *live* interagir ao vivo.

ISSN: 2238-1112

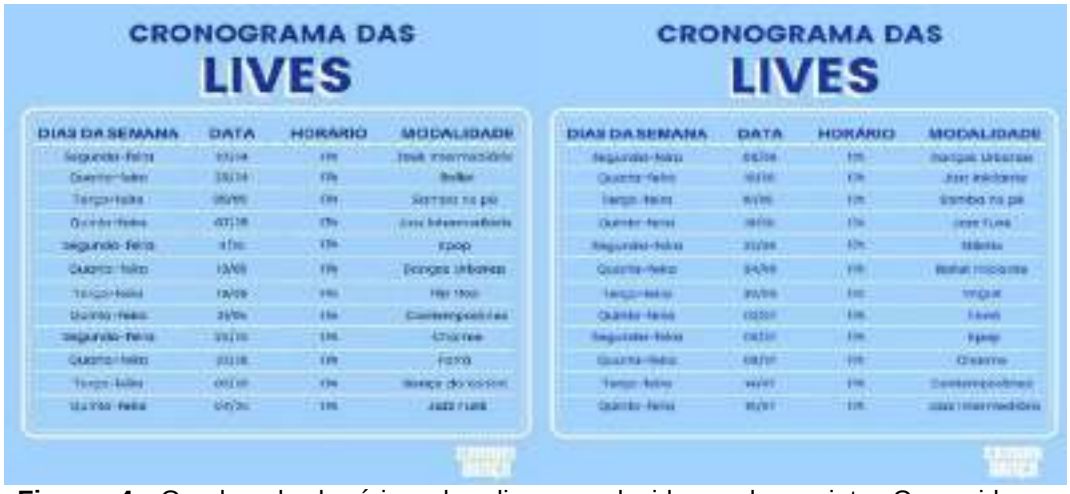


Figura 4: Quadro de horários das lives produzidas pelo projeto Comunidança transmitidas pelo Instagram do projeto. O retorno das ações extensionistas do projeto.

Com o passar do tempo, e em decorrência da utilização excessiva das *lives* neste momento, percebemos a redução significativa da visibilização do projeto. Como estratégia planejamos o retorno das turmas em agosto, através da plataforma Zoom. Elaboramos o *V Seminário Comunidança* para o final de julho, com rodas de conversas, mostras de dança e performances ao vivo e o lançamento da revista on line do projeto em outubro. O Seminário nos possibilitou conhecer e manusear a tecnologia da plataforma Zoom e o uso do Stream Yard, ampliando a nossa visibilidade e nos aproximou do público de diversos projetos de extensão e de iniciação artística e cultural da UFRJ que também estavam atuando naquele momento. O lançamento da *Revista Tessituras online* efetivamente nos faz imergir no mundo digital. A mostra coreográfica nos indicavam caminhos possíveis neste espaço e estratégias para a utilização do vídeo e dança nas turmas que retomariam suas atividades em agosto.

ISSN: 2238-1112

Figura 5: Ações desenvolvidas durante o Seminário: integração com companhias convidadas, projetos de extensão fora da EEFD e articulação do projeto com o currículo através da oficina oferecida pela docente do curso.

Figura 6: Stream Yard do encontro entre projetos da EEFD: a esquerda Prof. Alexandre Carvalho do PADE e abaixo Profª Denise Sá do Comunidança e a direita Prof Frank da Cia Folclórica UFRJ e abaixo Profª Isabela Buarque do Arriscado.

A retomada das aulas na plataforma Zoom nos indicou o previsível: turmas de danças a dois com mais de cem alunos no modo presencial apresentavam um quantitativo bem reduzido. Menor do que foi estabelecido de limite como garantia para uma aula de dança com qualidade, vinte e cinco alunos. Vivenciamos uma redução imensa das oficinas, de 18 oficinas em 2019, passamos

para 10 oficinas em 2021. E também uma redução no número de alunos, de 800 alunos semestrais para cerca de 200 alunos na atualidade. Um dado significativo para este momento de aumento de feminicídios foi a manutenção de um grande número de alunas nas oficinas do CRMSSA e na Dança do Ventre, indicando um aumento de procura da dança por mulheres neste período.

Estratégias foram sendo criadas para sanar a ausência do contato físico e aumentar a interação dialógica, criamos as monitorias que auxiliam os bolsistas/extensionistas instrutores das oficinas na correção, na execução e na proposição dos movimentos e que também atendem ao grupo em horários alternativos das oficinas. Vídeos de reforço por grupo de WhatsApp e trabalhos de casa, como pequenos vídeos, pesquisa sobre contexto temático, figurino, composição de cenas e vídeos utilizados na mostra. E, recentemente, a abertura de salas simultâneas possibilitando o trabalho de pesquisa corporal entre duplas e trios para um posterior retorno ao grupo. Para a Mostra também utilizamos uma nova estratégia, elegemos um tema central – O Conto de Fadas – com o intuito de: evidenciar a pseudo ingenuidade presente nos contos, provocar uma contextualização e atualização sobre a abordagem social e política colocada pelo conto e possibilitar que os temas sociais e políticos contemporâneos escoassem pelas produções artísticas constituídas coletivamente.

E é a partir dela, produto de uma construção coletiva entre a coordenação, a equipe e o público atendido pelo projeto, que surgem as questões deste trabalho: Como implementar a metodologia do projeto utilizando a mediação tecnológica? Como promover metodologias para o ensino digital que possibilitem a ressignificação do corpo, espaço e tempo? Como potencializar o afeto e a interação através das salas de reunião? E quais danças estão por vir no projeto Comunidança a partir da articulação e hibridização possíveis através da mediação tecnológica?

3. Comunidança e danças por vir

> O corpo da dança e a tecnologia trafegam nesse caldo complexo da cultura em permanente desequilíbrio e transformação. (SANTANA, 2006, p.33)[10]

A Mostra Comunidança[11] de 2020 foi a primeira mostra a ser desenvolvida a partir de uma temática – O conto de Fadas – e o projeto temático

[10] SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura Digital.** Salvador, Edufba, 2006.

surge com o intuito de provocar a construção coletiva do processo coreográfico. Pois, compreendemos que:

> Como o projeto é um vir a ser, proporciona ao grupo a aprendizagem e o conhecimento através de situações de aprendizagens nas quais escolher, propor, opinar, discutir, decidir e avaliar são habilidades desenvolvidas durante o processo do próprio aprendizado em parceria com o grupo e com o professor. (MARTINS, 1998, p.165)[12]

A reflexão se iniciou a partir da reportagem contida na revista Aventuras na História - Contos de fada: A verdade por trás da fantasia: "Uma história contada oralmente pode ser adaptada à situação e aos ouvintes. Já um conto escrito tem sua forma fixada. Mas o que a escrita fixa, o leitor e o ouvinte reescrevem, adaptando à sua própria experiência", diz Marisa Lajolo". A intenção era trazer à tona a pseudo ingenuidade dos contos de fada e no processo de contextualização se aproximar de questões sociais contemporâneas com as quais cada grupo mais se identificasse.

Foram escolhidos 10 contos: Alice no País das Maravilhas; Rainha da neve; Patinho Feio; A princesa e o sapo -Tiana, Rapunzel; Bela e a Fera; As mil e uma noites; A vendedora de fósforos; Mulan e o Corcunda de Notre Dame. O desdobramento foi muito potente. Questões sociais e políticas desenvolvidas através da dança, em cada modalidade, denunciam a repressão e o retrocesso social contemporâneo.

As câmaras abertas dos alunos revelam a aceitação da proposta, através das imagens que constituem as composições videográficas uma porta aberta para o compartilhamento consentido da privacidade de cada integrante do grupo. A composição coreográfica revitaliza as emoções e cria um espaço de resistência, de luta neste momento extremamente difícil. O meio de dizer o que se tornou indizível durante o isolamento. A composição estética, a pesquisa de movimento, a confecção de figurino, a procura do espaço e objetos de cena e a procura do conhecimento sobre edição se constituem na medida do fazer. Abaixo, poderemos observar as imagens dos processos coreográficos concebidos na Mostra Comunidança realizada no ano de 2020.

[11] https://www.facebook.com/comuniufrj/videos/211115840534389/ visitada em 27jun2021.
[12] MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. **Didática do ensino da arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte**/Miriam Celeste Martins, Gisa Picosque, M. Terezinha Telles Guerra. – São Paulo:FTD,1998. p.165.

ISSN: 2238-1112

Figura 7: Criação da Cia Comunidança - Releitura do conto Alice no País das Maravilhas a partir dos personagens: o coelho, à esquerda, com Vitória Navarro em uma reflexão sobre o tempo e a lagarta, à direita, com Luiza Faria sobre a transformação humana.

Figura 8: No conto - As mil e uma noites - a reflexão sobre Scherazade e a violência explícita contra a mulheres no período de isolamento social conduziu o processo criativo e a composição apresentada pela da turma de Dança do Ventre;

Figura 9: Do conto Mulan, surgiu a reflexão sobre o feminino na composição que foi apresentada pela turma de dança contemporânea.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Na avaliação sobre o processo surgem as expectativas para a mostra futura e, com elas, as críticas e necessidades reconhecidas ao revisitar as imagens. Percebemos que em alguns momentos ainda mantínhamos o processo de construção coreográfica como o desenvolvido de forma presencial. Ao analisar as imagens percebemos a presença de alguns objetos que competiam indevidamente com o que de fato queríamos evidenciar, que o espaço nem sempre era o mais apropriado para o desenvolvimento da cena pensada, que a edição poderia ser mais trabalhada em determinados momentos, etc.

Em consenso estabelecemos como meta um aprofundamento sobre a relação do corpo com a tecnologia. Compreendendo que estamos imersos na era digital onde a tecnologia afeta diretamente a nossa comunicação e a cultura, e que:

> [...] que cumpre discernir que as esperadas fusões, via computador, já estão, de certa forma, sendo antecipadas, no hibridismo e nas misturas entre as formas e gêneros, atividades, estratos e segmentos culturais, e meios de distribuição e interação comunicacionais que estamos experienciando, como se a dinâmica fluida dos processos culturais do mundo presencial já estivesse colocando nossas sensibilidades em sintonia com as dinâmicas virtuais da cultura ciberespacial em curso. (SANTAELLA, 2003, p.71)

E em relação à dança e à tecnologia, também concordamos que:

> Assim, a dança como mediação tecnológica não deve ser considerada como uma inovação estilística de uma dança que utiliza as novas mídias de forma indiscriminada e ingênua, na forma de ferramentas facilitadoras ou decorativas. A dança com mediação tecnológica é uma manifestação artística que emergiu de um mundo “irremediavelmente aleatório” como o descrito por Ilya Prigogine, que nos permite compreender a relação ambiente-indivíduo como de implicação mútua. (SANTANA, 2006, p.33)

A partir desta percepção, iniciamos o ano de 2021, com a capacitação fornecida pela Drª Carolina Natal sobre videodança. No formato de quatro encontros e com indicação de referências específicas, estamos aprofundando o olhar e o conhecimento sobre a produção das imagens, visando uma multiplicação deste conhecimento para o grupo de aluno/as que participam do projeto atualmente.

Entendemos melhor o nosso processo, ao visitar Maíra Spanghero que afirma que:

> O recente deslizamento do corpo para o virtual produziu um campo novo de produção do pensamento. Menos uma ruptura, as experimentações que, de alguma forma, digitalizam o corpo ou as tecnologias que o representam e o penetram são prolongamentos evolutivos. É comum nesse tipo de processo que partes se conservem adaptadas a um outro design. (SPANGHERO, 2003, p.42)

ISSN: 2238-1112

Assim, vislumbramos novas possibilidades de produção de conhecimento ao compreender como se deu a evolução histórica da relação da dança com a tecnologia. A convergência entre a dança e o cinema e uma variedade de possibilidades de pesquisas artísticas com o uso de objetos e softwares para a composição e a adaptação da dança para outro meio. Spanghero nos apresenta à várias composições em dança onde o corpo interage intimamente com recursos digitais, esgarçando as relações com o tempo, o espaço e o acaso. “Bailarinos, coreógrafos, engenheiros eletrônicos, programadores, técnicos contribuem em pé de igualdade no teste de um novo corpo que ocupa o espaço virtual e comanda novos pensamentos” (SPANGHERO, 2003, p.49)

Mas, finaliza o seu pensamento afirmando que apesar das barreiras borradas entre o humano e o não humano com o uso da tecnologia refinada na era digital, “[...]a tecnologia mais sofisticada é aquela que mora no corpo. [...] No mais, é preciso ver: algumas coisas só ficam bem ditas quando dançadas.” (SPANGHERO, 2003, p.122).

A partir destas referências que retorno às questões que nos trouxeram para este espaço de reflexão, compreendendo que a metodologia do projeto se apropria organicamente da tecnologia digital a partir das suas experimentações e avaliações e que já estamos no processo de reconhecimento e análise das ressignificações mais fortemente implementadas durante a pandemia e que as estratégias utilizadas para provocar a interação com o grupo estão surtindo efeito e que muitas ainda devem ser descobertas durante essa caminhada, que infelizmente mediante o negacionismo, ainda deve perdurar por um período de tempo.

Quanto à *quais danças estão por vir*, nos acompanhe nas nossas redes sociais. Np final do ano estaremos *on* novamente e uma nova mostra de trabalhos vai emergir de toda essa pesquisa desenvolvida coletivamente. Quanto à articulação e hibridização, compreendemos como um processo que veio para ficar e que, assim como Spanghero, acreditamos que o corpo, humano, sensível, intuitivo, político e reflexivo, continua sendo o foco da cena.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Denise Maria Quelha de Sá
UFRJ
deniquelha@hotmail.com
Licenciatura em Educação Física e Desportos/UFRJ; Especializada em Psicomotricidade/UCAM e em Dança Educação/UFRJ; Mestre e Doutora em Memória Social/UNIRIO. Coreógrafa da UFRJ; Coordenadora do projeto Comunidança e do Projeto Arte/Educação: do ensino infantil ao superior; Diretor artístico Cia Comunidança. Subst. da Coordenação de Licenc. em Dança da UFRJ.

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.

FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS - FORPROEX. **Política Nacional de Extensão Universitária**. https://proex.ufsc.br/files/2016/04/Pol%C3%ADtica-Nacional-de-Extens%C3%A3o-Universit%C3%A1ria-e-book.pdf acesso em 26 jun 2021.

FREIRE, Madalena. DAVINI, Juliana. CAMARGO, Fátima e MARTINS, Miriam Celeste. **Instrumentos metodológicos II. Avaliação e planejamento: a prática educativa em questão.** São Paulo, Espaço Pedagógico,1997.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** tradução de Rosisca Darcy de Oliveira. prefácio de Jacques Chonchol. 7ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. **Didática do ensino da arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte**/Miriam Celeste Martins, Gisa Picosque, M. Terezinha Telles Guerra. – São Paulo:FTD,1998.

SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura Digital.** Salvador, Edufba, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias cibercultura.** 3ªed. São Paulo, Paulus, 2003.

SPANGHERO, Maísa**. A dança dos encéfalos acesos**/Apresentação Helena Katz; texto Leda Pereira. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

VIEYRA, Adalberto (editor); MEYER, André e EARP, Ana Célia de Sá. **Helenita Sá Earp: Vida e Obra**. Edição 1 - Volume 1. Rio de Janeiro, 2019. Registro na Biblioteca Nacional - Prefixo Editorial: 902221. ISBN: 978-65-902221-0-7. Esta publicação foi apoiada com recursos financeiros concedidos para o Projeto “O Papel e o Legado de Helenita Sá Earp na Dança Brasileira”. Edital Capes nº 13 / 2015 “Memórias Brasileiras: Biografias”. Processo 88887.130675 / 2016-00.

ISSN: 2238-1112

MedioTec Dança: notas sobre o (des)aparecimento do curso técnico de dança em Pernambuco

Diogo Lins de Lima (UFBA)

Dança como área de conhecimento: perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares

Resumo: Este artigo apresenta reflexões iniciais sobre o MedioTec Dança, curso de nível técnico profissionalizante ofertado aos estudantes do ensino médio regular das redes públicas de ensino, em Pernambuco. O MedioTec é uma parceria entre a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica do Ministério da Educação com as Redes Públicas Estaduais e Distrital de Educação, lançado nacionalmente em 2017. Este programa é responsável pela inserção da Dança na educação profissional técnica de nível médio no Estado de Pernambuco. Para tanto, discorremos sobre o contexto e o processo de sua implementação, bem como as condições que levaram ao seu fechamento em 2019. A metodologia da pesquisa consiste na observação participante e análise documental dos seguintes documentos oficiais que tratam do MedioTec: edital de seleção para professores do programa (2017), Guia MedioTec (2017), Documento de Referência de Execução do MedioTec para as instituições públicas e a SNA (2017) e matriz curricular do curso técnico de dança (2017). Além disso, consta, nesta análise, minha experiência como docente do curso entre os anos de 2017 a 2019. A pesquisa demonstra como a falta de cuidado e de interesse do estado em compreender a Dança como área de conhecimento pode precarizar o processo de formação em dança.

Palavras-Chave: MEDIOTEC. DANÇA. FORMAÇÃO. EDUCAÇÃO.

Abstract: This paper presents an initial discussion on MedioTec Dança, a certificate program offered for high school students enrolled in public schools in the state of Pernambuco. MedioTec, a program launched in 2017, is a partnership between The Ministry of Education's Federal Network for Professional, Scientific and Technologic Education and the State Education Networks. This program is responsible for introducing dance as a certificate program available for high school students in Pernambuco; its pioneering role justifies the discussion presented in this paper. We will discuss the program's context and the process of its implementing, as well as the conditions that lead to its closure in 2019. Methodology includes participant observation and analysis of the following official documents concerning MedioTec: public notice for hiring the program's teachers (2017), MedioTec guidebook (2017), reference document for the execution of MedioTec addressed to SNA and the public institutions (2017) and the program's dance curriculum (2017). This analysis also includes my own experience teaching in the program between 2017 and 2019. The research demonstrates how the state's lack of care and interest in understanding the dance as an area of knowledge can prejudice the dance training process.

Keywords: MEDIOTEC. DANCE. CURRICULUM. EDUCATION.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Ampliando horizontes com a educação profissional

O Programa MedioTec foi instituído em território nacional no ano de 2017 através de uma parceria entre a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica do Ministério da Educação (RFEPCT) com as Redes Públicas Estaduais e Distrital de Educação (RPEDE). O seu objetivo é contribuir com a ampliação das ofertas de cursos da educação profissional técnica de nível médio. O MedioTec acontece na forma concomitante ao ensino propedêutico, logo, espera-se que os estudantes concluam o ensino médio juntamente com o ensino técnico profissionalizante.

Por este motivo, o público prioritário do programa são estudantes com idade entre 15 e 19 anos, que estejam, preferencialmente, cursando o 2º ano do ensino médio. Além disso, os estudantes assistidos por esta política precisam necessariamente fazer parte de famílias de baixa renda, serem moradores dos bairros periféricos e comprovar a vulnerabilidade socioeconômica.

O MedioTec integra as ações do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec), criado em 2011, com objetivo de ampliar a oferta de cursos de educação profissional e técnica. Sendo assim, o MedioTec contribui para o cumprimento de alguns objetivos específicos do Pronatec, como a “expansão das redes federal e estadual de Educação Profissional e Tecnológica (EPT)” e a “ampliação do acesso gratuito a cursos de EPT em instituições públicas e privadas”. Ao ampliar as oportunidades na educação técnica profissionalizante desde o ensino médio, o Pronatec passa a ter um alcance maior no que tange a formação e profissionalização dos jovens para o mundo do trabalho.

2. Programa MedioTec – Dança: quando incluir pode significar excluir

Em Pernambuco, o MedioTec possibilitou que algumas áreas do conhecimento fossem inseridas na educação profissional técnica de nível médio, como é o caso da Dança. De acordo com dados obtidos pela Secretaria de Educação Profissional do Estado de Pernambuco, o MedioTec - Dança foi o primeiro Curso Técnico de Dança em território pernambucano. O caráter pioneiro deste processo2. justifica a relevância das reflexões apresentadas neste trabalho,

imprimindo um compromisso desta pesquisa com a memória do ensino da Dança em Pernambuco.

A implementação do MedioTec - Dança oportunizou que estudantes do ensino médio da rede pública do Estado de Pernambuco pudessem iniciar uma formação técnica profissionalizante na área de Dança. Para alguns deles, o MedioTec foi a primeira experiência com dança no contexto formativo. Por meio do programa puderam realizar o sonho de estudar, iniciar um processo de profissionalização em dança.

Sendo assim, as reflexões apresentadas sobre o MedioTec - Dança incluem a observação participante como docente no curso. Desde a sua implementação, em 2017, até o seu encerramento, em 2019, fui o único professor do MedioTec - Dança, travando inúmeras batalhas para que este curso permanecesse apesar das condições precárias à sua realização. Além disso realizei análise dos documentos nacionais que tratam do desenvolvimento do programa e suas implicações na educação profissional técnica de nível médio em território pernambucano, com foco no MedioTec - Dança.

A singularidade de uma formação técnica de nível médio em dança requer um olhar atento às especificidades da área: exigência de professores com formação específica; organização curricular comprometida com a formação de um artista crítico, capaz de discutir sobre a dança e seus inúmeros modos de organização; inserção dos profissionais formados no mundo do trabalho; infraestrutura adequada com salas amplas e equipadas, material didático de fácil acesso aos estudantes etc.

3. Dançando às margens da BR 101

O MedioTec - Dança foi sediado na Escola Técnica Estadual Advogado José David Gil Rodrigues, na cidade de Jaboatão dos Guararapes, Região Metropolitana de Recife. A escola está localizada às margens da BR 101, próxima aos bairros do Ibura e do Jordão, periferias de Recife e Jaboatão dos Guararapes. As Escolas Técnicas Estaduais (ETE) oferecem cursos na modalidade subsequente, ou sediam cursos na modalidade concomitante, advindos de programas que têm parcerias com o governo do estado, como é o caso do MedioTec.

De acordo com informações da escola, trinta estudantes da rede estadual de ensino se inscreveram no MedioTec - Dança. No entanto, somente sete

estudantes compareceram no curso, desses sete, só quatro estudantes ficaram até o final do curso. O processo de evasão do curso se deu por inúmeros fatores que serão discutidos ao longo deste artigo

Os estudantes assistidos pelo MedioTec - Dança são moradores da periferia da cidade de Jaboatão dos Guararapes, integrantes de famílias de baixa renda, negros, matriculados em Escolas de Referências em Ensino Médio. Os marcadores de raça, gênero e desigualdade social não impediram esses jovens optassem pela Dança como uma possível área de atuação profissional. Esta escolha também está relacionada com o desejo de compreender outros modos de estar no mundo, de intervir e de transformar a si mesmos e as suas realidades. A Dança foi uma Escolha desses jovens de produzir arte, de seguir reinventando outros modos de existir em movimento. Desse modo, é pertinente compreender que:

> O corpo é sempre o estado de um processo em andamento de percepções, cognições e ações mediadas. O corpo organiza as suas mediações e a sua relação com o mundo, onde tanto opera a regularidade quanto o acaso. O corpo é mídia não no sentido de ser um primeiro veículo de comunicação, mas como produtor da comunicação em si, daquilo que ele é e no momento em que se comunica. (SETENTA, 2008, p, 34)

Dançar é um ato político. Foi dançando que os estudantes passaram a compreender a potência deste processo formativo em suas vidas. Assim, descobriram maneiras de se posicionar, de reivindicar, de questionar, de lutar em prol da melhoria da educação pública, sobretudo, do curso. O processo foi fomentado por discussões sobre a dança e seus modos de produção na contemporaneidade, pela aprendizagem de novas danças e pela inserção dos estudantes no tecido cultural da cidade do Recife, por meio de um projeto artístico-pedagógico de mediação cultural.

4. Evasão: um sistema centrífugo

Inicialmente, éramos oito corpos dançando como forma de resistência às condições às quais fomos submetidos, sete estudantes e eu. Com o decorrer do tempo esses corpos foram se frustrando com as condições do processo de formação, então ficamos em 5 corpos, negociando com o que nos restava de impulso, de vibração.

O processo de evasão estudantil no MedioTec - Dança pode ser examinado a partir do entendimento de que houve uma falta de atenção do Governo

do Estado de Pernambuco em assegurar condições dignas para a realização do curso. Desde o início do curso a gestão escolar assinalava que a quantidade reduzida de estudantes justificaria o fechamento do MedioTec - Dança. Cabe ressaltar que, ao gestor escolar, é concedido o poder de decidir sobre a permanência, ou o encerramento dos cursos do MedioTec, basta que ele apresente justificativas para tal.

O curso foi sediado numa escola cuja gestão escolar não compreendia a Dança como área de conhecimento, tampouco como uma área de atuação profissional. O MedioTec - Dança ocorreu à revelia da gestão escolar que, à época, informava não compreender o sentido de ter que sediar um curso técnico de dança, tendo em vista que o mesmo não fazia parte do eixo tecnológico dos cursos técnicos oferecidos na escola. Desse modo, o processo de evasão estudantil é examinado considerando alguns acontecimentos/fatores, o que torna este processo indissociável das condições e contextos nas quais o curso foi submetido

Primeiro, de acordo com o Guia-MedioTec os cursos deveriam começar no segundo semestre de 2017, precisamente, no mês de agosto. Não foi o caso do MedioTec - Dança, que só teve início em novembro do mesmo ano. Inclusive, os estudantes que permaneceram no curso relataram em aulas que tiveram medo de perder a inscrição tendo em vista que não foram informados se, de fato, o curso aconteceria. Ou seja, a insegurança gerada pela falta de comunicação com os sujeitos envolvidos no processo de seleção do curso deve ser ponderada como um fator que pode ter ocasionado a desistência dos estudantes antes mesmo de conhecerem o curso.

Segundo, a ETE Advogado José David Gil Rodrigues que sediou o MedioTec - Dança fica às margens da BR 101. Os lugares inabitados ao redor da instituição, juntamente com a insegurança pública do lugar, agravaram o estado de preocupação dos pais e dos próprios estudantes com a violência à qual estavam submetidos, sobretudo, ao término das aulas, às 21h, nas paradas de ônibus. Três estudantes desistiram do curso alegando a falta de segurança para voltar para casa. Alguns pais fizeram um acordo comigo, de permanecer com os estudantes até apanharem seus ônibus, como condição para que os mesmos pudessem continuar no curso.

Terceiro, o fato de o MedioTec - Dança ter sido oferecido numa instituição de ensino diferente da que os estudantes faziam o ensino médio regular resultou no

ISSN: 2238-1112

aumento de gasto com passagens e alimentação, além do cansaço físico. Ou seja, os estudantes passavam o dia na escola onde cursavam o ensino médio, e à noite iam para a ETE que sediou o curso. É importante destacar que o MedioTec disponibiliza uma bolsa-formação para os estudantes, essa assistência estudantil é enviada às instituições ofertantes com a finalidade de promover a permanência dos estudantes no programa. No caso do MedioTec – Dança, essa bolsa chegou tardiamente, e só foi possível graças à mobilização e a pressão que os estudantes fizeram junto a gestão da escola que, na época, informava não saber nada sobre o assunto.

Os fatos apresentados são relevantes em nossas reflexões pois demonstram o quanto o Governo do Estado de Pernambuco não refletiu, não deu a atenção devida, bem como não teve cuidado com a inserção da Dança na educação profissional técnica de nível médio. Não podemos permitir que a euforia do acontecimento faça passar despercebido os equívocos cometidos contra todos os envolvidos com o MedioTec - Dança. Estes fatos precisam ser ponderados, inclusive, caso haja interesse do Estado em retornar com o curso, são dados que servem também para futuras reivindicações.

É importante destacar que no exercício da docência esses fatos já estavam sendo identificados e, inclusive, alguns deles foram tema de conversa com a gestão escolar. A minha atuação docente não esteve desvinculada de uma leitura crítica e política acerca do contexto de realização do curso. Mesmo no momento da minha contratação já identifiquei que o processo seria difícil. Ao questionar sobre os atores sociais que participaram do processo de elaboração da matriz curricular do curso, bem como do processo de tramitação para a criação do MedioTec - Dança, disseram-me que os questionamentos seriam respondidos em outro momento, o que não ocorreu. Não sabemos, ao certo, se se tratava de uma falta de conhecimento sobre o assunto, ou se este tipo de posicionamento corresponderia a um *modus operandi* da gestão do MedioTec em Pernambuco. A ausência de informações precisas sobre o MedioTec - Dança constam desde o processo seletivo para contratação de professor.

5. Nosso corpo é político: estratégias para permanecer

A sensação de descaso com o MedioTec - Dança produziu em mim e nos discentes um desejo coletivo de lutar em prol da dança. Logo, os meios éticos e políticos pelos quais tentamos manter o curso em andamento, devem ser aqui compreendidos como estratégias e posicionamentos frente às formas sistêmicas de enfraquecimento e interrupção do MedioTec - Dança.

Para tanto, ao longo do curso tivemos que compreender qual era o nosso papel nesse processo nebuloso de constante iminência de desaparecimento do MedioTec - Dança. Na situação em que estávamos, tínhamos em mente que esta mobilização iria contribuir, sobretudo, para as futuras turmas, o que infelizmente não ocorreu uma vez que o MedioTec - Dança foi interrompido antes mesmo de formar a primeira turma. Contudo, julgo necessário expor essas estratégias porque fazem parte de uma experiência educativa que engajou e conscientizou os sujeitos envolvidos na luta pela educação, pela arte e pela dança.

A principal estratégia que encontramos para que o curso não fosse fechado foi o compromisso com a presença. Não estamos falando apenas da frequência nas aulas, mas da presença como um ato político e de resistência ao sistema no qual estávamos submetidos. A vigilância dos nossos corpos ocorreu por meio das listas de chamadas e, se por um lado a frequência serviu para atestar nossa presença nas aulas, por outro, serviu como um mecanismo para endossar as justificativas consideradas plausíveis para a possível interrupção do curso.

O número expressivo de estudantes que, após a matrícula, não compareceram para fazer o curso, bem como a quantidade de estudantes que desistiram ao longo do seu desenvolvimento foram fatores que puseram o olhar da gestão escolar sobre o MedioTec - Dança. Nesse sentido, no contexto do qual estamos falando, a presença ganha uma conotação política porque diz respeito à luta contra os mecanismos de invisibilidade que pretendiam o desaparecimento do curso.

Outra estratégia foi compreender a dança como uma maneira de posicionamento político frente às questões que impediam o desenvolvimento do curso. O processo de conscientização, junto aos estudantes do MedioTec - Dança, sobre apropriar-se da Dança como um modo de atuação profissional e política teve destaque na minha prática pedagógica. Desse modo, dançar não se restringia à execução de movimentos, tratava-se de posicionar-se criativamente perante a sociedade. Assim, a dança foi assumindo, na formação dos estudantes, um lugar

possível para organizar no corpo as suas manifestações. Ao dançar, os estudantes instauraram outros lugares de enunciação do corpo, no contexto educativo construindo outras possibilidades de estar no mundo, como afirma Jussara Setenta:

> Quando se trata do corpo como um auto-organizador de enunciados, está implicado nesse seu fazer a compreensão de que ele se dá em estados de provisoriedade, transformação, inquietude, permeabilidade, investigação e reflexão crítica. [...] Ele o (corpo) está o tempo todo processando informações e, nesse constante movimento, vai se constituindo como corpo. (SETENTA, 2008, p. 27-28)

Como exemplo, destaco a criação de um trabalho performático intitulado “Memórias”, cujo processo se deu por meio de relatos de momentos marcantes da infância de cada estudante. Os relatos foram construídos e apresentados por meio de fotografias de familiares, com isso, cada estudante teve a oportunidade de apresentar como foi sua infância e junto com ela apresentaram os seus parentes. Foi um processo que nos conduziu a experiências emocionantes.

Durante o processo foi decidido que “Memórias” seria um trabalho itinerante pela escola, esta escolha se justificava ao desejo de estabelecer uma relação com os estudantes dos outros cursos. Para isso, comunicamos com antecedência nas salas de aula sobre a apresentação do trabalho. No entanto, somente três estudantes se fizeram presentes no dia da performance, o que provocou certa indignação nos estudantes do MedioTec - Dança. Mesmo assim, resolvemos realizar a apresentação, tendo em vista que seria uma possibilidade de estabelecer uma relação artístico-educativa com estudantes de outros cursos. Desse modo, é pertinente o que diz Isabel Marques sobre a dança para a formação do ser humano:

> Essa é uma das grandes contribuições da dança para a educação do ser humano - educar corpos que sejam capazes de criar pensando e re-significar o mundo em forma de arte. O fazer-sentir dança enquanto arte nos permite um tipo diferenciado de percepção, discriminação e crítica da dança, de suas relações conosco mesmos e com o mundo. (MARQUES, 2010, p, 24)

Foi a conscientização do nosso papel neste processo que nos inseriu na luta por uma educação pública de qualidade apesar do contexto precário. A relação horizontal marcada por diálogos constantes entre professor e alunos nos tornou sujeitos mais críticos, capazes de transformar nossa realidade opressora. Identificamos ao longo do processo que o fechamento do curso era algo anunciado desde o seu início. Havia um sistema que não colaborou conosco, que nos oprimiu

ISSN: 2238-1112

por meio de mecanismos burocráticos, que nos deixou à deriva num sistema educacional que não nos informava, que não apresentava perspectivas de mudanças, que não estreitava as relações. Na condição de oprimidos deste sistema tivemos que reescrever nossas histórias e criar outras perspectivas. Como nos diria Paulo Freire:

> Assim também é necessário que os oprimidos, que não se engajam na luta sem estar convencidos e, se não se engajam, retiram as condições para ela, cheguem, como sujeitos, e não como objetos, a este convencimento. É preciso que também se insiram criticamente na situação em que se encontram e de que se acham marcados. E isto a propaganda não faz. Se este convencimento, sem o qual, repitamos, não é possível a luta, é indispensável à liderança revolucionária, que se constitui a partir dele, o é também aos oprimidos. A não ser que se pretenda fazer para eles a transformação, e não com eles (FREIRE, 2020, 75)

A certeza da nossa inconclusão, o desejo de educar para a liberdade e a incessante busca pelo conhecimento redimensionou a nossa presença no mundo. Compreendemos que éramos responsáveis pelas nossas histórias, por nossa permanência na existência como seres capazes de ser mais. Corroborando à compreensão do ato de educar como um ato político, cujo compromisso mútuo entre professor e estudantes culminou em estratégias/mobilizações que pudessem minimizar o desejo exacerbado da gestão escolar pela interrupção curso, reitero que o meu compromisso não era com o sistema, embora fizesse parte dele, o meu compromisso era que compreendemos juntos que só a educação nos salvaria, nos melhoraria, nos faria seres libertos.

Nesse contexto, o processo de formação em dança esteve intrinsecamente relacionado ao desejo constante pela liberdade, pela autonomia e pela emancipação intelectual desses jovens. Portanto, dançar constituía-se um ato de liberdade:

> A liberdade, que é uma conquista, e não uma doação, exige uma permanente busca. Busca permanente que só existe no ato responsável de quem a faz. Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem. Não é também a liberdade um ponto ideal, fora dos homens, ao qual inclusive eles se alienam. Não é ideia que se faça mito. É condição indispensável ao movimento de busca em que estão inscritos os homens como seres inconclusos (FREIRE, 2020, p. 46)

Por fim, destaco o projeto de Mediação Cultural como uma das estratégias que contribuíram significativamente no processo de formação artística dos estudantes. Por meio deste projeto foi possível construir uma rede colaborativa

ISSN: 2238-1112

entre o curso, os artistas, os produtores culturais e os equipamentos culturais da Região Metropolitana de Recife, cujo objetivo foi democratizar o acesso à dança como linguagem artística.

Sendo assim, a mediação cultural é compreendida para além de uma prática metodológica. É um campo epistêmico cujas práticas artístico-educativas aproximam, de forma crítica, os espectadores da produção artístico-cultural da dança. Desse modo, a fruição artística é uma maneira de conhecer em dança.

A mediação cultural possibilitou que o curso não se isolasse da cidade, ou seja, não ficasse ilhado dentro dos muros da escola. A inserção dos estudantes no tecido cultural da cidade de Recife propiciou ao MedioTec - Dança a sua divulgação entre a classe artística da cidade, com isso, diversos artistas se colocaram à disposição para fortalecer este projeto de mediação cultural. Cabe ressaltar que diante da multiplicidade da produção de dança existente em Pernambuco, o projeto tinha a dança contemporânea da cidade do Recife como ponto de partida para os processos de mediação artístico-educativa.

Se no contexto escolar a situação estava endurecida de tal modo que nem os estudantes de outros cursos se dispunham a prestigiar uma apresentação artística, por outro lado, o projeto de mediação cultural em dança possibilitou aos estudantes do MedioTec – Dança, uma educação além muros. Eles passaram a compreender que a fruição dos trabalhos artísticos em Dança é também uma maneira de aprender a dançar, de descobrir outras leituras do mundo. Desse modo, “A arte tem enorme importância na mediação entre os seres humanos e o mundo, apontando um papel de destaque para a arte/educação: ser a mediação entre a arte e o público” (Ana Mae Barbosa, 2019, p.13). A dança instaurou este processo de mediação entre os estudantes com o mundo, engajando-os em processos de ressignificação e leituras de si e dos outros.

6. Considerações sobre o (des)aparecimento do curso

A falta de atenção do governo do Estado de Pernambuco para com o MedioTec - Dança demonstra de forma contundente como a implementação de políticas educacionais que, a priori, poderiam potencializar diversas áreas do conhecimento, uma vez implementadas sem a devida compreensão da realidade de

ISSN: 2238-1112

cada área do conhecimento, podem gerar um processo de subalternização que implica todos os sujeitos envolvidos no processo formativo.

O MedioTec - Dança, por sua inserção desordenada e, sobretudo, pela falta de atenção que o Governo de Pernambuco, por meio da Secretaria de Educação e Esportes de Pernambuco, teve para com o seu desenvolvimento, negligenciando a sua relevância como um espaço de formação legítimo tal qual os outros cursos, engendrou um processo de desaparecimento do curso, e junto com ele as suas potencialidades e contribuições para a Dança no estado. O MedioTec - Dança poderia estar formando inúmeros artistas da dança na Região Metropolitana de Recife, no entanto, os processos de precariedade aos quais foi submetido o conduziu para o seu fim.

Cabe pontuar que, no decorrer da pesquisa, em conversa com a atual coordenadora do programa no estado, verificamos que não foi repassado para a coordenação do programa em quais condições o curso foi realizado. O término do curso data do momento em que pedi demissão, no entanto, revela que as condições às quais estávamos submetidos engendraram este processo de desaparecimento desde a sua implementação.

Por fim, pontuo que o diálogo com a atual coordenação do MedioTec em Pernambuco vem servindo como um espaço de interlocução com a Secretaria de Educação e Esportes de Pernambuco. Esta aproximação, além de estabelecer uma escuta sensível por parte da secretaria, está sedimentando caminhos para pensarmos juntos a reabertura do MedioTec – Dança.

Autor: Diogo Lins de Lima
(UFBA)
E-mail:diogollins87@gmail.com
Diogo Lins de Lima é artista, pesquisador, mediador cultural e professor de dança. É mestrando em Dança (PPG/Dança, UFBA), especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA) e graduado em Dança – Licenciatura (UFPE)

Orientadora: Rita Ferreira de Aquino
(UFBA)
E-mail: aquino.rita@gmail.com
Rita Ferreira de Aquino é artista da dança e professora da Escola de Dança da UFBA, PPGDança e PRODAN. Líder do grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces. Doutora em Artes Cênicas (2015), Mestre em Dança (2008), Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (2006) pela UFBA).

ISSN: 2238-1112

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. Mediação Cultural é social. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Org) **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 13-22.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 73ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** 46ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. 5ª Ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Guia-MedioTec**. 2017. Disponível em < http://portal.mec.gov.br/docman/maio-2017-pdf/64871-guia-meiotec-2017-pdf/file> Acessado em: 26 mar. 2021.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **MedioTec**. 2017. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/mediotec> Acessado em: 26 mar. 2021.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Pronatec.** 2015. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/pronatec> Acessado em: 26 mar. 2021.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Documento de Referência de Execuação MedioTec para as Instituições Públicas e SNA**, 2017.

PERNAMBUCO. Lei Complementar nº 125, 10 de julho de 2008. Disponível em <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?id=5148&tipo=TEXTOATUALIZADO> Acessado em: 26 mar.2021.

SETENTA, Jussara S. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. Salvador: Edufba, 2008.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Trabalhos de conclusão no curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas: características e propostas de pesquisa a partir da análise dos resumos

Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel)
Gregory de Souza Pinheiro (IC voluntário/UFPel)
Isabela Corradi Vianna Simões Gomes (IC voluntário/UFPel)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: O presente texto apresenta dados da etapa de coleta de dados, e consequente análise inicial, dos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs) produzidos no Curso de Dança-Licenciatura da UFPel entre os anos de 2012 a 2019. A tarefa é parte da pesquisa desenvolvida pelas autoras e autor em conjunto com o restante da equipe do projeto **Tendências epistemo-metodológicas da produção de conhecimento acadêmico em Artes** e tem como objetivo desenvolver estudos de metanálise qualitativa (CASTRO, 2001) que permitam o auto-conhecimento relativamente aos formatos e metodologias das produções, em diferentes níveis da formação acadêmica do campo Artes, mais especificamente em Dança. Interessa, também, compreender como a produção artística em ambiente universitário vem sendo organizada e registrada teórica e metodologicamente. Para este momento, detivemo-nos em coletar as informações presentes nos resumos dos referidos TCCs, com foco em identificar o que apresentam em termos de, prioritariamente, tema; problema de pesquisa; objetivos; metodologia; resultado e referencial teórico. Nestes itens, identificamos, preliminarmente, maior atenção em declarar objetivos, metodologia e resultados e menor preocupação em apresentar tema, problema e referencial teórico, sendo que desdobramentos desta análise estão em construção.

Palavras-chave: DANÇA. TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO. PROPOSTAS DE PESQUISA. RESUMOS.

Abstract: This text presents data from the collection stage, and subsequent initial analysis, of the Course Conclusion Papers (CCPs) produced in the Dance Course-Licentiate at UFPel between 2012 and 2019. The task is part of the research developed by authors together with the rest of the team from the project **Epistemological-methodological trends in the production of academic knowledge in Arts** and aims to develop qualitative meta-analysis studies (CASTRO, 2001) that allow self-knowledge about the formats and methodologies in the papers, at different levels of academic education in the field of Arts, more specifically in Dance. It is also an interest understand how artistic production in a university environment has been theoretically and methodologically organized and registered. For this moment, we focus to collect the information present in the summaries of the referred CCPs, with a focus on identifying what they present in terms of, primarily, the theme; research problem; objectives; methodology; result and theoretical framework. In these items, we identified, preliminarily, greater attention in declaring objectives,

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

methodology and results and less concern in presenting the theme, problem and theoretical framework. Developments from this analysis are under construction.

Keywords: DANCE. COURSE CONCLUSION PAPERS. RESEARCH PROPOSALS. ABSTRACTS.

1. Contextualizando a proposta de pesquisa

Desde 2010 o projeto **Tendências epistemo-metodológicas da produção de conhecimento em Artes** desenvolve pesquisas na linha de Estudos de Caso (YIN, 2005; MEIRINHOS e OSÓRIO 2010) e investigações de Metanálise Qualitativa (CASTRO, 2001; LOVATTO et al., 2007) de forma vinculada ao curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Em 2020.2 o projeto passou a realizar reuniões de forma remota, agrupando graduandos, graduados, mestre, doutorando, doutoras e pós-doutor, o que oportuniza complexificar propostas de investigação voltadas às características da produção em arte e sobre arte no ambiente universitário. Neste período, escolhemos estudar os 83 Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs) da graduação em Dança da UFPel[1], produzidos entre 2012 e 2019[2] como caminho para compreender quais foram as metodologias utilizadas pelos autores dos TCCs em suas pesquisas para, neste recorte, perceber como a produção universitária em Dança, nesta graduação apresenta-se, organiza-se metodologicamente e lida com a pesquisa artística quando for o caso. Com este fim, temos exercitado organizar os resultados encontrados nesta etapa de maneira quantitativa e qualitativa. Partimos dos elementos pré e pós textuais dos TCCs e, pela característica híbrida em relação à formação dos colaboradores/participantes do projeto, resolvemos dividir a equipe em grupos para coleta e análise destes dados preliminares.

O grupo autor deste resumo[3] buscou, através da coleta e tabulação das informações dos resumos dos TCCs, analisar a composição dos resumos

[1] Disponíveis na página virtual de informações sobre o Curso pelo endereço https://wp.ufpel.edu.br/danca/ .

[2] Dos 83 TCCs defendidos, identificamos 80 com disponibilidade de acesso, sendo que o estudo aqui apresentado tem a ver com este número.

[3] Importante mencionar que o segundo grupo de integrantes da equipe trabalhou na coleta e análise dos dados objetivos dos elementos pré e pós textuais do TCC, submetendo resumo distinto a este CT Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares . A autoria deste segundo resumo é de Daniela Llopart Castro, Luana Echevenguá Arrieche, Angelis Heiderich Machado e Wellington Aranha dos Santos, e apresenta dados complementares aos aqui

comparando sua estrutura com a função para qual existem nas produções acadêmicas, bem como, identificar características metodológicas no conjunto de TCCs analisados e por fim, destacar tendências de estratégias metodológicas na produção das pesquisas em dança. Nosso exercício aqui é desenhar um primeiro panorama sobre os TCCs e, com isso, elaborar novos questionamentos, dando segmento à pesquisa em torno de questões sobre caminhos metodológicos em pesquisas de/para/em Dança nos dois semestres deste 2021.

2. Caminho teórico-metodológico

Para a discussão aqui apresentada, tomamos como referência autores do campo da Metodologia Científica a exemplo de Lakatos e Marconi (2003), Pradanov e Freitas (2013), Gil (2008) e Silva e Menezes (2005), que nos ensinam e nos apontam sobre a função de resumos em trabalhos acadêmicos e cujos argumentos apresentamos de forma articulada com os resultados, mais adiante no texto.

Em termos metodológicos, nossa referência para este resumo (e que também é uma referência global do projeto) tem a Metanálise Qualitativa como caminho, através de autores como Castro (2001) e Lovatto et al. (2007) Segundo tais autores, o método Metanálise emerge para combinar estatisticamente resultados em pesquisas quantitativas, estando na Sociologia os primeiros registros de revisão sistemática qualitativa (entre as décadas de 1960 e 1970). As humanidades são campo fértil para o desenvolvimento desta variação de análise de dados passando, ao longo do tempo, a incorporar exercícios de explicação e interpretação dos dados, para além da descrição.

Assim, a Metanálise Qualitativa, lida com procedimentos bastante específicos a exemplo de: a) formulação de perguntas em tornos dos estudos/dados a serem analisados; b) a localização e seleção destes estudos; c) a coleta e posterior apresentação e análise dos dados; e d) um momento posterior de interpretação mais complexa destes dados com foco em atualizar a análise feita pelos estudos retomados e/ou compreender a lógica de estruturação destes estudos.

descritos, compondo a apresentação da atual proposta de investigação do pesquisa de pesquisa como um todo.

ISSN: 2238-1112

2.1 Procedimentos iniciais para a coleta de dados e protocolos para análise

A partir dos exercícios com toda a equipe do projeto de pesquisa, aqui descrevemos um passo a passo da coleta de dados e definição de parâmetros para análise do nosso objeto de estudo com os TCCs do curso de Dança-Licenciatura da UFPel. O exemplo aqui apresentado tem permitido ao grupo exercitar a prática metodológica de criação de estratégias para a coleta de dados e de parâmetros para a posterior análise.

Com o intuito de obter coleta consistente, buscamos o banco dos referidos TCCs. Ao mesmo tempo, identificamos as inquietações que nos moviam examinar os trabalhos transformando estas inquietações em perguntas norteadoras também para a estruturação da forma de coletar os dados: Quais os temas mais recorrentes nos TCCs? Quais resumos apresentam explicitamente tema e problema de pesquisa? Quais verbos são mais utilizados para se referir aos objetivos da pesquisa? Quais as metodologias mais recorrentes? Quais relações existentes entre problematização, metodologia e verbos definidores dos objetivos? Quais as características e descrição do referencial teórico e resultados nos resumos?

Os discentes do projeto, com base nestas questões e sob orientação, criaram tabela a qual foi sendo reformulada, até chegarmos a um consenso, do que seria significativo e produtivo, coletarmos e analisarmos. Dividimos a tabela em duas partes: a primeira englobando dados mais objetivos dos trabalhos (Autores; Título; Ano; Link da publicação; Banca; Palavras-Chave; Linha de Pesquisa; Capítulos; Sessão específica de metodologia; Pós-Textuais) e a segunda com os dados retirados dos resumos (Tema; Problema de Pesquisa; Objetivos; Hipótese; Resultado e Referencial Teórico). Foram as perguntas norteadoras que direcionaram para que parte da coleta acontecesse focada nos resumos das produções.

Após o momento de elaboração do instrumento de coleta, percebemos necessário experimentar o preenchimento da tabela, uma vez que mais de uma pessoa realizaria a mesma tarefa. Assim, escolhemos aleatoriamente um dos TCCs e fizemos exercício coletivo de coleta, o qual favoreceu a construção de um protocolo de uso interno e comum, que alinhou os modos de registro das informações. Na sequência, acessamos o conjunto de TCCs. Vale ressaltar uma definição importante feita pelo grupo: além da lógica procedimental que o protocolo

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

definiu, nesta etapa não houve interpretação dos dados, apenas uma coleta focada em extrair informações, descritas ou não, pelos autores nos trabalhos.

No caso da coleta nos resumos, bastante parametrizada pelas questões apresentadas mais acima, foi destacado o que cada autor mencionou na sua escrita, ou seja, havendo menção ao item procurado, o trecho foi selecionado e copiado; não havendo, foi adicionado “não menciona” à tabela. Por exemplo, no caso dos objetivos haviam resumos que se referiram diretamente, usando expressões tais como “o objetivo geral é” e/ou “os objetivos específicos são”, mas também identificamos a associação de termos “buscou por”, “procurou realizar” ligado ao uso subsequente de verbos. Os trechos que vieram após estas expressões foram coletados. Já com relação às referências bibliográficas, consideramos da seguinte maneira: Os resumos que apresentaram de maneira direta o nome dos principais autores pesquisados e os que mencionaram de maneira indireta, através de conceitos ou expressões característica a um campo específico de conhecimento ou comunidade teórica.

Até o momento, avançamos em identificar as características panorâmicas dos resumos e compreender em que medida as estruturas dos resumos de TCCs seguem ou não o que conceitualmente se busca em um resumo de trabalho acadêmico e cumprem as normas internas da instituição e curso aos quais se relacionam. Além disso, avançamos na busca por classificar as metodologias mais comuns, bem como quantificar o número de autores que definem método, apresentam instrumentos de coleta, e preocupam-se em contextualizar a metodologia como um todo, mostrando ao leitor reflexão mais madura acerca da organização metodológica do TCC. A partir da análise das referências que estão situadas nos resumos, progredimos também em quantificar a menção de autores presentes na escrita ao exporem o referencial teórico estudado, considerando aqueles que mencionam diretamente o autor ou apenas indicam teorias, ou linhas de pensamento dos autores estudados na composição da pesquisa.

Até o presente momento, ainda estamos com dificuldades para analisar os resultados descritos nos resumos de maneira mais objetiva, sem uso de interpretação mais atenta. O que é possível mencionar é que muitos TCCs apresentam reflexões no final da escrita do resumo mas, como nem sempre temos o acesso a todos os demais itens, a exemplo de tema e problematização, não se torna possível conferir o quanto os resultados se relacionam com o propósito da

ISSN: 2238-1112

investigação. Acreditamos que, para este ponto, teremos que acessar os trabalhos em seus itens textuais.

3. Análise preliminar dos dados

Os manuais de metodologia científica apresentam concordância no que se refere à função e a estruturação de um resumo para trabalhos acadêmicos. Autores como os mencionados no início do texto defendem este entendimento. Para Lakatos e Marconi (2003, p. 25) um resumo consiste "na capacidade de condensação de um texto", buscando identificar as informações de maior relevância da obra. Ainda afirmam a importância de formular parágrafos com sentido completo facilitando, nas palavras das autoras, "o trabalho de captar, analisar, relacionar, fixar e integrar" (p. 25), o conteúdo. Portanto, além de sintetizar uma obra, tem a função de expor o assunto a ponto de oportunizar que o leitor decida se há necessidade da leitura completa do texto. Pradanov e Freitas (2013) concordam com esta afirmação:

> [...] o resumo que apresenta trabalho científico deve ser redigido em parágrafo único. O resumo em questão consiste na apresentação concisa do conteúdo de um trabalho de natureza científica (livro, artigo, monografia, dissertação, tese etc.) e tem a finalidade específica de transmitir ao leitor uma ideia completa do teor do documento analisado, fornecendo, além dos dados bibliográficos do documento, todas as informações necessárias para que o leitor/ pesquisador possa fazer uma primeira avaliação do texto analisado e dar-se conta de suas eventuais contribuições, justificando a consulta ao texto integral. (PRADANOV e FREITAS, 2013, p. 148)

Também o Manual de Normas da Universidade Federal de Pelotas (2019, p.11), bem como o Regimento de Trabalhos de Conclusão de Curso da Dança-Licenciatura (2013) apontam obrigatoriedade do resumo em trabalhos de cunho acadêmico. O Manual reforça as referências acima quando afirma que o resumo "Deve ressaltar o objetivo, o resultado e as conclusões do trabalho, assim como o método e a técnica empregada em sua elaboração." (MANUAL DE NORMAS DA UFPEL, 2019, p.14 - 15).

De acordo com Silva e Menezes (2005), para obter a boa escrita de um resumo, este deve estar, conciso, ou seja as ideias expressas na redação devem estar claras, com um mínimo de palavras; Preciso, este quesito se dá através da seleção de palavras adequadas para evidenciar cada conceito expresso no trabalho original; Claro, esta característica está relacionada à compreensão, ou seja, o texto deve abranger um estilo fácil e transparente. Com estes traços bem delimitados a

leitura do resumo permite conhecer o documento e determinar se é preciso ler o documento na íntegra. Ao olharmos para o Manual de Normas bem como para os estudiosos de metodologia científica, percebemos a indicação de alguns elementos que endossam os parâmetros presentes na tabela acima. Silva e Menezes (2005), ao discutirem o conteúdo que um resumo deve contemplar, apontam: "[...] os assuntos tratados de forma sucinta, o objetivo do trabalho, o método ou os métodos empregados, como o tema foi abordado e suas conclusões." (p. 69).

Ao responder ao questionamento, "O que deve conter o resumo técnico?", Pradanov e Freitas (2013) ressaltam que esse tipo de resumo deve primeiramente informar "qual a natureza do trabalho, indicar o objeto tratado, os objetivos visados, as referências teóricas de apoio, os procedimentos metodológicos adotados e as conclusões/os resultados a que chegamos no texto." (p.149). Gil (2008), identifica a importância da presença dos resumos nos elementos pré-textuais de monografias, dissertações e teses, ao compreender que este segmento deve apresentar o conteúdo do todo, de uma forma concisa, envolvendo elementos como: "objetivos, métodos, principais resultados e conclusões." ainda afirma que, "deve ser composto de uma seqüência de frases concisas e não deve ultrapassar a 500 palavras." (GIL, 2008, p.187).

Portanto, notamos que os autores consultados concordam, quando abordam as características da estrutura básica de um resumo, bem como sua função de apresentar o conteúdo do referido trabalho, identificando desde o assunto tratado até as considerações e resultados obtidos no decorrer da pesquisa. Confirmando a afirmação das autoras Lakatos e Marconi (2003), que apontam a finalidade do resumo para a direção de difundir informações contidas na obra original, e assim oferecer ao leitor a oportunidade de decisão de consultar o texto completo ou não.

Partindo destas referências indicadas, a Figura 1 a seguir tem intuito de visualizar se metodologicamente os resumos dos TCCs analisados cumprem minimamente com os parâmetros esperados.

Análise dos TCCs						
Total: 79	Tema	Problema	Objetivos	Metodologia	Resultados	Referências
Menciona	35	13	72	73	68	31
Não menciona	44	66	7	6	11	48

Figura 1: Tabela com identificação das ocorrências ou não, nos resumos dos TCCs, dos itens apontados pela literatura.

ISSN: 2238-1112

Percebemos que menos da metade dos resumos acessados apresentam declaradamente o assunto da pesquisa e, em uma quantidade menos expressiva aparecem as problematizações ao tema. Sobre a especificação de objetivo e metodologia, percebemos uma preocupação maior em indicá-los: em torno de 90% dos resumos mencionam em algum momento a metodologia aplicada e os objetivos a serem alcançados com a pesquisa. Em termos de indicação de resultados e referenciais teóricos utilizados, observamos que trinta e um trabalhos citam os autores utilizados ou o teor das discussões teóricas. Já sobre os resultados, notamos que sessenta e oito trabalhos os apontam para concluir o resumo.

Como observamos acima, a maioria dos resumos indica, de alguma maneira, o caminho metodológico desenvolvido na investigação. Contudo, observamos diferenças neste modo de mencionar. A tabela abaixo (Fig. 2), busca apontar estas diferentes formas identificadas nos resumos consultados.

Resumos de TCCs que apresentam informações sobre os métodos aplicados	Quantidade
Não mencionam	6
Apresentam apenas o(s) tipo(s) de método(s)	6
Apresentam apenas os instrumentos de coleta	15
Apresentam os dois	52
TOTAL	79

Figura 2: Tabela referente aos métodos aplicados mencionados ou não nos resumos de TCCS.

Assim, por esta tabela podemos observar que dos 79 (setenta e nove) resumos consultados, 6 (seis) não mencionam a(s) metodologia(s) utilizadas, 6 (seis) mencionam apenas o tipo de método aplicado, e como exemplos encontrados temos o apontamento das pesquisas como Estudo de caso ou então Autoetnografia. Do total, 15 (quinze) apresentam somente os instrumentos de coleta, indicando apenas procedimentos como entrevistas semi-estruturadas, questionários entre outros. Por outro lado, 52 (cinquenta e dois) resumos mencionam ambos: método e instrumentos o que, seguindo a linha de argumentação dos autores consultados, colabora determinantemente para que o resumo cumpra sua função em um trabalho acadêmico.

Um outro ponto que foi possível ser olhado com mais atenção nos resumos, até o momento, foi relativo à indicação de referências. Abaixo, apresentamos o panorama geral sobre este item (Fig. 3).

ISSN: 2238-1112

Das referências mencionadas nos resumos	Quantidade
Não apresentam autores	11
Apresentam autores	20
Total de resumos que mencionam referências	31

Figura 3: Tabela a respeito das referências mencionadas nos resumos.

Portanto, a tabela acima é sobre a exposição ou não e o modo de expor, nos resumos, as referências estudadas. Dos 31 (trinta e um) resumos que mencionam de alguma forma autores/as e/ou referências teóricas, 11 (onze) apresentam apenas as teorias e linhas de pensamento dos/as autores/as estudados/as, sem mencionar diretamente o nome dos/as autores/as. Por outro lado, 20 (vinte) resumos mencionam diretamente autores/as pesquisados/as. Os nomes mais citados são de autoras e reúnem as seguintes pesquisadoras: Isabel Marques, Márcia Strazzacappa, Carmen Anitta Hoffman e Mônica Dantas.

Analisando o conteúdo dos resumos compreendidos neste estudo, podemos perceber que há uma preocupação em apresentar prioritariamente, objetivos, metodologia e resultados. Com estes dados sistematizados, inferimos que há um déficit na construção destas redações, pois embora a maioria cumpra a função de apresentar o trabalho, de acordo com a bibliografia consultada, é possível notar a falta de pontos primordiais para uma escrita completa e concisa que favoreça uma compreensão geral do estudo. A exemplo disso podemos citar o número pouco expressivo de resumos que apresentam seu referencial teórico e sua temática. Contudo, interessa-nos destacar a ausência de indicação da problematização que impulsiona o processo de pesquisa. Na nossa compreensão, e referenciados pelos autores já citados, acessar a problematização faz muita falta ao leitor, visto que, em conjunto com os dados sobre objetivos e caminho metodológico da investigação consultada, é forma de apresentar o recorte específico do estudo, a partir da temática a qual foi abordada, facilitando mais ainda o exercício de identificar a relevância do trabalho para quem o consulta.

4. Considerações finais

Como já mencionado, a análise mais detalhada dos resumos está em construção para que dados mais aprofundados sejam apresentados em futuras publicações. Interessa-nos atentar para relações entre verbos apontados nos

objetivos e metodologias desenvolvidas, formas de apresentação do caminho metodológico e de resultados nos resumos, ou seja, se há ou não esta indicação consciente e objetiva no texto. Estas análises, acreditamos, vão embasar novas questões e provocar a continuidade de investigações na linha de metanálises das produções acadêmicas em Arte/Dança.

Eleonora Campos da Motta Santos
UFPEL
eleonoracamposdamottasantos2@gmail.com
Professora Adjunto IV do Centro de Artes/UFPel, no Curso de Dança-Licenciatura. Doutora pelo PPG em Artes Cênicas - UFBA. Mestre pelo PPG em Dança - UFBA. Licenciada em Dança pela UFBA. Bacharel em Direito pela UFPel. Coordenadora do Projeto de Pesquisa Tendências epistemo-metodológicas da produção de conhecimento em Artes. Membro do grupo de pesquisa OMEGA/CNPq.

Grégory de Souza Pinheiro
UFPEL
gregorypinheiro2609@gmail.com
Graduando em Dança-Licenciatura, pela UFPel desde 2015; Bolsista: Programa PIBID, em 2015; Projeto de Pesquisa Relatos e Registros sobre a História da Dança em Pelotas, em 2017; e Programa de Monitoria da UFPel, em 2020.1 e 2020.2. Participa, desde 2020, do projeto Tendências epistemo-metodológicas da produção de conhecimento em Artes ligado ao grupo de pesquisa OMEGA.

Isabela Corradi Vianna Simões Gomes
UFPEL
corradi300@gmail.com
Graduanda em Dança-Licenciatura na UFPel desde o ano de 2016. Bolsista: Programa PIBID em 2017; Programa de Monitoria da UFPel em 2020.1. Tem interesse e práticas voltadas para a pesquisa científica da área das Artes Cênicas. Participa, desde 2020, do projeto Tendências epistemo-metodológicas da produção de conhecimento em Artes ligado ao grupo de pesquisa OMEGA.

Referências:

CASTRO, Aldemar Araújo. **Revisão sistemática e meta-análise**. 2001. Disponível em: http://www.usinadepesquisa.com/metodologia/wp-content/uploads/2010/08/meta1.pdf. Acesso em: 03 jul 2021.

MEIRINHOS, Manuel; OSÓRIO, António. O estudo de caso como estratégia de investigação em educação. I**EDUSER: revista de educação.** v.2, n.2, p. 49-65, 2010.YIN, Robert K. **Estudo de caso**: Planejamento e métodos. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003. 310 p.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

LOVATTO, Paulo Alberto. *et al*. Meta-análise em pesquisas científicas: enfoque em metodologias. **Revista Brasileira de Zootecnia**, [S.L.], v. 36, n. , p. 285-294, jul. 2007. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/s1516-35982007001000026. Acesso em 03 jul 2021.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. 277 p.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. 220 p.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. 4. ed. Florianópolis: Atual, 2005.

Regulamentação de TCCs. In: BRASIL, UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. **CURSO DE DANÇA-LICENCIATURA PROJETO PEDAGÓGICO.** Pelotas, 2013. Apêndice II. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/danca/curso/projeto-pedagogico/ Acesso em: 11 abr 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Vice-Reitoria. Coordenação de Bibliotecas. **Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos.** Pelotas, 2019. Revisão técnica de Aline Herbstrith Batista, Dafne Silva de Freitas e Patrícia de Borba Pereira. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/sisbi/normas-da-ufpel-para-trabalhos-academicos/. Acesso em: 11 abr 2021.

ISSN: 2238-1112

Relações pedagógicas em dança na Educação Infantil: diálogos no Estágio Docente – PPGDan

Emanuelle Dias Rocha (UFRJ)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: A partir da disciplina de 'Estágio Docente II' do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cursada internamente em caráter online no ano de 2020 em 'Prática de Dança Educação A – Educação Infantil', ofertada na graduação em Licenciatura em Dança, diálogos se construíram em um vínculo entre orientadora, orientanda (eu) e os demais discentes da graduação. Estes diálogos que se formaram em uma primeira experiência nas aulas remotas da Universidade proporcionaram um foco nos debates acerca das aulas de dança online para crianças, na procura por tentar cada vez mais compreender esta nova demanda de ensino, as adaptações pedagógicas necessárias, a sala de aula e os corpos a que nós, educadores, estamos agora em um contato através das telas. Nesta escrita, evidenciamos a necessidade de entender que estes diálogos gerados dentro da Universidade sobre o espaço de ensino em que a dança é ofertada, é parte inerente do contínuo processo de formação do docente, proporciona a partilha de vivências e edifica conhecimento acerca desta área artística na educação infantil.

Palavras-chave: RELAÇÕES PEDAGÓGICAS. DANÇA. UNIVERSIDADE. EDUCAÇÃO INFANTIL. ESTÁGIO DOCENTE.

Abstract: From the discipline of 'Teacher Internship II' of the Postgraduate Program in Dance at the Federal University of Rio de Janeiro, coursed online in 2020 in 'Dance Practice Education A – Infant Education', offered in the undergraduate program of the Bachelor's Degree in Dance, dialogues were built in a bond between the advisor, the advised (myself) and other undergraduate students. These dialogues, which were formed on first experience in the university's remote classes, provided a focus on debates about online dance classes for children, in the search for increasingly trying to understand this new teaching demand, the necessary pedagogical adaptations, the classroom and the bodies to which we, educators, are now in contact through the screens. In this writing, we highlight the need to understand that these dialogues generated within the university about the teaching space in which dance is offered, is an inherent part of the ongoing process of teacher training, it provides the sharing of experiences and builds knowledge about this artistic area in early childhood education.

Keywords: PEDAGOGICAL RELATIONS. DANCE. UNIVERSITY. CHILDHOOD EDUCATION. TEACHER INTERSHIP.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Escola e Universidade

Entender que os conhecimentos construídos em diferentes ambientes de ensino podem se relacionar e fazer parte do processo de formação do educador é ter uma visão de conectividade entre os diversos terrenos educacionais. Estar inserido na Universidade como discente e, durante as aulas, ter um olhar aguçado voltado para as escolas de ensino básico –que é o nosso foco aqui- proporciona a reunião de múltiplos saberes vinculados ao processo educativo. E nessa relação se desenvolvem as práticas formativas do futuro docente.

Ter esses dois espaços em mente, Escola e Universidade, se torna essencial nesta escrita para compreendermos suas relações e como os diálogos gerados neles são essenciais para o processo de formação contínua do docente. Isto quer dizer que, seja durante a graduação ou já atuando dentro das escolas, o educador está em constante processo que o constituirá conhecido como 'professor'. E,

> Na atualidade, as exigências que recaem sobre o magistério são tantas que já se tornou corriqueiro pensar em professor como alguém que vive em um contínuo processo formativo. Há sempre algo a saber e a descobrir sobre a ação educativa, sobre o trabalho que realiza em sala de aula. (COUTINHO et al., 2014. p.766)

Sabemos que essa descoberta constante sobre a prática educativa está em foco entre os anos de 2020 e 2021, já que estamos vivenciando uma brusca intervenção do ensino online nas escolas. Por essa razão, há a necessidade de (re) pensarmos o espaço escolar, as ações pedagógicas e as relações discente-docente em nossos diálogos.

Esta escrita é parte inerente de um vínculo que se construiu entre orientadora, orientanda e os outros discentes que compunham a disciplina de 'Prática de Dança Educação A – Educação Infantil', ofertada na graduação em Licenciatura em Dança no ano de 2020, no 1º semestre de aulas online na Universidade. O 'Estágio Docente II', que eu cursei especificamente nesta disciplina da graduação, faz parte do quadro não-obrigatório de matérias do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ.

Estar inserida em uma disciplina que pela primeira vez ocorria no formato remoto dentro da Universidade, é participar da tentativa de dar continuidade ao ensino mesmo em um momento tão sombrio pelo qual estamos passando com a

circulação mundial do Coronavírus[1]. Por essa razão, muito foi debatido acerca da volta às aulas, mesmo online, já que vivenciamos outras dificuldades, como principalmente, discentes que não tenham o acesso à internet para seguir com as atividades. Ao mesmo tempo, eu também estava inserida na docência em aulas de dança para educação infantil no formato online. Eu havia iniciado as aulas em abril de 2020 por uma solicitação de responsáveis que estavam à procura de aulas de dança, já que as escolas não as estavam oferendo no momento. As minhas aulas têm o caráter extracurricular, já que trabalho em escolas de ensino básico com a dança fora da grade curricular e, que por uma demanda, se assumem principalmente com aulas de ballet. Então, estar inserida tanto na Universidade quanto nas minhas aulas, foi uma experiência de arriscar-se nessa grande necessidade de não extinguir com as atividades por um tempo que nós não saberíamos o quanto poderia durar.

É visível a dificuldade de adaptação não só dos educandos em estudar e acompanhar os conteúdos nesse formato, como dos educadores em conseguir entender como se relacionar com os discentes, transmitir com clareza os conteúdos e permitir a construção de conhecimento proporcionando uma parceria mútua entre indivíduos que estão em espaços diferentes, se conectando somente através de uma tela. Enxergamos essas relações de dificuldade em ambos os ambientes de ensino que destacamos aqui.

Nesta escrita, temos a Universidade e escolas de ensino básico que atuam com aulas de dança formais ou não-formais, como recorte para evidenciarmos a relação dialógica entre docência e os discentes que estão em processo de formação acadêmica e que futuramente poderão atuar nessas escolas. Os diálogos construídos durante a disciplina cursada com foco nas práticas pedagógicas nas escolas, não possuíam o caráter de instruir modelos, técnicas, formatos de ensinar e aprender dança, mas abrir caminhos para que o discente em formação possa compreender diversos meios possíveis para o seu trabalho, relacionar com os conteúdos trazidos na aula, acarretar questões, dúvidas e refletir

[1] O Coronavírus SARS-CoV-2 foi detectado no final do ano de 2019 como COVID-19 na China. É um vírus que causa uma grave infecção respiratória e se alastrou rapidamente pelo mundo, ocasionando a perna de milhares de vidas. A pandemia do Coronavírus foi decretada em março de 2020. Ainda no ano de 2021, durante a escrita deste artigo, no Brasil, lidamos com muitas mortes diárias e uma lenta vacinação da população.

sobre diferentes soluções referentes às dificuldades dos processos de ensino-aprendizagem.

Entendemos que podem ser infinitas as relações que se formam entre o ambiente Universitário e o espaço de aulas com crianças. Produzir diálogos que aprofundem os vínculos entre as instituições de ensino é essencial para repensarmos a cada dia mais em uma conexão necessária que penetre e construa ligaduras que estimulem a produção de conhecimento entre estes terrenos educacionais.

Esse processo de formação é destacado aqui, pois pensar nos laços entre Universidade e a prática de dança na educação infantil é o caminho dessa escrita. A partir de vivências construídas entre orientadora, orientanda e discentes da graduação em Dança ao longo da disciplina, o objetivo aqui é discutir e relacionar os diálogos gerados e pensados teoricamente nas aulas com foco na dança para crianças, já que entendemos a necessidade de valorizar nossas conversas, mas com um olhar atento para como os direcionamos nas nossas práticas, pois teoria e prática inexistem sem o outro e “A reflexão crítica sobre a prática se torna uma exigência da relação Teoria / Prática.” (FREIRE, 1996, p.22). Para isso, nos empenhamos em entender principalmente como as conversas dentro do espaço universitário têm se dedicado a compreender as necessidades hoje do ensino de dança na escola básica.

Dentro da Universidade, o processo de formação do educador em dança possibilita ligações entre os próprios estudantes e professores, que juntos conversam e trocam saberes sobre as atividades com crianças. A partir de então, se inicia um conjunto de reflexões, inter-relações, diálogos e ideias, fazendo com que os discentes, inseridos na graduação (alguns que já atuam em escolas com aulas extracurriculares) ou pós-graduação (como no meu caso que já atuo), passem a refletir sobre o espaço de educação e a fazer conexões através de suas próprias práticas e das considerações feitas por meio dos diálogos gerados na sala da Universidade.

É possível que este discente não esteja aberto aos diálogos, não se deixando infiltrar nos vínculos que são gerados durante a aula. Este posicionamento pode dificultar o seu trabalho quando futuramente e realmente estiver nas aulas com crianças, pois acredito que as conversas fazem parte da contínua formação docente e constroem caminhos de escolhas, de meios, métodos, pontos de vista que o

ISSN: 2238-1112

educador se posiciona em sua prática. Além disso, a comunicação com outros colegas ou futuros colegas da profissão possibilita que nosso trabalho esteja em ligação e não seja de solidão, pois,

> A profissão do professor não é um ato solitário; deverá ser um ato solidário, trabalho em equipe. O resto é obra do tempo de chão de escola, de estudo, de prudência, de cumprimento de preceitos legais, de fundamentação científica e pedagógica. (PACHECO, 2019, p.64)

Para conversar com as principais pontuações, trago autores essenciais que fazem importantes considerações para o desenvolvimento da escrita. Destaco aqui dois nomes fundamentais que atravessam o texto: para contextualizar e repensarmos sobre o termo *sala de aula*, Alcina Garrido. Sobre os pensamentos acerca das práticas pedagógicas, do vínculo que se faz na sala de aula entre docente e discente, tomo como apoio, o educador Paulo freire.

2. Reflexões pedagógicas

Hoje, refletir sobre os processos de ensino-aprendizagem em dança se torna fundamental para nos conectarmos com os atuais acontecimentos causados pela pandemia, em que é necessária uma transformação das práticas pedagógicas e um novo entendimento dos corpos infantis que encontram a sala de aula em suas casas, e que agora também " [...] esse ambiente precisa ser, portanto, um espaço que possibilite conhecimentos, explorações e vivências que agreguem boas experiências e que favoreçam o desenvolvimento. " (CAMÕES, 2013, p.270). Esse novo ambiente de aulas deve ser capaz de produzir sentido para essas crianças através das atividades remotas, possibilitando outras e novas sensações, percepções que se modificaram por conta do distanciamento e da falta da interação dos corpos no mesmo espaço concreto.

Um dos principais pontos discutidos nos diálogos durante a disciplina de 'Prática de Dança Educação A – Educação Infantil', foi a diferença entre aulas presenciais e online, fazendo surgir inúmeros pensamentos sobre a diversidade da atuação docente nesse ensino que tem nosso foco atualmente. Nos colocamos com as seguintes perguntas: Como chamar a atenção dos discentes através das telas? Quais recursos disponíveis para as aulas online? Como entendemos a aula através das telas?

ISSN: 2238-1112

Há uma brecha pedagógica que atribui diferenças nos ensinos presenciais e remotos. Vê-se aqui a necessidade de que os educadores em dança compreendam seus posicionamentos em cada circunstância, pois se não nos atentarmos de que há diferença no modo de agir pedagogicamente, podemos ter grandes dificuldades para realizar o trabalho, o que pode prejudicar os discentes, a nossa relação com eles e a própria demanda de trabalho.

No ensino presencial, com as crianças, temos a relação direta com os corpos em um mesmo espaço físico, o que facilita corrigir movimentos, propor atividades em duplas e grupos que mantenham contatos corporais e utilizar objetos que auxiliem no alcance de objetivos. Já nas aulas online, temos o distanciamento dos corpos, o que dificulta as práticas em conjunto, a atenção dos educandos na aula e o uso de certos recursos, pois se propomos o uso de uma bola em aula, por exemplo, devemos levar em consideração se todos os discentes possuem desse objeto em suas casas para podermos utilizar. Se não podemos ter essa interação direta com os corpos no mesmo espaço concreto, temos que pensar no uso de outros materiais como influência em nossas aulas, não como forma de substituir a interatividade humana presencial, que é de suma importância e nos mostra que é através dela que “[...] as crianças aprendem, se formam e transformam; são sujeitos ativos, participam e intervêm na realidade; suas ações são maneiras de reelaborar e recriar o mundo. ” (NUNES e KRAMER, 2013, p.34). Então nos vem sempre a questão de como pensar em maneiras de não perder a interação humana por meio das telas.

Por isso, digo que quando nos deslocamos para esse ensino online, tivemos a necessidade de renovar nossas práticas pedagógicas para se adaptar às demandas que crescem. Refletir sobre os caminhos que se fecham e se abrem, sobre as atividades e uma sala que ganha um novo formato é essencial para compreendermos como a educação se manifesta atualmente e quais são as suas necessidades, principalmente a necessidade de nós, educadores, nos renovarmos e nos envolvermos com as portas que se acendem mesmo apesar das dificuldades, não podemos parar.

Acredito que temos aprendido muito durante a pandemia. Os saberes que se fazem nesse confinamento através das novas brincadeiras criadas, as descobertas e as experiências dentro de casa são importantíssimos para serem evidenciados, e também, são um meio relevante para que o educador possa

ISSN: 2238-1112

explorar essas novidades que surgem. O discente é um ser ativo na construção de seu conhecimento. Com a mediação do educador esse conhecimento se expande, principalmente se soubermos utilizar das ferramentas que o próprio educando nos oferece. Então,

> A visão de que tanto o aluno quanto o professor são importantes para haver ensino, contribui de forma significativa para a interação desses participantes. A presença de ambos é crucial para um modelo de sala de aula cuja contribuição é importante. Afinal, segundo Freire: "não há docência sem discência". (GARRIDO, 2006, p. 21-22).

Nas aulas online, podemos utilizar desse atual momento, em que há a necessidade de se inovar, e trabalhar em conjunto com aquilo que a criança já nos oferece, fazendo conexões entre o seu dia a dia, utilizar de jogos realizados por ela no decorrer desse tempo ou até mesmo de objetos dispostos na casa e que ela tem se interessado. Não digo inovar no sentido de estarmos utilizando de tecnologia, inovar na educação vai muito além de aproveitar de aparelhos eletrônicos,

> [...] será um processo transformador que promova ruptura paradigmática, mesmo que parcial, com impacto positivo na qualidade das aprendizagens e no desenvolvimento harmônico do ser humano. Consiste em superar aquilo que se manifesta inadequado, obsoleto. Significa trazer à realidade educativa algo efetivamente novo, ao invés de não modificar que seja considerado essencial. Pressupõe não a mera adoção de novidades, inclusive as tecnológicas, mas mudança na forma de entender o conhecimento. (PACHECO, 2019, p.50)

Agora, vemos a necessidade de acompanharmos e estudarmos melhor as atividades remotas. Compreendermos como a mudança acarreta nossos processos pedagógicos e nos impulsiona a inovar na prática educativa. Eu mesma, não me lembro de pesquisar ou até mesmo conversar sobre as possibilidades de um ensino nesse formato durante a graduação. Apesar do processo de formação do docente não possuir um olhar mais focado para as aulas online, há o dever principalmente agora, de nos adaptarmos a uma nova era da educação. A formação de uma nova sala de aula, essa outra sala: a casa dos educandos, que se formou em grande escala durante a pandemia, evidencia que existe a obrigação de desenvolvermos maiores conhecimentos sobre as práticas remotas e entendermos as relações humanas que se formam ou não nela, pois " [...] ela é o ambiente natural em que o verdadeiro discurso entre professor e aluno acontece. " (GARRIDO, 2006, p.23). E para deixarmos que esse discurso ocorra, é necessário compreendermos este

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

espaço e como é possível de se construir vínculos dentro dele, de modo a proporcionar relações de saberes.

A casa dos discentes e docentes, que se tornou a sala de aula, é um espaço pessoal. Cada indivíduo lida com a sua casa de uma maneira, com as suas particularidades no modo de agir dentro desse ambiente e de se relacionar com as outras pessoas com quem convive ali. E quando estamos na aula todos infiltrados dentro das casas de cada um através das telas, essa se torna uma certa invasão à privacidade alheia. Por conta disso, e de até mesmo por certa vergonha, uma preservação do espaço pessoal, alguns educandos escolhem permanecer com as câmeras desligadas. Mas, como pode o educador lidar com esta situação durante a aula de dança?

Entende-se que o primeiro ponto é o respeito. Diferentemente do espaço concreto da escola, em que estamos compartilhando todos o mesmo ambiente, nas aulas online existem outros vínculos a serem levados em consideração. Há discentes que não estão à vontade com a aparência de suas casas ou que se incomodam com os familiares rodeando o mesmo espaço que eles e aparecendo para o resto da turma. Então, acontece que o primeiro ponto nas aulas seria deixar o indivíduo confortável e ir aos poucos, através de diálogos, procurar entender por quais motivos a câmera não está sendo aberta. Para, a partir desse momento, fornecermos condições solidárias para fortalecer o desejo desse educando em compartilhar sua imagem com os outros, entendendo que “O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros. ” (FREIRE, 1996, p. 59)

É na busca por compreender os sentimentos e emoções do discente que podemos encontrar respostas. Uma das questões que trago é a necessidade de que esse ser se sinta pertencente ao seu espaço de casa, que tenha autonomia nas suas atividades cotidianas, liberdade para se locomover e conversar com as outras pessoas que pertencem a esse ambiente. Se o lar não está de acordo com esses aspectos para que a criança se sinta pertencente, dificilmente a sala de aula também estará, já que agora é a própria casa e, nesse espaço, não há abertura para que esse ser seja parte integral. Será ainda mais difícil para o docente reverter a situação e fazer com que esse indivíduo se sinta componente indispensável para a aula.

É clara a dificuldade no trabalho em que as câmeras não estejam ligadas. Esse ponto pode atrapalhar as atividades e complicar os processos de ensino-aprendizagem, principalmente porque ao lidarmos com corpos infantis existe a necessidade em dobro de tomarmos cuidado com o que está sendo realizado por eles de acordo com nossas propostas. Infelizmente, ainda não temos uma solução para o trabalho com as câmeras fechadas, mas é fato o nosso cuidado enquanto docente em não tornar uma obrigação para o discente o compartilhamento de seu lar, mas dialogar sobre a importância em mantermos o contato de nossa imagem para que possamos todos tornar cada momento da aula divertido e possibilitar uma troca de conhecimento não só através da fala e escuta, mas da visão de nossos corpos trabalhando em conjunto.

É nessa união, na troca de saberes, nos diálogos que se constroem, que passamos aqui a enxergar como o espaço da aula se constitui na união de diversos agentes, e não necessariamente de um ambiente com um formato e objetos que já estamos tão acostumados. Compreender o conceito de sala de aula aqui, se torna fundamental para ultrapassarmos a ideia que temos de um espaço normalmente de quatro paredes, carteiras enfileiradas e quadro e, quando se fala de sala de aula de dança, com espelho e barra, dependendo da escola. A importância nessa compreensão é de refletir muito mais sobre um ambiente que abrange as relações educacionais, do que em si em um espaço concreto.

Por muito tempo nos dirigimos aos discentes todos inseridos no mesmo prédio e nos dividimos em turmas, cada uma com a sua sala de aula específica, compartilhando um único ambiente, por vezes, durante todo o ano letivo. Agora, as relações se transformam e não temos um único espaço compartilhado, mas vários, o que faz com que “A ideia de sala de aula deve transcender o espaço físico, que obviamente tem sua relevância também, e abarcar a importância das relações humanas que acontecem nesse âmbito. ” (GARRIDO, 2006, p.21). Com isso, podemos dizer que a sala pode se fazer na diversidade de espaços, seja em um gramado, em um museu, dentro de casa, através das telas, e que se constitui principalmente pelas conexões geradas, pelas interações, os conhecimentos compartilhados, a variedade de saberes.

É através desses vínculos construídos nas relações humanas que compreendemos a importância de um espaço -principalmente agora por meio das telas- que seja mais de partilha do que baseado somente na transferência de

conhecimento. Que seja muito mais edificando juntos os nossos saberes e abrindo caminhos possíveis para refletirmos e trazermos nossas experiências para a prática, no entendimento de que "[...] ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou sua construção. " (FREIRE, 1996, p.47). E isto, eu falo tanto na Universidade, quanto na aula com crianças. Se, dentro da Universidade não formos capazes de ouvir uns aos outros e compreender que em conjunto construímos conhecimento, será ainda mais difícil entendermos na prática com crianças a capacidade delas em também produzir conhecimento, perceber que os saberes de cada um podem se relacionar com os conteúdos e de nos colocarmos como mediadores do trabalho, entendendo que "aprendemos uns com os outros, mediatizados pelo mundo, que a aprendizagem não está centrada no professor nem no aluno, que aprendemos na intersubjetividade." (PACHECO, 2019, p. 39)

Também, quero trazer aqui a palavra Autonomia, muito destacada por Paulo Freire, para retornarmos a um assunto de extrema relevância no campo educacional. O processo de ensino-aprendizagem é complexo e exigente, requer das duas partes: docente e discente. Por essa razão, e como já pontuado, é possível entender que ambos os indivíduos podem estar envolvidos com a construção de conhecimento. É importante analisar a necessidade de abertura do educando, mas também que o educador permita brechas em seu trabalho que consista em uma relação mútua de produção de saberes, que implica ao professor "[...] o respeito e o estímulo à capacidade criadora do educando. Implica o compromisso da educadora com a consciência crítica do educando [...]" (FREIRE, 1996, p.29). Para isso, é necessário que a criança faça parte das atividades não só como receptor, mas como agente e tenha autonomia para experimentar, criar, descobrir, relacionar, duvidar, sentir. Pode ser uma tarefa difícil possibilitar essa abertura, mas se já na infância não é exercitado o próprio processo de autonomia, vamos aos poucos extraindo a liberdade individual de produção de cada indivíduo.

No decorrer da pandemia, conseguimos observar ainda mais o cotidiano das crianças dentro de casa. É relevante se atentar se a prática da autonomia também ocorre nesse espaço com os familiares. Como já dito anteriormente, se uma criança não exercita essa prática em seu lar, seja por uma falta de atenção ou um cuidado extremo dos familiares em não permitir a capacidade de independência, vemos uma maior dificuldade desse indivíduo em praticar o mesmo em sala de aula,

ISSN: 2238-1112

muitas vezes, não se sentindo competente o suficiente em suas ações. Por isso, a prática pedagógica exige atenção à criança não só dentro do espaço escolar, mas fora dele também. Da mesma maneira, a necessidade de que acreditemos na potencialidade daquela criança em ir aos poucos conquistando a sua autonomia com a mediação do profissional educador.

Durante as aulas online, ou até mesmo presencial, há uma certa dificuldade em estabelecer esse processo autônomo por conta da distância com os alunos, isto porque, “Na origem da educação das crianças pequenas, a constituição social das rotinas teve como base a dominação do adulto e a normatização de hábitos e atitudes por meio do controle do tempo e espaço. ” (TIRIBA, et. al., 2013, p.289). Então, por uma questão histórica, mas também enxergando a criança como um indivíduo frágil, seria muito mais fácil nos relacionarmos com esses seres exercendo autoridade e influência dominadora sobre as práticas propostas, diminuindo a independência.

Propor atividades e permitir que realizem sozinhos ou que tenham liberdade para se movimentar com a supervisão distante do docente, pode provocar receio nesse educador. Mas, pode-se enxergar que no decorrer das aulas a criança consegue, se for bem direcionada, alcançar os objetivos das propostas e, se tiver obstáculos na realização por ter a necessidade de depender de alguém, este se torna um primeiro passo para sua independência, em que ela poderá experimentar e aos poucos ir desfrutando dessa autonomia.

É claro que há facilidade quando se tem um responsável na casa supervisionando, já que se o educador está do outro lado da tela, a criança pode se machucar ou se dirigir a outras questões na casa que a chamem mais atenção, porém não podemos contar sempre de que haverá alguém para nos ajudar. E falando em responsável, a família é base fundamental para auxiliar nesse processo, mas sempre deixando claro que há uma diferença entre a ajuda do familiar e a ação do educador. Com a distância do decente, existem desafios de aprendizagem que com o apoio de uma pessoa próxima podem ser enfrentados com atenção, paciência e persistência diária no trabalho da educação. Essa é uma parceria entre família e escola que é necessária tanto no ensino presencial como no online e que torna ainda mais forte o processo educacional.

E, voltando na relação de interesse que o educando pode despertar em outras coisas de seu lar durante a aula, podemos novamente voltar a um assunto

ISSN: 2238-1112

pontuado anteriormente: o respeito. Em sua residência, cada criança se manifesta e se relaciona com inúmeras outras práticas que envolvem aquela moradia: som da televisão, da panela de pressão, um responsável que está trabalhando e falando mais alto, outra criança que está chorando, pessoas passando pelo espaço em que a aula está ocorrendo. Estes são só alguns dos atravessamentos que podem acontecer. São inúmeras as situações que tem a possibilidade de ocorrer e atrapalhar a aula.

É necessário respeitar que esse espaço, além de agora ser a sala de aula, é também a casa desses familiares, que já estão transformando muito seu cotidiano para se adaptar às questões pandêmicas. Então, nós educadores, precisamos entender e respeitar essa privacidade de um lar que comporta relações normais do dia-a-dia de qualquer outro lar e que envolve outros indivíduos, mas também, ser respeitoso e consciente na hora de intervir e conversar com a família sobre a necessidade de uma maior atenção e cuidado ao horário das aulas, para que juntos possamos tomar soluções cabíveis para diminuir confusões nesse momento. Então, voltamos a duas questões dispostas acima: o auxílio dos familiares como maneira de somar ao trabalho, e a possível utilização dessas ‘coisas’ na casa que chamam atenção da criança, trazendo-as para a aula, conciliando com as atividades e fazendo uma conexão entre a parte pedagógica e aquilo que interessa à criança em seu lar.

As pontuações que trago aqui fazem parte dos diálogos que se formaram durante o ‘Estágio Docente II’, mas também, as minhas falas se reintegram à minha experiência como professora trabalhando com aulas online. Por atuar em escolas particulares da cidade do Rio de Janeiro, durante a pandemia meu trabalho tem se voltado para as telas, agindo tanto com crianças que já tinham aulas comigo nas escolas, mas também educandos novos. Apesar de já estar no ramo da dança voltada para educação infantil há algum tempo, esta é a primeira vez que me dirijo para o ensino remoto, isso quer dizer que todas as estratégias, possibilidades e recursos possíveis de se utilizar, também se tornam uma novidade para mim, sendo necessária uma inovação do meu próprio processo pedagógico.

Dessa maneira, os diálogos do Estágio não se direcionavam para respostas, e sim, meios possíveis da integração docente-discente nesse formato de ensino. Por mais que eu estivesse ali abrindo olhares sobre o trabalho com dança para a faixa de idade proposta, tudo era novo para todos: eu, a própria Isabela

(orientadora) e os outros discentes (lembrando que alguns ali nunca trabalharam com educação infantil). Então, é na descoberta coletiva que as nossas conversas se dirigiam para as práticas com crianças, no entendimento de "[...] que a sala de aula não seria somente um lugar cerceado onde o conhecimento é repassado, mas sim um lugar de transição, de complementação e de troca entre os participantes desse contexto social. " (GARRIDO, 2006, p.20). Eu mesma pude ter um outro olhar sobre a sala de aula a partir desses diálogos, bem como, passei a ser mais criativa nos recursos de objetos que podem ser utilizados nas aulas com os corpos distantes de mim.

Ainda que o processo de aulas online não dure por mais muito tempo, há a necessidade de continuarmos a pensar nesse outro caminho e de como ele é possível para os processos educativos, mas levando em conta de que não o torna uma substituição do ensino presencial.

A disciplina de 'Estágio Docente II' se solidificou como forte produtora de diálogos, tanto para nós, orientadora e orientanda, como para os alunos da graduação que estavam conosco. A atual pandemia desencadeia cotidianamente uma maior discussão sobre os processos de ensino-aprendizagem na educação infantil através de aulas online, e também, como nós, estudantes universitários, temos nosso processo de formação transformado.

Apesar de tentarmos lidar cada vez mais com as atuais mudanças necessárias nos processos pedagógicos para as aulas de dança, a disciplina cursada foi importante para entendermos que a sala de aula é mutável, mas que não descarta a relevância de estarmos todos em um mesmo espaço, com outros corpos próximos presencialmente, trocando experiências e permitindo novas vivências. A convivência de grupos em um mesmo ambiente tem sua importância, "Tendo em vista que é na interação com o outro que os afetos e os conhecimentos se constroem, também é aí que se dão as aprendizagens sobre trabalhar com crianças e sobre relacionar-se produtiva e democraticamente. " (TIRIBA, 2013, p. 286).

Autora: Emanuelle Dias Rocha
UFRJ
emanuellydr@hotmail.com
Bacharela e Licenciada em dança (UFRJ). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan-UFRJ). Professora de dança com foco na educação infantil.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Orientadora: Isabela Maria Azevedo Gama Buarque
UFRJ
isambuarque@gmail.com
Professora adjunta nos cursos de Dança da UFRJ. Professora no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Doutora em Memória Social-UNIRIO. Mestre em História Comparada-UFRJ. Graduada em Bacharelado em Dança-UFRJ.

Referências

CAMÕES, Maria; TOLEDO, Leonor; RONCARATI, Mariana. Infâncias, tempos e espaços: tecendo ideias. In: KRAMER, Sônia; NUNES, Maria; CARVALHO, Maria. C. (Org.). **Educação Infantil:** formação e responsabilidade. Campinas: Papirus, 2013.

COUTINHO, Renato; FOLMER, Vanderlei; PUNTEL, Robson. Aproximando universidade e escola por meio do uso da produção acadêmica na sala de aula. **Ciência e Educação**, Bauru, v. 20, n. 3, p. 765-783, 2014.

FREIRE, PAULO. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 39ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GARRIDO, Alcina Maria Pereira de Carvalho. **Errar é humano!**: a vivência de erros e seus efeitos na produção oral sob a perspectiva do aluno de inglês como língua estrangeira. 172f. Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006.

NUNES, Maria; KRAMER, Sonia. Educação Infantil e expansão da escolaridade obrigatória: questões para a política, a formação e a pesquisa. In: KRAMER, Sônia; NUNES, Maria; CARVALHO, Maria. C. (Org.). **Educação Infantil**: formação e responsabilidade. Campinas: Papirus, 2013.

PACHECO, José. **Inovar é assumir um compromisso ético com a educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

TIRIBA, Léa; BARBOSA, Silvia; SANTOS, Núbia. O cotidiano da educação infantil: buscando interações de qualidade. In: KRAMER, Sônia; NUNES, Maria; CARVALHO, Maria. C. (Org.). **Educação Infantil**: formação e responsabilidade. Campinas: Papirus, 2013.

ISSN: 2238-1112

O histórico do ensino de arte no Brasil e a inserção da dança na escola

Everton Santos Paixão (UFBA)
Joelson Alves Onofre (UESC)

Dança como área de conhecimento: perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares.

Resumo: Busca-se com esse trabalho fazer uma discussão sobre a implementação da arte no currículo compreendendo suas reverberações para o ensino de dança na escola. Assim, apresenta uma breve trajetória do contexto histórico, político e legislativo estabelecido no Brasil entre as décadas de 1971 e 1996, no ensino de arte, propondo, dessa forma, analisar algumas questões relacionadas ao contexto geral da arte e, de modo específico, da dança, para compreender atualmente o seu espaço na educação básica. Essa pesquisa configura-se enquanto um estudo exploratório bibliográfico cujas reflexões são norteadas em diálogo com publicações de autores/as no que tange a temática, podendo ser citados/as entre as principais referências Marques (2007, 2012), Vedovatto (2010), Cazé (2014), Strazzacappa e Morandi (2006) e Fernandes (2010). Em consulta com o referencial teórico consultado pudemos ter uma dimensão de como se encontra o panorama nacional de ensino da arte e, de forma especifica, constatando a pouca participação da dança ao longo do histórico educacional brasileiro. Diante desse cenário, questiona-se: a dança está presente na escola conforme preconiza a LDB de 96? Qual a necessidade de se formar profissionais nessa área se, na maioria das vezes, se percebe que a dança está fora do currículo? Considerando o tempo-espaço que foi desenvolvida, essa pesquisa abre discussões em direção a esse cenário, abrindo margem para que outros estudos sejam desenvolvidos posteriormente.

Palavras-chave: LEGISLAÇÃO. ENSINO DE ARTE. POLÍTICAS PÚBLICAS. INSERÇÃO. DANÇA NA ESCOLA.

Abstract: This work seeks to make a discussion on the implementation of art in the curriculum understanding its reverberations for school dance teaching. Thus, it presents a brief trajectory of the historical, political and legislative context established in Brazil between 1971 and 1996, in art teaching, thus proposing to analyze some issues related to the general context of art and, specifically, dance to understand today its space in basic education. In consultation with the theoretical referential consulted we could have a dimension of how the national panorama of art teaching and, in a specific way, noting of the little participation of the throughout the Brazilian educational history. Faced with this scenario, it is questioned: the dance is present in school as recommended by LDB 96? What is the need to train professionals in this area if, most of the time, do you realize that dancing is off the curriculum? Considering the time-space that has been developed, this research opens discussions towards this scenario, opening up scope for further studies to be developed later.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Keywords: LEGISLATION. ART TEACHING. PUBLIC POLICY. INSERTION. DANCE IN SCHOOL.

1. Alguns apontamentos: desvelando o objeto

Pretendemos, neste artigo, compreender a trajetória das políticas públicas concernentes ao ensino da dança, em seu processo de escolarização, bem como a sua implantação na educação básica. Ao analisar as legislações do ensino da arte no Brasil, busco verificar se o ensino da dança realmente configura-se como um campo de atuação efetivo para os professores com formação na área. Procuro entender, ainda, quais as discrepâncias e divergências que giram em torno do percurso das seguintes Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDBs): 5.692/71 e 9.394/96 (esta última preconiza a obrigatoriedade dos conteúdos de Arte como disciplina na educação básica).

O assunto abordado nesse texto centra-se na trajetória das políticas públicas do ensino da dança. Justamente por isso é importante delimitar o foco de estudo: 1971 e 1996. O recorte por essas décadas não é à toa, já que o ano 1971 possibilitou que a Arte fosse considerada atividade curricular, dentro de um ensino polivalente – o professor tinha de entender de todas as linguagens artísticas, entre elas, a dança. No entanto, a autonomia dessa linguagem como área específica no currículo escolar só ocorreu com a sanção da lei de 1996, quando a Arte passou a ser disciplina obrigatória e os professores deveriam ser especialistas em uma das linguagens. Nosso intuito, com essas discussões, não é estabelecer um panorama histórico do ensino da arte no Brasil, visto que muitas publicações a este respeito já foram feitas, sobretudo por Ana Mae Barbosa (1984, 2003, 2005 e 2008). O objetivo em questão é entender e discutir os trajetos e as reformulações das últimas duas LDBs, em articulação com o referido contexto histórico nacional, para compreender o processo de marginalização pelo qual passa a dança na escola.

As discussões em torno da dança na educação comportam um campo de estudo bastante recente na contemporaneidade. Nas últimas décadas, por exemplo, é notável um avanço em pesquisas, estudos e publicações acadêmicas a esse respeito. Acredito que essa conquista se deu em função do aumento dos cursos de licenciatura em Dança, que já é uma realidade no país, sendo uma possibilidade de atuação profissional para quem realmente tem interesse em exercer a

ISSN: 2238-1112

docência/artística na educação básica. Entidades públicas, privadas, associação de arte-educadores, universidades têm se concentrado em debater, questionar, refletir a importância dessa linguagem para o contexto escolar em eventos como congressos científicos, seminários e simpósios.

Dentre inúmeras publicações e escritos a esse respeito, temos aqui no Brasil, como principais referências, as autoras Márcia Strazzacappa (2004, 2006, 2012) e Isabel Marques (2007,2012). Em seus livros e artigos, tanto uma como outra defendem a ideia de que a dança precisa estar inserida no currículo da educação básica, não com a pretensão de formar artistas, mas como possibilidade de garantir aos sujeitos acesso a seus conteúdos, assim como ocorre com as demais disciplinas, em uma perspectiva crítica de ensino que colabore com construção pessoal, social, cultural e subjetiva dos indivíduos.

Strazzacappa (2004) diz que o processo de escolarização da arte é recente e que “foi a partir da recomendação da Unesco (1957) que as nações do Ocidente passaram a preocupar-se com a inclusão da arte no currículo” (SANTANA, 2000, p. 215 apud STRAZZACAPPA, 2004, p. 176).

2. A dança entra na escola

A introdução legal do ensino da dança na educação brasileira ocorreu oficialmente com a promulgação da LDB 5.692/71, quando a área de Artes Cênicas (teatro e dança) passou a ser atividade curricular, junto com outras linguagens artísticas (artes plásticas e música), sob a denominação de Educação Artística. É importante ressaltar que a música e as artes plásticas, ao longo da história da escolarização brasileira, já haviam estado na educação formal. Ana Flávia Cazé (2014) diz que, pelos relatos históricos, é possível, então, perceber uma hierarquização entre as artes nas escolas.

O artigo 7º da LDB/71 assegura que: “será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programa de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus” (BRASIL, 1971, sn).

A lei previa que professores destinados às séries finais do primeiro grau e os de segundo grau deveriam ter licenciaturas, respectivamente: curta e plena. As licenciaturas plenas eram ofertadas por habilitações específicas (disciplinas),

ISSN: 2238-1112

enquanto as curtas eram por área de conhecimento, que estavam assim divididas: Estudos Sociais, Ciências, Educação Artística, Comunicação e Expressão, Educação Física (VEDOVATO, 2010).

Os cursos superiores de Educação Artística tinham por finalidade capacitar tanto professores(as) de Arte como pessoas leigas para que fossem habilitadas a lecionar as já citadas linguagens artísticas. Como em dois anos o estudante se graduava professor de Educação Artística, ficando a especialização em uma linguagem específica para a licenciatura plena, Arão Paranaguá Santana (apud STRAZZACAPPA, 2004) diz que o ensino de outras modalidades artísticas – como o de Dança, cujo curso de formação de professores tinha sido regulamentado através da resolução s/n de 19/08/71 – "ficou à mercê das orientações dos conselhos estaduais, uma vez que o CFE nunca se pronunciou sobre isso" (SANTANA, 2000, p. 85 apud STRAZZACAPPA, 2004, p. 179).

À primeira vista podemos perceber que a lei de 1971 apontou para um maior reconhecimento da Arte à medida que institucionalizou os seus conteúdos como atividades na escola. Porém, na prática, os seus preceitos disfarçavam os seus reais objetivos, uma vez que essa lei norteava procedimentos de ordem tecnicista que conduziam o ensino da Arte a um fim apenas utilitário, cujo intuito consistia desenvolver habilidades manuais dos sujeitos em função das exigências do mercado de trabalho industrial, não à toa que o desenho era uma prática bastante utilizada como essa finalidade (BARBOSA, 2008b).

Afora isso, a polivalência, para diversos teóricos (VEDOVATTO, 2010; BARBOSA, 2008b; CHAVES, 2002), acabou por prejudicar o ensino de Arte e, neste sentido, também o da Dança:

> Isso se deu pela concepção pedagógica equivocada- a de fusão polivalente das linguagens artísticas, "conceito" que tentava abrigar um ensino pretensamente "interdisciplinar" das artes cênicas, plásticas, música e desenho, ministrado por um mesmo professor, da 1ª a 8ª série do 1º grau-, quer pela inadequação física das escolas ou então pela necessidade que se impôs quanto a improvisação de professores, provenientes das demais disciplinas, para preencher as lacunas criadas pela nova atividade escolar, já que não havia professor qualificado para tal. Formou-se, assim, uma verdadeira confusão que passava pela questão da competência profissional, do enfoque teórico-metodológico, das técnicas e materiais didáticos, como pelo próprio preconceito dos professores das outras disciplinas quanto à incompreensão da arte como forma de conhecimento, o que infelizmente dura até hoje. (BARBOSA, 2005, p. 81) (grifo da autora).

Para Kelly Fernandes (2011) isto tudo contribuiu, inclusive, para a não valorização da dança na escola, como linguagem da Arte. Enquanto Vedovatto (2010) acredita que ser atividade e não disciplina, ajudou a empobrecer a Arte na educação.

Se, por um lado, essa lei trouxe equívocos; por outro, foi capaz de criar um cenário favorável à expansão de cursos superiores na área de Arte, nas diversas linguagens artísticas. Nessas circunstâncias, Santana (2008, p. 87 apud STRAZZACAPPA, 2004) esclarece que:

> O advento da licenciatura em educação artística provocou o surgimento de problemas de grande porte antes inexistentes, por outro lado, contribuiu para a expansão do ensino superior de diversas linguagens artísticas face à obrigatoriedade expressa pela lei 5692/71, fato que pode ser demonstrado através de números: no início dos anos 70 existiam cerca de 30 cursos de licenciatura em todas as áreas, ao passo que hoje encontram-se em funcionamento mais de duas centenas, sendo 98 de licenciatura em educação artística e 29 na área de artes cênicas- entre licenciaturas e bacharelados.

Diante deste cenário, em 1977, o Ministério da Educação e Cultura (MEC[1])criou o Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte–Educação (Prodiarte). A ideia era integrar a cultura da comunidade com a escola, mediante o estabelecimento de convênios com órgãos estaduais e universidades e, com isso, cumprir a LDB, no que concerne ao ensino da Educação Artística. Em 1979, havia 17 unidades da federação executando as ações desse programa.

No entanto, ao final daquela década, existia uma insatisfação em relação às práticas artísticas nas escolas e uma rejeição à polivalência, que impulsionaram novos debates em relação à inclusão da arte na educação (CHAVES, 2002). Nesse contexto, na década de 1980, as associações de arte-educadores juntamente com outras associações de cunho público e privado exerceram diversas pressões sobre o Estado, por meio de protestos e reivindicações, a fim de que as políticas públicas do ensino da Arte passassem a ser mais eficazes no que diz respeito às melhorias e valorização no âmbito da docência. Carla Morandi (STRAZZACAPPA; MORANDI, 2006, p. 83), discorre sobre o tema:

> A década de 80 foi marcada por um movimento de organização dos professores de arte, tanto da educação formal como da não formal, com a finalidade de conscientizar e integrar os profissionais. Essa mobilização possibilitou a ampliação das discussões sobre o compromisso, valorização, a formação e aprimoramento do professor, assim com análise dos

[1] Em 1985 o MEC foi desmembrado e criado o Ministério da Cultura.

ISSN: 2238-1112

> conteúdos e concepções de ensino de arte, que foram difundidos por meio de encontros e eventos promovidos por universidades, associações de arte-educadores, entidades públicas e particulares.

Com esse mesmo intuito, em 1980, foi realizada a Semana de Arte e Ensino, no campus da Universidade de São Paulo (USP), que reuniu de 3.000 arte/educadores, tendo como resultado a criação do Núcleo Pró-Associação de Arte-Educadores de São Paulo - a efetivação dessa associação deu-se em 1982. No ano seguinte, em Salvador, ocorreu o I Congresso Nacional de Arte-Educação, quando foi criada a Associação Nordestina de Arte-Educadores (Anarte). Em seguida surgiram a Associação Gaúcha de Arte Educadores (Agars) em 1984, e a Associação de Arte Educadores do Distrito Federal (AsAE-DF) em 1986. (DIAS, 2010).

Ocorrendo em nível nacional, esses eventos e a criação das associações compuseram um ponto de articulação e referência de discussões e ampliação de debates para as políticas de arte/educação, antes restritos apenas aos conselhos estaduais, secretarias de educação, etc. Foi justamente nessa década que muitos documentos e manifestos foram elaborados pelos arte/educadores, sendo encaminhados ao governo federal, dentre esses estão:

> O Manifesto Diamantina (1986), a Carta de São João del Rei (1986), a Carta Protesto de Brasília (1986), a Carta ao Ministro da Educação (1987), Documento da Comissão Pró-Federação de Arte-Educadores do Brasil à Subcomissão da Educação, Cultura e Esportes (1987) e, também, o Documento de Educadores e de Parlamentares de Brasília (1987), o Manifesto Alerta AMARTE (1987), Aesp-Alerta Educação Artística (1987) (DIAS, 2010, p. 134).

Em 1987 foi criada a Federação dos Arte Educadores do Brasil (Faeb), proposta um ano antes, em Salvador, durante o II Simpósio Internacional de História da Arte-Educação. No ano seguinte foi realizado o I Congresso da Faeb, onde foram discutidos o Parecer n. 785/1986 e a Resolução n. 6/1986, ambas do Conselho Federal de Educação (CFE). Ao final do encontro, os arte-educadores produziram um documento em que defendiam a obrigatoriedade do ensino de Artes Visuais, das Artes Cênicas e da Música, que compreendesse desde a pré-escola até o então segundo grau[2]. Foi proposta também a inserção das Artes nos cursos de Magistério e Curso Normal[3], uma vez que, com a promulgação da Constituição Federal,

[2]Atualmente o ensino secundário chama-se Ensino Médio.
[3]O Curso Normal foi criado na época do Império, para preparar pessoas para o exercício do magistério no ensino primário – atual Fundamental I. Posteriormente, a partir da LDB/71, houve uma

ISSN: 2238-1112

naquele mesmo ano, começava-se a discutir uma nova LDB. O documento versou sobre reflexões a respeito da docência artística, tendo em vista a necessidade de que o(a) professor(a) deveria compreender a Arte como meio de expressão e construção de conhecimento, assim como deveria, de igual modo, ter domínio dos seus conteúdos em sua prática.

Com a nova Constituição Federal, era preciso uma LDB atualizada. Neste sentido, no mesmo ano em que foi promulgada a Carta Magna, o senador Darcy Ribeiro apresentou um projeto de LDB. Durante oito anos o projeto ficou tramitando no Congresso Nacional, sendo promulgado apenas depois da apresentação do substitutivo nº 1258/1988, de autoria de Jorge Hage. (KUSSAKAWA; NEGRÃO, 2012).

Mas a mobilização dos arte-educadores não cessou, culminando com um grande ato, em 1996, quando a nova LDB estava para ser votada na Câmara dos Deputados. Durante o IX Congresso Nacional da Federação de Arte-Educadores do Brasil (IX Confaeb), realizado entre 2 a 5 de dezembro, em São Paulo, os arte-educadores fizeram um movimento de protesto contra a exclusão, no relatório da nova LDB, da Arte dos currículos escolares. Houve, inclusive, no dia 5, durante a 23ª Bienal de São Paulo[4], um manifesto, onde os arte-educadores presentes ao Confaeb, de mãos dadas e vestidos com sacos pretos, seguiram gritando em direção ao pavilhão a seguinte frase: Queremos o quê? Arte na LDB.

O governo federal determinou que até o final daquele ano ocorresse a promulgação da lei. Em 17 de dezembro de 1996, foi aprovado em sessão da Câmara dos Deputados, o relatório final do seu texto, que posteriormente foi sancionado pelo presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, em 20 de dezembro, sob a Lei 9.394/96.

3. A atual LDB

No que tange ao ensino da Arte, a lei trouxe, no artigo 26, a sua obrigatoriedade: “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos

reforma educacional e o curso passou a se denominar Magistério, uma habilitação de segundo grau. No entanto, no senso comum, muitos ainda chamavam este novo curso de Normal, coexistindo as duas denominações. Atualmente, ainda existe esta formação em nível médio, voltada para a formação do professor da educação infantil e das séries inicias do ensino fundamental. (SAVIANI, 2009).

[4] Evento de artes visuais realizado a cada dois anos na capital paulista, no Pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera, e promovido pela Fundação Bienal.

ISSN: 2238-1112

diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos". (BRASIL, 1996, s.n.). Mudou-se também a nomenclatura, que deixou de ser educação artística e passou a ser ensino de arte.

No ano de 1997, com a publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte (PCN-Arte), muitos(as) teóricos(as), como Marques (2007), acreditam que a Dança passou a ser oficialmente reconhecida como área do conhecimento dentro do ensino regular. Nos PCNs são indicadas quatro linguagens artísticas a serem ensinadas em Arte: dança, teatro, música e artes visuais, enquanto que, no texto da lei há dubiedade, uma vez que a legislação se refere ao ensino de Arte, sem especificar as linguagens a serem trabalhadas na escola.

Desde que foi sancionada, há quase 20 anos, a LDB vem sofrendo alterações, sendo algumas com efeitos diretos no ensino de Arte. A lei 12.287/2010, em seu artigo 2º, diz que as expressões regionais devem ser conteúdo legal no currículo escolar, estando nos diversos níveis da educação básica, tendo em vista a formação cultural dos alunos. Mas é, talvez, a lei 11.769/2008 a que traz mais implicações. De acordo com esta lei, o ensino da Música passa a ser obrigatório na educação básica. Na avaliação de Fernandes (2010), a obrigatoriedade do ensino de música ressaltou a fragilidade da lei, isto porque "[...] a inespecificidade de linguagem artística promove uma condição optativa para qual linguagem deve ser adotada enquanto componente de Arte nos projetos pedagógicos [...]". (FERNANDES, 2010, p. 39).

Com isso, muitos arte-educadores acreditam que as demais linguagens artísticas passariam a ser alijadas da escola e começaram, então, a se mobilizar, para que o texto da LDB seja mais claro, sem abrir margem para leis específicas, como a da Música. Por isso, tramita na Câmara dos Deputados, desde 2010, o Projeto de Lei 7.032, do senador Roberto Saturnino, cuja ementa altera os parágrafos 2º e 6º do artigo 26 da LDB, instituindo "como conteúdo obrigatório no ensino de Artes, a música, as artes plásticas e as artes cênicas" (BRASIL, 2010a). Na Câmara dos Deputados, o texto foi modificado, uma vez que dança e teatro estavam sob o guarda-chuva de artes cênicas. A nova versão foi aprovada pela Comissão de Educação e de Cultura (CEC) da Câmara dos Deputados em outubro de 2013 e encaminhada à Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJ), que a aprovou em agosto de 2015. Pelo substitutivo, a redação ficou da seguinte forma: "As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens

ISSN: 2238-1112

que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo" (BRASIL, 2010b). Como o texto original sofreu modificações na Câmara dos Deputados, a proposta volta ao Senado Federal.

4. Desdobramentos finais

O recorte temporal de 1971 a 1996 vem elucidar o percurso das LDBs frente ao contexto histórico-educativo que se estabeleceu no ensino da Arte no Brasil, em especial, no processo de escolarização da dança. Desde que o ensino da Arte se tornou um componente obrigatório a partir da LDB de 5.692/71, a Dança, por sua vez, vem caminhando em direção ao seu reconhecimento no contexto escolar.

É condizente pensar que essa causa perdure nos tempos atuais, justamente porque a Dança ainda não é vista na escola como uma área em si, mas como aplicação de atividades recreativas ligadas à diversão e ao entretenimento, expressando, geralmente, uma visão romântica, espontaneísta e tecnicista, de modo que seu lugar nessas instituições acaba, na maioria das vezes, sendo as festinhas de final de ano.

A partir da bibliografia consultada, posso dizer que a Dança esteve diluída entre as várias linguagens artísticas (teatro, artes visuais e música), estando à mercê do processo educacional, sendo, muitas vezes, conduzida à superficialização, já que todo e qualquer movimento corporal passou a ser tido como Dança sem que houvesse uma contextualização sobre seus fins como disciplina.

Além disso, houve, ao longo da história do ensino de Arte no Brasil, a predominância das artes visuais – sobretudo o desenho. É por isso que Ana Flávia Cazé (2014, p. 37) diz que:

> a distância que separa a chegada da Dança às escolas das demais formas de Arte se deve a uma série de incoerências pertinentes ao pensamento pedagógico desenvolvido no Brasil, pautado no dualismo que valorizou o saber concreto em detrimento do saber cinestésico.

Na avaliação de Fernandes (2010), apesar de a lei incluir a Arte na educação básica, como componente curricular obrigatório, não há clareza nesta obrigatoriedade, "[...] dando abertura aos gestores de ensino, ou seja, diretores e supervisores, que elaboram o projeto político pedagógico da escola, de modo que optem pela área de conhecimento de maior interesse, ou que mais lhes convém". (FERNANDES, 2010, p. 38)

Apesar dos impactos positivos que lei de 1996 trouxe para o ensino de Arte nas instituições formais, continuamos vivendo os ranços deixados pela lei de 1971. Isto porque ainda é uma realidade comum no Brasil alguns editais de concursos públicos para professores(as) pedirem uma formação polivalente. Um exemplo disso foram as provas realizadas para o magistério estadual, que não apresentavam conteúdos específicos para cada uma das quatro linguagens propostas pelo PCN e tinha a Dança dentro das Artes Cênicas (CAZÉ, 2008).

Apesar de alguns equívocos na lei, é notório que na última década a Dança tenha avançado em suas políticas públicas, entre estas, a abertura de novos cursos de graduação na área. De acordo com dados do Instituto Nacional e Pesquisas Educacionais (Inep), dentre os vários cursos recentemente criados no âmbito acadêmico do país, destacam-se as licenciaturas em Dança: em 1999 eram 12 cursos, ao passo que em 2009 havia um total 31, tendo larga expressão nas regiões Norte e Nordeste (STRAZZACAPPA, 2012).

É importante deixar claro aqui que não basta a criação de leis, cartas e documentos que efetivem o ensino da dança como obrigatório na escola, é preciso que as linguagens artísticas sejam vistas com maior compromisso. Outra questão se refere à atuação do(a) professor(a) na escola: que lecione a sua especialidade e não tenha de ser polivalente. Sabemos que a licenciatura busca formar o dançarino, o criador e professor de dança para o exercício da docência na educação básica. Diante do quadro exposto (e do que será visto nos capítulos seguintes), pergunto, parafraseando Strazzacappa (2012): Mas qual a necessidade de se formar profissionais para essa área? Para qual campo de atuação formá-los? Estaria a dança de fato presente na escola como previsto na lei 9.394/96?

Everton Santos Paixão
UFBA
E-mail: evertonpaixao1987@gmail.com
Licenciado em Dança (UESB), Especialista em Dança (UFBA), Mestrando em Educação (UFBA)

Joelson Alves Onofre
UESC
E-mail: jaonofrecp@yahoo.com.br
Professor Assistente da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC. Mestre em Educação pela UFBA, Licenciado em Pedagogia (Claretianos) e em Filosofia (UESC), Doutorando em Educação (UFOP).

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Arte- educação:** conflitos/acertos. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARBOSA, Ana Mae. (Org). **Inquietações e mudanças no ensino da Arte.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem do ensino da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte educação no Brasil.** 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

BARBOSA, Ana Mae. **Memória e História.** São Paulo: Perspectiva, 2008b.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil**. Lei 5.692, de 11 de agosto de 1971**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5692.htm. Acesso em: 4 ago. 2015.

BRASIL. Ministério de Educação. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**: nº 9394/96, 20 de dezembro de 1996, Brasília: MEC, 1996.

BRASIL. Senado Federal. **Projeto de Lei 7.032**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Brasília, 2010a. Disponível em: http://www.camara.gov.br/sileg/integras/751816.pdf. Acesso em: 25 mar. 2015.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Redação final do Substitutivo da Câmara dos Deputados ao Projeto de Lei Nº 7.032-C DE 2010 do Senado Federal**. Brasília, 2010b. Disponível em: http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=17CB38AC95249F8982CE3D1B034119B1.proposicoesWeb1?codteor=1377131&filename=REDACAO+FINAL+-+PL+7032/2010. Acesso em: 30 ago. 2015.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: Arte. Brasília: MEC/SEF, 1997. 130p.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Parâmetros curriculares nacionais para o ensino médio**: parte II - Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: MEC/SEB, 2000.

CHAVES, Virgínia Maria Rocha. **A dança**: uma estratégia para revelação e reelaboração do corpo no ensino público fundamental. 2002. 162 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA

FERNANDES, Kelly Bomfim da Silva. **Dança no Espaço Escolar**: abordagem a partir da LDB e os PCN's. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.

FERNANDES, Kelly Bomfim da Silva. Implementação do Ensino da Arte/Dança na Educação Básica diante às implicações acerca das reflexões da obrigatoriedade do Ensino da Música. IN: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2, 2011, São Paulo. **ANAIS...** São Paulo: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), 2011. Disponível em: http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2011-4.pdf. Acesso em: 4 ago. 2015.

KUSSAKAWA, Jaci Aico. NEGRÃO, Sonia Maria Vieira. Gritos de indignação que ressoam desde o século XIX no ensino de arte brasileiro. IN: SEMINÁRIO DE PESQUISA E EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL, 9, 2012, Caxias do Sul. **ANAIS...** Caxias do Sul: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (Anped), 2012. Disponível em: http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/3271/481. Acesso em: 5 ago. 2015.

MARQUES, Isabel.Oito razões para ensinar dança nas escolas In: ICLE, Gilberto. **Pedagogia da arte**: entre-lugares da escola - volume 2. Porto Alegre: Editora da UFGRS, 2012.

MARQUES, Isabel. **Ensino de dança hoje** – textos e contextos. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

STRAZZACAPPA, Márcia. Reflexão sobre a formação profissional do artista de dança. In: PEREIRA, Roberto. SOTER, Silvia. **Lições de dança**, Rio de Janeiro, UniverCidade, n. 4,2004, p. 175-194.

STRAZZACAPPA, Márcia. A formação do professor de dança. In: GONÇALVES, Thaís. BRIONES, Hector. PARRA, Denise. VIEIRA, Carolina (Org). **Docência-artista do artista-docente**: Seminário Dança Teatro e Educação, 2012, p. 20-31.

STRAZZACAPPA, Márcia e MORANDI Carla. **Entre a arte e docência**: a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006.

VEDOVATTO, Jusciane. **Formação de professores de arte:** Do Currículo Mínimo às Diretrizes Curriculares Nacionais para a Graduação em Artes Visuais. 2010. 82 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Oeste de Santa Catarina – UNOESC, Joaçaba-SC.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A Dança na formação inicial docente da Educação Infantil: desafios epistemológicos e metodológicos na virtualidade

Fernanda de Souza Almeida (UFG)
Patrícia Dias Prado (FEUSP)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: A partir do estágio do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino na disciplina “Artes e Educação Infantil II: Dança e Teatro”, do curso de Pedagogia, FEUSP, que ocorreu em caráter remoto no 2º semestre de 2020, o presente estudo questiona quais discussões e inquietações vivenciadas no processo, podem alimentar as reflexões sobre a formação inicial docente em Dança para a Educação Infantil. Assim, este trabalho enseja apresentar os aprendizados e as problemáticas que podem avançar para debates em relação aos corpos, às gestualidades, ao Ensino Superior, à Educação das infâncias e da própria Dança em contextos remotos. Para isso, intercambiou-se as impressões e reflexões acerca da experiência, com os registros das/os discentes no trabalho final, dialogando-os com o campo das Artes na interface com os estudos sociais da infância. Notou-se que as restrições e limitações por conta das interações não presenciais foram ultrapassadas na realização de processos formativos e criativos que (re)inventaram outras formas de presença no compartilhamento, envolvendo e contagiando as demais pessoas das famílias, transbordando Dança e Educação para além das mídias massificadas, em processos sensíveis e poéticos, de ludicidades, de linguagens performáticas e da dimensão brincalhona como pré-requisitos da profissão docente com a Educação Infantil. Desta forma, a partir dos desafios epistemológicos, metodológicos vivenciados na virtualidade, quais danças foram dançadas e quais estarão por vir?

Palavras-chave: DANÇA. FORMAÇÃO DOCENTE. EDUCAÇÃO INFANTIL. EDUCAÇÃO REMOTA.

Abstract: From the internship of the Teaching Improvement Program in the discipline “Arts and Early Childhood Education II: Dance and Theater”, of the Pedagogy course, FEUSP, which occurred remotely in the 2nd semester of 2020, this study questions what discussions and concerns experienced in the process, can feed reflections on initial teacher training in Dance for Early Childhood Education. Thus, this work aims to present the learning and issues that can advance to debates in relation to bodies, gestures, higher education, childhood education and dance itself in remote contexts. For this, impressions and reflections about the experience were exchanged, with the records of the students in the final work, dialoguing them with the field of Arts, the interface with the social studies of childhood. It was noted that the restrictions and limitations due to non-face-to-face interactions were overcome in the realization of formative and creative processes that (re)invented other forms of presence in sharing, involving and infecting other people in the families, overflowing Dance and Education beyond of the mass media, in sensitive and poetic processes, of playfulness, of performative languages and the playful dimension as prerequisites of the teaching profession with Early Childhood Education. Thus, from the

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

epistemological and methodological challenges experienced in virtuality, which dances were danced and which ones will come?

Keywords: DANCE. TEACHER FORMATION. EARLY CHILDHOOD EDUCATION. REMOTE EDUCATION.

1. Introdução

A pesquisa de doutorado em andamento intitulada "Costuras a muitas mãos para dançarelar na Educação Infantil - Formação inicial docente e Estágio supervisionado em Dança", realizada na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), que pretende investigar a Formação inicial docente em Dança, especialmente o Estágio supervisionado obrigatório na Licenciatura em Dança, com crianças pequenas da Educação Infantil, é o ponto de partida para o presente trabalho.

Considerando que a tese parte do pressuposto de que meninas e meninos de pouca idade são capazes de construir culturas, saberes e sentidos às experiências, in-corporando-as e decantando-as, a pesquisa busca por uma formação de professoras/es que as/os tenham como parceiras de aventuras lúdicas, rumo à curiosidade, ao inusitado, ao espanto, ao encantamento, à imaginação e à criação, no reconhecimento da alteridade das infâncias, das crianças, das/os estudantes e das/os docentes, em suas produções e expressões multilinguageiras.

Nessa busca pela construção de metodologias educativas e de investigação em Dança para e com a primeira infância e na formação inicial docente da Educação Infantil, a doutoranda e primeira autora deste texto realizou, como bolsista, o estágio supervisionado do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino, PAE, da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, da Universidade de São Paulo, no 2º semestre de 2020.

O PAE tem como objetivo aproximar as/os pós-graduandas/os à complexidade dos aspectos políticos, culturais, pedagógicos, didáticos, metodológicos, conceituais, relacionais, organizacionais e avaliativos que permeiam as ações docentes no Ensino Superior, em cursos de graduação. As/os estudantes interessadas/os em participar do PAE candidatam-se a uma vaga em uma das disciplinas disponíveis em edital.

ISSN: 2238-1112

A disciplina elegida foi “Artes e Educação Infantil II: Dança e Teatro”, do curso de Pedagogia, FEUSP, ministrada pela orientadora do doutorado e segunda autora deste texto, e tem como objetivo investigar e analisar, teorias e práticas educativas da Educação Infantil brasileira e estrangeira, no que se refere às linguagens dançantes, teatrais e performáticas, assim como as diversas culturas artísticas, estéticas e sensíveis na e para a educação da primeira infância, especialmente, no campo da Dança e do Teatro com bebês e crianças pequenas.

Sob investigação (pelo Programa Ensinar com Pesquisa, Programa de Estímulo ao Ensino de Graduação, PEEG, além do PAE, da USP), desde sua criação em 2010, a disciplina vem despertando interesses profícuos de pesquisa nas/os estudantes de graduação e pós-graduação (SOUZA; PRADO, 2017, GOETTEMS; PRADO, 2017), pois trata da construção dos corpos na educação das infâncias e das culturas infantis, no sentido de consolidar uma Pedagogia de corpos inteiros (PRADO, 2015), dos movimentos, gestualidades, linguagens táteis, jogos e brincadeiras, e das diferentes formas de expressões e manifestações artísticas como fundamentos educativos e formativos da Educação Infantil.

Todavia, em tempos de distanciamento social decorrente da pandemia de covid-19, a disciplina, que possui caráter experimental dada sua construção recente, mas emergente, na formação inicial na licenciatura em Pedagogia e fora dela, pautada em reflexões teóricas, vivências, investigações do movimento, da produção artística para/com crianças e das Danças e ritmos brasileiros, necessitou ser reinventada no formato remoto.

Com isso, novos desafios epistemológicos, metodológicos, formativos, curriculares e avaliativos foram enfrentados em função dos espaços, tempos e recursos disponíveis das/os estudantes, revelando novas perspectivas de conceber, provocar e promover as práticas corporais na virtualidade. As propostas e experiências em artes, realizadas na intimidade das casas, movimentaram e tencionaram a formação inicial docente e impactaram a pesquisa de doutorado em construção, especialmente no que diz respeito ao Ensino Superior.

Sobre isso, questionou-se quais discussões e inquietações vivenciadas ao longo da monitoria no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino, PAE, podem alimentar as reflexões sobre o tema central da tese, anunciada no início deste texto e para além dela?

Assim, este trabalho enseja apresentar os aprendizados e as problemáticas que podem avançar para debates em relação aos corpos, às gestualidades, ao Ensino Superior, à Educação das infâncias e da própria Dança em contextos remotos.

Para isso, intercambiamos nossas impressões e reflexões acerca da experiência, com os registros das/os estudantes sobre a avaliação do curso, especialmente, de suas autoavaliações (assiduidade, participação e envolvimento nas propostas), além de expectativas, contribuições, críticas e sugestões sobre a disciplina. Frisamos que a utilização das falas evidenciadas foi autorizada por meio do preenchimento do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), em respeito às/aos participantes.

A análise das informações geradas, por meio de um estudo de caso de abordagem qualitativa, ocorreu em diálogo com o campo das Artes, especialmente, com a Dança na interface com os estudos sociais da infância, como a Sociologia da infância e a Pedagogia da Educação Infantil, uma vez que buscamos anunciar uma realidade em ação (LÜDKE; ANDRÉ, 1986) no intuito de ampliar a construção de metodologias de investigação e criação em dança e infância através de itinerários estéticos relacionais (BOURRIAUD, 2009), como em Costas (2016), Almeida e Prado (2020), Silva e Prado (2020), dentre outras/os.

A iniciativa em participar desse programa residiu na oportunidade de experimentar a docência em Dança no curso de Pedagogia, contribuindo com as discussões referentes ao corpo, ao movimento e ao brincar, uma vez que a própria construção da identidade docente da Educação Infantil, se vê descolada desse lugar brincante, dançante, criativo, curioso, imaginativo e poético, e separa as cabeças dos corpos de adultas/os e crianças (SAYÃO, 2008), como confirmado por um dos estudantes:

> Atribuo muito da minha “vergonha” ao fato de pela primeira vez experienciar uma vivência tão corporal na graduação. Acabamos por separar o corpo da mente no nosso processo formativo na universidade, como se fossemos construindo a percepção que aprender fosse uma tarefa exclusiva da mente, através da leitura, da fala engessada… Colocando em um lugar menor o tocar, o ouvir, a musicalidade, o dançar, o rir, o movimentar-se… (Daniel, Autoavaliação, 2020).

Ademais, estar sob supervisão de uma docente universitária mais experiente e em uma Universidade do porte da USP, poderia fomentar suntuosamente para a formação profissional permanente de ambas as

ISSN: 2238-1112

pesquisadoras e envolvidas diretamente nesse processo, a partir das ricas trocas entre as áreas do conhecimento, à medida que reconhecem as potencialidades na parceria entre a Pedagogia e a Dança na infância, principalmente no desejo de consolidar as artes como um dos fundamentos em construção nas creches e pré-escolas, e na formação inicial de suas/seus docentes.

Por fim, o presente exercício de pensamento se faz relevante pela atualidade e emergência do tema, pressupondo que essa experiência de caráter remoto, pode provocar mudanças irreversíveis na educação brasileira, particularmente no Ensino Superior, assunto deste trabalho.

2. Desenvolvimento

Os anos letivos de 2020 e 2021, não só no Brasil, como em grande parte do mundo, ficaram marcados pela suspensão das atividades presenciais das redes públicas e particulares de ensino, desde a Educação Infantil ao Ensino Superior. Essa situação ocorreu em atendimento às recomendações e protocolos promulgados pelas organizações internacionais de saúde, em função dos dados alarmantes, ao mesmo tempo incertos e contraditórios, sobre as formas de contágio, sintomas, riscos, tratamentos e imunização ao coronavírus (BRASIL, 2021).

Na tentativa de minimizar as consequências da falta de acesso das/os estudantes às escolas, em abril de 2020, o Conselho Nacional de Educação aprovou a reorganização do calendário escolar e da possibilidade de cômputo de atividades não presenciais para fins de cumprimento da carga horária mínima anual (BRASIL, 2020). Com isso, as instituições educativas propuseram atividades em caráter remoto, de formas variadas e em tempos distintos (CORRÊA; ALLEMAND, 2021), seja no formato síncrono e/ou assíncrono.

Tal situação de exceção vivida, sem previsão de retorno seguro à modalidade presencial, colocou em cena e nos processos educativos das/os envolvidas/os suas condições de vida, de moradia, de conhecimentos e de acesso aos recursos tecnológicos, escancarando, de maneira afrontosa, as desigualdades sociais em todo território nacional.

A Educação foi um dos setores mais impactados pela pandemia e, ao longo de meses, docentes, gestoras/es e demais profissionais do setor passaram um tempo intenso refletindo e discutindo, na tentativa de compreender o momento (e

ISSN: 2238-1112

se compreender no momento) na busca por alternativas, adaptações e reinvenções de outras formas de presença no compartilhamento. Um processo permeado de desafios, em que muitas foram as potências geradas.

No princípio, as restrições e limitações por conta das interações, aspectos relacionais e de atitude, bem característico da Dança, tais como o toque, as massagens, o olho no olho, o perceber e atuar com a/o outra/o ganharam o destaque nas reuniões de planejamento. Houve uma dificuldade e resistência em visualizar proposições ludicamente dançantes que não fossem em grupo e sem nos colocar em relação direta, corporal com as/os estudantes.

Com a falta de expectativa de retorno à modalidade presencial, a necessidade de reinvenção nos desafiou a transportar a humanidade para a bidimensionalidade (2D) e a encontrar outras formas de compartilhamento. Ao mudar o ponto de mirada para os processos educativos virtuais, foi possível assumir que existe presença, só que *online*; performar também é publicar, postar, notificar, enviar, encaminhar e arriscar a colocar o corpo em frente a uma tela. Curtir, levantar a mão, escrever *inbox*, registrar no mural, participar de *chats* e convocar videochamadas, são maneiras de comunicação. *Emojis* são expressões de afeto.

Verbos como morar, habitar, trabalhar, estudar, descansar, conviver, dialogar, brincar, cozinhar, festejar, comer, ouvir, ver, se misturaram, perderam suas fronteiras de tempo, espaço e percepção. Mudaram seus sentidos e significados. Entre medos, incertezas, inseguranças e imprevisibilidades foi necessário se acomodar dentro da casa e a casa dentro de nós para iniciar um novo capítulo, jamais antes imaginado na educação brasileira: a educação remota.

Com as fronteiras ainda mais híbridas, agora:

Annelise canta na cozinha
Danilo desenha seu poema na sala de TV
Mariana toca tambor no quarto
Jéssica se maquia no banheiro
Isabela dança no jardim, Elena no quintal
Beatriz vai a várias partes da casa
A casa....
A casa virou cidade e a cidade virou casa
Um cachorro passa no meio do vídeo
O bebê de Camila dá seu primeiro sorriso
Crianças pedem água, atenção...
Ali estão porta-retratos, bibelôs, estantes de livros, camas, roupas penduradas.
Como ser poético com a casa?

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Como ser poético em casa?

Caminhamos por entre propostas teóricas e práticas, aulas síncronas e assíncronas, metodologias e didáticas variadas, leituras, indicações de vídeos, *lives*, perfis de *Instagram*, canais de *Youtube*, oficinas, relatos de pesquisa e de experiência com docentes e artistas convidadas/os, fóruns de discussão e propostas avaliativas com ensaios reflexivos e performáticos individuais e mostra em grupo.

Tais proposições ressoam as novas relações versáteis, plurais e difusas, que estão sendo estabelecidas com o saber e os modos de socialidade, fomentadas pelos meios midiáticos e pelos usos de tecnologias de comunicação e informação (SANTOS, 2015). Um percurso que nos despertou para outras consciências e maneiras de compreensão do corpo, do movimento e da percepção sensorial, espacial e temporal, assim como para outros modelos pedagógicos mais conectados com as culturas das/os estudantes.

Passamos a identificar as poéticas presentes em nossos cotidianos, ao reconhecer que a casa possui muitos utensílios que podem instigar a criação: uma meia que vira fantoche, uma canga utilizada para girar ou deslizar, um casaco que nos transvestiu de múmia, entre variadas alternativas inventadas e reinventadas, que despertaram descobertas e (re)encontros com o próprio corpo e suas relações com suas maneiras de ser, estar e participar do entorno e dos processos educativos, comentadas pelas discentes:

> Eu esperava que essa disciplina me mostrasse como utilizar a arte na educação infantil, ideias de como trabalhar. Mas eu vejo que eu ganhei muito mais do que isso, eu olho para o início do curso e vejo como minha visão mudou acerca do corpo, da sua manifestação artística e sua importância na educação (Isabela, Autoavaliação, 2020).
>
> Consegui olhar para o meu corpo de outra forma, perdi muito da vergonha que tinha, entendi que errar está tudo bem, na verdade, não existe erro, mas aprendizado, aliás, muitos aprendizados (Raúla, Autoavaliação, 2020).
>
> Sinto que o curso também foi desafiador, não só para mim, mas para todas, um desafio divertido e bastante poético, de deixar o corpo falar, se expressar e se libertar [...]. Vi um corpo preso tentando se libertar, se expressar, nunca antes tinha vivido uma experiência corporal tão grande, nem mesmo tenho uma relação saudável com meu corpo, mas o curso me fez repensar uma série de questões, me proporcionou experimentar tantas sensações, que aumentou consideravelmente meu relacionamento comigo mesma e com meu corpo [...]. Foi uma disciplina singular, diferente de todas as outras que já cursei, uma das mais belas e poéticas, verdadeiramente inspiradora, um encontro com as artes, experiência pouco vivida na faculdade (Bianca, Autoavaliação, 2020).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Exploramos também as possibilidades da tela, inspiradas nos elementos da videodança ao destacar partes do corpo no ato de dançar e suas relações com as angulações, posições, profundidades e distâncias diversas.

A interface dança e tecnologia, na busca por possibilidades de produção artística, não é recente. Ao longo da história da dança, técnicas de iluminação, cenografias, vídeo e fotografia criaram parcerias dinâmicas entre o corpo e a visualidade que ultrapassaram o sentido convencional do uso dos recursos tecnológicos, para a geração de novas estéticas e movimentos artísticos (SANTANA, 2006). Esses imbricamentos estreitaram-se com a utilização de *softwares,* sensores, plataformas digitais, ambientes interativos eletrônicos, programas computacionais, espetáculos telemáticos, entre tantas outras poéticas tecnológicas, impulsionadas pelas experimentações de Merce Cunhingam em parceria com os músicos John Cage e Davis Tudor, nas décadas de 1960 e 70. Dessa maneira:

> Os artistas sempre se utilizaram da tecnologia vigente em cada época, portanto não há um privilégio atual para este tipo de relação. A diferença estará na condição da tecnologia existente e no tipo de relacionamento estabelecido com ela (SANTANA, 2006, p.101).

Nesse contexto de articulação entre corpo, movimento, câmera e imagem, começa a surgir, na década de 1970, a videodança, instigada pelas possibilidades de extrapolar os limites da fisicalidade e anatomia corporal, assim como seus limites espaciais e temporais, sem uma estética padrão ou uma referência a ser seguida. (SANTOS, 2015); conceitos altamente vivenciados nesse momento de educação remota.

A partir dessa inspiração, provocamos um outro olhar, mais sensibilizado, para captar nuances que poderiam passar despercebidas no momento da prática dançante, assim como fazem as/os *videomakers* (ALMEIDA; NEVES, 2021). Instigamos a um olhar desconstruído para o corpo, para o movimento, para a arte e para a performance, como exemplificado pela graduanda:

> A disciplina de Artes e Educação Infantil II: Dança e Teatro me trouxe a sensação de um abraço em meio a confusão do mundo e da graduação de forma remota, me senti acolhida por todos e em relação ao aprendizado que tive durante a disciplina consegui ter tempo para me repensar como artista e desconstruir as concepções antigas e quadradas do que é ser artista/performer (Franciny, Autoavaliação, 2020).

Outro aspecto que elencamos como relevante de ser aqui exposto, foi o envolvimento das pessoas presentes no cotidiano das/os estudantes.

Testemunhamos crianças acompanhando as aulas e companheiros participando de vídeos-avaliativos, dançando com suas parceiras. Notamos uma integração maior da disciplina com as dinâmicas pessoais e familiares, transbordando Dança e Educação para além das mídias massificadas. Potências estas, para o reconhecimento e o fortalecimento dessa área de conhecimento e campo de trabalho.

> Penso que se meu filho não estivesse ali, a proposta seria totalmente diferente, mas, neste caso, o inesperado ajudou (Luciana, Autoavaliação, 2020).

Por fim, esgarçamos as espacialidades e as temporalidades, síncronas e assíncronas. Recebemos docentes/artistas/pesquisadoras/es convidadas/os de diferentes localidades, que talvez, um curso presencial, impediria. As/os estudantes (e nós) tiveram a oportunidade de acessar o conteúdo onde, quando e quantas vezes desejassem. Assistimos às nossas próprias aulas, refletindo sobre as nossas docências em uma atitude de formação permanente; assim como aproveitamos para ouvir uma vez mais e anotar contribuições das/os participantes transcrevendo para possíveis pesquisas.

Vislumbramos a composição de bancas examinadoras por pesquisadoras/es ou a participação em cursos com colegas de diferentes regiões brasileiras e, por que não, planetárias. Também, as videoaulas podem, futuramente, serem anexadas aos materiais de aula para as/os estudantes que faltaram, ou os que quiserem rever durante seus estudos.

> Ao final do curso pude sentir a emoção e a gratidão de ter participado de uma experiência tão singular durante um momento tão duro e atípico na qual todos nós estamos inseridos (Franciny, Autoavaliação, 2020).

3. Considerações finais

Cientes da nocividade que essa indefinição do tempo de isolamento e a longa duração da suspensão das atividades presenciais pode acarretar, entre elas os retrocessos nos processos educativos e de aprendizagem, abandono e ampliação da evasão escolar, danos estruturais e sociais para estudantes e famílias, tais como tensões, violência doméstica, entre outros, este trabalho optou pela busca de um respiro em meio ao caos.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Decidimos olhar pelas lentes das possibilidades e potencialidades, uma vez que as mudanças nas dinâmicas e fazeres docentes foram (e ainda serão) tão intensas que avistamos a hipótese de algumas delas serem irreversíveis. O que permanecerá dessas reinvenções após o retorno ao modo presencial?

Será necessário um distanciamento histórico para que, de fatos, possamos compreender e afirmar o que aprendemos com essa situação pandêmica, de isolamento e educação remota. Ainda vivemos dúvidas sobre dúvidas, contudo para o momento, podemos apontar que foi possível, é possível e há encantos nessa modalidade educativa. Muitas foram as potências geradas, mas muitos são os caminhos a serem percorridos, assim como os desafios.

Nesse sentido, as restrições e limitações por conta das interações não presenciais, na disciplina “Artes e Educação Infantil II: Dança e Teatro”, do curso de Pedagogia, da FEUSP, foram ultrapassadas na realização de processos formativos e criativos que inventaram e reinventaram outras formas de presença e de compartilhamento, em processos sensíveis e poéticos, de ludicidades, de linguagens performáticas e da dimensão brincalhona como pré-requisitos da profissão docente com crianças pequenas da Educação Infantil.

Se entre a dança presencial e a dança na tela existem grandes diferenças acerca da relação espaço-temporal e sensorial, o mesmo também se passa entre a educação presencial e a educação remota, na qual abrem-se possibilidades para outras e diversificadas experiências. Em nenhum dos casos, não é possível uma simples transposição. Com isso, corroboramos com Corrêa e Allemand (2021) quando afirmam que:

> (...) a questão de tentar transformar as atividades que estamos acostumadas a fazer presencialmente em atividades mediadas por algum tipo de tecnologia (estudos dirigidos, vídeos, áudio-guia, aulas síncronas) foi um exercício interessante para refletirmos sobre os objetivos de cada atividade e seus possíveis desdobramentos (CORRÊA; ALLEMAND, 2021, p. 16).

Um exercício que aguçou nossa curiosidade e nos oportunizou a encontrar variadas dinâmicas e modos diversos de organizações, convocando outras maneiras de nos comprometer. A problematização das interações constantes entre os corpos e as tecnologias digitais nos discursos sobre a Arte na Educação das Infâncias, nos aguçou a percepções ampliadas sobre a expressividade e as

possibilidades e as consciências do corpo, para performar nos palcos docentes com meninas e meninos de pouca idade, assim como apontado pelo discente:

> Mais do que conhecer o palco do teatro e da dança como possibilidades na educação das crianças, o curso me fez olhar para meus limites corporais e superá-los de alguma forma, em alguma medida para atuar na docência (Daniel, Autoavaliação, 2020).

Finalizamos essa etapa desejosas por novos modos de abordar a dança na educação e de expandir a produção de mais/outros discursos e conhecimentos, que decolonizem as pesquisas em educação e Artes na Formação inicial docente e na Educação Infantil, como garantia dos direitos das crianças à infância através da brincadeira, das múltiplas formas de expressão e linguagens artísticas (BRASIL, 1995 e 2009, 2016), resistindo a uma necropolítica (MBEMBE, 2018) que se acentua em tempos de pandemia, especialmente, em nosso país.

Desta forma, a partir dos desafios epistemológicos e metodológicos vivenciados na virtualidade, deixamos a indagação: quais danças foram dançadas e quais estarão por vir?

Fernanda de Souza Almeida
UFG
E-mail: fefalmeida@gmail.com
Prof.ª Assistente da Licenciatura em Dança, da UFG (Goiânia/GO), Coordenadora do Projeto de Extensão “Dançarelando” (@dancarelando) e do Projeto de Pesquisa “Dançarelando: a práxis artístico-educativa em dança com crianças”, Mestra em Artes (IA-UNESP/SP) e doutoranda em Educação na Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo (FEUSP/SP).

Patrícia Dias Prado
FEUSP
E-mail: patprado@usp.br
Prof.ª Dr.ª da Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo (FEUSP/SP), Coordenadora do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Pesquisa e primeira infância: linguagens e culturas infantis”, graduada em Psicologia (UNESP-Bauru/SP), Mestra e Doutora em Educação (FE-UNICAMP) e Pós Doutora em Artes Cênicas (ECA-USP/SP).

Referências

ALMEIDA, Fernanda de Souza; NEVES, Deyzylany Ferreira. A dança, a criança e as tecnologias: favorecendo a integração de linguagens no contexto educativo. **Cenas Educacionais**, Caetité, v. 4, n. 10406, p. 1-29, 2021. Disponível em:

https://www.revistas.uneb.br/index.php/cenaseducacionais/article/view/10406. Acesso: 25 mar. 2021.

ALMEIDA, Fernanda de Souza; PRADO, Patrícia Dias. Quais danças dançamos?: a produção de conhecimento em dança, infância e estágio nos Anais da ANDA (2011-2019). In: BALDI, Neila Cristina; ARAÚJO, Luana Vilaronga; ZANELLA, Andrisa Kemel (Orgs.). **Processos criativos, formativos e pedagógicos em dança**. Salvador: ANDA, 2020, p. 490-504.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL. **Critérios para um Atendimento em Creche que respeite os direitos fundamentais das crianças.** MEC/SEB, Brasília, 1995 e 2009.

_____. **Lei nº 13.278**, 02/05/2016. Altera o § 6o do art. 26 da Lei no 9.394, de 20/12/1996, que fixa as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, referente ao ensino da arte, Brasília, 2016.

_____. Ministério da Educação. **Parecer CNE/CP nº 5**, Conselho Nacional de Educação, Brasília, 2020.

_____. Ministério da Saúde. **Coronavírus**: COVID-19. Brasília, 2021.

CORRÊA, Josiane Franken; ALLEMAND, Débora Souto (Orgs.). **Dança na escola**: pedagogias possíveis de *sôras* para *profes*. São Leopoldo: Oikos, 2021.

COSTAS, Ana Maria R. **Processos de criação e pedagogia da dança**: configurações de um ideário relacional. Relatório Pós Doutorado. ECA-USP, São Paulo, 2016.

GOETTEMS, Milene Braga; PRADO, Patrícia Dias. Educação Infantil, Dança e Teatro na formação em Pedagogia: caminhos possíveis para experiências corporais e artísticas. In: PRADO, Patrícia Dias; SOUZA, Cibele Witcel de. (Orgs.). **Educação Infantil, diversidade e Arte**. São Paulo: Képos, 2017, p. 137 - 157.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli Elisa. **Pesquisa em educação:** abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRADO, Patrícia Dias. Por uma Pedagogia da Educação Infantil de corpos inteiros. In: MELO, José Carlos; CHAHINI, Telma Helena (Orgs.). **Reflexões & Práticas na Formação Continuada de Professores da Educação Infantil.** São Luís, EDUFMA, 2015, p. 205-219.

SANTANA, Ivani. Dança na cultura digital. Salvador: EDUFBA, 2006.

SANTOS, Bruna Bardini. **Videodança na escola:** reflexões sobre o corpo e a dança no contexto escolar. 156 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Setor Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

SAYÃO, Deborah Tomé. Cabeças e corpos, adultos e crianças: cadê o movimento e quem separou tudo isso? **Revista Eletrônica de Educação**, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 92-105, 2008. Disponível em: http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/20. Acesso: 28 jan. 2021.

SILVA, Andrea Fraga; PRADO, Patrícia Dias. Que danças criam as crianças? Arte e corporalidade na educação das infâncias. In: SOUSA, Isabelle (Org.). **Educação Infantil:** comprometimento com a formação global da criança. Ponta Grossa: Atena, p. 96-105, 2020.

SOUZA, Cibele Witcel de; PRADO, Patrícia Dias. Dança e Teatro na formação de professoras/es da Educação Infantil. In: PRADO, Patrícia Dias; SOUZA, Cibele Witcel de. (Orgs.). **Educação Infantil, diversidade e Arte.** São Paulo: Képos, 2017, p. 109 - 136.

ISSN: 2238-1112

Ver-fazendo, fazendo-ver: performar (in)visibilidades no/do/pelo corpo pandêmico em movimento

Fernanda Ströher Barbosa(UFSM)
Gisela Reis Biancalana (UFSM)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: O texto apresenta uma pesquisa sobre visão, movimento e corpo pandêmico, realizada entre setembro de 2020 a janeiro de 2021. A investigação contou com a criação de um videodança e escrita reflexiva a partir do problema: como a visão organiza meu movimento durante a quarentena do Covid-19? Metodologicamente, o trabalho se concretizou a partir da técnica Feldenkrais e do *Tuning Scores,* para experimentar a relação entre os sentidos, a atenção e o movimento. O referencial teórico sistematizou a investigação em torno de três conceitos. A ideia de corpo pandêmico é trazida a partir das considerações de Jeremy Stolow. A visão é estudada a partir da obra de Tim Ingold. A instauração de uma coreopolícia e de uma coreopolítica durante a pandemia são refletidas a partir de Lepecki. Conclui-se que, na disputa com a governamentalidade neoliberal por um outro comum e no estabelecimento de novos fluxos e fronteiras, o cuidado assume camadas que complexificam o debate como privilégio, como prioridade e como violência nos modos de governo dos corpos.

Palavras-chave: VISÃO. FELDENKRAIS. *TUNING SCORES.* CORPO PANDÊMICO. MOVIMENTO.

Abstract: The text presents a research on vision, movement and the pandemic body, carried out between September 2020 and January 2021. The investigation included the creation of a videodance and reflective writing based on the problem: how vision organizes my movement during the quarantine of Covid-19? Methodologically, the work was carried out using the Feldenkrais technique and Tuning Scores, to experience the relationship between the senses, attention and movement. The theoretical framework systematized the investigation around three concepts. The idea of a pandemic body is based on the considerations of Jeremy Stolow. Vision is studied from the work of Tim Ingold. The institution of choreopoliticy and choreopolitics during the pandemic are reflected from Lepecki. It is concluded that, in the dispute with neoliberal governmentality for a common other and in the establishment of new flows and borders, care takes on layers that make the debate more complex as a privilege, as a priority and as violence in the ways of governing bodies.

Keywords: VISION. FELDENKRAIS. TUNING SCORES. PANDEMIC BODY. MOVEMENT.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Olhar-e-escutar o invisível

O eixo central desta reflexão está no aterramento ao contexto da pandemia e do confinamento. Conforme coloca Boldrin (2020, n.p), o mundo do vírus é feito de incessantes invisibilidades: somos convidados a considerar o movimento dos gases da respiração, as presenças de micro-organismos e outros vestígios de corpos na atmosfera. Um mundo invisível e volátil no qual tentamos, constantemente, por meio de acessórios de segurança e rituais de limpeza, confirmar fronteiras e calcular riscos do nosso envolvimento com a alteridade.

Diante disso, o problema desta investigação foi: como a visão organiza o movimento performativo durante a quarentena do Covid-19? A pesquisa se valeu de práticas da técnica Feldenkrais e do *Tuning Scores* e desenvolveu, como resposta, um videodança[1] e uma escrita reflexiva desenvolvidas pela autora-performer com contribuição da orientadora como co-autora. O estudo dos referenciais teóricos se organizou em torno de três conceitos: corpo pandêmico, a partir das reflexões de Jeremy Stolow (2020); visão, a partir de Tim Ingold (2008); e, finalmente, as reflexões sobre a coreopandemia de Lepecki (2020).

O interesse pelo tema deve-se ao fato de que a presença de agências invisíveis e não-humanas[2] na produção de corpos humanos é um atravessamento de caráter autoetnográfico. O avô materno da autora-performer passou grande parte de sua vida no Hospital Colônia Itapuã, no interior de Viamão, Rio Grande do Sul, instituição especializada no tratamento de Hanseníase, na qual foi internado em isolamento compulsório pelo Estado. Separado abrupta e violentamente de seus filhos, familiares e comunidade, marcado pelo estigma da doença, ele jamais conseguiu se reintegrar plenamente na vida fora do hospital e lá faleceu em 2006. Por parte de pai, há a descendência de indígenas desaldeados na fronteira com a Argentina, presentificando o invisível e o não-humano na cosmologia e nas práticas de cuidado familiares, nos agentes epidêmicos como arma de guerra biológica e na invisibilidade social promovida contra os povos originários. Estas referências familiares adensam os percursos da criação.

[1] PARA que os olhos se demorem. Realização de Fernanda Ströher Barbosa. Intérpretes: Fernanda Ströher Barbosa. Santa Maria: [S. L.], 2020. (10 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dH_N3WeyaOU&feature=youtu.be. Acesso em: 21 jan. 2020.
[2] Usamos esta expressão para uma rede de existências como vírus, bactérias, animais e plantas.

As (in)visibilidades e visualidades mobilizam sentidos entre o campo científico e o campo social, convidando a pensar sobre o governo dos corpos-cidade e corpos-casa. Enquanto concluímos este texto, entre o findar de junho e o iniciar de julho de 2021, o epidemiologista Pedro Hallal e a médica Jurema Werneck apresentaram à Comissão Parlamentar de Inquérito – CPI do Covid-19, em Brasília, dados censurados pelo Palácio do Planalto que mostravam a desigualdade étnico-racial no avanço do vírus pelo país. As taxas mais altas de mortalidade foram entre indígenas, negros, pessoas de baixa renda e baixa escolaridade. A taxa de risco de contágio entre indígenas chegou a ser cinco vezes maior do que entre não-indígenas. Como o governo age deliberadamente para que essa realidade permaneça longe de nossos olhos e de nossa atenção?

Entre demarcações de territórios, fronteiras de segurança e marcos no tempo e atenção, o corpo é tomado por uma profusão de visualidades que ressoa os vazios, direções e (in)visibilidades potencializadoras de corpos em estado de resistência e criação. Na primeira parte deste texto, traremos as bases teóricas que guiaram as reflexões. Depois, explicamos como foi desenvolvida a metodologia durante os meses de pesquisa. Para finalizar, propomos algumas reflexões sobre as camadas e sentidos de cuidado no governo dos corpos durante a pandemia.

O cálculo de risco microbiológico é o que diferencia aquilo que Jeremy Stolow (2020, n.p) chama de corpo pandêmico. Não mais uma unidade, como percebemos o corpo a olho nu, mas uma “infinidade de coabitações e interações em rede”, organizada por uma profusão de forças ocultas e superfícies permeáveis. Sua existência e influência se extendem por uma distância de 2 metros, que reorganiza espaço público e espaço doméstico. A porta de entrada da rua é redemarcada por máscaras, álcool e outros rituais de higienização, que funcionam de modo a reforçar fronteiras, delimitar espaços para lidar com as agências visíveis e invisíveis.

Para Stolow (2020), a propagação e repetição de representações visuais do corpo humano como réplica à pandemia evidenciam como a ciência se faz intrincada em cultura, religiosidades, política e arte. Também elucida como a situação da pandemia do Covid-19 engendra ciência e não-ciência de novos modos, proporcionando um cenário que não responde facilmente a binarismos.

Stolow (2020, n.p) examina o que podemos aprender, por ocasião da pandemia, a respeito dos modos como o conhecimento científico é produzido, informado e mobilizado e como esses processos tensionam os limites pressupostos

ISSN: 2238-1112

entre ciência, não-ciência, natureza e cultura. O corpo pandêmico mostra-se como uma categoria interessante para observar essas articulações: uma visualidade sobre o corpo que se populariza entre a cultura visual da Nova Era, o corpo de aura, e a ciência em torno da respiração humana, que se populariza na pandemia, com suas estratégias para fazer-ver a nuvem microbiológica mobilizada pelo corpo e agente de transmissão do vírus. Diante disso, Stolow (2020, n.p) afirma que o

> corpo pandêmico é uma criatura bastante expansiva. Ele compreende não só uma coabitação complexa de parasitas e hospedeiros dentro de uma estrutura a qual chamamos de "corpo humano", mas também o microambiente individual único dentro do qual esse corpo está situado: um espaço aéreo envolvente, preenchido com gotículas aerossolizadas de saliva e transpiração, células mortas da pele , fungos, bactérias, vírus, partículas químicas e outras entidades microscópicas a que os cientistas agora se referem como nosso 'microbioma' ou 'exposoma'. Onde quer que se queira traçar a linha que delimita um território chamado 'indivíduo humano', parece que não podemos desenredar esse corpo da névoa circundante de atividade microscópica. [...]Nossas percepções cotidianas de onde uma presença corporal termina e onde outra começa agora são dominadas por um cálculo de risco e ameaça.

Diante de tal ameaça e perigo, a casa é reafirmada como espaço de refúgio e segurança. Uma das percepções que observei foi o quanto a casa em que vivo o isolamento foi escolhida pensando na intensidade e no tempo vivido fora da casa. Afinal, uma casa boa para quem passa o dia todo **fora** dela não é uma casa boa para quem passa o dia todo **dentro** dela. Uma casa boa para nós, sujeitos urbanos, passarmos o dia fora, em geral, é uma construção com diversas camadas de concreto, grades de ferro, distante em metros do chão, com poucas aberturas para luz, ar e, consequentemente, que poderiam ser utilizadas por outras pessoas para adentrar o espaço e a intimidade. Guardadas as diferenças de moradia entre classes sociais, uma casa boa para passar o dia todo dentro dela considera um conjunto de necessidades humanas que, no geral, teria acolhimento em outros espaços e oportunidades em que circularíamos. No isolamento, a casa revela-se para além do abrigo, um verdadeiro corpo vivo, criador do corpo-casa.

Os apartamentos produzidos especialmente para o público estudantil, por exemplo, são espaços que se frequentemente se assemelham a caixas de cimento com uma porta e uma janela, às vezes uma ao lado da outra. Não se sabe se os arquitetos constroem esses apartamentos-caixa e seus edifícios preocupados com a segurança do estudante que passa o dia na universidade, ou preocupados com a economia de gastos. Sabe-se que promovem que os estudantes se empilhem uns

ISSN: 2238-1112

sobre os outros sem maiores constrangimentos. Vivermos em uma sociedade que oferece essa moradia tão pobre em acolhimento e em reconhecimento das necessidades humanas básicas de luz e circulação de ar abundante. Esta última ganhou especial importância durante a pandemia. Nesse contexto em que, para se passar pela formação universitária, precisa-se privar de necessidades humanas, apartar-se do corpo vivo por meio de um espaço casa de absoluta aridez, com que subjetividades, cidadãos e profissionais estamos coletivamente colaborando? Como coloca o pensador indígena Ailton Krenak, é

> o que dá sentido para aquela legenda que a marcha das mulheres em Brasília escolheu afirmar: "Território, corpo e espírito". Será que as pessoas entenderam isso? Não é só um enunciado, é uma declaração sobre um modo de estar no território, sobre um modo de habitar o território. Esse modo de habitar o território informa o corpo da casa, não tem divórcio entre o corpo da casa e o corpo da pessoa. (KRENAK, 2020, p. 148).

O eixo teórico da visão é desenvolvido nas reflexões de Tim Ingold que traz o sinal presente nos trilhos de trem: pare, olhe e escute, para pensar a percepção. O autor destaca que esse aviso pede para interromper a atividade de caminhar e dedicar-se a outra atividade: a de olhar-e-escutar que, para ele, são aspectos diferentes de uma mesma ação. Esta atividade não consiste no abrir das pálpebras e orelhas, uma vez que elas já tendem a estar abertas, mas sim em um "esquadrinhamento de movimentos, realizado pelo corpo todo", no qual olhos e ouvidos "procuram por, e respondem às, modulações ou inclinações no ambiente ao qual está sintonizado" (INGOLD, 2008, p. 2). A visão é, antes de tudo, um processo contínuo de engajamento entre pessoa e ambiente.

Ingold nos convida, ainda, a considerar a visão sob a perspectiva de alguns filósofos clássicos e como eles influenciaram nosso imaginário sobre a percepção. O que para qualquer caminhante que encontra a placa nos trilhos tem coerência (os sentidos são necessários para saber que um trem está vindo), para os filósofos, no entanto, ganhou sentidos ambíguos induzindo o modo como percebemos a própria percepção. O modo como o problema da percepção é apresentado por estes filósofos parte de um modo específico de pensar o ser humano como uma consciência circunscrita pela pele e distanciado do mundo. Com este pressuposto, o problema se torna: como os objetos atravessam essa fronteira, essa distância entre o mundo até a mente? Por isso, para os filósofos e psicólogos,

ISSN: 2238-1112

as percepções visual e auricular são pensadas como processos de ver e ouvir (INGOLD, 2008, p. 2). O antropólogo coloca, então, sua perspectiva:

> No entanto, o aviso ao lado dos trilhos do trem não dizia ao pedestre "fique de pé, veja e ouça". Ele dizia: "pare, olhe e escute"; ou seja, que interrompesse uma atividade corporal, andar, e iniciasse outra, olhar-e-escutar [...] (INGOLD, 2008, p.2).

Ingold argumenta também que a percepção não se dá "dentro-da-cabeça", tampouco depende de algo como uma interface entre olho e mente. A visão é, antes de tudo, um processo contínuo de engajar-se com o ambiente. É a isto que nos referimos quando falamos "olhar" e "observar" (INGOLD, 2008, p.17).

Para o referencial clássico, visão e audição são processos separados e diversos. Fundamenta-se, assim, um imaginário, um discurso de que a audição carregaria a capacidade de socializar, construir uma comunhão participativa com o meio social, por meio da voz que "soa através-de", enquanto a visão individualizaria, condicionaria a expressão externa das emoções e das necessidades internas. Deste modo, se institui o eu em oposição a alteridade por meio da percepção. A "audição como calorosa, comunicativa e solidária; e a visão como fria, distanciada e insensível" (INGOLD, 2008, p. 4).

É nesta herança de pensamento que se fundamenta a dicotomia entre oralidade e escrita, resultando em que alguns pensadores responsabilizam o exagero, a obsessão pela visão como um das desvirtudes da civilização ocidental moderna. Para eles, a visão induziria a objetificar nosso ambiente, como um depósito de coisas a serem analisadas e apreendidas pelo olhar, pela ciência, pelo poder (INGOLD, 2008, p. 5). Como resposta, seria necessário instigar outras modalidades de percepção.

Para dialogar a partir daí, o antropólogo recupera trabalhos etnográficos com pessoas cegas e surdas e com povos indígenas. Conforme reúne esses materiais, Ingold defende que nas situações em que o corpo experimenta o cegar, o que ocorre não é tanto a perda de um sentido pelo corpo, como um bolo perde um pedaço, mas sim o rearranjo, a reestruturação do corpo todo em sua atividade de engajamento com o ambiente (INGOLD, 2008).

Para finalizar, Ingold (2008) defende que as ideias de grande parte dos pensadores ocidentais mais proeminentes estão apartadas da experiência do corpo e apoiadas sobre uma noção empobrecida de visão. Assim, ele concretiza sua tese

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

de que visão e audição são virtualmente análogas, recusando o argumento de que a hegemonia do pensamento objetivo se daria em função da obsessão pelo olhar na cultura moderna ocidental. Segundo o autor,

> para pessoas com visão, os olhos são parte do sistema perceptivo para escutar, tanto quanto os ouvidos são parte do sistema para olhar. Até esse ponto, visão e audição são mais intercambiáveis do que diferentes. Mas, por trás da descoberta, seja ela visual ou auditiva, de um mundo já feito está um nível de percepção profundo e pré-objetivo, um nível no qual a atenção sensitiva se encontra no ápice do movimento mesmo do vir a ser do mundo. (INGOLD, 2008, p.6-7).

A tese defendida por Ingold é condizente com a experiência vivida durante a aplicação da metodologia de pesquisa. Aqui, foi observada a relação entre olhos, ouvidos, nariz e todo o corpo na atividade de olhar-escutar durante a pandemia. A fadiga dos olhos sobrecarregados pelo excesso de telas se manifestou, também, no surgimento de um constante zunido nos ouvidos e na tensão de cabeça, pescoço e ombros. Ao investigar a escuridão nas pálpebras fechadas, como a Técnica Feldenkrais sugere, indícios relacionados ao equilíbrio também surgiram tais como imagens de redemoinho e vertigens manifestaram a relação delicada estabelecida desde olhos, ouvidos, ombros até os pés, na relação com as superfícies e forças do ambiente.

Assim, uma feitura da visão se faz ao ver-fazer e ao fazer-ver com a alteridade e com o ambiente. Outro autor que nos convoca a pensar como a cultura e a arquitetura educou nosso olhar é Belting (2015). Suas reflexões são interessantes para o mundo pandêmico, em que não só a janela da casa se torna a possibilidade de ver a cidade lá fora, como a imagem da janela organiza os programas de informação pelos quais no comunicamos e criamos presenças virtuais da cidade aqui dentro. Para ele, a revolução da perspectiva, este conceito que atravessa arte e epistemologias científicas, remete desde o princípio, à ideia de janela como vivenciada na casa ocidental.

O autor recupera o caminho de transformação etimológica e de sentido que a perspectiva sofre em diferentes línguas e as metáforas com janelas que se repetem. Inclusive o modo como a estrutura do globo ocular é identificada, aprendida, ensinada e pesquisada remete a uma comparação com sistemas de espelhos e janelas. Como se fosse natural contemplar o mundo pela janela. Não é demais repetir aqui o convite de Ingold: feche os olhos. Volte a abrir. Você realmente

ISSN: 2238-1112

tem a sensação de estar olhando o mundo de trás de uma janela? Para Belting (2015), só no mundo ocidental essa ideia pode se apresentar como natural.

A janela oferece ainda duas correspondências: uma moldura e uma pista da posição do expectador. Uma dá conta da necessidade de "precisão matemática". A outra torna explicito o olhar sobre o mundo e implícita a presença do sujeito vidente, colocando a oposição entre interior e exterior como uma das leis da imagem no Ocidente (BELTING, 2015, p. 116). Para Belting (2015, p. 117) a "janela permite ao expectador estar presente "aqui", com seu corpo e, ao mesmo tempo, de modo incorpóreo, entregar-se ao "ali", a lugares que somente o olhar pode alcançar". Sobre esta cultura, Deleuze (apud BELTING, 2015) destaca a divisão entre o interior como lugar do sujeito e o exterior como lugar de um mundo só acessível por meio do olhar. Por isso, é grande a influência da casa e dos modos de habitar, provavelmente por esse motivo, entre as culturas asiáticas e indígenas, a ideia de sujeito, como compreendido pelos ocidentais, não tenha colado. (BRYSON apud BELTING, 2015, p. 118.).

Sobre a relação com a cidade, recorremos as reflexões de André Lepecki em torno da coreopandemia. O autor coloca que estamos vivenciando um experimento em governamentalidade neoliberal, no qual o movimento é central para a expansão, multiplicação e continuidade dos modos de viver e governar. Durante a suspensão das atividades presenciais, basta que lembremos para quem foi possível privar-se da rua. No Brasil, o governo federal atuou intensamente para que fosse impossível aos trabalhadores mais vulneráveis permanecer em casa. A interlocução do presidente Jair Messias Bolsonaro foi marcada pela negação da gravidade do contágio e da doença, a condenação pública do distanciamento social e do uso de máscaras, e a recusa ativa a políticas de renda, alimentação, abrigo e saúde, como estratégias de um processo de (não) gerenciamento que culmina em milhares de mortes e no aprofundamento da pobreza e da desigualdade no país[3].

Tal ação reverbera-se das atitudes tomadas por Donald Trump nos Estados Unidos, enquanto ainda era presidente, revelando um "meridiano necropolítico entre Brasil e Estados Unidos e expondo, durante a pausa, a

[3] Está em análise no Tribunal Penal Internacional uma denúncia por genocídio e extermínio promovida pelo movimento indígena e aliados em Março de 2020. Por meio do Projeto de Lei 1142/2020, o presidente vetou água potável e leitos hospitalares para indígenas, quilombolas e comunidades tradicionais.Enquanto escrevemos este texto, já passam de 500 mil mortes em todo o país.

ISSN: 2238-1112

hiperatividade do capital, da polícia e do capital enquanto polícia (LEPECKI, 2020, n.p). O movimento, assim, expõe este paradoxo. Em uma via, a liberdade de movimento é o ideal que baseia a governança neoliberal. Em outra, uma vez que o movimento sempre resiste a ser completamente capturado, aumenta-se a tendência aos usos autoritários de dispositivos de vigilância.

Como questões principais trazidas por Lepecki, podemos destacar “o que é o movimento, onde ele existe, como pode ser identificado, como deve ser implementado e executado e, acima de tudo, como pode ser previsto?” (2020, n.p). O autor também se questiona: “o que acontece na cinética neoliberal, no atual projeto de policiamento do movimento implementado em nossa fase avançada, necropolítica e neofascista do capitalismo?” (2020, n.p). Diante destas problemáticas, Lepecki (2020) sugere que o movimento, desde os gestos dos trabalhadores na linha de produção, até o repertório especializado e rastreável do “cidadão autônomo, auto-motivado e auto-móvel”, bem como do consumidor clicando nas telas, é fundamental para o poder do Estado, para a subjetivação na modernidade e, portanto, para a governança liberal (LEPECKI, 2020, n.p).

Agora, além de abranger o “projeto cinético liberal” até extremos, afirma-se uma outra concepção de movimento e de seu controle:

> [...] já não é mais suficiente formatar, impor, gerir e prever o movimento, como na lógica cinética liberal. Agora, é o *próprio movimento*, o movimento como tal, que deve ser *colonizado a partir de dentro*. Isso é alcançado por meio da criação de *atividades extrativas totais sobre experiências de movimento individuais*. Não há limite para essa colonização e monetização do cinético do indivíduo neoliberal, nem a carne do seu corpo, nem mesmo a sua dor. Sexo, amor, sono, falta de sono, pele, dentes (de preferência sempre certinhos, sem manchas e “extra-brancos”), dietas, humores, inatividades e também atividades… tudo se torna ocasião para uma pilhagem mercenária de tudo que possa ser saqueado atrás da linha do inimigo. (LEPECKI, 2020, n.p).

As telas e a super estimulação da recompensa social, da visão e da motricidade das mãos operam justamente nesta produção infindável de movimento e pilhagem da atenção e do desejo. Esta redução da vida a recursos pilháveis, principalmente as vidas indígenas e negras, de gêneros e sexualidades não-conformes, e outras minorias, encontra resistência em movimentos políticos, estéticos e sociais. Em função disso, Lepecki (2020, n.p) afirma que o “meridiano de violência” que conecta Estados Unidos e Brasil é também o de ativação da luta como movimento. Nesta luta contra o poder cinético e o cinetismo neoliberal,

ISSN: 2238-1112

Lepecki destaca a importância de termos assentadas as diferenças entre abordagens transcendentes e imanentes do movimento.

O movimento transcendente, também chamado forçado[4] trata-se de qualquer ação resultante da atividade de forças externas. O movimento deixa de ser um direito e se torna uma graça concedida conforme a disposição para confirmar normatividades. Lepecki (2020, n.p) chama nossa prudência para aquela que é conhecida por nós, desde a escola, como a primeira lei universal do movimento, a Lei de Newton, na qual se afirma a necessidade da atuação de forças externas ao corpo para que este rompa a inércia. Também destaca a ação de coreógrafos e policiais como agentes do poder autoritário a nos dizer: mova-se! Não há nada aqui para ver!

O movimento imanente, ou a "imanência do ato"[5], refere-se a tendência que o movimento tem de oferecer "infinito florescimento, possibilidades sempre novas e imprevistas para (mais, outros) movimentos" (LEPECKI, 2020, n.p). O florescimento de outros possíveis implica o desmanche das narrativas do "sujeito liberal autônomo e auto-móvel". Ao reafirmar a herança dos pós-modernos na dança, Lepecki destaca a tarefa do nosso tempo: a recusa tanto das condições caras a governança liberal, de forças externas e transcendentes que adestram o movimento, quanto a recusa da captura, da inserção neoliberal de impulsos, dos arroubos cinéticos consumistas, na carne e no desejo. Para ele, a

> tarefa passa a ser encontrar outra física para o movimento; encontrar, na pausa, as fontes para um movimento coletivo não-condicionado e imanente. Um movimento no qual a quietude é simultaneamente recusa, potencialidade e ação. Uma outra coreopolítica, um anticoreopoliciamento, onde a escolha entre se mover e não se mover se torna secundária, terciária, irrelevante. Um movimento que sabe desde dentro que, na não-lei não-universal da microfísica da "pequena dança", o movimento se funde com a imanência como a intensidade total da sociabilidade *contatual*. Um movimento lento que movimenta a fugitividade e efetua a amplificação da mobilização social *contatual*. (LEPECKI, 2020, n.p).

Para Lepecki (2020) finalmente, o exercício da coreopolítica durante a pandemia é, então, tornar-se sensível e receptivo, corpo atento, entregue ao desacelerar, à lentidão, à permissão ao luto, ao respeito à morte do outro. Movimento capaz de resistir ao estado de permanente agitação orquestrado pelo fascismo neoliberal. Corpo em estado de contato cuidadoso. Não o contato do

[4] Com essa ideia, Lepecki segue Deleuze e Chatelet.
[5] Nesta expressão Lepecki recupera Hélio Oiticica.

toque entre peles, mas da sociabilidade coletiva, engajamento na constituição de campos do invisível, do sensual, do intenso, do mover comum.

A metodologia adotada para criação ancorou-se nas perspectivas apontadas acima. Para tal, foram articuladas as técnicas Feldenkrais e *Tuning Scores*. As práticas tiveram, em média, duração de 1h30min e foram realizadas diariamente, de outubro de 2020 a janeiro de 2021. A primeira foi criada por Moshe Feldenkrais, físico e professor de judô. As práticas utilizadas na pesquisa foram ATMs (*Awareness Through Movement*), nas quais o educador usa a fala para direcionar a investigação do aprendiz. A prática pode se desdobrar em três aspectos do movimento: diferenciação, integração e função, para esmiuçar a relação entre visão e organização do corpo.

Na **diferenciação,** distinguimos o movimento dos olhos do movimento do restante das estruturas imediatamente envolvidas na visão. São seis os músculos extraoculares ou extrínsecos, aqueles que ficam fora do globo e mobilizam o olho dentro da órbita: o reto superior, o reto inferior, o reto medial, o reto lateral, o oblíquo superior e o oblíquo inferior, além do levantador da pálpebra superior. Assim, os movimentos extrínsecos explorados durante a prática são: mover os olhos para a direita/esquerda, para cima/baixo, para diagonais e realizar círculos. Temos, ainda, os músculos intraoculares ou intrínsecos, que ficam no interior do globo ocular e são responsáveis por movimentos de contração e expansão. Deste modo, as lições de Feldenkrais também contam com sugestões para que investiguemos diferentes possibilidades de distancias e foco: focar no horizonte distante, em uma distância média e em distância próxima. Também se estimula imaginar objetos com tamanhos, cores, texturas e pesos diversos, percorrendo diferentes trajetórias.

No cuidado com o aspecto da **integração**: somos estimuladas a observar como a visão se relaciona constantemente com a totalidade do corpo. Observamos a relação do movimento dos olhos com o movimento dos músculos da face, mandíbula, cabeça, pescoço, tronco, quadril, coluna e pés. Mesmo quando o foco da lição não é necessariamente mover estas partes do corpo, somos estimulados a ficar atentas as sensações e reorganização destas estruturas.

Quanto ao aspecto da **função**, Feldenkrais atenta para a diferença entre a proposta de “mover os olhos” da proposta de “olhar”. Estes aspectos funcionam de maneira intimamente vinculada, como já esmiuçado por meio da revisão bibliográfica. Quando a lição nos propõe que imaginemos “olhar” um objeto que se

ISSN: 2238-1112

move para a nossa direita, mas permaneçamos com as pálpebras fechadas, nós vamos nos surpreendendo com os automatismos que se manifestam com a mera intenção de olhar e a resposta imediata das pálpebras. Assim, vamos aprendendo a diferenciar respostas da função de olhar e os músculos envolvidos no mover dos olhos.

Já o *Tuning Scores* foi criado pela bailarina e cinegrafista Lisa Nelson. A visão se tornou sua questão de pesquisa quando ela trabalhou filmando encontros de Contato Improvisação nos anos 70. Para ela, a improvisação diz respeito a como nos organizamos através de nossa visão atenta, realizando escolhas em e no movimento. As práticas têm três vias de interação: corpo, pensamento e pensamento de outro corpo, seja pessoa ou objeto, de modo a sintonizar ou afinar (*tuning in*) o corpo com o ambiente. A afinação é apurada nas deixas (*calls*), palavras que remetem a edição de vídeo: play, pausa, retroceder, entre outras.

Em seu texto Before your Eyes[6], a artista defende que nós somos todos experts em ler o movimento humano, pois esta foi uma habilidade essencial para nossa sobrevivência. Antes mesmo que nós possamos estar conscientes disso, nós estamos compondo nosso corpo de modo a nos tornar visíveis ou invisíveis, conforme os sinais do ambiente e as coisas que sabemos e não sabemos (NELSON, 2001, n.p). Assim, quando Nelson fala do papel da câmera, é também no sentido de incitar o uso da visão e de um instrumento com a atenção presente. Ela coloca que a metodologia tem relação com “ver o modo como aprendemos”, como nosso foco vai se movendo de uma coisa para a outra (NELSON apud COELHO, 2015, p. 142). Assim, podemos destacar que, no aspecto da experiência em primeira pessoa, tem relação com o processo do corpo reconhecer o próprio movimento.

Finalmente, o praticante observa, também, quanto tempo leva para que se forme um foco na imagem da qual faz parte. O foco é vislumbrado como uma fase, uma região de significância, reverberação que convida a participação das imaginações e do desejo. Observa-se, ainda, quando se coloca o tempo de decadência da imagem, no ambiente, nos corpos e no interesse (NELSON apud COELHO, 2015, p.145). A escrita reflexiva aqui apresentada traz o estudo realizado sobre a relação do corpo pandêmico com as práticas de movimento supracitadas

[6] NELSON, Lisa. **Before your eyes**: Seeds of a dance practice. [2001]. Disponível em: https://tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/before-your-eyes.pdf. Acesso em: 09 jan. 2020.

durante este delicado período de mudanças nos modos de ser-estar-pensar-agir-sentir humanos.

Diante disso, concluiu-se que a pandemia nos convida para estar presentes no limiar entre visibilidades e invisibilidades que nos constituem como corpo imerso no mundo. O corpo pandêmico, com seu caráter de coletivo microbiológico, implica fazer-ver toda a rede de seres humanos e não-humanos que suportam o estar vivo na terra. Quando o cuidado parte do movimento transcendente, da primeira lei de Newton, e julga um corpo incapaz de mover-se na autonomia, pode rapidamente ser capturado pela governamentalidade autoritária e violenta. Quando o cuidado com a vida não é prioridade no governo do movimento, cuidar de si e do outro se torna privilégio e marcador da desigualdade. O exercício da coreopolítica remete, assim, a nutrir o olhar atento e o contato de cuidado que não necessariamente o toque entre peles, mas o ver-fazer sociabilidade coletiva de outros modos possíveis.

Fernanda Ströher Barbosa
UFSM
fernandastb@hotmail.com
Artista-pesquisadora doutoranda em Ciências Sociais e Graduada em Comunicação Social e Dança Bacharelado pela UFSM. Integra o Grupo Performances: arte e cultura e o LAPARC - Laboratório Performance, Arte e Cultura (UFSM).

Gisela Reis Biancalana
UFSM
giselabiancalana@gmail.com
Graduada em Dança (1991) Mestre (2001) e doutora (2010) em Artes/UNICAMP. Pós doutorado na De Montfort University, UK. Professora nas Artes Cênicas (1995-2014) e professora no Curso de Dança (2014-) UFSM, responsável pela sua criação. Atua no PPGART com pesquisas transversais em performance. É líder do grupo Performances: arte e cultura/CNPQ e coordena o LAPARC.

Referências:

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 115-137.

BOLDRIN, Juliana. **Respiração e Máscaras**: o que as fronteiras corporais fazem ver. Disponível em: https://nues.com.br/respiracao-e-mascaras-o-que-as-fronteiras-corporais-fazem-ver/. Acesso em: 18 ago. 2020.

INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. **Ponto Urbe**, [S.L.], n. 3, p. 1-53, jul. 2008. OpenEdition.

http://dx.doi.org/10.4000/pontourbe.1925. Disponível em: http://journals.openedition.org/pontourbe/1925. Acesso em: 06 ago. 2020.

LEPECKI, André. **Movimento na pausa**. 2020. Tradução Ana Luiz Braga. Disponível em: https://www.n-1edicoes.org/textos/147. Acesso em: 08 dez. 2020.

STOLOW, Jeremy. **Algumas notas sobre a visualização do corpo pandêmico**. 2020. Tradução de Giovanna Paccillo. Disponível em: https://nues.com.br/algumas-notas-sobre-a-visualizacao-do-corpo-pandemico/. Acesso em: 25 ago. 2020.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Formação em dança em tempos de pandemia: reflexões sobre práticas pedagógicas no projeto Partilhas em Dança Educação – UFRJ

Isabela Buarque (UFRJ)
Lara Seidler (UFRJ)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: O presente trabalho objetiva apresentar reflexões e problemáticas traçadas pelas autoras ao longo do ano de 2020, a partir do contexto inimaginável, até então, colocado: a Pandemia causada pelo coronavírus, que desde março de 2020 provocou o isolamento social e a passagem de aulas presenciais para aulas remotas nas universidades brasileiras. Nosso intuito neste trabalho é apresentar caminhos pedagógicos como possibilidades de práticas educativas, a partir de experiências remotas no interior do projeto de pesquisa e extensão "Partilhas em Dança Educação". Trazemos discussões em diálogo com reflexões de autores como Boaventura de Souza Santos (2020), Cortella (2018), Arroyo (2013) e Freire (2017). As questões centrais são: as práticas pedagógicas remotas nos projetos de pesquisa em dança podem contribuir no aprofundamento da formação profissional? Não havendo outra possibilidade de ensino, como buscar atividades que possam ser frutíferas nesta formação? A crise que vivemos agravou as tensões, friccionou embates, mas também nos obrigou a uma (re)tomada de práticas possíveis, uma retomada das intervenções efetivas em nosso trabalho docente e mais ainda: uma retomada crítica às análises das mudanças. O que mudou? O que ainda é continuidade do velho? O que surgiu? Para onde vamos? Pretendemos apresentar a organização de possibilidades e estratégias pedagógicas criadas de forma remota, observando que estes caminhos podem ser pontos de partida para uma série de outras rotas.

Palavras-chave: DANÇA. EDUCAÇÃO. PROCESSOS PEDAGÓGICOS. ENSINO REMOTO. PANDEMIA.

1. Apresentação

Entendemos que no contexto da pandemia a realidade brasileira, no que diz respeito às políticas educacionais e sanitárias, vem se tornando cada vez mais excludente e ineficiente. A crise sanitária que vivemos nos últimos quinze meses, agravou as tensões, friccionou embates e também nos obrigou a uma (re)tomada de práticas possíveis, uma busca por intervenções efetivas em nosso trabalho docente e mais ainda: um olhar crítico sobre tais mudanças. O que mudou? O que ainda é continuidade do velho? O que surgiu? Para onde vamos? Nóvoa e Alvim (2020), no

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

artigo "*Nothing is new, but everything has changed: A viewpoint on the future school*" (Nada é novo, mas tudo mudou: um olhar sobre o futuro da escola), argumentam que os problemas da escola enquanto instituição formativa que estão amplamente colocados nos debates de hoje já estavam postos muito antes da pandemia, portanto não são novos, mas a crise sanitária acelerou a necessidade de repensarmos o sistema escolar, observando que é possível fazer mudanças, uma vez que neste período diversas dinâmicas se estabeleceram.

A partir desta contextualização inicial, não pretendemos estabelecer um relato de experiências, mas apresentar a organização de possibilidades e estratégias pedagógicas criadas de forma remota, observando que estes caminhos podem ser pontos de partida para uma série de outras rotas.

Nosso intuito é apresentar caminhos pedagógicos como possibilidades de práticas educativas, a partir das nossas experiências remotas no interior do projeto de pesquisa e extensão "Partilhas em Dança Educação".

Trazemos discussões em diálogo com reflexões de autores como Santos (2020), Cortella (2018), Arroyo (2013), Nóvoa e Alvim (2020) e Freire (2017), somada às nossas experiências ao longo do ano de 2020. As questões centrais que pretendemos discutir neste artigo são: as práticas pedagógicas remotas nos projetos de pesquisa em dança podem contribuir no aprofundamento da formação profissional dos futuros docentes? Não havendo outra possibilidade de ensino, como buscar atividades que possam ser frutíferas, manter vínculos e, efetivamente, auxiliar esta formação?

Ao longo deste período de aulas remotas, nos vimos cada vez mais convidadas e convocadas a investir em debates e ações que apontassem caminhos para a sobrevivência (remota) das pesquisas. Mais que um desafio, uma luta.

2. Educação, Dança, Pandemia e desigualdades

Antes de começarmos a apontar tensões sobre o ensino remoto no projeto "Partilhas em Dança Educação", é necessário contextualizarmos, ainda que brevemente, as relações entre educação e as desigualdades vivenciadas socialmente no Brasil, intensificadas amplamente pela pandemia do coronavírus. Para tal, é preciso que façamos vistas largas para mantermos os pensamentos em

atividade Nóvoa (2021). Um olhar para fora de nós mesmos que nos impulsione a indagar: o que aprender com a Pandemia?

O primeiro fato é que não estávamos preparados para lidar com uma pandemia. Professores, alunes, gestores… nenhum de nós teve tempo para lidar com um mundo em isolamento, onde a pedagogia passou a ser virtual de maneira abrupta, aliás, preparado nunca estivemos num isolamento que já acontecia: marginalização dos grupos minoritários ou isolamento das classes desfavorecidas pelo analfabetismo e acesso às novas mídias . E cabe mencionar que essa mudança pedagógica se deu em função de um vírus mortal e não por conta da busca de novos processos pedagógicos que pudessem dinamizar as relações ensino-aprendizagem. Não houve nenhum preparo. O Brasil se tornou um dos países com mais mortes no mundo, fruto de falta de políticas públicas sanitárias, que refletiram diretamente em outras áreas, como a Educação. Nesta conjuntura de muitas crises é que se encontram os professores, alunes e demais profissionais da área da Educação.

Talvez nunca antes tenha se falado e usado tanto o prefixo (re). (Re)pensar, (re)elaborar, (re)criar, (re)inventar, (re)descobrir, como neste momento. As circunstâncias nos obrigam a enxergar o mundo e nossas atuações docentes com lentes ainda nunca experimentadas, pois nada parecido tinha surpreendido nosso modo de vida de forma tão abrupta e generalizada. Neste contexto, os modos de fazer pesquisa, ensinar e aprender se viram, em primeira instância, sendo tensionados na perspectiva de uma dita imobilidade. No curso do tempo, viu-se que como é complexo pensar e criar estratégias de ação imediatas. As alternativas rápidas exigidas dos professores, por exemplo, nos levavam ao único, aparentemente, caminho: a paralisia, já que as estratégias pedagógicas, no início da pandemia, pareciam sempre estar longe de possibilidades de interação.

Várias ações friccionaram tentativas pedagógicas, que nos levavam a pensar a impossibilidade de movimentos e os motivos para tal imobilidade. Por um pequeno espaço de tempo se mantinha o foco que a imobilidade estava também ligada ao medo da perda da esperança e da confiança na capacidade da educação, dos educadores e pensadores da educação de refletir e agir sobre a nova realidade. Por este curso, muitas ações e produções aconteceram, mesmo sob acertos e erros. Com o passar dos meses, as adequações e ajustes foram necessários, mas nos mostraram que ainda com muitas dificuldades, as escolas e universidades se

ISSN: 2238-1112

mantiveram em movimento, mesmo não havendo a possibilidade de tecer juízos de valor (como algo pior ou melhor), uma vez que as conjunturas são totalmente diferentes.

Santos (2020) é claro na assertiva de que vivemos sob a perspectiva permanente de uma crise e que a pandemia, não se designa como a disparadora da crise social, ela evidencia a estratificação e desigualdade, aumentando os abismos entre classes. O isolamento que já fazia parte de nosso contexto e a falta de acesso ao conhecimento, sintoma grave alimentado por políticas públicas incipientes, só se intensificou.

No panorama da Educação, uma das discussões centrais está ligada à questão do acesso e não acesso às tecnologias, fato que expressa em si a relações de diferenciação social que permeiam a sociedade brasileira. A disputa de poder, intra e entre os diferentes campos da sociedade se revela imediatamente na lógica educacional, uma vez que as instituições escolares cada vez mais são organizadas de acordo com um mercado neoliberal que rege com mãos invisíveis a lógica da manutenção da produção de conhecimentos, voltado para o lucro e manutenção dos *status quo* sociais. (Bourdieu, 2013). Nesse sentido, criaram-se saídas pedagógicas para o ensino remoto, mas quase todas elas necessitavam de acesso à Internet, equipamento para tal. As discrepâncias, além de nítidas, impedem, concretamente, uma parcela da sociedade de acessar virtualmente a escola durante a Pandemia.

O segundo ponto não é novo e nem recente, mas também se exponenciou no período da pandemia: a hierarquização dos conteúdos e disciplinas. Essa dinâmica escolar passa pela hegemonia construída historicamente em prol de conhecimentos de determinadas áreas do saber. No momento de crise sanitária no qual estamos inseridos, as disciplinas já consideradas de “menor importância” ficaram ainda mais à margem, uma vez que os esforços se concentraram nas disciplinas “prioritárias”.

Este fato nos leva a pensar: como assegurar os espaços ocupados pelas Artes, pela Dança, nas escolas durante a Pandemia? Como mostrar a importância do ensino da dança nesses espaços de aprendizagem? Como manter a dança nestes espaços e evitar que ela, ainda cambiante, não seja limada definitivamente? Como formar professores que possam lidar com essas adversidades?

No panorama do ensino da arte e mais especificamente da dança na escola, sabemos que ainda estamos galgando reconhecimento e legitimação em

ISSN: 2238-1112

relação a vários aspectos. A dança como campo profissional ainda vem se firmando no Brasil e entendemos que este processo não é de muito tempo, comparado às outras artes. Sabemos, também, que as hierarquias dos campos do saber influenciam diretamente nos limites e graus de importância com que a comunidade escolar enxerga os diferentes trabalhos com dança. Neste sentido, muitas das dificuldades de acesso à boas condições de trabalho, sejam elas de recursos ou de ambiências de acolhimento e respeito são colocadas em questão.

Neste contexto, nos vimos cada vez mais convidadas e convocadas a investir em debates e ações que apontassem caminhos para a sobrevivência remota das pesquisas. Mais que um desafio... uma luta.

3. O projeto “Partilhas”: do presencial ao remoto

O projeto de pesquisa Partilhas em Dança - Educação: ensino, pesquisa e extensão, sob nossa coordenação, contava com seis alunas[1] do curso de Licenciatura em Dança (no início da pandemia) e tem por objetivo oferecer oportunidade aos discentes de ampliarem ações e visões acerca da temática principal: ensino da Dança em ambientes formativos, a partir da criação e circulação de oficinas de dança em diferentes instituições de ensino, formais e não formais, públicas e privadas.

Partindo da premissa de que o ensino universitário na UFRJ é público, gratuito e de qualidade, as relações estabelecidas na produção de conhecimento em diferentes esferas devem obedecer ao princípio da Autonomia, portanto é preciso haver um compromisso com a formação profissional a partir de aprofundamentos específicos na área de interesse que mantenham a perspectiva crítica, portanto, de emancipação. As relações entre o saber produzido no interior da Universidade e a aplicação deste saber além dos muros da universidade, especialmente nas escolas de formação básica da rede pública de ensino formal passam por uma formação ampla e diversificada dos futuros docentes. Cremos que um dos compromissos na formação discente é auxiliar na formação de intelectuais que pensem os grandes temas ligados à cidadania e à democracia; um profissional que dê conta das questões históricas de seu tempo e de outros tempos. A universidade, como espaço

[1] São elas: Rafaella Olivieri; Ana Beatriz Nogueira; Camille; Ana Clara Techio; Rafaela; Nathalia. Todas alunas da graduação em Dança da UFRJ, de períodos diferenciados.

de produção de conhecimento, não poderia alijar da sua formação, assim, o contato permanente com a concretude da realidade, de onde se extraem a reflexão.

> O Brasil não pode passar sem uma universidade que tenha o inteiro domínio do saber humano e que o cultive não como um ato de fruição erudita ou de vaidade acadêmica, mas com o objetivo de, montada nesse saber, pensar o Brasil como problema. Esta é a tarefa da Universidade (RIBEIRO, 1986, p. 05).

Os projetos de pesquisa, artísticos e de extensão, proporcionam aprofundamentos diversificados na formação dos alunos, portanto, possibilitam também uma série de estímulos que ofereçam ao futuro profissional, antes de uma profissionalização, uma condição humana, levando os discentes a uma formação cidadã, onde se perceba o contexto social no qual os conteúdos específicos do campo do saber estão inseridos e permita que os envolvidos atuem junto à sociedade, contribuindo para a produção, circulação e manutenção dos diversos conhecimentos a partir da mediação entre sua atuação profissional e os indivíduos. Os projetos, portanto, atuam como espaço privilegiado na produção de conhecimentos, sentidos e significados.

A partir de ações pontuais como estas, é possível que paulatinamente haja mudanças na forma de se perceber e reconhecer o campo profissional da Dança na sociedade. Obviamente entendemos que são necessárias políticas públicas contínuas que levem em conta a diversidade da área da educação e da cultura para que o campo da Dança seja legitimado socialmente, mas este é um processo a médio e curto prazo. Ações pontuais podem contribuir para uma mudança na visão em um coletivo menor, mas que pode ser gerador de outras ações e, assim, pode se criar uma rede que vai se ampliando e potencializando as ações para dança, pela dança e com a dança.

Para tal, as ações dos projetos de pesquisa e extensão dentro das universidades devem estar alinhadas e retroalimentadas constantemente com o movimento, as mudanças e as realidades de seu tempo e de outros tempos. E eis aí o maior desafio enfrentado por nós e pelos discentes atualmente: continuar em movimento no momento em que as mudanças e realidades são acachapantes. Mudanças e contextos que, talvez, a maioria de nós não tenha pensado vivenciar: quase dois anos imersos em uma pandemia que nos obrigou a criar outras formas de nos manter juntes, pesquisando, criando estratégias pedagógicas, mantendo a dança-educação viva dentro e fora da universidade.

ISSN: 2238-1112

Antes da Pandemia, o projeto “Partilhas” funcionava duas vezes por semana, presencialmente, em encontros com média de três horas e meia a quatro horas. As pesquisas se davam no âmbito do estudo acerca das diversas e inúmeras práticas de ensino da dança nas diferentes escolas, bem como na importância da autonomia na atuação do professor. Autonomia conquistada com rigorosidade metódica, estudos continuados acerca dos conteúdos específicos e, sobretudo, experiências docentes práticas.

Durante os anos de 2018 e 2019, em sala de aula, fazíamos leitura e discussão de textos ligados ao campo da Educação, da Arte Educação, da Dança, e a partir de alguns pontos de análise, eram criadas propostas de elaboração prática como por exemplo: estudo de estratégias com os elementos do parâmetro movimento das partes do corpo com enfoque na ludicidade, com enfoque no uso de imagens ou com enfoque na investigação da articulação verbal do conteúdo. As propostas práticas elencaram eixos de análise, como por exemplo, o uso de uma estratégia-mãe para suas possibilidades de desdobramento, ou, de várias estratégias, para a elaboração de uma composição artística.

As estratégias pedagógicas usadas por nós, enquanto ocupávamos o espaço físico da sala de aula, envolviam atividades tais como trabalhos em grupo, onde podíamos dividir o grupo maior em duplas, por exemplo, e o trabalho acontecia de modo direto com a prática. Não era necessário, ali,que precisássemos nos debruçar sobre as dificuldades de encontro entre os alunes, nem mesmo das limitações espaciais para a aplicação das estratégias. Todos podiam participar das propostas práticas dos colegas sem a preocupação com as formas de visibilidade e limitações.

As pesquisas se davam dentro de uma perspectiva do contato físico “real”, presencial, dentro de um campo da tridimensionalidade. Não havia necessidade de pensar em outros modos de interação que não fossem presenciais. No modo presencial fazer com que o movimento (no caso de uma estratégia diretiva) fosse entendido se dava de uma forma mais direta, com o auxílio dos contatos, da imagem, da proximidade, o que no ambiente virtual se tornou uma das grandes dificuldades: passar uma sequência de movimentos, como modelo de trabalho, para um grupo de alunos, de modo que ela fosse bem compreendida em seus detalhes e desenhos, somente com o uso da visualidade. A verbalização em uma aula de

ISSN: 2238-1112

dança se tornou, ainda mais, uma condição essencial neste formato remoto de ensino.

Ainda sobre o campo da atuação presencial, as oficinas ministradas pelo projeto apontaram diversidade de formas de interseções, interações e trocas nas dinâmicas que se estabeleciam com o espaço físico e subjetivo da sala de aula. Cabe ressaltar que a aplicação das oficinas por parte de discentes só se deu após aprofundamentos e estudos, para que houvesse uma maior segurança por parte dos discentes e estes se sentissem confiantes de estar à frente de uma turma, regendo as atividades.

Partindo desta premissa que “educar é impregnar de sentido cada ato do cotidiano.”enunciada por Paulo Freire (2017) o “Projeto Partilhas em Dança Educação” propõe investigar estratégias pedagógicas para além de aplicação de métodos e cartilhas de como devemos atuar como docentes. O projeto é um espaço de total troca de conhecimentos. Nós, enquanto formadoras de futuros docentes, experimentamos essa diversidade e desafios, cotidianamente, quando nos dispomos a exercer nossa atividade e coordenar projetos como “Partilhas”. Desafios esses, que os currículos tradicionais não dão conta, pois na maioria dos casos nos deparamos com alunos fora dos padrões estabelecidos, o que acaba sendo desafiador, tanto no sentido de propiciar meios para que os discentes criem relações diferenciadas com os conhecimentos abordados por nós, quanto para manter o interesse do aluno, que por vezes, acaba se sentindo desconectado com o mundo que é apresentado para eles.

Uma das oficinas que ministramos, foi a intitulada “Atos em Com-Tatos” (ver imagens ilustradas abaixo – Figuras 1 e 2), a partir da temática dos contatos e apoios das partes do corpo e do corpo todo, que realizamos na Escola de Educação e Desportos no evento da SIAC/UFRJ em 2019. A oficina teve como objetivo, propiciar um ambiente em que se evocava a participação de todos. Para isso, foram usadas abordagens diretivas e não diretivas e o exercício da orientação compartilhada. Essa experiência foi muito significativa aos discentes, pois estavam ministrando atividades dentro da sua própria instituição, o que foi um desafio. A oficina foi premiada como melhor trabalho da sessão de oficinas práticas pela SIAC, o que deu um grande incentivo às discentes-docentes e, também a nós, coordenadoras do projeto.

ISSN: 2238-1112

Figuras 1 e 2: Oficina Atos em Com-tatos ministrada por integrantes do Projeto Partilhas em Dança Educação – 2019. UFRJ. Arquivo pessoal.

Além da oficina “Atos em Com-Tatos”, realizamos outras oficinas em dois espaços parceiros do projeto naquele momento: Colégio Estadual Santos Dias, localizado em São Gonçalo, município do Estado do Rio de Janeiro, e com ginastas da Vila Olímpica da Mangueira, um projeto social localizado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Compreendemos que levar oficinas a público alvo diferentes seria de relevância para as experiências profissionais das discentes. Especialmente por se tratarem de locais periféricos e instituições públicas. Apresentar aos futuros docentes diferentes contextos e realidades. E, essencialmente, auxiliar na criação de repertórios para o trabalho como dança em ambientes díspares.

As oficinas realizadas no Colégio Estadual Santos Dias (Figuras 03, 04 e 05) tiveram como objetivo propiciar experiências artístico-corporais a partir do trabalho como parâmetro Movimento, da Teoria Fundamentos da Dança, criada por Helenita Sá Earp. Para isso, também foram usadas abordagens diretivas e não diretivas e as oficinas foram ministradas em duplas. Após as experiências das oficinas na escola, vimos como os integrantes do projeto se sentiram mais desafiados e mais instigados. Sempre nos falavam da relevância de estarmos no chão das escolas, observando suas condições, além das dificuldades e prazeres de se trabalhar a dança nesses espaços. Nossa ida a esta escola dinamizou também o ambiente, gerando curiosidade, despertando interesses e criando diálogos e vínculos entre universidade e sociedade.

ISSN: 2238-1112

Figura 03: Oficina ministrada por integrantes do projeto Partilhas no CESD - São Gonçalo – 2019 - Acervo pessoal.

Figuras 04 e 05: Oficina ministrada por integrantes do projeto Partilhas no CESD - São Gonçalo – 2019 - Acervo pessoal.

As oficinas realizadas com as ginastas da equipe de Ginástica Rítmica da Mangueira que atuam sob coordenação da professora Maria Augusta Buarque (Figuras 06 a 09) tiveram como objetivo propiciar experiências de expressão corporal a partir do trabalho com os elementos do vocabulário corporal, baseados nas partes do corpo, nas relações de apoios, trajetórias do movimento e linhas do corpo. Para isso, também foram usadas abordagens não diretivas e as oficinas novamente foram ministradas em duplas. Esse público alvo era diversificado das oficinas ministradas até então, pois eram ginastas de idades variadas, já com um

ISSN: 2238-1112

trabalho corporal de nível elevado. A ideia central era trabalhar a expressividade, consciência das partes do corpo e improvisação. Após as experiências das oficinas com as ginastas, vimos como as integrantes do grupo se animaram com a possibilidade de ampliação de perspectivas da ação docente. Forma oficinas extremamente afetivas e relações dialógicas muito nítidas.

Figuras 06 a 09 - Oficina ministrada por integrantes do projeto Partilhas às ginastas da equipe de Ginástica Rítmica - VO Mangueira. 2019. Acervo Pessoal

O trabalho *in loco*, antes da pandemia, tinha o intuito de investigar e aprofundar práticas de ensino de dança que se tornem significativas nos diferentes espaços de formação. As oficinas foram propostas por entendermos que a prática docente é um dos exercícios fundamentais na formação dos estudantes de licenciatura. Os aspectos pedagógicos que foram propostos como forma de investigação se deram a partir de estratégias de sensibilização que mostraram a importância de lidar com a diversidade de experiências.

ISSN: 2238-1112

4. Estratégias e formas de manter vínculos remotamente

De repente, a Pandemia e o isolamento social. Suspendemos planos e nos dedicamos a pensar em outras possibilidades possíveis para nos mantermos em ação. Não poderíamos, temporariamente, aplicar oficinas presencialmente. Como abraçar as mudanças com um olhar que não criasse muros e ao mesmo tempo respeitasse limites, emoções, transformações, a fim de manter as pontes que ainda ligariam a dança às escolas e os estudantes aos projetos? Consideramos que a manutenção das pesquisas no projeto poderia ser uma relevante oportunidade para a elucidação de outras questões que surgiam ao longo dos fatos, como forma de resistência aos laços ainda frágeis entre a dança e escola; entre a pesquisa acadêmica e a comunidade.

Além disso, a ideia ainda se manteve em contribuir para o desenvolvimento de capacidades envolvidas na experiência da arte-educação remota através da dança, estudando temáticas como: organização, elaboração, pesquisa, avaliação, condução, liderança, percepção do outro e criação e que ganharam novos contornos. Nunca se falou tanto em readaptação, reelaboração, reorganização, reavaliação, recriação. O que surge de novo e o que se mantém como tradicional na prática da dança na escola? (CORTELLA, 2018) quais novos desafios surgem ou que se reapresentam sob novo formato?

Os encontros com os alunos estão sendo realizados de maneira remota e com periodização diferenciada do que era presencialmente, já que agora é preciso dispositivos como computadores e celulares e uso de Internet e redes sociais. Nos vemos em encontros quinzenais síncronos, com duração média de duas horas e meia. Temos aí um primeiro ponto: menos tempo “ao vivo” com os integrantes do projeto, mas percebemos que essa modificação foi muito frutífera, uma vez que os tempos das ações, por se darem dentro das casas, foi completamente afetado. Compreendemos que mais valia estarmos com esse tempo dilatado, do que ver os discentes não conseguindo dar conta das tarefas semanais. Lembramos que muitos problemas de saúde e econômicos atravessaram a vida de estudantes e professores. Achamos por bem manter vínculos e acolhimentos, mas com um ritmo possível.

Desse modo, nos evidenciou o elemento “novo” e imprescindível para qualquer tipo de ação ou estratégia pedagógica dentro do projeto: o respeito à vida.

Esse aspecto do bem estar de todos (físico e emocional) chega, portanto, com força para ser resgatado e incorporado de forma determinante, o que nos impele a pensar qual compromisso maior da educação, senão o da ética e do respeito aos envolvidos. Assim, neste momento, não somente o respeito aos conhecimentos que os alunos trazem com eles (FREIRE, 2017), mas o respeito às suas vidas.

As atividades, num primeiro momento, foram pensadas pedagogicamente de forma a criar sentidos para os integrantes. Nossa proposta pedagógica se voltou inicialmente para dentro das integrantes, como uma forma de restabelecer um contato e repensar caminhos e processos dialógicos. Saber como os estudantes estavam lidando com esse período, quais dificuldades e quais desejos em relação ao projeto foi fundamental para criarmos um calendário de ações e encontros. Inicialmente nos encontramos para conversar e pensar, juntes, para onde iríamos, uma vez que era certo que não conseguiríamos realizar oficinas presenciais e, possivelmente, nos afastar temporariamente das instituições parceiras, uma vez que tais instituições também permaneceram fechadas durante um período.

Chegamos a um segundo momento, onde definimos que poderíamos manter nossos estudos teóricos, pensar a pós-produção das oficinas e criar um canal de contato com outros estudantes e os nossos parceiros via rede social. Os encontros passaram a se dar a partir da discussão de textos com base na atualidade social e educacional, com o intuito de estreitar a percepção e a reflexão sobre outras formas de atuação do projeto.

Conjuntamente com as leituras e estudos, iniciamos o projeto de desenvolvimento da página oficial do projeto na rede Instagram. Esse processo motivou as alunas, não só para pensarmos a estética das publicações, mas efetivamente o conteúdo a ser abordado nas publicações. Essa prática, comum nos tempos de hoje, de partilhar informações nas redes impulsionou o grupo e, possivelmente, não seria pensada por nós não fosse este momento. As publicações se tornaram semanais e cada dupla passou a ficar responsável pelo conteúdo de cada semana, sempre em diálogo com todo o grupo. Fizemos pequenas “séries” de conteúdos a serem compartilhados com os seguidores. Percebemos que alunes da graduação começaram a se interessar e interagir conosco. Foi então que no fim de 2020 resolvemos abrir o projeto para mais alunes, a fim de acolher os interessados. O projeto, que contava com seis alunas do curso de Licenciatura em Dança, conta hoje com onze alunes.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

A partir dessa retomada de ânimo, passamos a pensar nas práticas pedagógicas remotas em dança. Entre nós primeiramente e, na etapa em que nos encontramos, repensando a criação e ofertas de oficinas online para públicos de diferentes instituições de ensino. Passamos a criar estratégias remotas, a partir da utilização da tecnologia digital, das câmeras, dos computadores, entendendo que esta tecnologia poderia aproximar ou afastar de vez os alunes, por conta de questões de acesso e de todo contexto social e emocional que cada um vivencia de forma diferenciada. Traquitanas que despertam muitas vezes o medo e realçam as diferenças. Por outro lado, amenizam o distanciamento. A esfera profissional invadiu a esfera pessoal.

No que diz respeito ao contexto da Educação, as inúmeras reflexões que vieram à tona, mostraram a complexidade e tensões em torno de assuntos como: novas e arcaicas formas de ensino; novos protocolos sanitários nas instituições de ensino; a importância do trabalho docente de qualidade; condições de trabalho e de estudo; acesso à tecnologia e à educação virtual, entre outros, que geraram muitas críticas às políticas de ontem e hoje, aos próprios profissionais da educação, às práticas pedagógicas de ontem e de hoje. Todas essas tensões acabam relacionando-se, também, com as pedagogias do ensino das artes, no caso específico da dança. Os profissionais da educação e suas ações vêm sofrendo uma série de questionamentos. A busca por uma educação de qualidade para todos parece ser uma utopia e as políticas públicas de educação vêm sendo desmontadas ao mesmo tempo em que surgem as discussões sobre o que significa qualidade pedagógica - em dança - frente a esta “nova/velha” realidade educacional.

Isabela Buarque
UFRJ
E-mail: isabuarque@hotmail.com
Professora Adjunta nos cursos de Dança da UFRJ. Doutora em Memória Social - UNIRIO. Mestre em História Comparada - UFRJ. Graduada em Bacharelado em Dança - UFRJ. Coordenadora do curso de Licenciatura em dança - UFRJ. Coordenadora do projeto "Partilhas em Dança Educação: ensino, pesquisa e extensão - DAC/UFRJ.

Lara Seidler
UFRJ
E-mail: laraseidler@yahoo.com.br
Professora Adjunta nos cursos de Dança da UFRJ. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes - UFRJ. Mestre em Ciência da Arte - UFF. Graduada em Bacharelado em Dança - UFRJ. Vice - Coordenadora do curso de Licenciatura em

dança - UFRJ. Coordenadora do projeto "Partilhas em Dança Educação: ensino, pesquisa e extensão - DAC/UFRJ.

Referências:

ARROYO, Miguel G. **Ofício de Mestre: imagens e autoimagens**. Petrópolis, RJ, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2 ed.Porto Alegre, RS:Zouk, 2013.

CORTELLA, Mario Sergio. **Educação, Convivência e Ética**. São Paulo: Cortez, 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Almedina; 2020.

ISSN: 2238-1112

Saber de corpo

Jessica Gonçalves Lima (UFRJ)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: O presente trabalho é mais do que uma proposta, este estudo é a firmação de um relato, de um acontecimento que já existe em determinado processo educacional. Objetiva-se firmar a construção de epistemologia com o corpo dentro de sala de aula, em dança. O corpo aqui é protagonista de todo processo educacional. Além disso, este trabalho convoca a ação do corpo do professor, movimento ético e político de educar dando corpo a sua pedagogia. A aproximação acontece na Educação de Jovens e Adultos na cidade do Rio de Janeiro. E a narrativa é a forma de abordar como a dança, a apreensão e o protagonismos dos alunos acontece na disciplina de dança.

Palavras-chave: CORPO. DANÇA. EDUCAÇÃO. NARRATIVA. EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS.

Abstract: The present work is more than a proposal, this study is the establishment of a report, of an event that already exists in a certain educational process. The objective is to establish the construction of epistemology with the body inside the classroom, in dance. The body here is the protagonist of the entire educational process. In addition, this work calls for the action of the teacher's body, an ethical and political movement to educate giving body to their pedagogy. The approach takes place in Youth and Adult Education in the city of Rio de Janeiro. And the narrative is the way to approach how the dance, the apprehension and the protagonism of the students happens in the dance discipline.

Keywords: BODY. DANCE. EDUCATION. NARRATIVE. YOUTH AND ADULT EDUCATION

1.Saber de corpo!

O que seu corpo tem a dizer? O que seu corpo disse pra você? Você escuta seu corpo? Ele recupera sua presença ou amassa suas potencialidades? A gente sabe o que sabe o nosso corpo? Quais são os saberes que potencializam o nosso corpo? Qual é a força do nosso corpo?[1] Durante algum tempo o projeto que detona a gente, e força o nosso desencanto enquanto potência de vida, se mantém a funcionar. E pensando bem, é somente com sapiência do corpo, que o

[1] Neste estudo busco utilizar a terceira pessoa do singular (você) e a terceira pessoa do plural (nós), entendendo que estas indagações são para pessoas de forma individual, e nós, onde inclui o eu, nós professores, em forma de corpo docente.

ISSN: 2238-1112

colonialismo não consegue avançar. O saber de corpo não se captura. Para tanto, Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018) afirmam que

> O projeto que durante séculos investiu na objetificação de seres humanos, traficou para essas bandas suportes físicos montados por outros saberes. É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas trasladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa a vida e ressalta suas potências. (SIMAS E RUFINO, 2018, p.49)

Muitas interrogativas surgem para que que possamos reaprender a dar aula. Qual é o chão que sustentam as interrogativas? Eu falo do lugar de docente em uma escola, espaço onde é destinado a educação formal, onde a dança ocupa o cargo de disciplina curricular[2]. O corpo que aqui quero tensionar é o corpo escolar, que inicialmente é um corpo de fora, que vem formar outros corpos.

Antes de encarar a docência, estive por longos anos como aluna, e desde aquele momento, observo que a escola, "[...] colonial, tão presente, busca educar corpos para o desencanto e para os currais do mercado de trabalho, normatizados pelo medo de driblar/gingar/pecar" (SIMAS, 2019, p.55), falta corpo, corpo tem, mas é um corpo determinado a cumprir expectativas específicas, quem muito diverge do que é estabelecido a priori, se torna o que é por muitos considerado "diferente".

O que é determinado a priori é uma consideração de espaço e deslocamento que já é de conhecimento de quase todos. Façamos o exercício de pensar a sala de aula, independente da disciplina, pensem na sala de aula, como ela se confere, se constitui, os espaços que formam essa sala de aula. E agora pensem nos corpos que adentram essa sala, pensem em crianças, adolescentes, jovens e adultos, de todo tipo, de muitas cores e gêneros, oriundos de toda a cidade, obviamente o exercício aqui também passa pela diversidade, diversidade principalmente do ser, admitindo a existência, do outro, do outro corpo, do que pode ser corpo, do que sabe o corpo e do poder que o corpo tem.

Entretanto, somente nesse primeiro exercício de pensar a sala de aula, é possível destinar o lugar do corpo, a cadeira, a escuta, o silêncio, o caderno e a predestinação do que é obedecer, ser obediente, e nesse sentido obedecer a

[2] Especificamente estamos falando de um estudo construído e pensado no trabalho com Educação de Jovens e Adultos – Manguinhos, da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, na Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), estado do Rio de Janeiro.

ISSN: 2238-1112

dinâmica escolar é necessariamente não desorganizar o corpo, escolar, docente, discente. Na verdade, não pode ter muito corpo, alunos ou professores corporificados demais, sempre são comparados a situações de problema.

Em uma experiência de sociedade que reforça a força incessante que o capital tem sobre nossos corpos, “o corpo é construído histórica e socialmente, enquanto força de trabalho, é mercadoria, e alienação, fetiche e reificação” (BAPTISTA, 203, p.153), somos o tempo todo, tensionados a pensar como sujeitos abjetos, programados para produzir, sem oportunidades de questionamentos do nosso ser, afinal precisamos sobreviver em meio as massificações. Nossa experiência e vida, é trocada pela produção, muito trabalho, muito consumo, e enormes distorções do que pode ser o bem viver, saúde, lazer, e principalmente do que um corpo pode ser, de outras maneiras de se relacionar em sociedade, e de analisar criticamente esses padrões de repetição de uma existência fadada a alienação e a não produção do si.

Largos anos dentro uma escola, alfabetizando-se e conquistando o letramento. Neste lugar, mesmo que não esteja prescrito em seus parâmetros, também cabe a construção de subjetividades visto que nesta jornada há a justaposição de várias narrativas, inclusive muitas delas são as que impedem de o aluno retornar os estudos ou mesmo achar que aquele pátio, é um lugar que não lhe cabe.

A escola se não busca um ensino crítico, político e ético, se não fricciona a parede e o chão em que se sustenta, acaba senão por reproduzir exatamente o que se encontra em curso, políticas de aniquilamento e na produção de precárias de subjetividades, porque também está na escola também esse poder.

Dito isso, mais um convite ao pensar: O que cabe dentro do ensino formal em nossas salas de aula? Quais os processos que estamos fomentando quando lecionamos para nossos alunos. Falamos de corpo? Aqueles corpos são protagonistas dos processos em que estão inseridos? Cabe a experiência dentro da sala de aula? Cabe a experiência de um corpo no processo educacional? E se for pra falar de uma experiência que não é docente? Como corporificar um saber? Como incorporar o fomento de suas próprias respostas e de sua aprendizagem? Como produzir uma prática educacional que promova a construção/mediação de conhecimento a partir do próprio corpo dos educandos, por suas próprias produções de vida, de trajetória... do seu entendimento do que é ser e estar no mundo.

ISSN: 2238-1112

Essas são provocações que norteiam o delinear deste trabalho. Provocam e encaminham o desenvolvimento, mas é possível que não sejam respondidas, afinal o intuito preliminar é provocar discussões sobre o que se pode chamar de nossas práticas docentes, especificamente como estamos seguindo com elas e qual discurso que queremos legitimar.

Uma relação de reflexão e encaminhamento, com que intuito lecionamos? A que se destina nossa prática docente? Será que nos aproximamos de uma pedagogia, uma prática docente, uma ética sobrevivente, um espaço, uma escola, uma educação que pensa corpo? E principalmente um processo em que o corpo discente é participante? Ou mesmo que relutemos ainda estamos produzindo uma educação bancária, mesmo corporalmente em dança?

Paulo Freire (2018) define este tipo de educação como um depósito de conhecimentos, uma relação vertical de aprendizagem, o aluno somente recebe os conhecimentos, sem ao menos incorporá-los em sua vivência. Convoco Freire, para esta conversa, porque mesmo não sendo um autor com estudos sobre a dança, ele já pedia saber de corpo em suas práticas educacionais, em seus textos, suas palestras e suas passagens, Paulo pedia corpo, discente e docente, convocava a ação, chamava a prática corporal para o chão da escola:

> Saberes do corpo inteiro dos dessemelhantes, saberes resultantes da aproximação metódica, rigorosa, ao objeto da curiosidade epistemológica dos sujeitos. Saberes de suas experiências feitos, saberes “molhados” de sentimentos, de emoção, de medos, de desejos (FREIRE, 2018, p.11).

Neste momento vamos dançar, a luz de referenciais que sejam teóricos e corporais. Então para abrir os caminhos as primeiras provocações do conceito de experiência de Jorge Larrosa (2002), que afirma que a educação precisa ser pensada a partir da experiência, para ele definida como “o que nos acontece”, logo, corpo e Luiz Rufino (2019), que propõe uma lógica educacional invertida, indo contra aos saberes educacionais coloniais e racistas. Rufino, convoca o corpo popular, da rua para uma pedagogia, reportando a educação, como caminho enquanto possibilidade de reinvenção de seres. Dar sentido ao que o corpo diz, ao saber do corpo!

2. De que corpo?

Essa condição estéril de estado forja uma especificidade de corpo. O corpo é bem como a escola? cartesiano? De antemão, já deixo bem nítido que este estudo visa uma prática contra hegemônica, os sujeitos e autores que alimentam este trabalho visam demarcar uma criação que vá na contramão do discurso colonial. Aqui se afirma corpo em diversidade, aqui corpo é força política do contra, o reverso como demarcação de um caminho. Com esses processos a sala de aula pede uma conferência de ataque a todo e qualquer discurso que fortaleça práticas de morte. Escola é para gentes. Falamos de gente, dessa gente que brinca de sobreviver, quando vive, come, dança, se reúne, estuda, e é, ultrapassando e subvertendo a lógica da morte quando fura a bolha que lhes é destinada. Gente que margeia, roda, ou cruza a cidade em busca.

E nesses entrecruzos, se forma, o "gente" vai se criando, se formando e projetando ou formatando experiências, de suor, na rua, na festa, no baile, na igreja, no tiroteio, no ônibus cheio, na enchente, nas violências ou nas ausências. Experiência, alimento de corporeidade. Corporeidade da resistência, lugarejo de encontro com si e abertura ao outro, reagindo ao desmonte, ao desmantelamento da vida, poder resistir, existindo. Essa gente é nosso aluno, é o aluno da Educação de Jovens e Adultos, ou do Ensino Médio e Ensino Fundamental. Então precisamos de gente, de pessoas, de seres que em sua existência reforcem desvios, que seus corpos quando em dança ou em vida, produzam o desencarceramento. Sobre isso Luiz Antônio Simas (2019) reitera:

> Precisamos de corpos fechados ao projeto domesticador do domínio colonial, que não sejam nem adequados e nem contidos para o consumo e para a morte em vida. Precisamos de outras vozes, políticas porque poéticas, musicadas; da sabedoria dos mestres da academia, mas também das ruas e de suas artimanhas de produtores de encantarias no precário (SIMAS, 2019, p.55).

Quando se aborda esse corpo dessa gente, aqui a força vem da luta da corporeidade e da experiência. E para tanto, utilizaremos autores que abordem esses conceitos de forma integrada. Valorizando o aspecto político que existe dentro da força de cada corpo. Para o filósofo Michel Bernard, a corporeidade está em mobilidade:

ISSN: 2238-1112

> A corporeidade é entidade móvel, composta por atividade perceptiva e ficcional, modulada pela história individual e coletiva do sujeito, e onde a materialidade corporal, desejo, pulsão linguagem, gesto e imaginário se entrecruzam e interpenetram. Ou seja, é espectro sensorial e energético de intensidades heterogêneas e dinâmicas. Uma trama construída entre os sentidos cujo funcionamento global está baseado no imaginário e na projeção promovendo uma relação de alimentação e retroalimentação. (BERNARD, 2001, p.174)

Então, neste sentido, como mobilizar a corporeidade de nossos estudantes para incessantes trocas, descobertas e produções de outros significados que não os já postos, desviar a lógica de corpo que já lhes foi inserida. Fortalecer neste corpo um grande processo, que dialoga com a perspectiva própria sobre o que pode ser a sua transformação social.

Suely Rolnik, em entrevista para a revista n-1 edições, define a experiência do sujeito de forma bem peculiar. Ela nos brinda com o que chama de duas das múltiplas experiências simultâneas que fazemos do mundo:

> A primeira é a experiência imediata, baseada na percepção, e que nos permite aprender as formas do mundo em sua concretude e contornos atuais. Tal modo de apreensão é inseparável da cartografia cultural vigente: quando vejo, escuto ou toco algo, minha experiência já vem associada aos códigos e representações de que disponho e que, projetados sobre este algo, me permitem lhe atribuir um sentido – é a experiência do assim chamado "sujeito". Mas se esta capacidade cognitiva é sem dúvida indispensável por ser a que viabiliza a sociabilidade e a comunicação, ela não é a única a conduzir nossa existência, vários outros modos de apreender o mundo operam simultaneamente, constituindo a experiência complexa que chamamos de subjetividade. (ROLNIK, 2016, p.9)

Desta forma, desdobremos para os alunos que já chegam em nossa sala de aula portando seus significados sobre o universo em que vivem e viveram, transpõem suas vidas como primeiro momento de aprendizado, e no confrontam com suas culturas locais, familiares e as próprias concepções a partir de suas intervenções no mundo, vide aqui também, rede sociais. Como podemos nos entrelaçar neste processo de modo que possamos chamar todos os nossos corpos para essa composição? Até porque a força contra hegemônica precisa ser um encontro de corpo para corpo, se não, quando se é, só um corpo que está em sujeição de aprendente, por que não considerar mais um espaço verticalizado do poder?

Então, antes de sala de aula, o dever de casa é nosso, enquanto docente. Quais? Que práticas? Por onde estão nossas leituras, e como se dão nossos agenciamentos? Como cada vez mais nossa atuação está chamando o corpo, o

ISSN: 2238-1112

nosso corpo para isso, e o corpo dos estudantes para tal evento. Já conseguimos descolonizar de fato a nossa sala de aula? Nos baseamos em quais pessoas, trazemos que gente para dançar com a gente enquanto a gente ensina?

3. De corpo que dança

Se pudermos pensar, que antes mesmo da escrita, das palavras, o corpo sempre foi nossa linguagem. Antes da fala, tem corpo, até para pegar no lápis, é necessária percepção do corpo. Desde que nascemos, é pelo corpo, movimento, gesto, que a gente caminha, aprende e movimenta nossos pequenos desejos.

Então, por que no caminho da escola, o corpo se perde? Porque dentro da escola é intencional dizer “não corpo”? Existem diversos fundamentos para poder justificar a culpa do estado e da escola, mas esse texto, estritamente essa escrita vai falar de corpo e como recuperá-lo nessas caminhadas de esquecimento. Não é um pequeno manual de como dar uma aula de corpo, mas sim, como um projeto experimental concede corpo as práticas em dança dentro de uma sala de aula.

Pensar em corpo investigando “possibilidades do corpo como alfabeto de uma linguagem articulada pelos gestos” (SEIDLER, 2015, p.27), um alfabeto próprio que cada um tem, um alfabeto de corpo, que a prática se dá ao contrário, para cada palavra ao invés de materialidades, se produzam uma experiência, o corpo reage da sua forma e depois, produz a sua dança logo, a sua forma de incorporar o conhecimento.

Dito isso, quando a gente convoca e convida o corpo para sala de aula, precisamos de negociação, negociação porque corpo também é história e muitas narrativas, um vespeiro de vida, apertando e afrouxando. Para poder mexer com gente, é preciso da confiança de quem se mexe, e muitas formas de diálogo para transformar aquele espaço, em um lugar de aulas de escuta, e entrega, “estar em situação completamente presente naquilo que experimentamos, sob olhar fenomenológico nos indica que o mundo é efetivamente apreendido por uma consciência incorporada” (SEIDLER, 2015, p.25).

Dança que joga entre perguntas e respostas, friccionando um corpo que pensa dançando. Tem coisas que só o corpo pode dar, que o corpo só pode resolver dançando. Corpo pensando em movimento, e respondendo em dança. “Se as

ISSN: 2238-1112

emoções são indissociáveis de qualquer mudança física e vice e versa, a corporeidade é pensante e o pensamento é dança" (SEIDLER,2015, p.29).

E por que dançando? Qual a especificidade que a dança pode produzir? A dança não surge como uma metodologia, ela é o movimento de encontro, o caminho em que se encontra corpo para poder mobilizar, adentrar, barrar e burlar a essas tantas fronteiras que o corpo corresponde. A dança é o espaço de fruição da resposta, o corpo pergunta e o corpo em dança responde.

A dança não é lógica, aliás, a dança pode estabelecer outra lógica de corpo, de ser, e de entender como se apreende o conhecimento, apreender conhecimento com o corpo, dar corpo ao conhecimento, incorporar as respostas e mais do que aplicar o reconhecimento desse aprendizado ou afetação, produzir uma forma de incorporar a sua experiência em todo e qualquer aprendizado.

Convidar a experiência para compor o corpo discente, já é desviar a lógica da sala de aula, onde o professor detém o conhecimento que o educando se encontra em atitude de aprender, e que normalmente é conduzido pela experiência de corpo desse outro alguém. Os educandos revisitam as suas experiências pra dar respostas, isso é mais que cognitivo, é epistemológico, como você produz o seu conhecimento.

A dança inserida na grade curricular da educação básica, formando o corpo escolar, já pode ser um lugar de antagonismo e dar subsídio para essa subversão corporal, também fortalece a inversão. Nem toda aula de dança, é subversiva, então o que falta ao ensino de dança, para a prática de transgredir? Transgredir no sentido de demarcar a diferença do corpo no currículo que as vezes nem existe. O corpo está ou não está na escola? Então, corporifique, incorpore a escola, dê corpo, perturbe essa ligação histórica e coercitiva com o alijamento. A intervenção da dança na escola, recupera o espaço de uma produção de conhecimento enviesada, desconforta o corpo escolar e muitas vezes silencia ou incomoda a dinâmica do "cospe giz".

Você produz o seu conhecimento a partir das suas experiências, por isso uma atenção mais epistémica do que cognitiva. O corpo como episteme da dança, a experiência como fundamento do corpo e a pesquisa de si como sujeito do aprendizado. Como esse mecanismo de pensar surge nos alunos? Pelo corpo, de uma maneira expansiva, movendo, dançando. Mas como produz, de onde ele vem, a partir das experiências deles. Não há intento de analisar as experiências obtidas,

ISSN: 2238-1112

acreditando que experiência não tange análise, mas sim, possibilitar o uso de narrativas dos alunos para demonstrar a condução dessa possibilidade.

Nesta aula de dança já entendemos os processos cognitivos, a competência é ir além do que o corpo escolar pede. Quando o processo é impelido pelo seu corpo em relação, em confrontamento a sua própria experiência (aquela gerada antes mesmo de ser educando em um espaço formal), o pensar pelo/no corpo, imprime ao processo educacional dançado, uma condução epistêmica. Se fazer corpo, pensamento e movimento, tudo numa tríade fundante do que pode ser uma experiência, do experienciar. Afinal, quem sabe do teu corpo?

Objetiva-se com este estudo, trazer como tensão o corpo para o cerne dos questionamentos, e do protagonismo na hora da produção de conhecimento, escrevendo e inscrevendo em dança. Formar, saber, descobrir, desvelar a sua possibilidade de aprender por caminho conduzido pelo seu corpo, mediado pelo professor e dançado por suas experiências.

4. Metodologias Narrativas

Danças, jogos, gingas, performances e palavras, que movem o pensar-corpo, deslocam as viabilidades da pesquisa de si e de ser. Movimentos educativos que dialoguem com o corpo dos educandos em questão, e quantas questões? Quantas questões cabem em uma aula de dança?

Para este estudo, foram utilizadas algumas estratégias de mediar essa pesquisa corporal. Vídeos, rodas de conversa, debates e muitas dúvidas sobre o corpo. É necessário relatar que os dados aqui demonstrados foram colhidos em momentos antes da atual pandemia do COVID-19, em momentos do ensino presencial, com alunos do Ensino Médio da Educação de Jovens e Adultos - Manguinhos/RJ.

Dentre tantas coisas ouvidas nesses processos formativos, uma das mais significantes que inquietaram o meu fazer docente foi, em nossa sala de aula intitulada Sala de Aula 204, Expressão Corporal e Artes Cênicas, sem cadeiras, apenas com espelhos, bastante iluminada e com um papel pardo que cobre a janela de vidro que fica na porta. O intuito de manter este vidro coberto, é que os nossos momentos processuais sejam resguardados. O combinado é o que acontece na aula, fica na aula e quem passa pelos corredores não pode ter acesso ao nosso

ISSN: 2238-1112

encontro, costumo utilizar uma metáfora da porta como forma de manter o combinado; "- *Ao atravessar essa porta, (consoante a* ***figura 1***[3]*), a gente ganha coragem e todo o resto fica lá fora"*.

Figura 1: A porta da sala de aula, que fecha, mas abre nosso encontro e nossos corpos.

Após insistir que os alunos se levantassem para fazer a aula, saíssem do chão, pois já havia esperado bastante para que a aula começasse. Uma aluna muito indignada fala: *"-Aí professora, posso falar uma coisa contigo?"* Eu respondo prontamente: *"- claro"*. Ela continua: "- *Sua aula é a aula mais difícil, meu Deus!"* E eu, logo preocupada com muito receio de qualquer coisa, pergunto: *"-Caramba, sério? Mas por quê?"*. Ela responde: *"-Sua aula é a mais difícil porque obriga a gente a se manifestar"*. Apesar de ter ficado preocupada com a palavra obrigação, continuei: *"-Ué, e o que difere das outras aulas?"*. Ela: *"-Nas nossas outras aulas a gente fica sentado respondendo, se a gente souber a gente responde, se a gente não soube a gente não responde. E é mais difícil sim, se movimentar, por isso que sua aula é tão difícil, eu acho"*.

Depois desse momento, dessa provocação da minha aluna, foi a partir do tensionamento dela que eu comecei a repensar o quanto minha prática precisava deslocar nossos corpos. E mais, o que eu queria construir com aquele encontro? Qual era o desejo deles, ao se moverem? Partimos para os exercícios, comecei a instigá-los sobre o que queriam com a formação, o que estavam sentindo falta e

[3] Todas as imagens referenciadas neste trabalho, são autorais e de registro pessoal de um diário de bordo da presente autora.

ISSN: 2238-1112

principalmente quais eram suas histórias de vida, de onde eles vinham e o porquê de terem vindo. Minha ação deveria ser localizada, assim como Paulo Freire, deveria endereçar as questões assim que elas surgissem. Em toda aula, encerramos deitados no chão, como vemos na **figura 2**. Olhando para eles, exauridos depois de uma prática onde o chão é usado como impulso, eles ainda se recompondo, eu ainda continuo em trabalho, pensando: "-*Em favor de que é a minha pedagogia?"*

Figura 2: O chão é feito para te erguer.

Invocar presença de corpo. A metodologia utilizada foi um jogo de perguntas com palavras e respostas com corpo. E ainda em conversa com Luiz Rufino,

> palavra é corpo e por onde o corpo passa não há como fazer o caminho de volta, o que resta é somente um novo curso. Não se banha duas vezes da mesma maneira na beirada do Paraíba. As palavras são invocação da presença (RUFINO, 2019, p.155).

Disponibilizarei algumas perguntas, e algumas frames de vídeos, imagens como possibilidade de interpretação de respostas. Destaco aqui, que esse foi apenas um dos processos dessa turma em questão. Algumas perguntas como: *Dança por ser intervenção? Você sabe dançar? Seu corpo pode dançar? O que te move na vida? Para você o que é dança? Você gosta de dançar? Quais são as urgências do seu corpo? Qual a frase que seu corpo mais gosta de falar?* Essas perguntas foram sorteadas e a atividade, era pegar uma, ler, ir para casa e responder com o corpo. As perguntas foram endereçadas a vinte e um estudantes através de um sorteio, eles poderiam levá-las para casa e poderiam estudar a melhor resposta que seu corpo conseguiria vibrar. O importante era deixar a frase

ISSN: 2238-1112

vibrar no corpo, o primeiro impulso que viesse como resposta, era para ser registrado. Foram semanas intensas de muita ansiedade, porque sempre me questionavam como iriam responder aquilo pois não era para montar uma coreografia, mas sim um esquema de respostas ao pensar na frase, mesmo que não tivesse nenhuma ligação. Outra provocação era que eu só poderia saber quais eram as perguntas de cada um após a apresentação. Fizemos o experimento de filmar as apresentações e cada um deveria fazer sozinho, com a sala vazia, conforme demonstram as **figuras 3**, **4** e **5** abaixo. E ao final nos reuniríamos para encerrar o processo dançando juntos a música "*Voa andorinha Voa"*, nos olhando e olhando para nossos pares em frente ao espelho conforme **figura 6**, ressaltando sempre a importância das singularidades e coletividades e destacando também como a força do coletivo imprime outras danças em nossos corpos.

Com este exercício eu não busquei alguma racionalidade ou lógica quando observava as perguntas ou as respostas, o intuito era deixar o corpo deles responderem da maneira que vibrassem. A única exigência era que eles estudassem, e que não era necessário algo esteticamente bonito, além de não poder haver música, eu queria ver o corpo, queria ver os borrões do corpo de cada um.

Figura 3: "Eu não vou dançar, eu não sei dançar, meu corpo não serve pra isso"

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Figura 4: “Dança pra mim é força”

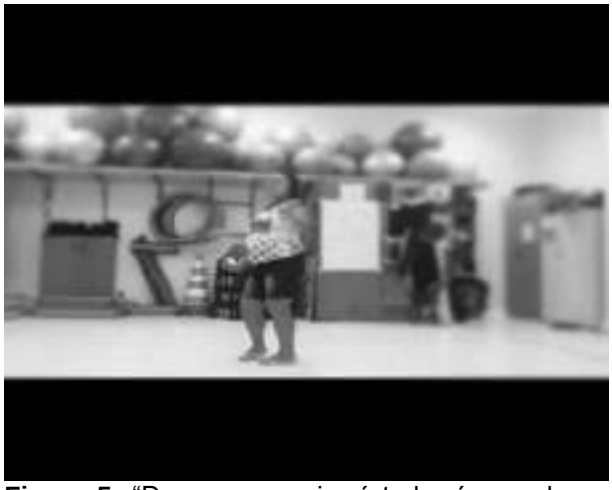


Figura 5: “Dança para mim é tudo, é quando eu esqueço de todos os meus problemas e sou feliz.

Figura 6: Finalização de aula, “Voa andorinha voa, voa na beira do mar, voa andorinha voa bata asas sem parar”. Música encerramento das aulas de todos os dias.

Durante os semestres, diariamente em nossas aulas eles não são obrigados a dançar, necessitam estar na aula e precisam se envolver com o evento. É sempre um jogo de negociação de quando o corpo deles realmente decide chegar na aula, o importante é chegar, independente do tempo, porém como já estávamos

ISSN: 2238-1112

no final do semestre, esse exercício era obrigatório para todos, supostamente a avaliação.

Priorizo a presença em sala de aula porque em algum momento o que chamo de "chamado" acontece. Uma aluna XY, tinha o costume de ir para aula, mas nunca participar das atividades, mexia muito no celular, conversava, mas de fato com as atividades, ela não se envolvia. Resolvi mudar a estratégia, e restringi o uso do celular na sala, poderiam ficar sentados, mas deveriam prestar atenção na aula, porque em todo final teríamos rodas de conversa, e assim seguimos. Certo dia, fizemos muitas dinâmicas em aula, a turma participou bastante, e no meio de uma transição de sequências, e para finalização, ela exclama: "- *Professora caramba! Hoje eu dancei na tua aula!*" E eu, assustada, respondi: *"-Sério XY? Mas como assim se você ficou sentada? Me explica?*" Ela*: "- Não sei explicar, mas meu corpo se moveu por dentro, dançou juntinho cara, mesmo eu sentada e pior, foi muito bom!"* Eu prontamente dei uma risada e respondi: *"-Poxa que bom XY, já dançou sozinha, agora só falta dançar comigo, semana que vem".* Depois desse dia ela se sentir confortável para integrar o grupo.

5 .À guisa de conclusão

Como dito anteriormente, este não é, e não pode ser considerado um manual prático de educar em dança, como o chamado é para o corpo do professor também, é no processo de aprender e ensinar que aprendemos a melhor maneira de se fazer educação. O professor precisa estar em constante mobilização e pesquisa da sua própria prática. Pensar em reinventar práticas de acordo o que urge em sua realidade.

E se existir dúvida do quando divergir e como divergir, penso que nossas práticas, devem, por obrigação gerar contra hegemonias. O Estado democrático também somos nós. Então de alguma forma nós professores, funcionários públicos ou não, atuamos e não trabalhamos para o governo e sim para os brasileiros, e precisamos prestar contas eticamente de maneira que ajudem a nossa sociedade; e criar embates, sem conivência com ideologias desumanizadoras. Em um movimento paradoxal imbuído de estar atento, compreender e construir redes para a luta cotidiana.

Mais do que de forma ética, agir de forma política as possibilidades que vem sendo negadas a longas histórias: os modos de saberes que não são institucionalizados. O corpo não pode ser institucionalizado, não cabe, o corpo é movimento, mobilidade, é trânsito, fluxo, e por isto tudo precisa estar na escola forçando todo dia o revés. Lembrando que enquanto há políticas de morte, tem a política de corpo, que é a de vida, e por isso, pode rasgar-se quando estuda, festeja, brinca, come e dança. A dança na escola, é movimento do não, enquanto forjam o sim, o corpo em movimento de dança recupera a possibilidade de afirmar negando.

Para ensinar, educar, precisa ter um encantamento, encantar-se pela potência do corpo. Abandonar práticas coercitivas, que alijem e assumir as transgressoras, subalternas, que assumam a voz e invoquem a presença desviante que o corpo pode ter. O corpo quem vem da rua, e que traz incorporado em si o desvio e a ginga da morte. Olhar para o seu corpo e entender que ele também faz parte de um projeto de precariedade e que sua sala de aula, seu ofício é ferramenta de desconstrução, que seu corpo também está em um espaço de poder e por isso, dá uma rasteira quando tende a divergir.

Jessica Gonçalves Lima
UFRJ
jiglima@hotmail.com
Bacharela em Dança/UFRJ, licenciada em dança/UCAM, especialista em didática integrada a EJA/ IFRN e mestranda do PPGDAN UFRJ. Atua como professora de Dança na EJA na EPSJV FIOCRUZ e professora de Artes da SEEDUC- RJ. Dedica-se a pesquisas sobre dança, educação e performances das corporalidades brasileiras.

Referências

BAPTISTA, Tadeu João Ribeiro. **A educação do corpo na sociedade do capital**. Curitiba: Appris, 2013. (Coleção Ciências Sociais)
BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris: Éd. Centre national de la Danse, 2001.
BONDÍA, Jorge Larrosa **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Campinas: Revista Brasileira de Educação, 2002. Disponível em: <HTTP://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 11 jul 2021.
FREIRE, Paulo. **Política e educação**: ensaios. 5. ed - São Paulo: Cortez, 2001.
RUFINO, Luiz. **Pedagogia da encruzilhada**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**, Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2016.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

SEIDLER, Lara. **Dancidade**: gesto como campo de circulação de forças. In: Articulações ensaios sobre corpo e performance. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2015.

SIMAS. Luiz, A. RUFINO. Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz A. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

ISSN: 2238-1112

A Dança entre duelos e duetos: Aproximações teóricas e propositivas entre Dança e Artes Marciais

Jonatas Lopes de Matos Santos (UFBA)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: Este artigo busca colaborar para discussões sobre as relações entre dança e artes marciais trazendo experiências de aulas-laboratórios promovidos no laboratório de contato-improvisação da Escola de Dança da UFBA - Salvajam. As artes marciais vão além de sistemas de defesa pessoal, participam do fluxo cultural de onde se situam colocando em diálogo saberes ancestrais, religiosidades, sistemas de pensamento e reflexões a respeito do funcionamento da sociedade e até da política (ANDRAUS, 2014). Os artistas marciais, para além de práticas de movimentos em contextos combativos, são mídia dos ambientes que participam (GREINER e KATZ, 2001). Além disso, a dimensão do conflito presente no combate é um potente gerador de temas para criações em dança, fortalece o conhecimento sobre si mesmo e tem implicações na forma como se produz poeticamente no campo das artes da cena (ANDRAUS, 2016). Foram feitas cerca de quinze aulas-laboratórios na Salvajam tendo como ponto de partida repertórios de artes marciais ou experiências adquiridas por meio de práticas de artes marciais. A partir dessa experiência pôde-se perceber três direcionamentos de atividades: práticas técnicas, práticas arquetípicas e práticas mais indiretamente relacionadas a artes marciais. Destarte, essa experiência abre espaço para a discussão sobre o que há de dança nas artes marciais, e, também compreender horizontes possíveis para artes marciais e dança juntos, duetar e duelar.

Palavras-chave: DANÇA. ARTES MARCIAIS. MARCIALIDADE. MULTIRREFERENCIALIDADE DE REPERTÓRIO.

Abstract: This article seeks to contribute to discussions on the relationship between dance and martial arts, bringing experiences from laboratory-classes promoted in the contact-improvisation laboratory at Escola de Dança da UFBA - Salvajam. Martial arts go beyond self-defense systems, they participate in the cultural flow from which they are located, bringing into dialogue ancestral knowledge, religiosities, thought systems and reflections on the functioning of society and even politics (ANDRAUS, 2014). Martial artists, in addition to practicing movements in combative contexts, are the media of the environments they participate in (GREINER and KATZ, 2001). In addition, the dimension of conflict present in combat is a powerful generator of themes for dance creations, strengthens knowledge about oneself and has implications for the way in which one poetically is produced in the field of performing arts (ANDRAUS, 2016). About fifteen laboratory classes were held at Salvajam having as a starting point martial arts repertoires or experiences acquired through martial arts practices. From this experience, three directions of activities could be perceived: technical practices, archetypal practices and practices more indirectly related to martial arts. Thus, this experience opens space for the discussion about

what is dance in martial arts, and also to understand possible horizons for martial arts and dance together, dueting and dueling.

Keywords: DANCE. MARTIAL ARTS. MARTIALITY. REPERTOIRE MULTIREFERENTIALITY.

1. Lutadores podem Dançar?

As artes marciais se desenvolveram ao longo das eras com diversas abordagens a respeito de como melhor combater, no entanto, junto com esses desenvolvimentos acompanharam características ligadas a cosmovisões particulares de mundo, e as próprias subjetividades a respeito do que significaria lutar. Dentro de comunidades de praticantes de artes marciais tradicionais[1] é comum reconhecer traços de pensamentos, metáforas e teorias que buscam nortear suas práticas a dimensões subjetivas e até holísticas. Esses pensamentos colaboram para a formação dos praticantes, constituindo artistas marciais, que expressam suas subjetividades (e as subjetividades de suas tradições) através do movimento. O acontecimento das atividades marciais nesse contexto se estabelece em um panorama justamente interdisciplinar, pois se tratam de potenciais sentidos de forma somática e delineada esteticamente das ideias ao corpo e do corpo às ideias; e com potencial compositivo em propostas corporais para respostas complexas seja de combate, seja por motivações marciais que vêm das subjetividades dos sujeitos. Técnicas, golpes, reflexões e propostas de ação das Artes Marciais buscavam solucionar questões nos planos físico e espiritual, em seus contextos de formação. Há, nas Artes Marciais, contextos holísticos, assim como, em outros ambientes, rituais materializam a chuva e jejuns purificam a matéria (humana). Bem como, também, o dançar: nas diversas culturas, a(s) dança(s) corporifica(m) o(s) espírito(s), e espiritualizam os corpos; marcializam a vida e vitalizam o conflito; codificam e recodificam o humano – através de suas expressões artísticas e culturais (BOURCIER, 1987; SEVERINO, 1988; REID e CROUCHER, 2009). No entanto, o desenvolvimento da competitividade comercial, do capitalismo e da

[1] Entendendo artes marciais tradicionais como as atividades marciais que agregam em suas atividades tanto as dimensões culturais e encaminhamentos filosóficos quanto os próprios desenvolvimentos corporais de atividades de combate, que seguem determinados tipos de tradições - sejam familiares (como estilo da família Yang de Tai Chi), sejam as chamadas escolas (como Shotokan de Karate). Uma perspectiva que estabelece uma certa oposição às compreensões esportiva e competitiva das atividades de combate.

ISSN: 2238-1112

globalização foram remodelando e transformando essas práticas ao longo tempo. Porém, mesmo nesse novo cenário e novas configurações, se expressar por meio de referenciais das Artes Marciais é poder estimular os potenciais de expressividade já reconhecidos na práxis da luta, reconhecer e valorizar essas expressividades do corpo, como sendo um interesse artístico, é uma preocupação cultural transdisciplinar.

Perseguindo o que alguns artistas marciais mais compromissados à ideia de efetividade[2] falam pejorativamente que certas atitudes e perspectivas marciais não são luta, mas dança, resolvi buscar o que seria dançar para entender o que significaria, portanto, assumir essa artisticidade, contido poeticamente na marcialidade: Incursões pelo campo da dança e das artes cênicas colaboraram para compreender melhor essa expressividade.

2. Salvajam - Relatos de Encontros Marciais

Ao longo de 2017 eu passei a participar de oficinas e laboratórios de dança e artes cênicas, assumindo minha experiência em artes marciais[3] como experiência em dança ou artes marciais. Essas experiências colaboraram para sentir esses repertórios de movimentos e reflexões desobrigados do relacionamento objetivo na dimensão da luta, colaborando até para revisões e atualizações desses, percebendo os potenciais poéticos que existem nas artes marciais. Em 2018 conheci e comecei a participar do laboratório de improviso e contato - Salvajam[4], e pude conhecer diversas atividades[5] que se propunham a se articular em dança. Ao me tornar colaborador no laboratório pude também propor aulas-laboratório[6], convidar

[2] Questionáveis, uma vez que muitas dessas visões marcam encaminhamentos claramente competitivos influenciados pelo capitalismo neoliberal.
[3] Sou instrutor formado pela arte marcial Hapkido, de acordo com a tradição Bum Moo Kwan, praticante desde 2010, e praticante livre de Tai chi de acordo com a tradição Taiji Zen, Karate Shotokan e Hema (Historical European martial arts - Artes marciais históricas europeias ou Esgrima Histórica.
[4] A Salvajam é um laboratório de improviso e contato que funciona por meio de ciclos de Jams precedidas de aulas-facilitações propostas pelo público ou a convite dos colaboradores. Em tempos não-pandêmicos funciona todas às sextas na Escola de Dança da UFBA, com coordenação da Profa. Dra. Gilsamara Moura e do Dr. Leonardo Harispe (Leo Serrano).
[5] Em linhas gerais eram atividades de artes cênicas, artes circenses, artes marciais, cultura hip-hop, provocações inspiradas na cultura popular e práticas holísticas/contemplativas, se propondo a se inserir numa atmosfera de contato-improvisação.
[6] Sou colaborador junto com a artista-educadora Letícia Argôlo desde 2012.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

artistas e sugerir espaços alternativos. Pude mediar, no laboratório de CI, cerca de quinze facilitações de procedimentos artísticos, com três principais direcionamentos:

O primeiro direcionamento que me dispus a tomar foi promover procedimentos ligados a movimentos e princípios de artes marciais, propondo improvisações inspiradas em técnicas de artes marciais. Aponto dois exemplos desse direcionamento, o primeiro deles foi mais direcionado a pontos em comum, aproveitando a aproximação dos princípios de movimentos semelhantes entre o contato e improvisação e as artes marciais de contato como o Aikido, Hapkido e Judo[7], trouxe a aula-laboratório "Da Pulsação ao Movimento" (Fig. 1).

Figura 1: Card de divulgação da Jam do dia 25/05/2018 com a aula facilitação "Da Pulsação ao Movimento" veiculado no instagram, facebook e em algumas agendas culturais.

Essa facilitação trouxe os encaminhamentos técnicos inspirados no princípio da água na arte marcial Hapkido, que versa sobre adaptabilidade ao refletir a respeito das qualidades físicas da água e suas metáforas:

> O Princípio da Água exige adaptação às circunstâncias e prontidão para ajustar uma ação ou resposta com facilidade. Às vezes, caracterizado como "tenacidade" ou "implacável" pelas qualidades penetrantes do líquido, o Princípio da Água é melhor representado pela maneira pela qual a água se adapta à forma do recipiente que o contém. Dessa maneira, o praticante

[7] Aproximações que ocorrem tanto a nível de procedimentos quanto a nível de influências ao longo da história do próprio contato-improvisação.

> aceita tudo o que é dado para trabalhar e aproveita ao máximo.(GREEN, 2001, p.160 tradução nossa[8])

O princípio da Água não só está circunscrito aos ensinamentos do Hapkido mas obteve também popularidade na cena das Artes Marciais por meio do artista marcial e ator Bruce Lee. Em uma entrevista que ele deu para Pierre Berton em 1971, Bruce Lee comenta sobre as temáticas dos seus filmes partindo de como ele acredita que o artista marcial deveria ser:

> Esvazie a sua mente, seja sem forma. Disforme, como a água. Se você colocar água em um copo, ela se torna o copo. Você coloca água em uma garrafa, ela se torna a garrafa. Você coloca água em um bule de chá, ela se torna o bule. Agora, a água pode fluir ou pode explodir. Seja água, meu amigo. (LEE, 1971 tradução nossa[9]).

Um princípio de origem zen-budista que tem tido no Hapkido um laboratório corporal de aplicabilidade. O outro exemplo desse primeiro direcionamento mais técnico foi a facilitação “Explorando Extensões” (Fig 2).

Figura 2: Card de divulgação da Jam do dia 17/05/2019 com a aula facilitação “Explorando Extensões” veiculado no instagram, facebook e em algumas agendas culturais de Salvador-BA.

[8] original: *The Water Principle calls for adaptation to circumstances and a readiness to adjust an action or response with ease. Sometimes characterized as “tenacity” or “relentlessness” for the penetrating qualities of the liquid, the Water Principle is better represented by the manner in which water adapts to the shape of the container that holds it. In this way, the practitioner accepts whatever is given to work with and makes the most of it* (GREEN, 2001, p.160).

[9] original: *Empty your mind, be formless, shapeless - like water. Now you put water into a cup, it becomes the cup, you put water into a bottle, it becomes the bottle, you put it in a teapot, it becomes the teapot. Now water can flow or it can crash. Be water, my friend* (LEE, 1971).

Essa facilitação explorou mais o caráter laboratorial da Salvajam, pensando o contato com a extensão de bastões, e a aula-laboratório foi inspirada nas movimentações com espada e bastão.

O segundo direcionamento que foi proposto foi mais voltado ao que poderíamos chamar de dimensão arquetípica das artes marciais. Para exemplificar esse segundo direcionamento tivemos a facilitação “Puxe seu Arco - Improvisação, meditação, contato e Inspiração para o arqueiro de dentro e a dança de fora” (Fig 3):

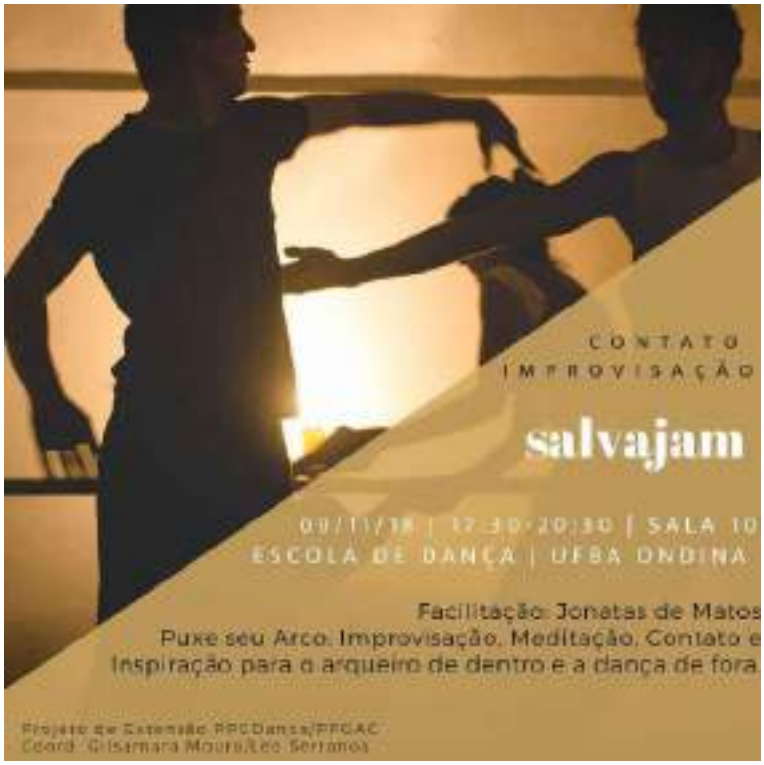


Figura 3: Card de divulgação da Jam do dia 09/11/2018 com a aula facilitação “Puxe seu Arco - Improvisação, meditação, contato e Inspiração para o arqueiro de dentro e a dança de fora.

Nessa aula-laboratório, apesar de trazer técnicas básicas de arqueria de acordo com princípios do Kyudo[10] e do Pa kua[11], busquei trazer ambiências improvisacionais inspiradas nas dimensões que a figura do arqueiro traz. Movimentamos tanto questões voltadas à dimensão marcial quanto fizemos incursões em torno do potente simbolismo da figura do arqueiro caçador, que temos tão próximo nos contextos religiosos brasileiros, Oxóssi, o orixá caçador.

[10] Tradicional arqueria japonesa.
[11] Uma das tradições de arqueria chinesa.

ISSN: 2238-1112

O terceiro e último direcionamento foram propostas inspiradas em experiências com artes marciais mas que funcionam como laboratório de dança ou experimento cênico, um encaminhamento mais indiretamente ligado às artes marciais, no entanto, são inspiradas em vivências dentro de práticas de artes maricias. Como exemplo desse terceiro direcionamento tivemos a aula-facilitação "Sobre Instabilidades e Desequilíbrios" (Fig 4):

Figura 4: Card de divulgação da Jam do dia 29/03/2019 com a aula facilitação "Sobre Instabilidades e Desequilíbrios" veiculado no instagram, facebook e em algumas agendas culturais.

Inspirado na prática do Zui Quan Wushu, conhecido popularmente como Kung Fu estilo bêbado, que traz soluções de combate inspirados na instabilidade da experiência da pessoa na condição ébria, fizemos experimentos laboratoriais de movimento perseguindo a ideia de mover-se em instabilidade.

Na segunda metade de 2019 planejamos e fizemos entre 05 e 09 de fevereiro de 2020 a 1ª Imersão Salvajam - Impro & Contato. A Imersão Salvajam foi um evento de vivência compartilhada, um encontro de cinco dias e quatro noites buscando perseguir formas de conectividade e escuta que viemos alimentando nos ciclos anuais de Jams da Salvajam. Aulas-laboratórios ministradas pelos próprios participantes com diferentes ambientes e diferentes abordagens, ocorreram no

ISSN: 2238-1112

Centro Histórico da Ilha de Itaparica[12], e tivemos práticas no centro esportivo local, na praia e no Centro de Cultura, Ética Mirante do Solar e na praça principal. Nas redes sociais do laboratório veiculamos alguns cards, como o exemplo a seguir (Fig 5):

Figura 5: Um dos cards de divulgação da 1ª Imersão Salvajam, veiculado no dia 28/10/2019.

E, nesse contexto imersivo, experimentamos dimensões improvisacionais de materiais de dança, artes cênicas, artes marciais, atividades meditativas e de anatomia experiencial menos objetivamente ligados ao contato, mostraram potenciais improvisacionais potentes dessas expressividades. Percebi (ao longo desses anos trazendo marcialidades ao laboratório) que, por mais que o contato-improvisação tenha sido provocado por uma relação entre encaminhamentos contemporâneos de dança e a arte marcial Aikido, há bastante horizonte relacional das artes marciais no contato-improvisação.

Esses três encaminhamentos podem ocorrer simultaneamente, o anseio dessa discussão inicial, juntamente com essa revisão, é compreender melhor como as artes marciais podem ser articuladas em dança. E, para além disso, como encadear canais nos quais artistas marciais possam se associar e colaborar com a

[12] Administrado pelo Prof. Dr. Pasqualino Magnavita.

ISSN: 2238-1112

paisagem artística da dança. Importa que se discuta e relacione as expressividades contidas nas Artes Marciais, pois, estão inseridos em colonialidades de gênero calcados nas ideias de que: dançar é coisa de menina e lutar é coisa de menino. Essas colonialidades colaboram para negar certas sensibilidades e subjetividades a sujeitos dessas práticas. E há uma outra questão nesse contexto: a possibilidade de abrir a discussão da poética e estética ligadas à marcialidade, se relacionando com as subjetividades já acostumadas a lidar com lutas, resistências e dificuldades, o que Boaventura de Sousa Santos provocou em comunicação oral[13] que são os Corpos Conhecimentos, corpos dentro dos contextos das Epistemologias do Sul (SANTOS, 2020). Estar atento à arte marcial em si é se atentar também à dimensão do conflito, que possibilita trabalhar arquetipicamente essa ideia, que se faz tão necessário, especialmente em tempos frenéticos nos quais a pressa em se chegar a resultados se sobrepõe à busca de qualidade pressuposta no fazer artístico (ANDRAUS, 2016).

3. Duetos e Duelos - Dança e Artes Marciais em Perspectivas Teóricas

As artes marciais como vemos hoje passaram por várias transformações e foram produzidas em diversos momentos e contextos diferentes. Talvez um ponto de diferenciação do campo da dança seja que as artes marciais já foram recursos estatais e lidas também como formas de armamentos (principalmente em momentos que os embates não estavam tão distantes da extensão do corpo, os conflitos contemporâneos contam com armas que atingem alvos muito mais distantes que a disposição dos corpos). No entanto, essa pesquisa se volta a um entendimento de artes marciais cujo sujeito se percebe em algum tipo de relação entre um fazer estético-expressivo e um modo de vida de desenvolvimento pessoal e social. Essa forma de lidar com o golpear e o combater não tem uma origem única e precisa, mas podemos ver nas figuras arquetípicas de figuras divinas (deusas, deusas, heróis, heroínas e espíritos), um exemplo que marca a própria palavra é o “marcial” que vem do deus Marte da mitologia romana, que era uma figura lida como virtuosa e sábia (SEVERINO, 1988). No entanto, a circunscrição da ideia de artes marciais como atividade individual e de desenvolvimento espiritual como temos disseminado

[13] A possibilidade de epistemologias refletindo sobre o corpo em contexto de dessensibilização subjetiva e controle através da dor.

ISSN: 2238-1112

está ligada à difusão das práticas do extremo oriente, mais especificamente China, Japão e Coreia. Todavia, se trata de uma articulação que pode ser relacionada com práticas de diversas partes do mundo. O desenvolvimento dessa ideia fez com que a "luta" fosse uma atividade não exclusiva do soldado, mas também do monge (como pode ser visto na figura milenar do mosteiro Shaolin) e do errante que busca desenvolver e cultivar seu espírito (como pode ser visto na figura dos Ronins - Samurais desempregados do japão feudal) (SEVERINO, 1988).

Perseguindo esses fundamentos e origens do que tem se entendido sobre o que seriam as artes marciais até então, Howard Reid e Michael Croucher sintetizaram no livro "Caminho do Guerreiro: o paradoxo das artes marciais", e uma série de documentários. Fazendo entrevistas, pesquisas acadêmicas e documentos sobre a origem desse ofício de artista marcial, Reid e Croucher (2009) apontam que:

> Um processo de pensamento que deve ter começado quando o primeiro homem passou deliberadamente uma rasteira em outro evoluiu e transformou numa poderosa combinação de disciplinas intelectuais e físicas, análogas às empregadas por um músico ou dançarino profissional (REID e CROUCHER, 2009, p.16).

Há nas artes marciais, nessa perspectiva, uma performatividade mais articulada que simplesmente a prática de golpes, pois,

> quando um mestre de t'ai-chi defronta-se com um adversário, ele leva ao confronto milhares de anos de pensamento filosófico, religioso e prático. Viveu quase toda a sua vida de acordo com princípios estabelecidos há séculos e, nesse processo, fortaleceu o corpo e provavelmente também garantiu para si uma vida longa e saudável. (REID e CROUCHER, 2009, p.16).

Essa pesquisa de Howard Reid e Michael Croucher (2009) colabora para situar as diversas artes marciais que compõem o imaginário dessas atividades e parte de seus contextos.

É possível identificar no campo das Artes Marciais um espaço de produção estética, onde se movimentam relações complexas, que geram repertórios específicos, que, em trânsito, podem enriquecer outros campos de expressão. E os estudos sobre Artes Marciais têm se transformado ao longo dos anos transitando entre métodos de solucionar problemas de combate, atividade esportiva e cultivo interior: o debate tem crescido no cenário internacional promovido pelos chamados *Martial Arts Studies* (Estudos de Artes Marciais) por meio de figuras como Paul Bowman, que busca tratar de Artes Marciais numa perspectiva transdisciplinar.

Estudos de Artes Marciais têm surgido em áreas tão diversas como Antropologia, Estudos Culturais, Estudos Cinematográficos, Direito, Gestão, Filosofia, Psicologia, Sociologia, Ciência do Esporte, História, Medicina e muito mais, mostrando que se trata de um fenômeno dinâmico e bastante transversal (BOWMAN, 2018). Essas transversalidades passam diretamente pela reflexão do lugar do corpo na sociedade, pois esse corpo se coloca como produtor de conhecimento (BOWMAN, 2015), discussão essa que podemos relacionar com o conceito de corpomídia (GREINER e KATZ, 2001).

Haveria então um potencial de encontrar nos processos das próprias Artes Marciais diferentes tipos de produção de conhecimento, a proposta do corpomídia numa perspectiva marcial tem particulares sensibilidades e estéticas específicas (considerando todo esse horizonte de exploração conceitual bastante múltiplo). Nesse horizonte conceitual, não há de se perder de vista ainda que o corpo se manifesta de múltiplas formas, e que já se expressa em seu local na cultura, nas suas relações e em seus próprios fazeres artísticos (KATZ e GREINER, 2015). Sendo assim, o que proponho é mais uma articulação estética e subjetiva para o corpo: a marcialidade. Essa marcialidade ocorre no trânsito dos conceitos que se relacionam e intercedem campos do cinema, tradições de pensamento e narrativas que se articulam em forma de imagens seja num campo midiático, seja no próprio meio das práticas marciais. Portanto, cada imagem configura um tipo adaptativo para um determinado espaço-tempo, situação e composição (BITTENCOURT, 2012), havendo assim substrato corpo-imagético nas subjetividades das artes marciais para compor danças, (re)fazer imagens, duetar e duelar.

4. Fronteiras e Relações

As Artes Marciais e as Danças se constituem como manifestações expressivas do corpo, tendo como fronteira dessas linguagens (corporais) o próprio corpo. Essas manifestações, ao explorar o potencial expressivo do corpo, já se relacionaram. Nessa perspectiva, em primeira análise há dois encaminhamentos na relação entre o lutar e o dançar: a Dança nas Artes Marciais e as Artes Marciais na Dança.

Para pensar sobre a ótica relacional de Dança nas Artes Marciais é

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

possível recorrer novamente à figura de Bruce Lee, que colaborou para uma condição mais moderna da ideia de Artes Marciais. Uma de suas inquietações era o aprofundamento da experiência do combate. Para trabalhar isso, ele desenvolveu diversos estudos e conceitos, boa parte deles registrados no seu livro *O Tao do Jeet Kune Do*[14]. Conceitos como "trabalho de pés", "*timing*", e "sensibilidade do corpo" (LEE, 2016), estão relacionados, tanto direta quanto indiretamente com sua experiência[15] em Dança (MCGUIRE, 2019). Reconhecendo o próprio mover do corpo em relação a ele mesmo (não necessariamente ligado a uma combatividade) e o corpo que detém sensibilidade de movimento.

As práticas corporais alternativas ganharam espaço na Dança a partir do fim do século XIX e início do século XX. É nesse cenário que se faz conveniente a observação da abertura de caminhos para a proposta relacional de luta na Dança. Incorporando principalmente Danças típicas e yoga, a Dança não só teve como influência os repertórios das práticas corporais, mas também se nutriu de sistemas de pensamento, como do Zen-budismo, Hinduísmo, dentre outros. Temos, na história da Dança, vários diretores e coreógrafos de companhia que trouxeram práticas corporais para preparação corporal dos bailarinos. Ruth St. Denis, Martha Graham e Merce Cunningham são exemplos de nomes que movimentaram a Dança relacionando com práticas do Oriente. No entanto, foi com Debora Hay e Steve Paxton que as Artes Marciais tiveram relações mais diretas (ANDRAUS, 2014). Debora Hay, na busca da Dança ligada à experiência de viver, passa a se relacionar com Danças ritualísticas, meditação e Tai Chi Chuan. Estudou Tai Chi Chuan como forma não violenta de Artes Marciais e uma forma de meditação cinética. Buscava combinar a fluidez e flexibilidade do Tai Chi com Dança social, relacionando dinâmicas de movimento e relaxamento à Dança (ANDRAUS, 2014). O dançarino e coreógrafo americano Steve Paxton colaborou para a origem do contato-improvisação (C.I.), aproveitando princípios fundamentais do Aikido para explorar e desenvolver essa nova prática. Diferente do Tai Chi, a leveza e conservação da energia do Aikido é trabalhada num sentido dialógico. Dessa forma, o contato improvisação é uma Dança que busca trabalhar com a arte de desequilibrar,

[14] Jeet Kune Do (traduzido ficaria como "o caminho do punho interceptador") era a forma como Bruce Lee orientava sua perspectiva de Artes Marciais. Depois se tornou uma arte marcial sistematizada pelos seus alunos.

[15] Bruce Lee foi dançarino de cha-cha-cha durante muitos anos e chegou a ser campeão em Hong Kong.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

contrabalançar, encontrar bases do corpo, aprender a mecânica do corpo para lidar com o peso de outra pessoa e técnicas de respiração (ANDRAUS, 2014). O contato-improvisação também tem servido como espaço laboratorial de experimentação de outras práticas, em eventos e festivais de contato-improvisação é comum ver propostas de workshops de C.I. com Tai Chi, Artes Circenses, Kinomichi, etc.

Aponto dois provocadores de potenciais artísticos das artes marciais, num sentido de ser referência, de como lutar pode ser uma atividade preenchida de subjetividades: filmes de Artes Marciais (em especial os filmes do gênero Wuxia) e a Capoeira.

Os filmes de Artes Marciais[16], apesar de apresentarem, muitas vezes, roteiros comuns do tipo cavalaria ou romântico, desenvolveram dinâmicas de conflitos focadas nos repertórios corporais, por isso os combates representavam os estilos de luta envolvidos e suas filosofias. Seja com inserção de fantasias ou explorando uma figura mítica da história da China, os filmes chamados popularmente de filmes de Kung Fu, ao longo dos anos foram dando visibilidade às técnicas e ensinamentos de combate das artes marciais como práticas preenchidas de sentido. A implementação das artes marciais japonesas, chinesas e coreanas nos países do ocidente[17] ocorreu antes da popularização do cinema de Artes Marciais, porém, foi com a popularização dos filmes de Artes Marciais que os atores e praticantes passaram a movimentar o sentido de atividade estética das Artes Marciais no imaginário social.

A Capoeira abala conceitualmente as fronteiras da dança e da luta. Os golpes envolvidos no Jogo de Capoeira buscam solucionar: combatividades, rítmicas e musicalidades envolvidas (VIDOR e REIS, 2013). Essa simultaneidade garante a sofisticação da execução, demonstrando que trabalhos marciais, em desenvolvimentos de prática de dança, são encaminhamentos ricos em possibilidades. A capoeira deixa na superfície a própria complexidade que há na combatividade, como fenômeno de envolvimento também estético e somático. Ela constrói um ambiente de performatividade improvisada em resposta às poéticas das próprias tradições, da música envolvida e das histórias pessoais de cada participante.

[16] Em gênero literário e cinematográfico, originário da China, que mistura fantasia e artes marciais ou ainda, basicamente luta de espadas em um mundo medieval imaginário.
[17] Em especial nos Estados Unidos da América.

5. Disposições Finais

Longe de definir o fenômeno das artes marciais como atividade de dança, importa que seja reconhecível do fazer marcial qualidades que podem ser dispostas em dança. As artes marciais têm sido objeto de estudo e pesquisa no campo da educação física e se incorporado cada vez mais nas dimensões esportivas, no entanto, se constituem atividades também expressivas, que manifestam fenômenos que tocam a artisticidade dos fazeres de dança e cênicos. Houve relações diretas ao longo da história da dança e indiretas por meio do campo do cinema, no entanto, promover relações entre dança e artes marciais (considerando as diversas atividades marciais que existem[18]) é aumentar a paisagem artística da dança e abrir espaço para artistas marciais trazerem novas perspectivas de movimento. Para as artes marciais, por sua vez, essa relação pode colaborar com a problematização da necessidade de efetividade, liberando para que se movimentar também seja subjetivo. Destarte, essas aproximações também contribuem para decolonialidade de gênero, desconstruindo as históricas ideias de que a combatividade pertence ao homem e a sensibilidade pertence à mulher, o que proponho é que dancemos lutando, e lutemos dançando, todes.

Jonatas Lopes de Matos Santos
UFBA
jonatasldmsantos@gmail.com
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, Artista do Movimento (artista marcial formado pela arte marcial Hapkido, de acordo com a tradição Bum Moo Kwan; dançarino contemporâneo e de Contato-Improvisação) e Colaborador do Laboratório de Contato & Improviso - Salvajam

Adriana Bittencourt Machado
UFBA
Bittencourt.a@uol.com.br
Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Licenciatura em Dança, Especialista em Coreografia UFBA. Pesquisadora e Vicecoordenadora do PPGDANÇA e pesquisadora do DMMDC.

Referências:

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Arte marcial na formação do artista da cena**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Arte marcial na formação do artista da cena:

[18] Que em tantas culturas e civilizações têm suas relações com dança muito mais diretas, como lutar se apresentar como atividades de dança.

repercussões poéticas. In: ANDRAUS, Mariana Baruco Machado (Org.). **Marcialidade e a cena**: Técnicas e poéticas nas relações tradição-contemporaneidade. 1. ed. Curitiba: Editora Prismas, f. 122, 2016. 243 p. cap. 2, p. 23-43.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: Edufba, 2012.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987

BOWMAN, Paul. BOWMAN, Paul. **Martial Arts Studies**: Disrupting Disciplinary Boundaries, Rowman & Littlefield Pub Incorporated, 2015.

BOWMAN, Paul. **Deconstructing Martial Arts, Constructing Martial Arts Studies**. Cardiff, 21 Jan. 2018. Disponível em: https://chinesemartialstudies.com/2018/01/21/deconstructing-martial-arts-constructing-martial-arts-studies/. Acesso 07 Out. 2020.

CROUCHER, Michael; REID, Howard. **O Caminho do Guerreiro** : O paradoxo das artes marciais. Trad. Marcelo Brandão Cipolta. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.

GREEN, Thomas A. **Martial arts of the world:** an encyclopedia. Santa Barbara, CA: ABCCLIO, 2001.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras, Estudos midiáticos**. UNISINOS. Volume III, nº2- Dezembro de 2001. Disponível em: http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf. Acesso em: 10 jan. 2021.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Em busca de uma epistemologia indisciplinar.In: **Arte & Cognição**. Corpomídia, comunicação, Política. São Paulo: Annablume, 2015.

LEE, Bruce. Entrevista a Pierre Berton Show – **The Mandarin Superstar** – concedida em 9 de dezembro de 1971. Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/x29c8ez. Acesso 07 Out. 2020.

LEE, Bruce. **O Tao do Jeet Kune Do**. 3ª. ed. [S. l.]: Chave, 2016. 240 p. ISBN 9788563137456.

MCGUIRE, Colin. Timing in Bruce Lee's Writings as Inspiration for Listening Musically to Hand Combat and Martial Arts Performance. **Martial Arts Studies**, Cardiff University, n. 8, p. 73-83, Verão 2019. DOI doi.org/10.18573/mas.83. Disponível em: https://mas.cardiffuniversitypress.org/articles/abstract/10.18573/mas.83/. Acesso em: 11 jan. 2020.

SALVAJAM. **Ciclo Colaborativo SALVAJAM: Da Pulsação ao Movimento**. Salvador. 23 Mai. 2018. Instagram: @salva.jam. Disponível em https://www.instagram.com/p/BjJLkCXAztz/. Acesso em: 01 Jul. 2021

SALVAJAM. **Ciclo Colaborativo SALVAJAM: Explorando Extensões**. Salvador. 14 Mai. 2019. Instagram: @salva.jam. Disponível em https://www.instagram.com/p/BxcXW9YF4dp/. Acesso em: 01 Jul. 2021

SALVAJAM. **Ciclo Colaborativo SALVAJAM: Puxe seu Arco**. Salvador. 7 Nov. 2018. Instagram: @salva.jam. Disponível em https://www.instagram.com/p/Bp5uHEOH2d1/. Acesso em: 01 Jul. 2021

SALVAJAM. **Ciclo Colaborativo SALVAJAM: Sobre Instabilidades e Desequilíbrios**. Salvador. 27 Mar. 2019. Instagram: @salva.jam. Disponível em https://www.instagram.com/p/BviGgFXHWNI/. Acesso em: 01 Jul. 2021

SALVAJAM. **Ciclo Imersão Salvajam - Impro & Contato**. Salvador. 28 Out. 2019. Instagram: @salva.jam. Disponível em https://www.instagram.com/p/B4Ky19MFItq/. Acesso em: 01 Jul. 2021

SANTOS, Boaventura de Sousa Santos. **CORPOS CONHECIMENTOS** In: Escola de Dança - UFBA. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5C0k3l2--H4>. Acesso 07 Out. 2020.

SEVERINO, Roque. **O Espírito das Artes Marciais**. 1. ed. São Paulo: Ícone Editora, 1988. 216 p.

VIDOR, Elizabeth; REIS, Leticia Vidor de Sousa. **Capoeira:** uma herança cultural afrobrasileira. 1 ed. São Paulo: Selo Negro, 2013.

ISSN: 2238-1112

Carreira docente na Educação Básica: Ensino de Arte - especificidade Dança

Josiane Franken Corrêa (UFPel)
Carolina Pinto da Silva (UFRGS)
Flávia Marchi Nascimento (UFPel)
Janete Rodrigues da Silva (UFPel)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: O texto visa partilhar reflexões sobre a inserção de professoras de Dança em escolas municipais através da oferta de vagas em concursos públicos. Busca-se aliar experiências pessoais à legislação e a estudos bibliográficos (BRASIL, 2016, 2018; JACOMINI e PENNA, 2016; STRAZZACAPPA e MORANDI, 2006; CORRÊA, 2018) para discutir possibilidades de atuação profissional a partir da formação em Licenciatura em Dança. Apresenta um breve panorama do Rio Grande do Sul na inserção de professores/as de Dança no magistério estadual em concurso anterior que demarcar grande conquista para a Área. Como recorte contextual mais específico, o texto trata do Concurso Público regido pelo Edital 133/2019 do Município de Pelotas RS, primeiro certame realizado com vaga específica para "Professor II - Dança", referente à atuação docente nos anos finais do ensino fundamental em escolas públicas municipais no componente curricular Ensino de Arte. Para tanto, o trabalho busca reconhecer as conquistas, até o presente momento, para o campo da Dança, a partir de mobilizações coletivas baseadas em marcos legais como a Lei 13.278/2016 e, assim, contribuir na compreensão e reconhecimento da Dança enquanto Área de conhecimento específico e autônomo na Educação Básica.

Palavras-chave: ENSINO DE ARTE. DANÇA. CONCURSO PÚBLICO. PROFESSORAS DE DANÇA. PELOTAS RS.

Abstract: The text aims to share reflections on the insertion of Dance teachers in municipal schools through the offer of vacancies in public competitions. The aim is to combine personal experiences with legislation and bibliographic studies (BRASIL, 2016, 2018; JACOMINI and PENNA, 2016; STRAZZACAPPA and MORANDI, 2006; CORRÊA, 2018) to discuss the possibilities of professional performance from graduation in Dance. It presents a brief overview of Rio Grande do Sul in the inclusion of Dance teachers in the state teaching in a previous contest that marked a great achievement for the Area. As a more specific contextual cut, the text deals with the Public Contest governed by Notice 133/2019 of the Municipality of Pelotas RS, the first certificate awarded with a specific vacancy for "Professor II - Dance", referring to teaching activities in the final years of an elementary school in municipal public schools in the Art Teaching curriculum component. Therefore, the work seeks to recognize as achievements, so far, for the field of Dance, from collective mobilizations based on legal frameworks such as Law 13.278/2016 and thus contribute to the understanding and recognition of Dance as an Area of specific and autonomous knowledge in Basic Education.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Keywords: ART EDUCATION. DANCE. PUBLIC TENDER. DANCE TEACHERS. PELOTAS RS.

1. Introdução

O texto visa partilhar reflexões suscitadas no Projeto Unificado Ensino Contemporâneo de Dança na Educação Básica: pedagogias possíveis[1], acerca da inserção de professoras e professores de Dança em escolas municipais através da oferta de vagas em concursos públicos. Sem a intenção de traçar um panorama histórico acerca da criação e execução de editais voltados à carreira do magistério no Brasil, buscamos aliar experiências pessoais à estudos bibliográficos para discutir possibilidades de atuação profissional a partir da formação em Licenciatura em Dança.

Tem-se como aporte teórico, investigações que abordam a profissão docente, de forma ampla, assim como iniciativas legais relacionadas à carreira do magistério no setor público (JACOMINI e PENNA, 2016); e a profissão docente na Área da Dança (STRAZZACAPPA e MORANDI, 2006; CORRÊA, 2019).

Como recorte contextual mais específico, o texto trata do Concurso Público regido pelo Edital 133/2019 do Município de Pelotas RS, primeiro certame realizado com vaga específica para “Professor II - Dança” no município, que corresponde à atuação docente nos anos finais do ensino fundamental em escolas públicas municipais no componente curricular Ensino de Arte.

2. Profissão docente em Dança

Entende-se como profissão docente a atuação profissional no âmbito do ensino, por parte de professoras e professores com a devida capacitação para tal. Na discussão aqui proposta, a profissão docente é pensada na perspectiva da Educação Básica, ou seja, no ensino formal institucionalizado pelas escolas de educação infantil, ensino fundamental e ensino médio.

[1] Projeto vinculado ao Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq), que conta com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS). O projeto realiza uma série de ações voltadas à inserção de professoras e professores de dança em contextos escolares. Durante a pandemia do COVID 19, tem realizado reuniões de estudo no formato remoto e acompanhado a publicação e o desenvolvimento de editais de concurso público relacionados ao Ensino de Arte.

ISSN: 2238-1112

De todo modo, é preciso lembrar que o ensino de dança, especificamente, não é um fazer que tem origem em ambientes escolares, mas sim, configura-se como uma prática artística que emerge dos mais diferentes espaços e apresenta, conforme cada contexto, objetivos próprios.

A origem da prática da dança e, consequentemente, do seu ensino, remontam à pré-história e são caracterizados pela tradição oral, sendo passados de geração a geração. Danças guerreiras, rituais agrários, cultos totêmicos dançados, rodas para ritos cósmicos são, segundo Bourcier (2001), práticas que deram início à ideia de dança que conhecemos hoje.

Com o passar do tempo, a dança como ação humana e social, também se transformou, então mais tipos e variantes desta prática foram criados em todo o mundo, com o intuito de tornar-se expressão artística, divertimento, atividade física, atividade terapêutica, atividade educacional, entre outros fins e possibilidades. Então, as práticas dançadas são propostas em academias e escolas não formais de dança, igrejas, centros de reabilitação, espaços urbanos ao ar livre, garagens, estúdios, escolas de Educação Básica, Universidades, entre outros.

Geralmente, quem opta por tornar a dança o seu ofício profissional, acaba escolhendo algum ramo que se liga com objetivos pessoais, relação com determinados contextos e oportunidades de trabalhos remunerados. E, assim como a atuação profissional está ligada a uma série de fatores que se conectam, o ramo escolhido envolve uma formação específica, podendo esta ser mediada por uma instituição de âmbito acadêmico ou não. Nessa perspectiva, é relevante mencionar que

> A dança como profissão abrange uma extensa variedade de funções e, por sua característica prática, não se restringe ao espaço da Licenciatura ou Bacharelado como opção formativa. A maioria dos profissionais da dança tem a sua formação realizada através do ensino não formal, em cursos livres, academias e grupos de dança, que fazem surgir no cenário artístico novos bailarinos, coreógrafos, ensaiadores, iluminadores, etc., todos os anos. (CORRÊA e NASCIMENTO, 2013, p. 55)

Ou seja, apesar da investigação apresentar-se restrita ao espaço escolar como contexto de atuação de professoras e professores dessa linguagem artística, é relevante mencionar que há uma infinidade de modos de trabalho com dança e que, muitos deles, já existiam muito antes do desenvolvimento de pesquisas sobre o ensino de dança na Educação Básica.

ISSN: 2238-1112

Para tratar da docência em dança em escolas de ensino formal como tema de pesquisa, é preciso levar em consideração que a profissão docente em instituições escolares é normatizada e burocraticamente exigida pelo Estado, orientada no Brasil pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1961 (e suas alterações) e pela Constituição Federal de 1988 (e suas alterações), entre outras normativas.

A entrada de um professor como integrante efetivo do quadro docente em uma escola pública brasileira é realizada através de concurso público, estabelecido pela Constituição Federal no artigo 206, quando coloca que o ensino será ministrado com base em alguns princípios, sendo um deles a “valorização dos profissionais da educação escolar, garantidos, na forma da lei, planos de carreira, com ingresso exclusivamente por concurso público de provas e títulos, aos das redes públicas” (BRASIL, 2016, p. 123). Ainda,

> A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB/96), no art. 67 (Lei BR nº 9.394, 1996) estabelece que estatutos e planos de carreira devem garantir o ingresso no magistério por concurso público, o aperfeiçoamento profissional, inclusive com licença remunerada, o piso salarial, a progressão na carreira baseada na titulação e na avaliação de desempenho, uma carga de trabalho que contemple período reservado a estudos, planejamento e avaliação, além de condições adequadas de trabalho. (JACOMINI e PENNA, 2016, p. 179)

Sabe-se que, embora sejam realizados concursos públicos de acordo com as demandas contextuais e, também, da “boa vontade” dos governantes de estados e municípios, no tocante às condições adequadas de trabalho, professores padecem com os baixos salários, com a precariedade de infraestrutura física e de formação continuada para o bom desenvolvimento profissional e, como consequência de tudo isso, sofrem com a desvalorização social.

Com essa realidade, os profissionais da educação acabam sobrecarregados, especialmente por terem de criar condições inusitadas de ensino, já que percebem, muitas vezes, uma distância considerável entre os conhecimentos produzidos durante a formação universitária e o que é possível de realizar na prática docente real, nas escolas. Com os professores e professoras de dança, o desafio é ainda maior, pois, ao ingressarem na escola, precisam criar espaços adequados para ministrarem suas aulas, visto que, a maioria dos espaços educativos não têm salas apropriadas para o exercício desses profissionais.

ISSN: 2238-1112

Voltando ao ingresso de professores em instituições escolares via concursos públicos, é importante frisar a necessidade de uma diplomação mínima para assumir vagas docentes no magistério público, conforme disposto no artigo 62 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB):

> A formação de docentes para atuar na educação básica far-se-á em nível superior, em curso de licenciatura plena, admitida, como formação mínima para o exercício do magistério na educação infantil e nos cinco primeiros anos do ensino fundamental, a oferecida em nível médio, na modalidade normal. (BRASIL, 2018, p. 42)

Na organização curricular das disciplinas escolares, a Dança encontra-se como linguagem artística a ser desenvolvida no Ensino de Arte e em ações previstas no componente da Educação Física. Ao restringir a prática da Dança ao Ensino de Arte nos anos finais do Ensino Fundamental e no Ensino Médio, como é a intenção deste texto, faz-se necessária, sob perspectiva legal, a formação em Curso Superior de Dança, na modalidade Licenciatura.

Para atuação na Educação Infantil e anos iniciais do Ensino Fundamental, o Ensino de Arte pode ser incumbência da pedagoga, que é a professora regente da classe ou sob responsabilidade de professores com formação específica em alguma linguagem artística, dependendo da organização escolar.

3. Políticas Públicas, Licenciaturas em Dança e inserção legal de *profas* de dança em nível estadual

O primeiro curso superior em Dança do Brasil iniciou as suas atividades em 1956, na Universidade Federal da Bahia, e apesar do primeiro curso ter surgido na década de 1950, houve uma grande lacuna na criação desta formação em outras instituições superiores, o que de certa forma reflete a escassez de iniciativas públicas para o fortalecimento da Área da Dança na formação de docentes para atuação na Educação Básica. Apenas

> [...] na década de 1990, impulsionados pelas demandas da Educação Básica, no sentido de adequar-se às exigências da LDB 9.394/1996 e às orientações dos Parâmetros Curriculares Nacionais, os cursos superiores de Dança no Brasil apresentam um crescimento mais evidente. Porém, é só a partir dos anos 2000 que essa possibilidade formativa se expande consideravelmente, principalmente em função da implantação do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI). (CORRÊA, 2018, p. 39)

ISSN: 2238-1112

Da criação do primeiro Curso Superior de Dança no País até o momento (2021), mais de 50 cursos de Dança surgiram - entre Licenciaturas e Bacharelados -, nas diferentes regiões brasileiras[2].

No Rio Grande do Sul (RS), o primeiro curso de dança a nível superior inaugura suas atividades na região noroeste do Estado em 1998, na Universidade de Cruz Alta, e tem o seu fechamento em 2010 (HOFFMANN, 2015), por diferentes motivos. Atualmente, tem-se no RS cinco cursos de Licenciatura em Dança e um bacharelado[3].

Acredita-se que em função do aumento de opções formativas, e por consequência, da existência de um maior número de profissionais formados na Área, é potencializada a pressão popular pela abertura de vagas e pela criação de políticas públicas que se relacionam com a inserção de professoras de Dança nas instituições escolares.

Uma amostra disso é a criação de um evento chamado “Encontro Estadual das Graduações em Dança”, de caráter itinerante, que já conta com cinco edições realizadas. Este evento destaca-se

> [...] pela produção coletiva de documentos de cunho reivindicatório, elaborados com base em necessidades evidenciadas na ação pedagógica e na prática investigativa dos profissionais do ensino da dança, e que são endereçados a entidades políticas e a órgãos públicos. Um exemplo significativo dessa ação política da categoria são as cartas elaboradas a partir do Encontro realizado em agosto de 2011, que solicitam ao governo estadual a criação de vagas para professores de Dança na rede pública do Rio Grande do Sul. (CORRÊA, 2018, p. 58-59)

Depois de 2011, o evento ainda elaborou outros documentos e, este movimento constante de reivindicação surte efeito positivo de várias formas, mas especialmente na oferta de vagas específicas para licenciados em Dança, como exemplos citados mais adiante.

Com o crescimento da dança enquanto Área de conhecimento e o amadurecimento da democracia no Brasil, as políticas públicas específicas para o campo expandiram. Tendo como entendimento que as políticas públicas são ações e programas do Estado em prol de interesses sociais e de determinadas Áreas,

[2] Vide lista de Cursos no endereço: <https://emec.mec.gov.br/>
[3] Cursos de Licenciatura em Dança: Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS – Montenegro RS); Universidade Federal de Pelotas (UFPel – Pelotas RS); Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS – Porto Alegre RS); Universidade Federal de Santa Maria (UFSM – Santa Maria RS); Universidade de Caxias do Sul (UCS – Caxias do Sul RS). Bacharelado em Dança: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM – Santa Maria RS).

compreende-se a importância de movimentos e pressões para que as políticas sejam implementadas para responder a determinados anseios comunitários.

Como já colocado anteriormente, a primeira Universidade a ofertar o Curso de Licenciatura em Dança no Estado do Rio Grande do Sul foi a UNICRUZ, que formou a sua primeira turma de licenciados em 2002. Entre 2002 e 2020 (espaço de tempo em que o território sul-rio-grandense conta com um número cada vez maior de professoras e professores formados em Dança), aconteceram três concursos públicos para o magistério estadual, organizados pela Secretaria de Educação do RS (SEDUC RS): em 2005, em 2011 e em 2013. Ao discorrer sobre esta história, Corrêa (2018, p. 71) explica que:

> No edital 001/2005, a habilitação exigida para os candidatos foi ensino superior em curso de licenciatura, com habilitação específica, ou formação superior em curso relacionado à habilitação específica, e no anexo II do mesmo edital consta detalhadamente o nível de ensino, o componente curricular, o número de vagas, a Coordenação Regional Estadual e o Município para os quais as vagas estavam destinadas. O componente curricular dedicado ao Ensino de Arte aparece, ainda, como Educação Artística, sem discriminar quais são as linguagens específicas que compõem o conteúdo programático da disciplina. Já no edital 01/2011 constava a habilitação em Dança como uma das possíveis formações para assumir a vaga do Ensino de Arte. Nele, foram disponibilizadas 314 vagas para professores com habilitação em licenciatura plena em Artes (Artes Visuais, Teatro, Música, Dança) ou licenciatura plena em Educação Artística (Artes Visuais, Teatro, Música, Dança) para as escolas públicas sul-rio-grandenses de Educação Básica. Em uma evolução positiva, no edital 01/2013 foram disponibilizadas 87 vagas para habilitação em licenciatura plena em Artes Visuais ou licenciatura plena em Educação Artística (Plástica), 82 vagas para habilitação em licenciatura plena em Teatro ou licenciatura plena em Educação Artística (Cênicas), 92 vagas para habilitação em licenciatura plena em Música ou licenciatura plena em Educação Artística (Música) e 81 vagas com habilitação em licenciatura plena em Dança ou licenciatura plena em Educação Artística (Dança).

As modificações explícitas na oferta de vagas são reflexo das mudanças formativas e políticas que acontecem ao longo do tempo, além da reivindicação de direitos impulsionada por movimentos da classe de arte-educadores no Brasil. Mudar a denominação da habilitação para o cargo, ou seja, de licenciatura plena em Artes (Artes Visuais, Teatro, Música, Dança) para licenciatura plena em Dança – modificação também ocorrida na denominação das outras artes –, representa uma ação afirmativa para com as especificidades artísticas, numa perspectiva de garantir espaço na escola para o ensino das artes previstas nos Parâmetros Curriculares Nacionais da Educação Básica (CORRÊA, 2018).

ISSN: 2238-1112

É relevante observar que o concurso público é uma ferramenta administrativa de seleção que oportuniza aos cidadãos o ingresso no serviço público de maneira isenta e igualitária. Tendo como base a Constituição brasileira e leis para a sua realização, os concursos podem garantir que candidatos, desde que aprovados, ocupem um cargo efetivo ou um emprego público.

Sendo assim,

> [...] servidores públicos e empregados públicos - ingressam nos quadros da Administração Pública, por meio de procedimento administrativo denominado concurso público, regulado por edital que disciplina o certamente, visando selecionar os profissionais mais competentes e com maior aptidão para o serviço público. (MIGUEL, 2013, p. 2)

Essa ferramenta possibilita o preenchimento de cargos que possam estar em carência de recursos humanos. Ainda, o concurso público poderá, através de provas, realizar a seleção de pessoal competente para o exercício da função, respeitando os critérios técnicos, a capacidade física e intelectual de cada candidato. Vale destacar, que a estabilidade garante (ou deveria garantir) ao concursado a segurança de não haver interferências políticas ou pessoais para a realização de suas funções.

4. Concurso na Prefeitura Municipal de Pelotas

No município de Pelotas, que conta com o funcionamento de um Curso de Dança – Licenciatura, na Universidade Federal de Pelotas, desde 2008, a publicação de editais com vagas para o Ensino de Arte nomeando no seu texto todas as linguagens artísticas é muito recente.

No ano de 2019, através de publicação em um jornal local, fica-se sabendo da previsão de que sairia um edital de concurso público para o município de Pelotas ainda naquele ano. Nesta previsão constava que teriam vagas para professor de Ensino de Arte. Assim, a notícia de que a Prefeitura Municipal pudesse vir a realizar um concurso público para a Área do magistério gerou um movimento por parte de docentes, discentes e egressos do Curso de Dança da UFPel para pressionar por vagas específicas para Professores de Dança.

Essa pressão teve como base e justificativa a conquista da alteração da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) a partir da obrigatoriedade do ensino de dança através da Lei 13.278/2016, que incluiu as artes visuais, a dança, a música e o

ISSN: 2238-1112

teatro nos currículos dos diversos níveis da Educação Básica. A partir disso, discentes e docentes do Curso de Dança da UFPEL uniram-se através de uma solicitação por meio de uma carta assinada pela coordenação do Curso e endereçada à SMED (Secretaria Municipal de Educação e Desportos de Pelotas), para exigir vagas específicas no certame em questão, com a inclusão das quatro linguagens artísticas no texto do edital, informando da necessidade de provas específicas para cada formação.

Assim, em outubro de 2019, a publicação do edital 133/2019 da Prefeitura Municipal de Pelotas, surge como o primeiro edital que prevê vagas específicas para cada linguagem artística, tal como publicado: 01 vaga para Professor de Artes Visuais; 01 vaga para Professor de Dança; 05 vagas para Professor de Música; 01 vaga para Professor de Teatro.

Este movimento coletivo teve um resultado muito esperado e comemorado, com a abertura de vaga para Professor II Dança, entretanto não sem equívocos. No lançamento do edital publicado em 04 de outubro de 2019, o conteúdo programático, assim como as referências bibliográficas, baseava-se na Área de Educação Física, conforme colocação a seguir:

> Primeiros Socorros. Movimentos, Esportes e Jogos na Infância. A transformação didática do esporte[...] Conteúdos físico-esportivos e as vivências de lazer. Exercício físico e cultura esportiva. Esporte e mídia: do jogo ao telespetáculo [...] (04/10, EDITAL 133/2019).

Ou seja, a bibliografia que se destinava especificamente ao campo de estudos da Educação Física, seriam as mesmas referências utilizadas para a prova específica de Professor II Dança, sendo uma delas os Parâmetros Curriculares Nacionais voltados à Educação Física. Nesse sentido, é inevitável não refletir o quanto os órgãos públicos educacionais ainda estão desorientados e desinformados sobre o campo de conhecimento do ensino das artes, em particular do campo de conhecimento do ensino de dança.

Deste modo, mais uma vez o coletivo se une para formular um novo documento e impugnar o edital, solicitando que fosse revista a bibliografia da Área para que, realmente, pudessem ser elaboradas provas específicas para a Dança. Em 11 de outubro de 2019 é publicado o edital com a devida retificação, desta vez com referências adequadas para o campo em questão. Enfim, mesmo com todos os

ISSN: 2238-1112

percalços que envolveram a realização deste concurso, considera-se o mesmo como um avanço para a inserção de docentes no contexto escolar.

Contabilizando os resultados da conquista foram 17 pessoas licenciadas inscritas para o concurso e, destas, 12 foram aprovadas, sendo que em janeiro de 2020, duas professoras foram nomeadas e empossadas. Pela primeira vez, oficialmente, entravam no município professoras licenciadas em Dança para uma vaga específica para o ensino de dança na escola.

Na época surgiram muitos questionamentos, entre eles: por que só duas nomeações para dança (levando em conta que nomearam mais profissionais de Artes Visuais, por exemplo)? Quais seriam os critérios na escolha da linguagem artística (sendo que são as instituições que optam pelo tipo de arte que será ensinada no componente curricular)?

Essas e outras indagações foram feitas à SMED pelas professoras de dança nomeadas, no momento de serem encaminhadas às escolas. A resposta e justificativa da mantenedora foi que a inserção desses profissionais, naquele momento, vinha ao encontro da necessidade da implementação, já em andamento desde 2019[4] do projeto municipal de abertura de escolas de turno integral, o que acarretou na ampliação dos currículos das escolas que foram contempladas nesse projeto.

Posteriormente, no transcorrer do ano de 2020, com as transformações e demandas ocasionadas pela pandemia da COVID-19 na educação como um todo, a perspectiva para continuidade deste projeto ficou engavetado, assim como o processo de nomeações do concurso de 2019, no ano de 2020, permaneceu estacionado por um tempo.

Com isso, o que eram expectativas de novas nomeações que contemplasse a lista de aprovados da Área da Dança, viraram em muito descontentamento, frustração e insegurança, principalmente pelo fato de que, desde o início do ano de 2021, o processo de nomeação dos candidatos tem acontecido de forma extremamente desigual. Num primeiro momento, apesar de terem sido ofertados números similares de vagas, 30 professores de Artes Visuais, 6 professores de Música, 2 professores de Dança e 2 professores de Teatro foram

[4] Para saber mais sobre implementação das escolas de turno integral em Pelotas acesse: http://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/pelotas-institui-oficialmente-turno-integral-na-educacao

ISSN: 2238-1112

nomeados para atuação no Magistério Municipal, conforme informações do site da Prefeitura de Pelotas em março de 2021.

Insatisfeita com estes dados, a classe de arte educadores, mais especificamente de professoras de dança e de teatro, no contexto pelotense, pressiona a Prefeitura por mais nomeações dos candidatos aprovados na Área da Dança. Com mais um documento, o Curso de Dança da UFPel, desta vez também em apoio a um movimento iniciado por candidatos aprovados no concurso – movimento este que resultou na criação de um "coletivo com o intuito de reivindicar as nomeações para os cargos em vacância de professor de Arte do município" (JORGE, 2021, p. 96) –, solicita a isonomia entre as linguagens artísticas não só na oferta de vagas em editais de concursos públicos, mas também na nomeação dos candidatos aprovados, algo que pode ser mediado entre Secretaria e instituições escolares que muitas vezes desconhecem a possibilidade de ter no seu quadro docente, um professor formado em Dança - Licenciatura.

A professora Jaciara Jorge, uma das organizadoras do coletivo de candidatos aprovados no concurso e que, atualmente, está oficialmente nomeada e atuando como professora de Dança em uma escola pública municipal de Pelotas, coloca na sua dissertação de mestrado que versa sobre a realidade do ensino de dança na Educação Básica um pouco desta história:

> Recebemos apoio das seguintes instituições: Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência - Pibid e do Residência Pedagógica - RP da Universidade Federal de Pelotas, Curso de Dança-Licenciatura da UFPel, Curso de Teatro-Licenciatura da UFPel, Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, ASGADAN - Associação Gaúcha de Dança, AmaSete - Associação dos amigos do Theatro Sete de Abril, SATED - Sindicato dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões do estado do Rio Grande do Sul e ANDA - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Esses apoios foram muito importantes e tiveram um valor inestimável para o coletivo. Seis dias após o envio das cartas de apoio, a Secretaria publicou mais um edital de nomeação, sob no 074/2021, o qual nomeava quatro professores de Dança e quatro professores de Teatro (JORGE, 2021, p. 97-98).

Como antecipado na citação acima, o movimento resultou em mais nomeações e isto potencializa a vontade em lutar ainda mais por espaços de atuação no território escolar.

Longe de tirar a responsabilidade de gestores ou pensarmos ingenuamente que qualquer pedido/reivindicação será atendido, neste momento, é extremamente importante pensarmos que esse movimento coletivo vem crescendo e nos faz crer que essas ações, micro-articulações, podem fazer diferença para exigir

ISSN: 2238-1112

mais concursos, mais vagas, mais espaço para a Área específica da Dança e assim, auxiliar no reconhecimento da Dança enquanto campo de conhecimento específico e autônomo na Educação Básica.

5. Considerações Finais

Como já mencionamos, a abertura de concursos públicos com vagas para Área de conhecimento da Dança no Brasil, de modo geral, se dá para se adequar às demandas da Educação Básica a partir da expansão dos Cursos Superiores de Dança, principalmente a partir dos anos 2000. Isso possibilitou a formação dos licenciados em Dança, tornando concreta a viabilidade destes profissionais atuarem como professores de Dança em escolas públicas (CORRÊA; SANTOS, 2019).

No Rio Grande do Sul já foi realizado um concurso para a inserção de professores/as de Dança no magistério estadual, o que demarca importante conquista para o campo, fruto das lutas e reivindicações da classe de arte educadores do País. Essa demanda para concursos na Área da Dança no município de Pelotas RS tem, de certa forma, uma trajetória similar. A partir da criação do Curso de Dança - Licenciatura da UFPel (2008) e com as primeiras turmas de licenciados em Dança buscando seu campo de atuação, surge a necessidade de ações e reivindicações junto à Secretaria Municipal da Educação de Pelotas.

Desta forma, o Curso de Dança juntamente com alunos e egressos, pressionaram a Prefeitura de Pelotas para a inclusão de vagas específicas para as quatro linguagens artísticas em concurso para contratação de professores no município no ano de 2019. Assim, através de uma carta assinada pela Coordenação do Curso entregue à SMED, as reivindicações para vagas e, consequentemente, provas específicas foram atendidas. No entanto, mais uma vez houve a necessidade de mobilização coletiva, uma vez que as provas para Área da Dança estavam relacionadas com a bibliografia da Área de Educação Física. Por fim, as demandas foram atendidas e o concurso contou com a aprovação de 12 profissionais licenciados em Dança para as escolas municipais de Pelotas.

Reconhecemos as conquistas até o presente momento para a Área de Dança, frutos de mobilizações coletivas baseadas em marcos legais como a Lei 13.278/2016, por exemplo. No entanto, a luta segue por uma maior oferta de vagas

ISSN: 2238-1112

e contratação de forma igual entre as quatro linguagens artísticas, uma vez que, as artes visuais continuam a ser priorizadas em detrimento das outras.

Outro aspecto não mencionado neste texto diz respeito à prática docente após a entrada dos profissionais no ambiente escolar, algo complexo e que merece atenção e investigação por parte de pesquisadores. Esta e outras questões concernentes ao ensino de Dança nas escolas de Educação Básica também são de interesse do grupo envolvido nesta pesquisa, e farão parte dos próximos trabalhos realizados pelo Projeto Ensino Contemporâneo de Dança na Educação Básica: pedagogias possíveis.

Josiane Gisela Franken Corrêa
UFPel
josiane.correa@ufpel.edu.br
Licenciada em Dança pela Universidade de Cruz Alta, Mestre e Doutora em Artes Cênicas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Curso de Dança - Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas. Líder do Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq). Coordenadora do Projeto Unificado *Ensino Contemporâneo de Dança: pedagogias possíveis* (OMEGA UFPel).

Carolina Pinto da Silva
UFRGS
carolpinto.bailarina@gmail.com
Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Pelotas, também possui graduação em Educação Física - Licenciatura Plena pela UFPEL. Artista da Dança na cidade de Pelotas/RS, atualmente é professora de Dança da Prefeitura Municipal de Pelotas. Colaboradora do Projeto Unificado *Ensino Contemporâneo de Dança: pedagogias possíveis* (OMEGA UFPel)

Flávia Marchi Nascimento
UFPel
flavia.marchi@hotmail.com
Licenciada e mestre em Educação Física pela Universidade Federal de Pelotas. Professora do Curso de Dança - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas e doutoranda em Educação - FAE/UFPel. Colaboradora do Projeto Unificado *Ensino Contemporâneo de Dança: pedagogias possíveis* (OMEGA UFPel).

Janete Rodrigues da Silva
UFPel
janeterodrigues.sil@gmail.com
Acadêmica do Curso de Dança - Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, e bolsista de Iniciação Científica do Projeto Unificado *Ensino Contemporâneo de Dança: pedagogias possíveis* (OMEGA UFPel).
Artista e Produtora Cultural.

Referências

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Tradução: Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf> Acesso em 27 jan. 2021.

BRASIL. **Lei de diretrizes e bases da educação nacional.** 2ª ed. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2018. 58 p. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/544283/lei_de_diretrizes_e_bases_2ed.pdf> Acesso em 27 jan. 2021.

CORRÊA, Josiane Gisela Franken. **Nós, professoras de Dança**: Ensaio documental sobre a docência em Dança no Rio Grande do Sul. 309 f. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

CORRÊA, Josiane Franken; NASCIMENTO, Flávia Marchi. Ensino de dança no Rio Grande do Sul: um breve panorama. **Conceição | Conception**, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 53-68, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647702/14581> Acesso em 28 jan. 2021.

CORRÊA, Josiane Franken; SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. Políticas Educacionais e Pesquisas Acadêmicas sobre *Dança na Escola* no Brasil: um movimento em rede. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, RS, v. 9, n. 1, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbep/a/MV85Zxg6Pn8zRMnWpcXtmYt/?format=pdf&lang=pt Acesso em 08 jun. 2021.

HOFFMANN, Carmen Anita. **A trajetória do Curso de Dança da UNICRUZ (1998 – 2010)**. 2015. 196 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

JACOMINI, Márcia Aparecida; PENNA, Marieta Gouvêa de Oliveira. Carreira docente e valorização do magistério: condições de trabalho e desenvolvimento profissional. **Pro-posições**, v. 27, n. 2, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pp/v27n2/1980-6248-pp-27-02-00177.pdf> Acesso em 27 jan. 2021.

JORGE, Jaciara. **Componente curricular arte**: percursos formativos e docência em dança na escola. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas RS, 2021.

MIGUEL, Antônio Rodrigues. As discriminações nos concursos públicos e os princípios constitucionais do Direito Administrativo. **Revista Jus Navigandi**, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 18, n. 3486, 16 jan. 2013. Disponível em: https://jus.com.br/artigos/23465 . Acesso em: 14 jun. 2021.

PELOTAS, RS. **EDITAL Nº 133/2019.** Concursos Públicos. Secretaria de Administração e Recursos Humanos, Pelotas, RS. 2019. Disponível em:

https://sistema.pelotas.com.br/transparencia/arquivos/editais_contratos/149434c508e7082a279fdfd1d1dae341.pdf

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.

ISSN: 2238-1112

Epistemologias de bebês na dança – um estudo cartográfico no ocidente, africanidade e povos da floresta.

Juliana Costa Ribeiro (doutoranda da ULisboa)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: Esta pesquisa pretende investigar como/se os entendimentos do que pode um bebê, ou seja, as epistemologias de bebês, possibilitam a ele estabelecer relações entre sua comunicação não-verbal e a linguagem da dança. Para tanto trabalharemos com três epistemologias: a do ocidente, da africanidade e dos indígenas brasileiros. Temos como objetivo compreender relações entre o ambiente cultural, as interações e o bebê no seu processo de comunicação não-verbal e a linguagem da dança. Utilizaremos o método cartográfico. Conviveremos com três turmas de bebês (zero a vinte e quatro meses) e seus cuidadores em aulas de dança. Uma turma será composta por pessoas quilombolas do Quilombo do Gurugi, área rural do Conde/PB; outra será com pessoas indígenas Potiguaras da Bahia da Traição/PB, a outra com pessoas que vivem na cidade de João Pessoa/PB. A produção de dados será feita por entrevistas, diário de bordo e gravações em vídeo dessas aulas. A análise do material será feita a luz de teorias epistemológicas diferentes para cada grupo. Como marco teórico contaremos com os estudos sobre bebês na *Rede de Significações* de Kátia Amorim (2012), os estudos do psicólogo Tiago Almeida (2018), a pesquisa sobre procedimento metafórico do corpo na dança de Lenira Rengel (2009), o entendimento das relações entre corpo e ambiente, percepção e o ato de conhecer de Maturana e Varela (1995); Molefi Asante (2016) e a afrocentricidade e Ailton Krenak (2019) e suas ideias para adiar o fim do mundo.

Palavras-chave: DANÇA DE BEBÊS. EPISTEMOLOGIAS. INFÂNCIAS.

Abstract: This research intends to investigate the epistemologies of babies, that is, how and if a baby can establish a relationship between their non-verbal communication and the language of dance. We will work with three epistemologies: Western, African and that of Brazilian native peoples. We aim to understand the relationships between the cultural environment and the baby's non-verbal communication through the language of dance. The cartographic method will be used. We will work in with three groups of babies of zero to twenty-four months and their caregivers, in dance classes. One group will be from Quilombola people from Quilombo do Gurugi, a rural area of Conde/PB. Another will be from Potiguara indigenous people from Bahia da Traição/PB. The third is of people who live in the city of João Pessoa/PB. Data will be collected through interviews, logbook, and video recordings of the classes. The material will be analyzed in light of different epistemological theories for each group. As a theoretical framework, we will rely on studies on babies in the Rede de Significações de Kátia Amorim (2012); studies by psychologist Tiago Almeida (2018); research on the metaphorical procedure of the body in dance by Lenira Rengel (2009); the understanding of relationships amongst body, environment, perception and the act of knowing by Maturana and Varela

(1995); Molefi Asante (2016) and his Afrocentricity; and Ailton Krenak (2019) his ideas to postpone the end of the world.

Keywords: BABIES DANCE. EPISTEMOLOGIES. CHILDHOODS.

1. Conhecer é cocriar o mundo

As interações entre as pessoas e o ambiente são determinantes para os modos possíveis de estar-a-ser (ALMEIDA, 2018a) no mundo. Nos primeiros anos de vida estas interações são fundantes para a construção do entendimento de si e o mundo a sua volta. Trata-se de um processo de cocriação, em que a criança, interagindo com as pessoas ao redor e com o ambiente, vai se construindo a partir de processos biológicos e sociais. “Portanto, se o desenvolvimento individual depende da interação social, a própria formação, o próprio mundo de significados em que se existe, é função do viver com os outros” (MATURANA & VARELA, 1955, p.50). Compreendemos, então, que toda a percepção do ser, desde seu nascimento e por toda a vida, acontece numa construção coletiva entre as pessoas e o ambiente em que estão inseridos.

Partimos do entendimento de Maturana e Varela (1995) sobre o conhecer. Para estes autores “todo conhecer é uma ação da parte daquele que conhece. Todo conhecer depende da estrutura daquele que conhece” (Maturana & Varela, 1995, p. 76). Assim sendo, ao considerarmos o bebê compreendemos que para ele conhecer é preciso agir e que o seu conhecer depende de seu aparato biológico no momento em que ocorre a ação. É na exploração do mundo e na interação com as pessoas que se constrói conhecimento. E ainda,

> o fato de o conhecer ser a ação daquele que conhece está enraizado no modo mesmo de seu ser vivo, em sua organização. Sustentamos que as bases biológicas do conhecer não podem ser entendidas somente pelo exame do sistema nervoso. Parece-nos necessário entender como esses processos estão enraizados no ser vivo como um todo. (MATURANA & VARELA, 1995, p. 76)

Sendo assim, o ato de conhecer envolve todo o corpo e não apenas o sistema nervoso. Trata-se de uma ação que impacta todos os aspectos do ser vivo. Na primeira infância, período entre o nascimento e os vinte e quatro meses completos, o bebê, foco desta pesquisa, interage com outras pessoas e com seu entorno, conhecendo, por meio de suas ações, num processo de cocriação:

autotransformação e transformação do ambiente. Tudo – ambiente, familiares e o próprio bebê - é cocriado com a chegada desse novo integrante da família.

A propósito, existem muitos tipos de famílias assim como vários entendimentos do que é e o que pode um bebê. Nas sociedades ocidentais, atualmente, questionam-se os modelos de família, anteriormente determinadas pelo pai, mãe e bebê. São válidas novas possibilidades para além da heteronormativa. Há outras culturas em que o cuidado com os bebês não está centrado no núcleo familiar. Ele acontece e é responsabilidade de toda a comunidade, diluindo o papel desse núcleo. É o caso de sociedades afrocentradas e sociedades indígenas brasileiras, por exemplo. A educação infantil, nestas culturas, acontece de modo coletivo. Que tipos de interação esses bebês criarão com sua comunidade? Como serão estabelecidos vínculos? Qual o entendimento e o que pode um bebê em outros contextos?

Neste trabalho buscaremos uma perspectiva pluriversal (RAMOSE, 2010). O abandono do universalismo se justifica por termos consciência de que há diferentes formas de existir que, historicamente, o pensamento ocidental vem tentando aniquilar, legitimando apenas sua epistemologia e a tratando como a única possível. No pluriversalismo não há a ideia de progresso entre civilizações. Os povos do passado possuíam conhecimentos tão válidos quanto os conhecimentos atuais. Não existe hierarquia nem temporal nem entre culturas contemporâneas. Pretendemos, neste trabalho, aprofundar os conhecimentos em três epistemologias: a ocidental; a africanidade e a dos indígenas brasileiros. Para nós “toda epistemologia é local e co-depende das circunstâncias sociopolíticas do contexto no qual se enrama” (KATZ, 2010, p.221). Ressaltaremos a potência de vida dos bebês nos três grupos, colocando os bebês no centro da discussão, trazendo elementos relevantes de cada cultura.

Assim sendo vamos investigar interações de bebês em seu meio, a partir do corpo, movimento e da dança. A hipótese é que a depender da cultura e consequentemente das interações que o bebê estabelecer com o seu entorno poderá indicar conexões entre a comunicação não-verbal e a linguagem da dança. Pretendemos investigar possíveis proposições na linguagem da dança de bebês com até vinte e quatro meses de idade. Temos como objetivo compreender as possibilidades ou não do bebê desenvolver habilidades corporais que criem intencionalmente movimentos dançados, seja na relação com outra pessoa, com

ISSN: 2238-1112

objeto ou sozinha a partir de interações com seu entorno. A pergunta que rege o trabalho é “Pode um bebê criar relações entre a linguagem não-verbal e a linguagem da dança?”

Para ampliar as possibilidades de entendimento do que é e pode um bebê na relação com o ambiente vamos criar três turmas de bebês e seus cuidadores. Uma turma será composta de pessoas de classe média moradoras de João Pessoa/PB, outra turma teremos pessoas do Quilombo do Gurugi, no Conde/PB e a terceira turma composta por pessoas das aldeias Potiguara, na Baia da Traição/PB. Assim, minimamente, poderemos alcançar populações com culturas diferenciadas, todas brasileiras e paraibanas, mas que vivem realidades bastante diferentes nos modos de cuidado e entendimento de mundo, de bebê e infância.

A princípio a análise de cada grupo seguirá epstemologias diferentes, sendo: pessoas moradoras da cidade de João Pessoa usaremos a epistemologia ocidental; pessoas quilombolas, a africanidade; pessoas indígenas, a dos povos da floresta. Agindo desta forma não vamos desconsiderar os atravessamentos ocidentais, já que todos os grupos são brasileiros, paraibanos e os dois últimos vivem em realidades de resistência de uma cultura ancestral que persiste apesar das investidas do ocidente. Procuraremos manter uma coerência dos autores utilizando preferencialmente europeus e pensadores com afinidades neste pensamento ao tratarmos o ocidente; africanos e negros de outras localidades para a africanidade e, para os povos da floresta, os indígenas.

Em todos os grupos trabalharemos com a faixa etária, zero a 24 meses. Nos interessa o fato do bebê ainda não ter adquirido a linguagem verbal, tendo como principal recurso comunicativo o corpo. Ao longo dos dois primeiros anos de vida o bebê vai estabelecendo relações com a linguagem não-verbal (imagética, sonora, sensório-motora, etc) e a linguagem verbal, que se estrutura como língua materna, em geral, no fim do segundo ano. Para o semiótico Ruthrof (2010) a linguagem verbal é um “parasita” da linguagem não verbal. A língua materna se estabelece nomeando e ressignificando todo o mundo não-verbal estabelecido. Ao oferecer dança a bebês trazemos essa linguagem como um modo possível de comunicação. Poderá esse fato impactar o seu modo de estar-a-ser? Pode a linguagem da dança, notadamente não-verbal, ir se estruturando junto com a linguagem verbal nestes bebês? Qual a relação da cultura em que estão emersos e suas relações com o corpo, movimento e dança?

A pesquisadora brasileira Lenira Rengel (2009) propõe que a dança opera por procedimento metafórico do corpo, ou seja, é uma linguagem que, pelo movimento, faz com que dançarino e público transitem entre linguagens verbais e não-verbais. Esta pesquisadora está interessada nos conhecimentos produzidos pela dança de modo não dualista. Seus trabalhos não envolvem bebês, mas nos parece haver aqui uma chave interessante para nossos estudos. Nos interessa pesquisar se/como o bebê se relaciona com os estímulos oferecidos nas aulas de dança e se ele vivencia algum tipo de procedimento metafórico do corpo neste período (dois primeiros anos de vida).

Nascemos seres interativos complexos e são nos modos de interação criados em co-relação com o ambiente (coisas e pessoas) que vamos agindo, adaptando-nos e o ambiente a nós. A pesquisa pretende investigar se bebês passam a relacionar a dança e suas ações cotidianas quando seu ambiente é favorável a esse tipo de interação. A expectativa é que os envolvidos consigam entrar num jogo interativo de movimentos dançados. “A aprendizagem é uma expressão do acoplamento estrutural, que sempre manterá uma compatibilidade entre o operar do organismo e o meio” (MATURANA & VARELA, 1955, p.199). Sendo que este acoplamento estrutural acontece nas negociações entre o ser e o ambiente e as decorrentes alterações e adaptações de ambos para que ele aconteça.

As diferentes culturas contempladas nesta pesquisa têm entendimentos e modos de realização diferentes em suas danças. Torna-se necessário esclarecer o entendimento de dança que adotaremos nessa pesquisa. Um movimento corporal pode ou não ser dançado. O bebê, na sua trajetória, vai adquirindo habilidades motoras que lhes dão graus de autonomia. Sentar, andar, lançar, empurrar são ações que gradativamente vão fazendo parte do repertório motor da criança. Quando essas e outras ações são vinculadas a resolução de problemas do cotidiano, não serão consideradas dança. Crianças dobrando os joelhos no ritmo de uma música quando aprendem a ficar em pé e antes de andar, apensar de muitos adultos dizerem que o bebê está dançando, essa ação está preparando para a marcha e não consideraremos dança. Já movimentações que criem imagens corporais e estabeleçam relações estéticas, afetivas numa comunicação simbólica serão consideradas dança nesta pesquisa.

ISSN: 2238-1112

Assim estabelecemos que para dançar não é preciso executar passos de algum estilo de dança, necessariamente. Não reside aí nosso interesse pelos movimentos dançados. Menos ainda há uma especificidade física para esta arte: a princípio, todas as pessoas podem desenvolver habilidades de dança, ainda que tenha alguma deficiência física ou mental.

Cabe ainda ressaltar que não temos nenhuma intenção de modificar o ritmo do desenvolvimento dos bebês, assim como não faz parte dos nossos objetivos criar super-crianças ou adultos especiais. Tampouco pretendemos ter como resultados bebês dançarinos apresentando suas danças. Os bebês que já passaram por essas aulas de dança são hoje crianças absolutamente comuns. Nossa perspectiva é que o bebê entrará em contato com a linguagem da dança e a terá como recurso disponível para comunicação durante a vida, caso isso faça sentido para ela.

2. O bebê e a dança em diferentes epistemologias

No ocidente, as pesquisas relacionadas a bebês não são novidade. Há mais de um século vêm sendo realizadas, principalmente na área da psicologia. No início do século XX o bebê era concebido como um ser incompleto que necessitava de cuidados pós nascimento para que processos biológicos ocorressem e seu desenvolvimento, composto por fases universais, completasse. O principal pesquisador dessa vertente é Piaget (2005), que foi claramente influenciado pelas descobertas a respeito da genética e a teoria da evolução. Segundo Amorim

> Essa abordagem sugere períodos ou estágios que incorporam um conjunto de características organizadoras que governam o comportamento durante cada fase do desenvolvimento. Esses princípios organizadores são considerados como permeando o funcionamento comportamental a qualquer ponto no tempo enfatizando o ponto de vista orgânico. Ainda, o reconhecimento da regularidade e universalidade do curso do desenvolvimento produz a crença de que há uma inevitabilidade no progresso, estabelecido pela natureza biológica do organismo, com a progressão estrutural do desenvolvimento, inatamente predisposto. (AMORIM, 2012, p.29)

Essas teorias colaboraram para o entendimento da infância como deficitário. Deste modo a infância era entendida como um período de latência para a vida adulta. A criança em geral e o bebê de forma mais intensa seriam seres

ISSN: 2238-1112

incompletos e inadequados que inexoravelmente passariam por fases para paulatinamente ir adquirindo competências tornando-se um ser complexo.

E ainda, ao determinar fases de desenvolvimento temos uma teoria com caráter positivista, em que é determinado um padrão normal em contraponto a anormalidades dos que não seguem o roteiro proposto. Não leva em consideração o ambiente e a cultura em que a criança está inserida, tratando como universal e biológico aquisições de conhecimentos que claramente necessitam de interação com o meio para acontecer.

Contemporânea a essa estruturação conceitual há autores que vão em outra vertente, a histórico-cultural, propondo que o desenvolvimento se dá nas interações entre o ser e seu ambiente [VYGOTSKY (2008), WALLON (1995)]. Esta perspectiva tem servido como base para a grande parte das pesquisas na atualidade. Segundo Amorim (2012) este entendimento se dá em articulação de elementos intrinsecamente interligados, dos quais pessoas interagem de acordo com sua cultura e contextos específicos. Desse modo pessoas e ambiente transformam-se construindo-se mutuamente. Esta vertente considera o bebê biologicamente aparelhado para a vida social. Para Almeida é preciso “pensar o desenvolvimento das crianças pequenas não como um por vir, mas, precisamente, renunciando a esta ideia, problematizar o “estar-a-ser-criança” como um acontecimento com a potência de devir (ALMEIDA, 2019, p.4).

Todavia este referencial dá ênfase a aquisição e internalização do signo verbal como a via para a entrada no universo da linguagem. Novamente o bebê é visto incapaz de produzir linguagem e significação, passando a significar e produzir linguagem apenas quando adquire a linguagem verbal.

Sobre a internalização Maturana e Varela (1995) fazem uma crítica pertinente. Para os autores ao descrever o fenômeno desta forma atribuímos aprendizagem apenas aos seres dotados de linguagem. Todavia é sabido que esta capacidade, a aprendizagem, não é exclusividade humana. Conforme os autores,

> Quando nós, como observadores, examinamos uma sequência de perturbações compensadas pelo sistema nervoso de uma das muitas maneiras possíveis, parece-nos que ele internalizou algo do meio. Mas, como sabemos, adotar essa descrição seria perder a contabilidade lógica: seria tratar algo que é útil para nossa comunicação entre observadores como um elemento operacional do sistema nervoso. Descrever a aprendizagem como uma internalização do meio confunde as coisas, pois sugere que na dinâmica estrutural do sistema nervoso há fenômenos que

ISSN: 2238-1112

> existem apenas no domínio de descrições de alguns organismos capazes de linguagem, como nós. (MATURANA & VARELA, 1995, p. 199)

Assim sendo, o bebê, pela bibliografia predominante, é um ser que vai adquirindo progressivamente a capacidade de executar movimentos coordenados e intencionais, mas não simbólicos (dança). A possibilidade de lidar com signos e símbolos, pela perspectiva histórico-cultural, passa a existir com a aquisição da linguagem verbal.

No entanto, encontramos pesquisas que ultrapassam este paradigma como, por exemplo, a tese de livre docência “Linguagem, comunicação e significação em bebês” a psicóloga brasileira Kátia Amorim (2012) apresenta sua pesquisa de quinze anos atestando novas possibilidades em bebês antes da fala. Segundo a autora “a busca é por poder compreender, nas relações com os outros, como as sensações e a sensibilidade se tornam significativas; como os movimentos se tornam gestos; como o corpo expressivo passa a significar. Isso significa falar em mediação semiótica e dar relevância a outros signos que não os verbais” (AMORIM, 2012, p. 85).

Ainda sobre linguagem verbal e não verbal o semiótico Ruthrof (2010) propõe que a linguagem verbal é um parasita da linguagem não verbal. Para ele, é fundante que criemos representações imagéticas, sensório-motoras, sonoras, etc, anterior a linguagem verbal. Caso não formássemos um sistema conceitual não verbal para sustentar a linguagem falada ela perderia seu significado.

O entendimento de linguagem referente à linguagem verbal é reducionista e limitador. A construção de significados é produto de percepções ativas de signos verbais e não verbais. “Sejam quais forem nossas percepções conscientes (...) não operam "sobre" o corpo: elas são o corpo, são expressão da dinâmica estrutural do sistema nervoso em seu presente, operando no espaço das descrições reflexivas (dinâmica social da linguagem)” (MATURANA & VARELA, 1995, p. 42). Ao fruirmos dança, por exemplo, elaboramos signos de naturezas diferentes para a construção de significados: o movimento, a luz, o cenário ou elementos de cena, o figurino, o release, fala de bailarinos (se houver). Esse fluxo de informações é elaborado na forma de conhecimento, de construção de significados. Restringir a linguagem à linguagem verbal é descorporificar o processo.

As teorias da psicologia do desenvolvimento, com sua ampla divulgação, normalizaram o conceito de infância e de criança. Assim, toda a subjetividade e as

ISSN: 2238-1112

possibilidades de interação acabaram sendo limitadas por conceitos de fases. A criança é entendida como um vir a ser adulto, que precisa ser estimulada da melhor forma para, ao crescer, atenda ao que a sociedade espera. Toda a sua formação está pensada do resultado da pessoa na vida adulta.

> É necessário avaliar e monitorizar a infância para "produzir" melhores adultos. E por melhores entenda-se, adultos mais próximos do que se imagina ser necessário para o tempo por vir. Os dois aliados, psicologia e estatística, produzem números que definem "modos de ser" criança que se concretizam nos currículos da pedagogia (ALMEIDA, 2019, p. 17).

Desde o nascimento até o tornar-se adulto toda a subjetividade acaba sendo regrada e controlada. Vemos aqui a possibilidade de intervenção nessa realidade. A proposta do doutoramento é justamente tentar alargar as possibilidades interativas entre família e bebê para construção de novas subjetividades de todos os envolvidos.

Numa sociedade em que o bebê é entendido como um ser deficitário fica impossível conceber sua capacidade de produzir dança, uma vez que simbolizar é algo possível apenas em outras fases da vida. O alargamento das possiblidades de entendimento do bebê, os novos conhecimentos trazidos por pesquisas em áreas como a neurociência e novas práticas oferecidas para a faixa etária podem apontar em outra direção. Será possível que um bebê produza dança? Ainda não é possível afirmar, mas atualmente é possível formular essa pergunta.

Talvez por essa dificuldade teórica há poucas pesquisas que se interessam por Bebê e Dança. Ao pesquisar na plataforma portuguesa RCAAP – Repositórios Científicos de Acesso aberto de Portugal encontramos dois trabalhos que relacionam **dança** e **bebês**. Os dois trabalhos são dissertações de Mestrado em Dança do Instituto Politécnico de Lisboa e buscam criar uma metodologia de dança para bebês nas creches. Na plataforma brasileira IBICT BDTD, num universo de 624847 documentos, entre teses e dissertações de 115 instituições brasileiras foi encontrado apenas um trabalho que relaciona diretamente dança e bebês, também em ambiente escolar. Como é possível perceber há uma deficiência de pesquisas sobre o universo da dança e os bebês, justificando-se assim a sua pertinência, já que a dança é uma linguagem possível de significação da vida.

Ao realizarmos buscas por trabalhos que relacionem **interação** e **bebês** encontramos um grande número de pesquisas. No site IBICT BDTD foram

encontrados 210 trabalhos[1], e no RCAAP, 211 pesquisas, entre dissertações e teses, foram desenvolvidas prioritariamente na área da psicologia. Como podemos perceber há um grande interesse pela área da psicologia no tema, o que não acontece na área de artes. Assim sendo nos parece pertinente expandir as discussões sobre o assunto em artes, em geral e em dança, especificamente.

Passaremos agora para a africanidade e seus entendimentos sobre dança e bebês. O conceito de Afrocentricidade iniciou-se com a publicação dos livros de Molefi K. Asante *Afrocentricity*: *The Theory of Social Change* (1980), *The Afrocentric Idea* (1987) e *Kemet, Afrocentricity, and knowledge* (1990). Trata-se de um novo paradigma que traz para o centro das discussões a história e produções de conhecimento na África e do povo negro em todo o mundo. Já em seu primeiro livro "a perspectiva que buscou privilegiar a identidade, os conceitos, os pensamentos e as ações africanas foi nomeada ao falar para ou sobre o povo africano no contexto da história" (ASSANTE, 2016, p.12).

A proposta foi rapidamente desenvolvida por diversos pensadores negros que ampliaram o conceito (MYERS, 1988; MAZAMA, 2002) e levaram o conceito para outras áreas de conhecimento tais como psicologia Afrocêntrica (NOBLES, 2006), Afrocentricidade e trabalho social (SCHIELE, 2000), Afrocentricidade e teatro afro-americano (ANADOLU-OKUR, 1997). Ainda, Marimba Ani, em seu livro *Yurugu: An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*, 1994, desenvolveu um trabalho crítico contundente a respeito da cultura eurocêntrica a partir da visão afrocêntrica. (ASSANTE, 2016).

Desde então o movimento negro busca uma reontologização do ser com bases em conhecimentos africanos antigos e contemporâneos. Trata-se de pensar os negros do mundo todo a partir de uma realidade africana, como agente autoconsciente e sujeitos de sua própria história.

Portanto, muitos estudos se debruçam no conhecimento desenvolvido em Kemet[2], a 4000 anos aEC[3], buscando bases para esta iniciativa. Na realidade

[1] Foram encontrados 678 trabalhos dos quais 468 tratavam de outros tipos de interação, que não com o bebê ou novamente eram textos sobre bebida. Destes, 100 trabalhos em Psicologia, 2 em Psicanálise e 3 em Neurociência[1]; 31 trabalhos em Educação; 22 em Enfermagem; 17 em Saúde[1]; 8 em Fonoaudiologia; 8 em Medicina[1]; 8 em Fisioterapia; 6 em linguística; 2 em Terapia Ocupacional; 1 em Educação Física, 1 em Ciências da Religião; 1 em Letras e 1 em Música (o mesmo trabalho que apareceu na pesquisa Dança e Bebê).

[2] Região que atualmente é conhecida como Egito

[3] Antes da Era comum. A contagem do tempo não faz referência a Cristo, por ser uma figura notadamente ocidental usada por esta sociedade para dominar povos.

kemética a vida acontece no modo como experimentamos os sentidos e não por uma materialidade crítica. Ela está baseada na experiência sensível e no contato com o mítico. Para a africanidade o contato com a realidade mítica e não-mítica é experimentada no cotidiano e são constitutivas do ser.

Na perspectiva afrocentrada considera-se o caminho pluriversal do pensamento, rejeitando a ideia de universalismo, que cria um centro e uma periferia. No pluriversalismo todos os pontos de vista são igualmente válidos. “A pluriversalidade filosófica aqui defendida concebe a educação como um exercício policêntrico, perspectivista, intercultural que busca um polidiálogo considerando todas as particularidades” (NOGUEIRA, 2012, p.65). Assim como nesta pesquisa, a busca é pela desierarquização dos conhecimentos, assumindo que a criação deles é uma produção cultural localizada no tempo e espaço, válida em si mesma, portanto incomparável e não-hierarquizável.

Com relação ao entendimento de criança e infância, Noguera (2018) nos propõem o conceito de infancialização como uma possibilidade de contemplar o entendimento de criança e o modo como ela se coloca no mundo. Infancializar é a ação de sustentar a instabilidade do não-conhecer e ter coragem para criar conhecimentos. O entendimento de bebê, neste caso, passa ser o de um ser de um sujeito ativo, ciente do seu não-saber, que procura expandir possibilidades de ação para atingir objetivos. “A infancialização parte do pressuposto afroperspectivista, a saber: a infância enquanto conceito filosófico é disruptiva. Infancializar é uma maneira de perceber na infância as condições de possibilidade de invenção de novos modos de vida” (NOGUERA, 2018, p. 627).

Deste modo a infância é compreendida como um momento que pode ser revisitado a qualquer tempo, mas que é especialmente vivido na primeira década de vida. Tratam a “infância enquanto agente de provocação, capaz de afetar afetivamente, acolher e provocar o encantamento diante da vida” (NOGUERA, 2018, p. 627).

Na construção social, seguindo preceitos da africanidade, a comunidade é anterior ao indivíduo. Isso não significa ausência de autonomia, mas sim que a coletividade é mais importante que os desejos individuais. Ramose (2010) nos fala

de uma filosofia do "nós"[4], na qual, é construída uma ética coletiva e todos são solidários e partilham preocupações e cuidados mútuos. (RAMOSE, 2010, p. 9).

Assim sendo, num quilombo, local escolhido para trabalho de campo dessa pesquisa, podemos perceber que, assim como vários outros aspectos da vida dos quilombolas, os cuidados com as crianças são compartilhados. A educação acontece de maneira coletiva. O poder do núcleo familiar é diluído e toda a comunidade é responsável pelas crianças.

A comunidade quilombola do Gurugi está localizada na região rural do Conde, na Paraíba, e é composta por 253 famílias. Praticam a agricultura familiar e muitos vendem seus produtos em feiras orgânicas, na cidade de João Pessoa. Os negros que lá vivem trabalham ativamente para a resistência de sua cultura e história: construíram o Museu do Ipiranga, praticam capoeira, mantém a tradição das rezadeiras e dançam o coco de roda. Desde 2010 a comunidade abre as suas portas para a "Festa do Coco", que acontece sempre no último sábado do mês. É um momento em que recebem pessoas de toda a região para dançar o coco, dando visibilidade à esta cultura, ao conhecimento e educação popular.

Certamente as interações vivenciadas nessa comunidade geram aprendizados condizentes com essa cultura. Será possível observar tais peculiaridades culturais nas ações dos bebês? Os aprendizados nessas condições carregam novas formas de entendimento de mundo? Como se dão as relações corporais entre os cuidadores e os bebês? As narrativas que se desenrolarão no trabalho de campo tentarão aproximar o conceito de infancialização e a filosofia do "nós" à hipótese desta pesquisa.

Passaremos agora para os povos indígenas brasileiros. Em geral, seus conhecimentos são passados de forma oral e em rituais xamânicos em contato direto com os espíritos e com a natureza. Para eles todas as coisas e seres da natureza possuem espírito e são passíveis de comunicar-lhes algo. É comum considerarem montanhas, rios, árvores, pedras entre outros como membros da família. Possuem outra relação com a linguagem falada e não desenvolveram a escrita. Assim, sua cultura é transmitida pela oralidade e a memória, ambas muito valorizadas nesta cultura.

[4] Termo inicialmente criado por Tshiamalenga e desenvolvido pelo autor.

ISSN: 2238-1112

> Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. O mesmo ocorre com as palavras dos espíritos *xapiri*. Que também são muito antigas. Mas voltam a ser novas sempre que eles vêm de novo dançar para um jovem xamã, e assim tem sido há muito tempo, sem fim. (KOPENAWA, 2015, p. 75)

O contato direto com o conhecimento e seu acesso por meio de rituais confere aos povos da floresta uma integração entre o passado, presente e futuro, assim como entre a realidade cotidiana e mítica. Cada pessoa é responsável pela permanência do conhecimento do seu povo. Não há compartimentalização deste conhecimento, ao contrário, é primordial que as palavras sejam passadas para os mais novos, para a manutenção daquela sociedade. O aprendizado se dá nas experiências vividas. Não se aprende lendo textos sobre a floresta, mas sim, vivenciando as situações, aprendendo com os mais velhos e com os espíritos.

Assim, a educação das crianças indígenas acontece nas interações com a floresta e com sua aldeia. Faz-se necessário aprofundar um pouco os entendimentos sobre infância para os povos da floresta. Por sua diversidade talvez seja mais difícil uma generalização deste conceito para essa população. Digo isso sem menosprezar as dificuldades anteriores, mas o ocidente, com sua tentativa universalizante propõe um modelo a ser seguido e, mesmo sabendo que ele é adaptado a cada situação local, há como dissertar sobre isso. No caso da afrocentricidade há uma recriação dos conceitos e diretrizes das culturas negras. Trata-se de uma construção coletiva tendo como base o passado da África. Esses conceitos estão em construção e diálogo em tempo real com as comunidades negras, sofrendo adaptações locais. Já para os povos da floresta não há, até onde sabemos, tentativas de construções gerais de suas culturas. As investidas do ocidente vão na direção do aniquilamento de suas existências simplificando sua cultura e deslegitimando sua humanidade. Por isso, nos propomos a aprofundar o conceito de infância dos povos da floresta em geral, caso isso seja possível, mas ao menos compreender para a sociedade Potiguara da Baia da Traição, como essa fase se dá.

Numa revisão bibliográfica encontramos o conceito de *teko porã* do contexto cultural dos indígenas Guarani. Trata-se de “um projeto político, um

conjunto de vivências em que as correlações de força entre cosmos, meio ambiente e outros animais, incluindo os humanos, são levadas em consideração para ações de um povo e de indivíduos" (NOGUEIRA, 2018, p. 633). Há o entendimento que os humanos são apenas mais um elemento da natureza, tão importante quanto outros, vivos e não-vivos, que devem seguir em harmonia para o bem estar de todos.

Para essa sociedade "há o reconhecimento da autonomia da criança, que deve ser respeitada. A criança é vista como um ser de fato, portador de um espírito que precisa ser cativado para ficar na terra" (TASSINNARI *apud* NOGUERA, 2018, p. 632). A criança passa a existir e ser educada desde o momento em que os pais ou um deles sonha com sua existência, antes mesmo da concepção. Toda a vida, para os guaranis, inicia-se num sonho.

Com relação à infância e à educação, a criança não é repreendida pelos adultos. Há uma espécie de compartilhamento de responsabilidades com a natureza: a criança é acompanhada pelos adultos e colocada em convivência com os seres vivos e não-vivos da floresta que lhe proporcional aprendizado.

Nesse tronco linguístico, guarani, há duas palavras para a criança: *mitá* (até 2 ou 3 anos) e *kyringue* (até a puberdade), apontando para diferenças consideráveis nesses dois momentos da vida. Os adultos não repreendem as crianças, conferindo a elas alto grau de autonomia.

> Registrei, no Diário de Campo (08/04/04), que "os adultos são muito atentos ao comportamento de cada criança, e esse comportamento não é questionado, mas aceito. Por isso, vê-se pouca repressão às crianças, mas um acompanhamento constante, sem julgamento moral". Essa perspectiva de não criar determinadas expectativas no modo de agir das crianças marca a fluência das relações com os adultos. (BERGAMASCHI, *apud* NOGUEIRA, 2018, p. 634).

A infância vivida com esse tipo de interação certamente provoca entendimentos de mundo diferente de outras culturas. Os indígenas que estudaremos, os Potiguaras, estão situados numa região estratégica na Paraíba. A Baia da Traição oferece facilidades para aportar barcos e navios. Por isso, a quinhentos anos mantém contato com povos brancos, sofrendo muitas investidas de aculturamento. Ainda sim mantém-se enquanto povo indígena, com uma população de cinco mil habitantes, distribuídos em 12 povoados e a cidade da Baia da Traição, segundo a prefeitura local. Nessa região a dança do Toré é um elemento de forte de identificação cultural. Dançada em momentos festivos, serve de elo entre a tradição, a ancestralidade e a resistência desse povo.

As diferenças culturais dos três grupos são notórias. Nesta pesquisa propomos um aprofundamento nos entendimentos das relações entre as interações do bebê com seu entorno para compreender possíveis relações entre linguagem não-verbal e a dança.

Juliana Costa Ribeiro
ULisboa
julianapolo@hotmail.com
Juliana Ribeiro é professora adjunta lotada no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUCSP, graduada em Dança pela Faculdade Angel Vianna, atualmente é doutoranda no Doutoramento em Educação Artística da Universidade de Lisboa.

Orientadores: Prof. Dr Jorge Ramos do Ó
ULisboa
jorge.o@ie.ulisboa.pt
Jorge Ramos do Ó é Professor Associado no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa e professor convidado na Universidade de São Paulo, onde tem lecionado sobretudo nas áreas da história da educação, história cultural e teoria do discurso.

Prof. Dr Tiago Almeida
ESELx
tiagoa@eselx.ipl.pt
É Licenciado, Mestre e Doutorado em Psicologia Educacional pelo Instituto Universitário – ISPA. Atualmente é Professor Adjunto na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. Nesta instituição coordena o domínio científico da Psicologia e o Curso de Pós-Graduação em Educação em Creche e Outros Equipamentos dos 0 aos 3 anos.

Referências

ALMEIDA, Tiago. Currículos e agenciamentos do devir: trânsitos ao redor de Deleuze na delimitação da infância a partir de Emílio de Rousseau. **Fractal Revista de Psicologia**, v. 30, n. 3, p. 302-309 doi: https://doi.org/10.22409/1984-292/v30i3/9582, 2018.

_____. **Psicologia do desenvolvimento e a delimitação de modos de ser criança**. Devir- adulto, devir-sujeito e a educação de infância. In book Biopolítica e Tanatopolítica: a agonística dos processos de subjetivação contemporâneos. Publisher: Editora CRV, pp.229-250, 2019.

AMORIM, Kátia de Souza. **Linguagem, comunicação e significação em bebês**. Tese (Livre docência) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – USP, São Paulo, 2012.

ANADOLU-OKUR, Nilgün. **Contemporary African American theater**. Broken Sound: Routledge, 1997.

ANI, Marimba. **Yurugu**: An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior. Trenton: Africa World Press, 1994.

ISSN: 2238-1112

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma ideia. In: **Ensaios Filosóficos**, v. 16, p. 6-18, dez. 2016.

KATZ, Helena. **A dança e suas epistemologias**. In 1º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

KOPENAWA, Davi. **A Queda do Céu** – palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MYERS, Linda James. **Understanding an Afrocentric World View**: Introduction to a Optimal Psychology. Londres: Atlantic Books, 1988.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MATURANA, Humberto. & VARELA, Francisco. **A Arvore do Conhecimento** – as bases biológicas do entendimento humano. Campinas: Workshopsy, 1995.

NOBLES, Wade. **Seeking the Sakhu**: Foundational Writings for an African Psychology. Chicago: Third World Press, 2006.

NOGUEIRA, Renato. **Denegrindo a filosofia**: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivista. Rio de Janeiro: Griot revista de filosofia, 2012.

_____. **Infancialização, ubuntu e teko porã**: elementos gerais para educação e ética. Rio de Janeiro: Childhood & philosophy, 2018.

PIAGET, Jean. **A Linguagem e o Pensamento da Criança**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RAMOSE, Mogobe. A importância vital do “nós”. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, v. 352, ano 10, p. 3-9, 2010.

RENGEL, Lenira. **Corpo e Dança como lugares de corponectividade metafórica**. (p. 1-19). Revista Científica/FAP (Curitiba. Online), 2009.

RUTHROF, Horst. **How to Get the Body Back into Language**. Rivista Italiana Filosofia del Linguaggio, 2010.

SCHIELE, Jerome. **Human Services and the Afrocentric Paradigm**. New York: The Haworth, 2000.

VYGOTSKY, Lev**. Pensamento e Linguagem**. Lisboa: Relógio D´água, 2008.

WALLON, Henri. **As origens do caráter da criança**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dança clássica indiana: epistemologia e desdobramentos metodológicos

Karen Cristine Veloso Martins (UFMG)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: Esse estudo acerca da epistemologia da dança indiana pretende destacar suas bases de outras que possam apresentar visões culturalmente inadequadas, deturpadas e/ou tendenciosas dos elementos que a formam, dando origem a desdobramentos metodológicos igualmente inadequados. A partir das bases epistemológicas próprias originais da dança indiana, é possível analisar metodologias que vão ao encontro delas, bem como aquelas que vão de encontro a ela. É possível compreender a necessidade de manutenção de uma das formas de artes mais antigas do planeta a partir de uma visão cultural, histórica, decolonial e de preservação dos saberes de comunidades tradicionais, os quais têm se perdido devido aos modos de produção e de relação em constante mudança da sociedade capitalista. No contexto das visões acima apresentadas, o modo de aprender, ensinar, praticar, entender a dança e relacioná-la ao seu entorno, são tão ou mais importantes do que apenas seu produto final, a performance visível. Afinal, a manutenção dessa arte tradicional depende não apenas da contínua existência de um resultado performático visível, mas do meio como ela é praticada e ensinada. Assim sendo, esse estudo pretende mostrar a relevância do uso de metodologias que estejam de acordo com sua epistemologia, em vez da substituição por metodologias em desacordo com ela ou de uma mera reprodução do seu resultado visível. Ele se dá através da revisão bibliográfica disponível e estudos de campo que ocorreram por mais de uma década.

Palavras-chave: DANÇA INDIANA. EPISTEMOLOGIA DA DANÇA. DANÇA TRADICIONAL. EDUCAÇÃO. DECOLONIALISMO.

Abstract: The presente study about the espistemology of the Indian dance aims to highlight its basis against others that might presente improper, distorted and/or biased cultural views of its elements, resulting in methodological outcomes that are also improper. From the original epistemological basis of the Indian dance itself, it is possible to analyze the methodologies that are in accordance with it as well as those who are against it. It is also possible to understand the need to preserve that which is one of the oldest art forms on the planet, from a cultural, historical, and decolonial perspective, as well as to preserve the knowldege of the traditional communities that have being lost due to the constant changes in the production methods and in the relationships within the capitalista society. In this context, the way the dance is taught, learnt, practiced, understood, and related with its environment, is as importante as, or even more importante than its final result, the visible performance. After all, the preservation of this traditional art depend not only of the continuous existence of a visible performatic result, but also on the way that it is practiced and taught. This study tries to show the relevance of the usage of methodologies that are in accordance with its epistemology instead of substituing it for methodologies that

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

are against it, or for the sheere reproduction of of its visible result. For that, the available bibliographic review and more than ten years of field studis were used.

Keywords: INDIAN DANCE. DANCE EPISTEMOLOGY. TRADITIONAL DANCE. EDUCATION. DECOLONIALISM.

1. Introdução

As chamadas danças clássicas indianas se encontram dentro de um contexto cultural, social e filosófico muito específico, em que as complexidades se revelam a cada instante. A primeira com a qual nos deparamos é que os próprios conceitos de "dança" e "clássico" não nomeiam apropriadamente as artes que ficaram conhecidas como "danças clássicas indianas". Poderíamos utilizar seus nomes originais de "*natya*", em vez de dança, e de "*sastriya nritya*", em vez de clássica. Mas, ainda que se faça essa tradução dos termos, isso não nos diz muito se não entendermos o seu significado. Esse significado não pode ser compreendido com apenas uma palavra, mas necessita ser acompanhado por uma longa explicação do que, de fato, esses termos representam dentro da cultura em que se encontram inseridos. O significado desses e de outros termos, práticas e crenças só podem ser entendidos quando compreendemos a relação deles com os aspectos diversos com os quais dialogam – aspectos históricos, filosóficos, culturais, espirituais, religiosos, artísticos, educacionais. E esses aspectos precisam ser entendidos de modo integrado, compreendendo que eles refletem um modo de vida e uma visão de mundo, ao mesmo tempo em que participam da criação e estabelecimento desses modos de vida e visões de mundo.

Dentro dessa realidade complexa e delicada, que se apresenta em uma diversidade de formas artísticas, encontram-se também fios condutores, pensamentos e práticas comuns. E é assim que, apesar das diferenças entre manifestações como *Bharatanatyam*, *Kathakali*, *Chhau*, *Sattriya*, *Manipuri* e outras, podemos identificar todas como sendo "danças indianas tradicionais" ou "clássicas", além de outras danças que, embora atualmente não figurem entre as chamadas clássicas, são tradicionais e também mantém aspectos "*sastriya nritya*".

É certo que, nessas artes, o produto final, visível, traz consigo toda a carga de seu processo, crenças, bases filosóficas, rituais e vários outros aspectos que têm tanta ou até maior importância do que o produto final em si. A dançarina

Nandini Sikand diz, sobre o estilo que pratica: “A dança Odissi é, em última instância, um processo, e não um produto” (SIKAND, 2012, p. 233). E é claro que o produto final é afetado pelo processo, especialmente no que diz respeito à sua qualidade e objetivos, segundo os parâmetros da sua cultura de origem. Assim, o entendimento do processo artístico e, certamente, de sua epistemologia e seus possíveis desdobramentos metodológicos, são essenciais tanto para sua execução apropriada, quanto para a manutenção de uma arte e cultura antiga, tradicional, cada vez mais ameaçada pelas interferências do mundo globalizado atual. Esse entendimento também é de suma importância para possibilitar a integridade daqueles que apresentam um discurso anticolonialista, contra a apropriação cultural e o etnocentrismo, pois pode conduzir atitudes que estejam de acordo com esses discursos.

Apenas o entendimento profundo da epistemologia das danças indianas pode nos apontar quais desdobramentos metodológicos são possíveis – ou desejáveis, levando ao encontro dela – e quais são indesejáveis por nos levar para longe. Com tal conhecimento, podemos inovar, criar, adaptar, sem ao mesmo tempo contribuir com o extermínio daquela que talvez seja a arte mais antiga ainda existente sobre a Terra. A extinção de tal arte, que pode ser vista como um patrimônio da humanidade, significaria uma grande perda da riqueza da diversidade artística e da formação do artista e do público. Do ponto de vista social, significaria mais uma atitude etnocêntrica, intencional ou não, a contribuir com o extermínio de uma forma de viver e de ver o mundo, a qual se baseia em antigas formas de se relacionar e experimentar a vida.

2. A aproximação do outro

O cuidado contínuo de nos relembrarmos a cada momento, a cada vez que esbarramos em um termo, uma prática ou uma crença, de que estamos lidando com pressupostos e pontos de vista provavelmente diferente dos nossos, é crucial. E a capacidade de aceitar que esse outro olhar possa ser tão válido ou tão verdadeiro quanto o nosso, é o que pode fazer toda a diferença quanto ao nível em que seremos capazes de mergulhar nele e entendê-lo.

Tendemos a crer que a forma como vivemos, pensamos e analisamos o mundo é a “normal”, e que qualquer desvio deve ser uma forma ingênua, primitiva

ISSN: 2238-1112

ou simplesmente irreal de lidar com o mundo. Normalmente, pensamos que nosso conceito do que é real é o único válido e que aquilo que muitas tradições consideram ou já consideraram reais são “apenas crenças”. E o que define o que consideramos real ou importante é nossa mentalidade baseada uma forma de viver e pensar individualista, típica da nossa sociedade atual.

Um exemplo que podemos dar é que, se um sacerdote disser que algo foi dito por uma divindade, isso será visto como uma alucinação, ou talvez como uma forma de sua classe exercer poder e domínio sobre o resto da sociedade, munida do aval divino. Para nós, provavelmente, a divindade ou o fato dela falar com o sacerdote não será, de fato, aceito como algo real. Assim, o ser humano parece ser a única peça válida no jogo, enquanto o resto é uma criação da mente humana, involuntária como uma alucinação, ingênua como a criação mental de alguém que não é capaz de explicar cientificamente as coisas e, por isso, inventa deuses, ou uma criação voluntária com segundas intenções políticas.

No *Natya Sastra*, a escritura mais antiga que temos da arte performativa, a história começa exatamente assim como o exemplo dado acima. Lá é afirmado que aquele conhecimento das artes foi revelado pela divindade chamada Brahma e está ligada ao conhecimento dos Vedas. Agora, vamos imaginar o trabalho de um pesquisador tipicamente condicionado pela visão de mundo apresentada acima, na qual o ser humano é o centro e o que vem de outras culturas é irreal, inventado por alguns com segundas intenções ou produto de uma alucinação ou ingenuidade. É bem provável que ele não queira reproduzir essa atitude colonialista, etnocêntrica ou bitolada. É bem provável que ele tenha se atraído por essa cultura exatamente pela diferença de visão que ela traz. Mas até que ponto ele conseguirá prosseguir de forma culturalmente justa em sua análise? Até que ponto conseguirá sair da sua zona de conforto e, de fato, aceitar outra visão de mundo, sem voltar a explicar os fatos a partir da sua própria visão culturalmente condicionada? Acredito que se ele não for muito perspicaz em questionar a si mesmo, se ele mesmo tiver segundas intenções ou se não tiver passado por uma transformação da sua visão e forma de viver, não irá demorar muito para, por fim, cair na mesma atitude etnocêntrica que pretendeu evitar.

Vamos ver como essa história se desenrola. O pesquisador, em sua intenção de respeitar a cultura indiana, chama nossa atenção para o fato de que, para nós, a existência de escrituras reveladas por uma divindade pode parecer algo

ISSN: 2238-1112

impossível, uma invenção da mente humana ou alguma outra alternativa do tipo, como já dissemos. Mas ele alerta também que, para sermos culturalmente justos, precisamos entender que, para aquele povo, isso é uma verdade. Assim, para estudarmos tudo o que vem daí, devemos adotar essa visão, essa perspectiva. Porém, pouco depois, o pesquisador diz que isso, certamente, é uma forma de dominação dos sacerdotes para validar, manter ou impor seu lugar na sociedade e seu direito legítimo às artes ali relatadas. Afinal, ao ligar a arte aos Vedas, às escrituras sagradas sobre as quais eles têm domínio, os sacerdotes passam a ter domínio também sobre as artes e, assim, mantém um lugar de poder sobre as outras classes sociais no campo artístico.

Nesse exemplo, o pesquisador não conseguiu, sinceramente, deixar de lado o pensamento de que a religião é usada como forma de domínio e inventa ou usa os deuses e seus escritos para se colocar ou se manter em certo lugar na sociedade. Afinal, a experiência do próprio pesquisador é de que religiões costumam fazer isso, que as classes sacerdotais costumam ser gananciosas por poder e, ao mesmo tempo, foge da sua experiência divindades reais ditando escrituras para a o benefício da humanidade. Sua proposta inicial de tentar ver pelas lentes daquele povo e ao menos pensar na possibilidade de que poderia haver alguma verdade ali, já foi por água abaixo.

Mas e se essa divindade realmente existisse? E se ela realmente tivesse dado esse conhecimento relativo aos Vedas e, mais do que isso, se isso tudo tivesse sido feito para beneficiar toda a sociedade, conforme a própria escritura afirma? E se essa classe de sacerdotes fosse, de fato, composta por pessoas humildes, de natureza divina, preocupadas apenas com o bem-estar de todos? Será que conseguimos aceitar essas possibilidades sem trazer nossas próprias experiências e desgostos para a conversa? Será que conseguimos abandonar o narcisismo de medir o mundo pela nossa própria visão limitada, achando que a nossa experiência é tudo o que existe e deve ser o parâmetro universal? Será que conseguimos aceitar que outras formações sociais, relações e mesmo outros mundos existiram e existem? E que nossa (necessária) luta pelas classes oprimidas e contra as injustiças podem não caber ou ser necessárias em outros povos, épocas, realidades e contextos? Enfim... será tão difícil entender que nós, nossa cultura, os tipos de relações que estabelecemos e como nossas dinâmicas sociais acontecem não são a única realidade?

Na esmagadora maioria das vezes, infelizmente, não conseguimos ver como as nossas atuais crenças políticas, filosóficas, nossa visão de mundo, época e entorno nos influenciam, moldam e, muitas vezes, cegam para uma realidade maior. Assim como o pesquisador do nosso exemplo, muitas vezes acreditamos estar sendo culturalmente justos, desprovidos de arrogância étnica, anticolonialistas mas, muito frequentemente, estamos apenas enganados. Quanto mais falhamos em perceber essa nossa incapacidade, tanto mais ficamos presos a ela.

Tenho visto isso acontecer em uma escala muito pequena no trabalho de uma minoria de origem indiana que busca se inserir no mundo globalizado, absorvendo os discursos estrangeiros. Coincidentemente ou não, esses casos costumam aparecer entre aqueles que não foram bem sucedidos em suas carreiras artísticas na Índia, conforme já observado e sempre comentado nos círculos da classe artística do país. Já no trabalho de pesquisadores estrangeiros, que se encontram fora da cultura indiana e tentam explicá-la ou compreendê-la, isso ocorre com uma imensa frequência.

Porém, como foi dito, há outras visões e formas de coexistir e atuar no mundo. E, se nos parecem primitivas ou ingênuas, é importante pensarmos sobre os resultados que temos tido com nossa forma de viver e pensar, aparentemente tão avançada, científica e progressista. Se nossa tecnologia e forma de viver criaram maravilhas, por outro lado, também criaram muitos problemas. Não me parece que nossa forma atual de ver e viver no mundo seja a obviamente mais correta, haja vista que conseguimos, em pouco tempo, causar guerras, transtornos ambientais e distúrbios sem precedentes, a ponto de colocarmos em perigo a continuidade do nosso planeta. E quando tentamos impor a nossa visão e explicar o que acontece ou acontecia em uma sociedade a partir da nossa experiência limitada, estamos sendo extremamente arrogantes e estamos perdendo uma grande oportunidade de aprendizado. E é exatamente por isso que muitos têm tentado manter algo além das belas combinações de movimentos técnicos da dança indiana, ou sua roupa bonita e maquiagem elaborada. Mais uma vez, lembremos que a maior contribuição que a dança indiana tem a oferecer, está exatamente em sua abordagem do mundo, a forma como é ensinada, a relação de base entre mestre e aprendiz, ou seja, aqueles elementos dos quais alguns têm tentado se livrar. Como disse Greg Anderson

> Nosso modelo de realidade falhou catastroficamente na prática. [...] outros modelos e outros mundos reais são possíveis. Outros mundos estão sendo

ISSN: 2238-1112

> vividos nesse momento enquanto falamos, naquilo que ainda resta do pluriverso da história, em lugares como a Amazônia, nos Andes, no sul do México, no norte do Canadá, na Austrália, e em todos os outros lugares onde povos indígenas estão lutando para preservar seus modos de vida altamente sustentáveis, ancestrais, para impedir que sejam destruídos pelo universo em constante expansão da modernidade. Sugiro que todas esses povos não-modernos, do passado e do presente, têm tanto a nos ensinar sobre viver vidas sustentáveis em outros mundos possíveis. Então, vamos começar agora a tentar aprender com eles, antes que seja tarde demais. Vamos tentar ampliar nossa imaginação. Vamos começar a imaginar outras formas possíveis de sermos humanos em outros mundos possíveis. (ANDERSON, 2020)

Infelizmente, apenas pegar a indumentária, formas de movimento ou aspectos visíveis dessas sociedades não vai nos ajudar. Nem vai nos ajudar fazermos várias pesquisas, trabalhos teóricos e acadêmicos no qual provamos como todas as suas bases são, na verdade, negativas ou desnecessárias segundo as nossas medidas. Nem devemos acreditar que se iniciarmos um discurso falando sobre a importância de respeitar outra cultura, passará despercebido todas as vezes que passarmos por cima dela impondo a nossa visão. Pense nas vezes em que ouviu alguém começar uma frase com afirmações tais como “eu não sou racista, mas...” ou “eu não sou machista, mas...” e ficará fácil entender meu ponto. Logo a contradição do discurso fica evidente para todos aqueles que tiverem um pouco de discernimento.

O problema é que quando essas contradições do discurso ocorrem no estudo de outras culturas, como a indiana, é que as pessoas, geralmente, não têm já uma noção prévia razoável do que essa outra cultura realmente propõe. Assim, a visão distorcida pode ser bem recebida, até mesmo pelo fato de ser mais fácil aceitar uma visão similar à nossa do que aceitar uma outra, totalmente diversa. Além disso, frequentemente as ideias de base apresentadas por essas culturas costumam nos atrair pelo elemento exótico mas, na prática, trazem desafios que quase nunca estamos dispostos a enfrentar. É muito mais comum alguém se atrair pela indumentária e maquiagem típicas da dança indiana, por exemplo, do que aceitar o desafio de aprender sua técnica ao longo de muitos anos antes de “realmente dançar” ou de se apresentar diante do público. É muito mais fácil fazer pesquisas, fusões e criações utilizando bases da dança, do que ficar mais de uma década aprendendo constantemente com um mestre e seguindo as suas diretrizes.

Assim, o que percebemos é uma tendência de se manter certos aspectos da dança mas, de alguma forma, rejeitar suas bases que nos são incômodas. Essas

ISSN: 2238-1112

bases, porém, trazem exatamente os desafios e novas formas de viver, existir e se relacionar que podem nos transformar profundamente. Porém, a mudança profunda pode ser difícil e até dolorosa, e também pode nos trazer “perdas”. Não teríamos certos resultados rápidos, não poderíamos “entrar no mercado” dos profissionais da dança enquanto não estivéssemos, de fato, prontos; talvez precisássemos de décadas para fazer nossa primeira apresentação... a não ser que concluíssemos que não há necessidade de mestres, pois trata-se apenas de pessoas que querem nos dominar e tomar o mercado. Não precisamos de tradição pois sua defesa é o discurso daqueles que querem nos dizer o que fazer e quando fazer. O professor é quem tem que ser validado pelo aluno, e não o contrário pois, se eu pago pelas aulas, sou eu quem devo dizer quando estou pronto e o que quero fazer. Dessa forma, as ideias que vão contra a própria cultura que afirmamos defender, podem encontrar uma boa aceitação quando a nossa audiência, de alguma forma pode se “beneficiar” ou ser seduzida pelas possibilidades das ideias apresentadas erroneamente ou centradas em sua própria visão cultural.

Podemos fazer um cruzamento cultural, tirando os termos, práticas e ideias de seu contexto e trazendo para o nosso de forma equivocada. O mestre, por exemplo, é conhecido metaforicamente como aquele que lança a luz, que traz o conhecimento. Eu posso defender que isso quer dizer que o aprendiz é visto como alguém estúpido e que é assim que essa cultura justifica o abuso e exploração dos pobres aprendizes, submetidos aos mestres ditadores e mal intencionados. E é claro que eu conseguirei encontrar exemplos de tais falsos mestres, assim como posso encontrar exemplo de péssimos pais, alunos, médicos e por aí vai. Porém, é só conversamos com a maioria dos aprendizes dessa cultura para ouvirmos relatos amorosos e emocionados sobre seus mestres, e das histórias de como eles se doaram, se sacrificaram, e de tudo que fizeram por seus pupilos. Mas, se esses grandes mestres podem dizer que não estamos prontos para nos apresentarmos como profissionais ou para ensinarmos sua arte antiga pois nos falta até mesmo alguns conhecimentos básicos, assumiremos que eles só podem estar querendo nos prender, que são mesquinhos e autoritários. E, é claro, eles estão enganando seus aprendizes tolos, que estão presos pela cultura que diz que essas pessoas devem ser respeitadas.

Tal percepção de que um outro povo está enformado por uma cultura enquanto nós estamos informados pela nossa, munidos de vários entendimentos,

estudos, provas científicas, abertura para o mundo e, portanto, com uma visão mais livre e autônoma, é como acreditar que não temos sotaque. Na maioria das vezes, apenas quem tem um sotaque diferente consegue perceber. Nem nós mesmo, nem os nossos, costumam ser de muita ajuda nessa percepção. Mohanty nos adverte:

> Há duas formas de alguém olhar criticamente para uma tradição: de dentro ou de fora. [...] eu pretendo fazer da primeira forma. Levantar o tipo de pergunta que vou fazer já implica certo distanciamento de tal tradição, mas ao mesmo tempo, faço isso não para encontrar falhas ou limitações que podem caracterizá-la, mas com vistas a continuar e avançar criativamente os modos tradicionais de pensar. Vivendo fora do país onde a tradição se desenvolveu e ainda tem raízes profundas, e exposto a um modo de pensar poderoso, e temporal e culturalmente mais relevante, a pessoa corre o risco de ser precipitada, superficial e até mesmo uma crítica arrogante de uma longa e sagrada tradição. A pessoa adquire a ilusão de que é livre, livre de toda a tradição e, assim, justificada na crítica da sua própria tradição. Mas se tal senso de liberdade for ilusório, a pessoa se esquecerá o que Gadamer tão incisivamente nos relembrou: que estaremos pensando a partir de uma nova tradição, por exemplo, a tradição do racionalismo (moderno). (MOHANTY, 1988, p. 251)

A colocação de Mohanty sobre a ilusão de estar livre do condicionamento da visão e das consequências da exposição a outras visões, pode nos levar a algumas reflexões relevantes. Em primeiro lugar, entendemos que a visão da pessoa “exposta a outros modos de pensar” pode resultar em uma crítica inadequada da própria cultura e tradição da qual ela se originou. Assim, o fato de alguém ter origem na Índia não faz com que toda a sua crítica deva ser imediata e completamente aceita como correspondendo à “realidade” ou à “visão correta” sobre a arte indiana, por exemplo.

Ampliando essa situação, precisamos considerar que, no mundo atual, não é necessário que alguém viva longe do seu país de origem para ser tomado pela visão de outros povos. O colonialismo cultural foi devorando praticamente cada canto do planeta. Muitos membros dos povos colonizados replicam as visões e modos de vida dos grandes colonizadores culturais, em vez de manter as visões e modos de vida do seu povo. Portanto, isso também deve ser levado em conta ou corre-se o risco da pessoa estrangeira ter sua visão “confirmada” ou apoiada por alguém originário da cultura em questão, mas não pela cultural originária em si.

Em segundo lugar, é apontado como alguém pode ter sua visão mudada pelo contexto em que passa a viver. Assim, é possível termos um estrangeiro que muda sua visão pelo contato com uma cultura tradicional. O fato de o estrangeiro replicar a visão dessa outra cultura, não deve ser necessariamente tratado como

uma imitação ou uma apropriação cultural, mas pode se tratar de um processo de aculturação. Assim como alguém pode fingir, imitar ou, de fato, adquirir um sotaque diferente.

O dançarino Mark Hamilton fala sobre isso em sua própria experiência. É interessante observar como sua imersão na técnica da dança indiana do estilo Bharatanatyam, sob a guia de um mestre tradicional e seguindo as regras típicas de qualquer aprendiz tradicional, o conduziu por esse processo. Isso nos aponta para a relevância da metodologia da dança para conduzir além de seus aspectos visíveis, conduzindo um processo de entendimento através do corpo e do modo de atuar, existir e se relacionar.

> As experiências aumentadas geradas através do treinamento no *bharatanatyam* me deram uma indução corporificada à cosmologia Hindu. Em meu aprendizado, assim como no da maioria dos dançarinos dessa forma, a rigorosa geometria e ritmos das práticas diárias dos chamados *adavus*, era usada para aperfeiçoar minha *performance*. Eles também me ocupavam nas concepções de entendimentos do tempo em um contínuo, além do entendimento do dia a dia. A disciplina prática e discurso pedagógico do treinamento do *bharatanatyam* me apresentaram à potencialidade de uma dimensão de existência espiritual atemporal. [...] Vejo minha aquisição de uma concepção "exótica" de tempo como um processo de aculturação em vez de apropriação – ou seja, minha assimilação de uma estrutura de crença bastante distinta daquela na qual eu nasci. (HAMILTON, 2019, 1)

2. A epistemologia indiana

A cultura da Índia antiga tinha grande preocupação com o conhecimento e as formas de obtê-lo, pois a habilidade de viver bem nesse mundo - e no próximo - sempre foi visto largamente como dependente do conhecimento e da sabedoria de como aplicá-lo. Não é por acaso que tantos conhecimentos e práticas avançadas vieram da Índia, nos mais variados campos - o país teve a primeira universidade do mundo, foi o primeiro lugar a realizar cirurgias de catarata, a usar o número zero como um símbolo em operações aritméticas, dentre tantas outras contribuições. É claro, a Índia nos deu também profundos e grandiosos tratados filosóficos tais como os *sat sandharbas*, *nyaya-sutras*, *upanisads* e tantos outros.

A filosofia indiana ou *darsana* - literalmente, "visão" - tem três ramos: a metafísica, a axiologia e a epistemologia, ou *jnana mimamsa*. *Jnana* significa conhecimento. Tal conhecimento pode ser verdadeiro ou falso. Há quatro elementos que compõem o processo de se adquirir conhecimento: o sujeito ou aquele que

ISSN: 2238-1112

busca conhecer, o objeto ou aquilo que se deseja conhecer, a forma ou instrumento para adquirir conhecimento e o conhecimento correto. No caso da dança, temos o estudante, aquele que busca conhecer e, claro, a dança como objeto a ser conhecido. E há também um "conhecimento correto". Afinal, se temos um objeto específico que desejamos conhecer, temos que ser capazes de distinguir o que é ele do que não é ele, ainda que seja para se fazer experimentações, fusões, modificações, ampliações. Dessa forma, existem parâmetros que devem ser entendidos e que definem a dança. Também há áreas cinzentas e passíveis de discussão e negociação dentro dessas definições, embora não se possa acreditar que todo e qualquer parâmetro e definições da dança estejam nessa área cinzenta. Esse é um assunto que demanda tempo para ser discutido, então, quem se interessar pode buscar outros materiais de estudo que tratem dele especificamente, para se aprofundar. Vamos focar aqui no elemento *pramana*, a forma ou instrumento para adquirir conhecimento. Eles são: a percepção direta, a inferência, a comparação, a palavra (revelada), a postulação, e a negação ou não cognição.

A percepção direta é adquirida através dos sentidos como audição e visão. Ele é aceito universalmente, embora tenha limitações, pois os nossos sentidos são limitados. A inferência é um método indireto, que depende de conhecimentos prévios, sendo aquilo que conhecemos como silogismo. A comparação tem um nome bastante auto explicativo e nele podemos incluir também as analogias. A postulação é a suposição de fatos não observados que explicam aqueles que são observados. Por fim, a negação ou não cognição, trata da percepção pela ausência de algo como, por exemplo, lembrar dos alunos por ver uma sala de aula sem alunos. Os alunos, nesse caso, são notados pela sua ausência. Todos esses *pramanas* são aceitos como formas de aquisição de conhecimento, embora um possa ser mais relevante que outro dependendo do assunto que se deseja conhecer. Além disso, muitos apontam que devemos ter em mente que todos eles estão sujeitos a limitações.

Por fim, temos um *pramana* bastante relevante e do qual, para nos aproximarmos, precisamos lembrar das lentes culturais que usamos e buscar entendê-lo a partir da perspectiva dessa outra cultura da qual estamos falando. Da perspectiva ocidental atual, ele pode parecer o menos confiável de todos mas, para a cultura tradicional da Índia, é normalmente visto como o mais confiável. Assim, ele

ISSN: 2238-1112

é crucial para o entendimento da epistemologia da dança tradicional indiana. Trata-se do *sabda pramana*.

O *sabda pramana* compreende aquilo que é dito – *sabda* significa a palavra – por alguém confiável e que é compreendido corretamente. Isso engloba tanto as escrituras quanto os ensinamentos passados de forma correta por pessoas confiáveis. O conhecimento tradicional da Índia se apoia sobre um tripé – os mestres, as escrituras e os praticantes. E vemos como esses três elementos estão ligados ao *sabda pramana*: os mestres, as pessoas confiáveis, normalmente passam o conhecimento registrado nas escrituras que é, em si, considerado parte do *sabda pramana* - e, em alguns casos, eles mesmo são os videntes que ditaram tal conhecimento que foi registrado. Os praticantes fazem parte, completando a corrente, como aqueles que entendem corretamente o que é passado, dão continuidade e exercem o conhecimento.

2. Desdobramentos metodológicos

Falamos que há o conhecimento correto e o não correto. No caso específico da arte performativa indiana, qual seria o conhecimento correto, do que ela realmente trata?

O Natya Sastra e vários dos textos que o seguem, ao falar sobre como a arte performativa surge, como e por que vem para a Terra, o que deve ser evitado nela, dentre vários outros tópicos, deixa claro que seu objetivo último é elevar a consciência das pessoas. Ao mesmo tempo em que entretém, a arte deve dar ao público o acesso aos complexos assuntos filosóficos e ensinamentos das escrituras, tanto os de ordem metafísica quanto os de ordem axiológica. Para cumprir esse objetivo maior em relação ao mundo, é necessário cumprir seu objetivo “cênico”, que é criar *rasa*.

Rasa significa sabor. Somente quando o *performer* consegue atuar corretamente e, ele mesmo, experimenta o *bhava* das emoções pertinentes no momento e, através da comunicação apropriada, consegue que a audiência saboreie o gosto que ele sente, a *performance* pode ser considerada bem sucedida. E observemos que a audiência pode ser mais ampla do que imaginamos – existe o sucesso humano e o sucesso divino, pois o *performer* é observado não apenas pelo público humano!

ISSN: 2238-1112

Voltando, então, à questão do "conhecimento correto", sabemos que trata-se de um conhecimento que leva ao cumprimento do objetivo de criar *rasa*, com entretenimento e elevação da consciência. As emoções do *performer* que vão provocar *rasa* na audiência têm uma característica bastante específica. Essa emoção do artista não é evocada através de uma "criação mental", um processo cerebral de construção, de conhecimento adquirido na vida, nem de uma exploração das suas experiências pessoais ou interiores. Trata-se das emoções universais e da dimensão arquetípica. É através dessa dimensão universal que o *performer* consegue tocar profundamente o pessoal de forma impactante. Como disse Jung, ninguém consegue passar pelo encontro com um arquétipo sem sair profundamente transformado. Segundo esse conhecimento, é impossível o *performer* conseguir adentrar essa realidade arquetípica e compartilha-la através de um esquema mental e sem a ajuda de alguém que já tenha trilhado esse caminho. Essa arte segue a diretriz da "pessoa confiável" – mestre e escrituras - que traz esse conhecimento de uma outra dimensão.

Para que seja possível alcançar essa dimensão arquetípica, é necessário o *performer* se transformar, ir além de si mesmo, do seu pequeno ego, ou isso será tudo o que ele terá para compartilhar. Assim, dois elementos são essenciais: *sadhana* e *guru* – prática e mestre. O mestre conduz a prática tanto da mente quanto do corpo do aprendiz. A prática da ação, feita de forma correta, permitirá que o praticante acesse a memória arquetípica guardada no corpo.

> Quando o ator usa o cérebro para produzir uma certa expressão, isso não pode ser espontâneo. [...] para ser espontâneo, é preciso que apenas ultrapasse o processamento do cérebro. Porque há uma sabedoria chamada sabedoria corporal em nosso sistema límbico. Porque o cérebro é materializado, se desenvolve, de forma mecânica. Nossa ação é uma resposta ao pensamento e o pensamento é uma resposta à memória, e a memória é um velho armazém, um velho banco onde tantas experiências da humanidade, tantas experiências da civilização ou da não civilização estão armazenadas por milênios. Então, da memória vem o pensamento, do pensamento, vem a ação e, depois da ação, isso se transforma em experiência a qual, novamente, vai para o banco de memória. [...] Bharata dá essa ciência do nosso corpo, a qual é muito importante e muito significativa. Ele diz que há uma inteligência, uma sabedoria, escondida no seu corpo. O que está escondido? A filosofia na metafísica, ou podemos dizer, na espiritualidade indiana, a filosofia por trás disso é: conhecimento e consciência nunca estão juntos. Conhecimento não é consciência. A consciência é independente da mente, portanto, independente do conhecimento. [...] O conhecimento está sempre escondido. Não está aparente, não está manifesto, não está diante dos nossos olhos. Na filosofia indiana, para os místicos indianos, o conhecimento já está escondido. Está guardado simbolicamente, metaforicamente, está guardado em um pote. E coberto pelo véu da ignorância. [...] O conhecimento é um fator emergente.

> Quando a mente humana está junto com a consciência, o conhecimento emerge – não o conhecimento adquirido. [...] Mas qual é a ferramenta para criar o ambiente para que a mente possa ir junto com a consciência e ele possa emergir? A ferramenta é, a única ferramenta é nossa ação. Dessa filosofia mística, os místicos como Bharata, ofereceram nossa métrica de ação. Ele aplica essa filosofia da ação na nossa arte dramática. Esse conhecimento, essa sabedoria, está escondida em nosso sistema límbico; através da ação, quando iniciamos, quando começamos a agir, antes da ação em si, ele emerge. [...] Isso ajuda o ator como a ação de reflexo ou ação espontânea, ou atuação natural, porque cria o efeito, o *rasa*. [...] Ele pode fazer – fazer, atuar, performar, *kriya* - ele pode apenas fazer; ele pode apenas tomar a inciativa, e a sabedoria inteira aparece, emerge como um raio – essa é a sabedoria do corpo. O capítulo oito lida com esse sistema corporal, essa sabedoria corporal, essa sabedoria límbica, conhecida como *abhinaya*. Então, Bharata descreve longamente o que *abhinaya* é, de fato, como vamos agir, como nossa ação se dá através do nosso sistema límbico; não através da nossa relação corpo-mente ou relação cérebro-mente, não através do nosso cérebro ou memória. É muito arquetípico [...] Para conseguirmos o aparecimento, a emergência dessa ação, temos que ter um tipo particular de ação, através das nossas mãos, através das nossas pernas, através de outras partes dos nossos membros, e elas são longamente descritas nesses capítulos. [...] (CHATERJEE, 2017)

Assim, percebemos que há certas diretrizes bastante fixas e especificas, embora várias mudanças metodológicas, inovações e adaptações possam ocorrer, já que a tradição é viva. Mas é necessário profundo conhecimento e experiência de todos os aspectos que envolvem a dança para que se possa operar tais transformações sem se desviar do que a dança é, e para conseguir atingir seus objetivos de elevação da consciência e criação de *rasa*.

Poderíamos citar como um exemplo de inovação metodológica a sistematização das unidades básicas da dança feita pelo Quarteto Thanjavoor. Ao se deparar com dançarinas vindo de diferentes partes da Índia, eles sentiram a necessidade de homogeneizar o ensino e prática dessas unidades básicas. Isso facilitou a comunicação entre as dançarinas e entre elas e os músicos e, assim, deixou mais espaço e tempo inclusive para a criatividade e inovação.

Um dos membros do Quarteto, Chinnayah, viveu na corte de Mysoore. E uma das coreografias que temos remanescentes de forma intacta da época, o Mysoore Jathi, é uma prova da criatividade e liberdade expressiva das composições coreográficas da época, mostrando que a sistematização e a tradição não tolhiam as inovações. Eu o aprendi com minha guru B. Bhanumati, a qual aprendeu diretamente com uma dançarina da corte de Mysoore, Venkatalakshamma. Essa dança do estilo *Bharatanatyam* traz movimentos inspirados em diferentes estilos como *Odissi*, *Kathak* e *Kuchipudi*, em uma diversidade que raramente é vista mesmo hoje em dia. Outro exemplo de inovação seria a abertura de instituições de ensino

ISSN: 2238-1112

da dança onde as pessoas vão para estudar, em vez da estrutura na qual as crianças moravam com o mestre ou eram adotadas pelas dançarinas passando, literalmente, a ser parte da família para poder aprender a dançar.

Mais uma vez, atentando para a necessidade de entendermos os termos e modos de vida e de trabalho dessa outra sociedade sob as lentes dela e não sobre os nossos, devemos notar que as mudanças e as empreitadas criativas não se opõem, necessariamente, à tradição. No ocidente, a tradição é predominantemente vista como algo fixo e sem espaço para a inovação. Sempre que se fala sobre as mudanças pelas quais a dança foi passando, a reação das pessoas costuma ser a de achar que, então, agora estamos diante de uma dança deturpada, e que a dança original se perdeu no tempo. Porém, essa ideia parte da conclusão de que, para ser tradicional ou original, a dança deveria ser imutável, que nada poderia ter se transformado.

Porém, desde os primórdios da história da arte performativa da Índia, ela foi se transformando. O próprio *Natya Sastra* conta como a arte foi, primeiramente, apresentada para Siva e ele logo sugeriu que fossem acrescentados certos movimentos de dança feitos por ele mesmo anteriormente. Portanto, a arte já iniciou com a mudança e a transformação. Da mesma forma, no decorrer da história, elementos foram sendo acrescentados conforme eventos foram ocorrendo e a necessidade ou a criatividade foram sugerindo, como no caso anterior ou como quando surgiu a necessidade de construir um local para a *performance* ocorrer. O próprio *Natya Sastra* sugere que modificações e adições devem ser feitas de acordo com as circunstâncias, época, audiência e lugar em que a arte irá ser apresentada. Mas também é categórico sobre vários aspectos que não devem ser modificados.

Há “inovações” ou mudanças que são, de fato, desvios e não devem ser usados no ensino dessa dança. Seria esse o caso de *workshops* rápidos para ensinar a complexa arte do *abhinaya* ou comunicação, que foi explicada acima, sem passar por todo o treinamento das ações físicas e entendimento dos vários aspectos da dança. Outro exemplo seria a mera imitação dos movimentos, as aulas dadas ou as danças executadas por pessoas não autorizadas, consideradas como não estando preparadas pela tradição da dança e por aqueles que fazem parte dela.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

3. Conclusão

Inovações, utilização da criatividade, mudanças na prática e ensino da dança, de fato, fazem parte da tradição. O desenvolvimento de metodologias e as transformações advindas das necessidades trazidas pelo passar do tempo e pelas circunstâncias em constante mudança ao nosso redor são desejáveis, fazem parte da dança desde os primórdios e podem constituir uma fonte de riqueza para a arte. Elas podem aprofundar sua beleza, diversidade, expressão e facilitar o acesso aos seus objetivos mais essenciais.

Para tanto, porém, é necessário um conhecimento sólido de sua epistemologia e uma vivência longa e profunda da arte e da cultura sob as instruções de que está dentro dela. Não basta, de forma alguma, meros estudos teóricos ou, como frequentemente acontece, “décadas de experiência” na dança indiana sendo que, dentro dessas décadas, apenas alguns meses ou um par de anos foram passados sob a tutela de um professor genuíno. Também vimos como o abrigo em um professor que busca reproduzir as ideias da cultura exterior na tentativa de obter os “benefícios” dados por essa forma de vida e de trabalho ocidental e moderna não ajuda a entender, praticar, e o que se dizer de ensinar ou, ainda pior, tentar operar transformações na dança.

Karen Cristine Veloso Martins
UFMG
karencveloso@gmail.com
Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes (UFMG). Dançarina, professora e pesquisadora de dança clássica indiana do estilo Bharatanatyam como discípula de B. Bhanumati e Kanagambhujam, e de Bharatananrityam como discípula de Shraddha Prabhu Kumar. Recebeu vários títulos e prêmios na Índia pela sua contribuição com a manutenção da tradicional.

Fernando Antonio Mencarelli
UFMG
fernandomencarelli@yahoo.com.br
Professor titular da UFMG, é Membro do Comitê Diretor do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da Universidade Federal de Minas Gerais pesquisador do CNPq e da Fapemig e diretor teatral. Doutor e mestre pela Unicamp, na área de História Social da Cultura, com Pós-Doutoramento em Teatro, no Laboratório ARIAS/CNRS-Universidade Sorbonne Nouvelle/Paris III, França.

Referências:

CH-02: SANSKRITI [Arts, History, Philosophy]. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Ww1nXU8ALig&list=WL&index=8&t=174s> . Acesso em 03 abr. 2021. *Acting in Natya Sastra*. Gautam Chaterjee. Veiculado em 20 set. 2017. Dur: 27m07s.

HAMILTON, Mark. Adavu: drilling through time. Abingdon: Routledge, 2019. Disponível em: HTTPS://STATIC1.SQUARESPACE.COM/STATIC/5B265641697A98226D7C2625/T/5B3B51B62B6A2812700EB5EF/1530614219677/ADAVU+DRILLING+THROUGH+TIME.PDF Acesso em 14 jun 2021.

MOHANTY, J. N. A Fragment of the Indian Philosophical Tradition: Theory of Pramāṇa. Havaí: University of Hawai'i, 1988. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1398865 Acesso em: 14 jun. 2020.

SIKAND, Nandini. Beyond tradition: The practice of sadhana in Odissi dance. **Journal of dance & somatic practices**, Reino Unido, v. 4, n. 2, p. 233-247, 2012

TED.COM. Disponível em: https://www.ted.com/talks/greg_anderson_what_ancient_civilizations_teach_us_about_reality. Acesso em: 08 abr. 2021. *What ancient civilizations teach us about reality.* Palestra de Greg Anderson. Veiculado: fev. de 2020. Dur: 16m44s.

ISSN: 2238-1112

Corpos em isolamento: encontros, ressonâncias e re(existências)

Kayara Castilho Pimenta (UFG)
Marlini Dorneles de Lima (UFG)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: Este estudo apresenta um recorte da pesquisa de mestrado: “Um olhar decolonial para o processo de criação em dança na Escola Municipal de Artes de Aparecida de Goiânia”. O surgimento de um novo ambiente para as aulas de dança (virtual) expõe contradições que, de um lado, deflagra uma educação pautada na universalização de saberes, que sempre excluiu, nunca foi neutra, atende às necessidades capitalistas e reafirma as desigualdades, tal qual se observa neste momento de pandemia, e de outro nos move enquanto educadoras, artistas a refletir e propor formas de encontros e (re)existências nas aulas de dança.

Palavras-chave: DANÇA. ISOLAMENTO. CORPO. DECOLONIALIDADE.

Abstract: This study presents an excerpt of the master's research: “A decolonial look at the dance creation process at the Escola Municipal de Artes de Aparecida de Goiânia”. The emergence of a new environment for (virtual) dance classes exposes contradictions that, on the one hand, trigger an education based on the knowledge universalization, which has always excluded, has never been neutral, meets capitalist needs and reaffirms inequalities, just like it is observed in this pandemic moment, and on the other hand it moves us as educators, artists, to reflect and propose encounters and (re)existences forms in dance classes.

Keywords: DANCE. ISOLATION. BODY. DECOLONIALITY.

1. COVID-19: Um isolamento inesperado

A pandemia[1] tem escancarado as desigualdades e hegemonias presentes nas relações corporais, bem como as experiências corporais geopolíticas que determinam nossa condição de ser no mundo. Compreender que o corpo é construído historicamente nas relações de poder presentes nos diversos contextos sociais, culturais e educacionais em que está inserido, contextualizados de forma geopolítica, revela-nos que a corporeidade do sujeito nasce dos atravessamentos, vivências e experiências corporais, as quais podem oprimir ou libertar.

[1] Causada pelo Vírus COVID-19, denominado SARS-CoV-2 e identificado pela primeira vez em Wuhan-China.

Nossa corporeidade vem sendo atravessada e marcada pelo isolamento, decretado em 17 de março de 2020, em decorrência da pandemia da COVID-19, que perdura até hoje, somando mais de 500 mil mortes em todo o nosso país até o dia 23 de junho de 2021. Além de uma crise sanitária histórica que aterroriza o mundo todo, a pandemia provocada pelo novo coronavírus trouxe uma nova realidade de aulas remotas (on-line) para milhões de estudantes brasileiros, a qual mudou o percurso inicialmente estabelecido para este estudo, pois revelou lugares *outros*[2] , fazeres e sentires da dança em casa. Neste momento é importante reforçar que minha corporeidade também se fez de diversas vivências e existências com a dança na escola, visto que eu faço parte desta comunidade enquanto mulher, artista, professora, estudante e pesquisadora que vive e convive nesta cidade com estes estudantes, partilhando com elas e eles as dificuldades e alegrias desse momento que nos atravessa.

As investigações foram desenvolvidas na Escola Municipal de Artes de Aparecida de Goiânia, onde as aulas ocorreram durante todo o ano de 2020. Nossa primeira intenção com a pesquisa de campo seria de um início em fevereiro e com duração até julho de 2020**,** no entanto, após um mês e meio de aula, fomos surpreendidas com a pandemia da COVID-19, consequentemente, o isolamento e as aulas remotas (on-line) para o ensino da dança, o que atravessou todo o percurso estabelecido para este estudo. Assim, decidimos estender a pesquisa de campo ao longo do ano de 2020, na esperança de um retorno das aulas presenciais**.**

As interlocutoras e interlocutores deste estudo são crianças, adolescentes, mulheres, corpos diversos que habitam comunidades periféricas de Aparecida de Goiânia – GO, que desenham um grupo de estudantes diversos, plurais e singulares. São sujeitos que dependem do ensino público para

[2] A utilização do *outros/outras,* nasce a partir das reflexões de Mota Neto acerca dos estudos de Walter Mignolo, que aborda o pensamento decolonial como um "paradigma outro" que contribui para a "crítica epistemológica da modernidade/colonialidade e uma aposta na criação de formas de pensamento que sejam capazes de superar o eurocentrismo e expressar as racionalidades próprias dos sujeitos e grupos oprimidos" (MOTA NETO, 2016, p. 85), os quais foram e ainda são silenciados e subalternizados pelo colonialismo.
Mota Neto aponta ainda que: "Mignolo (2003) compreende o pensamento decolonail não como um "novo paradigma" no contexto da ciência e filosofia moderna, mas como um "paradigma outro". Ele chama de "paradigma outro" para a diversidade de formas críticas de pensamento baseadas sobre as histórias e experiências marcadas pela colonialidade, mais que pela modernidade" (MOTA NETO, 2016, p. 88). Nesse esforço de correlação, quando neste estudo se afirma buscar saberes *outros,* entra-se em consonância com essa perspectiva, interessar-se por saberes *outros* em dança, não querer dizer que são saberes novos, mas sim saberes que são olhados, refletidos e, sobretudo, experienciados de *outras* formas, com olhar da decolonialidade.

experimentar/vivenciar a arte e por muito tempo foram excluídos dos processos formativos e artísticos em dança. São sujeitos que já sofriam com o pouco ou nenhum acesso às aulas de dança e arte pelo alto custo dessas práticas em academias particulares e a pouca quantidade de locais públicos nesta comunidade que ofereçam uma formação em artes. O ensino remoto acaba reforçando a exclusão desses estudantes, já que nem todos têm condições para participar de maneira efetiva das aulas de dança on-line.

Para Le Breton (2019, p. 07) “antes de qualquer coisa, a existência é corporal”. Portanto, as vivências corporais que marcam o sujeito ao longo da vida determinam padrões e estereótipos, além de influenciar significativamente a maneira como este se manifesta em sua existência dentro de uma sociedade culturalmente definida pela modernidade/colonialidade. Os primeiros relatos dos estudantes ainda em nossos encontros presenciais na escola, em fevereiro de 2020, evidenciaram que as aulas de dança ainda são envolvidas por uma relação vertical de aprendizagem pautada nos pensamentos de uma pedagogia tradicional, de movimentos codificados, no qual predomina a supremacia de determinados modos de fazer, ensinar e aprender dança.

Diante disso, Baldi (2017-2018) aponta que a “colonialidade em dança” pode acontecer de diferentes maneiras, seja pelo ensino de uma dança pensada de maneira universal, como por exemplo o balé clássico, ou pela forma de transmissão de seus conhecimentos e ainda na maneira como a individualidade é reforçada ao privilegiar determinados conhecimentos, técnicas ou estilos de dança, o que, consequentemente, acarreta a invisibilidade de algumas manifestações de danças. Na esteira dessa reflexão, a autora ainda destaca alguns questionamentos, importantes para o exercício reflexivo dos estados de colonialidade no processo de ensino aprendizagem em dança. “Além disso, os saberes privilegiados nas aulas de dança são aqueles considerados como técnicos: eixos, giros, saltos, posturas etc. Quais são os saberes dxs alunxs? O que elxs têm a contribuir para as aulas de dança? Como os saberes de x se relacionam com os saberes dxs demais?” (BALDI, 2017-2018, p. 295)

É possível perceber o quanto nosso inconsciente ainda é marcado por hegemonias e colonialidades presentes na dança a partir de algumas falas dos estudantes durante uma roda de conversa:

ISSN: 2238-1112

> "Eu achei que as aulas de dança seriam só para meninas, e que eu não poderia participar porque sou menino. Então falei pra minha mãe que lá na escola (EMEI) a senhora sempre falava: todo mundo pode dança qualquer dança, basta querer. Então eu vim dançar." (estudante M., 10 anos – menino)
> "Eu vim só pela minha neta, achei que estava velha de mais para começar, mas ainda dá tempo não é mesmo?" (Estudante A., 54 anos)
> Sempre sonhei em ser bailarina, porque o balé é uma dança clássica e todo mundo quer fazer, mas nunca tive condições, pois tudo é caro, as roupas, a sapatilha, as aulas. Eu achei que aqui teria balé também, como não tinha resolvi fazer esse curso pra aprender outra dança. (Estudante LA., 10 anos)

Os relatos dos estudantes, juntamente com os questionamentos levantados por uma das autoras, foram mola propulsora em nossa caminhada de desconstrução dessas relações verticais e hegemônicas que têm se instalado na dança ao longo da sua história. Investigamos, portanto, metodologias de ensino pautadas em pedagogias decoloniais, para ensinar e aprender os diversos modos de fazer dança, que valorizem os saberes *outros* que emergem dos atravessamentos entre os corpos durante os processos de construção de conhecimento.

2. Ressonâncias: o que ecoa desses corpos isolados?

Para pensar as ressonâncias que têm ecoado de sujeitos e suas corporeidades durante o distanciamento social, dos corpos em situação de isolamento, apoiar-nos-emos, metodologicamente, na cartografia proposta por Rolnik (2019) e na cartografia inventiva proposta por Lima (2016). Nossos caminhos metodológicos serão desenhados e cartografados imersos em um olhar decolonial para a construção de processos criativos críticos, atravessados pelo cotidiano do isolamento, experiências coletivas de subjetividade e existência, pelas relações com o outro e consigo mesmo. Aqui, Rolnik (2019) nos proporciona incluir a cartografia a partir das experiências sociais às quais estamos sujeitos, ou seja, das experiências e modos de existir em que estamos submersos, suas "hierarquias e representações". Logo,

> tais cartografias e seus códigos orientam esse modo de apreensão de um mundo: quando vemos, escutamos farejamos ou tocamos algo, nossa percepção e nossos sentimentos já vêm associados a códigos e representações de que dispomos, os quais projetamos sobre esse algo, o que nos permite atribuir-lhe sentido. (ROLNIK, 2019, p. 52)

Nas diversas trilhas que percorremos durante as aulas não presenciais, tornou-se um exercício diário o de questionar esse formato de ensino que nos foi

imposto inesperadamente sem tempo de nos prepararmos. Aqui, nossa intenção foi tencionar uma quarentena que exclui estudantes da periferia e construir juntamente com eles e elas uma trajetória de aventuras e desventuras, de conquistas e recuos no ato de ensino aprendizagem da dança do ventre, lançar e experienciar coletivamente saberes *outros,* saberes não formatados, despendidos de um olhar carregado de preconceitos, saberes que dialoguem com o cotidiano desses corpos que dançam, (re)significando alguns padrões que a dança do ventre recebeu ao longo de sua história e criar outras formas de criar e dançar. Com relação aos processos cartográficos nos quais o eu e o outro são fundantes nos processos da práxis em criação em dança, Lima (2016) tece algumas reflexões pertinentes,

> Minhas itinerâncias percorreram muitas trajetórias, aventuras, desventuras, estradas múltiplas, marcadas por pegadas invisíveis e rastros mutantes, deixadas no corpo que dança que vive e (re)significa a práxis artística a cada instante, a cada encontro. Assim, o artista, quando se propõe adentrar em novas criações, está se desfiando a traçar uma cartografia de si e de sua corporeidade dançante. (LIMA, 2016, p. 18)

Os desenhos cartográficos desta pesquisa nos revelaram três lugares/momentos[3], os quais foram se desvelando ao longo de nossos encontros e afetações. Lugar/momento do encontro (a escola), que nos revela os primeiros contatos com o *outro* e com a dança do ventre, os quais aconteceram na Escola Municipal de Artes durante fevereiro e março de 2020. O Lugar/momento do isolamento (em casa), que atravessa de maneira inesperada a pesquisa, provocando-nos um novo dançar e segue dando contornos *outros* a este estudo de mestrado. O Lugar/momento da (re)existência (a árvore), que reflete nossa luta e resistência, na intenção de continuarmos juntos, afetando-nos e sendo afetados pelos *outros*. A árvore, inicialmente nosso ponto de encontro, tornou-se nosso símbolo de resistência frente a uma pandemia que exclui a periferia.

Os lugares/momentos funcionam ainda como dispositivos de criação juntamente com as motivações dançantes. O conceito de lugares/momentos apresenta-se neste trabalho como potência reflexiva para a escrita, além de “forças que impulsionam o processo de criação” durante o isolamento e dos encontros no parque. Assim,

[3] “Neste estudo, os lugares/momentos referem-se ao espaço real e simbólico, onde acontecem as matrizes de movimento. Real, porque configuram os espaços físicos designados na sala (e na cena) onde a movimentação acontece. Simbólico, porque se referem ao corpo em estado poético.” (LIMA, 2016, p. 205). São, portanto, motivações dançantes para corpos poéticos, que desenharam movimentos na cartografia desta investigação corporal e são também potência criativa para a escrita deste trabalho.

ISSN: 2238-1112

lugares e momentos serão delineados a partir da cartografia, das reflexões e das experiências que desenham o encontro entre artista-pesquisadora e os sujeitos deste estudo, entre corpo e campo vivido, entre teoria e prática, “fecundando outras possibilidades de experienciar o lugar e o corpo como um espaço de coexistência”. (LIMA, 2016, p. 58)

O conceito de lugares/momentos aparece no trabalho de Lima (2016) para pensar o processo de criação, de um corpo em processo de instalação, no qual técnica e expressão se unem em uma potência para a criação. Em Lima (2016), lugares/momentos desenham-se não só no corpo, mas no tempo e espaço, construindo lugares e momentos tanto na cena dentro do processo de criação, quanto na forma de escrita de sua tese de doutorado.

Assim como Lima (2016), utilizarei o conceito de lugares/momentos para pensar minha cartografia em uma ordem prática junto aos estudantes e também para desenvolver a escrita deste estudo. Logo, utilizar-me-ei da potência dos referenciais teóricos para organizar e construir lugares/momentos reflexivos, críticos e poéticos, como também para escrever e desenhar espaços, experiências, encontros e inquietações que atravessam meu corpo, minha escrita e todo o processo de criação partilhado com os estudantes.

As vivências dançadas em tempos de isolamento social nos propõem refletir sobre o lugar desse corpo em uma sala de aula virtual, bem como das afetações, encontros e experiências *outras* que essa nova realidade tem nos proporcionado. Nessa construção de experiências *outras* em dança, seguimos nos movendo em diversos espaços limitados da casa, buscando inúmeras alternativas para que a dança não seja aprisionada a modelos padronizados de repetição que tanto almejamos desconstruir com esta pesquisa. Nesse contexto, torna-se urgente reconhecer que estamos imersos também em uma construção coletiva de relações colonizadas por forças de ser, fazer e de poder que orientam a construção do racismo, sexismo, de corpos xenofóbicos, consumistas e preconceituosos. A partir desse reconhecimento, é urgente pensar insurgentes e contínuas maneiras, caminhos e ações para reinventar e descolonizar nossas formas de ser e estar no mundo, nosso sentir, fazer, educar, conviver, sobreviver e resistir, lutando para que nossos estudantes sejam capazes de compreender e questionar sobre a pandemia.

O cotidiano mudou, estabeleceu novos ritmos para os quase 48 milhões[4] de estudantes isolados. A partir de diversas realidades educacionais, econômicas e socioculturais, o corpo-vivido nas experiências sensíveis é incorporado, atravessado e entrelaçado de memórias individuais e coletivas que ecoam medos, dores, anseios e perdas que refletem a COVID-19. Apoiar-nos-emos metodologicamente em uma perspectiva pedagógica decolonial para pensar processos de criação em dança pautados em saberes *outros*, ou seja, conhecimentos não hegemônicos para se aprender e ensinar a dança. Tais conhecimentos envolvem desde as danças que estão presentes no cotidiano deles, como, por exemplo, as danças que eles fazem nos aplicativos das redes sociais, até questões sobre os meninos na dança do ventre, os diversos tipos de corpos que dançam, o preconceito na dança e tantas outras questões que surgiram durante nosso percurso, permitindo fazermo-nos presentes, ainda que distantes, em meio a rodas de conversas que aconteciam sempre no final de cada encontro virtual ou presencial (no parque). Santos (2019) nos propõe que o conhecimento é construído e manifestado nos corpos viventes, dançantes, coletivos e sociais. A pandemia tem revelado um cenário desafiador para a dança na escola, pois tem funcionado como uma lente de aumento para perceber as hegemonias presentes em discursos negacionistas e neoliberais que se refletem nas relações corporais que determinam nossa condição de "ser" no mundo.

O líder indígena, ambientalista, jornalista, escritor e ativista socioambiental, Ailton Krenak, posiciona-se contra essa visão antropocêntrica de mundo, que desconsidera os saberes populares, saberes ancestrais e tradicionais que constituem nosso povo, excluindo aqueles considerados sub-humanos. Nesse contexto pandêmico, apoiamo-nos nas ideias de KRENAK (2020) para compreender que o poder hegemônico e seu modelo ocidental de existência configurou de forma naturalizada um mundo-mercadoria, onde sujeitos crescem acreditando que experiências destrutivas, racistas, xenofóbicas, sexistas e desiguais são aceitáveis, como podemos perceber as diversas desigualdades que a quarentena tem revelado. A respeito disso o autor revela:

[4] De acordo com o INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira): "No ano de 2020, foram registradas 47,3 milhões de matrículas nas 179,5 mil escolas de educação básica no Brasil, cerca de 579 mil matrículas a menos em comparação com 2019, o que corresponde a uma redução de 1,2% no total". (INEP,2020, p. 06). O INEP informa ainda que "a leitura das informações do Censo Escolar 2020 deve sempre ser realizada com cuidado, não sendo possível ainda observar o impacto da pandemia da Covid-19 nos dados educacionais coletados e, portanto, não é adequado interpretar eventuais alterações de estatísticas e indicadores aqui apresentados como sendo causadas pela pandemia". (INEP, 2020, p. 05)

> acho gravíssimo as escolas continuarem ensinando a reproduzir esse sistema desigual e injusto. O que chamam de educação é, na verdade, uma ofensa a liberdade de pensamento, é tomar um ser humano que acabou de chegar aqui, chapá-lo de ideias e soltá-lo para destruir o mundo.
> (KRENAK, 2020, p. 101-102)

Nas inquietações de corpos que dançam a partir de diferentes realidades socioculturais, o corpo-vivido[5] nas experiências sensíveis é incorporado, atravessado e entrelaçado a saberes individuais e coletivos que ecoam medos, dores e perdas que refletem a COVID-19. A perspectiva pedagógica decolonial me auxilia a olhar para a escola pública e perceber a importância de lutar contra os modelos impostos para o ensinar-aprender dança e ainda refletir como a dança do ventre vem comigo para esse lugar de diálogo e tensionamento, na busca por processos criativos, coletivos e singulares, de forma que os sujeitos tenham autonomia para serem protagonistas de seu fazer-pensar Dança do Ventre.

Os diálogos e questionamentos que surgiram acerca de uma quarentena injusta e desigual resultaram em um movimento de resistência dos estudantes, que acarretou em encontros no parque, onde, mesmo que impedidos do contato, compartilhamos da presença do outro em nós. Os momentos, vivências e experiências decoloniais foram planejados a partir das propostas educacionais que compõem as ideias-forças de Paulo Freire e na metodologia sentipensante de Orlando Fals Borda, na intenção de alcançar modos de aprender-ensinar por uma perspectiva decolonial, a partir das experiências cotidianas em isolamento, do mundo vivido no parque, entrelaçados à técnica e estética da dança do ventre, que proporcionou encontros, histórias, memórias, sentires, fazeres e vozes refletidos em lugares/momentos dos processos artístico-pedagógicos vividos em nós durante a pandemia da COVID-19.

Pautamo-nos também nos processos reflexivos de descolonização do inconsciente propostos por Rolnik (2019), que nos provoca a pensar sobre processos de “um inconsciente colonial – capitalístico” enquanto modelo de identificação subjetiva, alimentados por processos de opressão colonial, e então nos

[5] A partir de Merleau-Ponty (2014), percebemos o corpo-vivido como potencial discursivo para revelar histórias e culturas. Merleau-Ponty (2014) instiga a imaginar que no corpo emergem o “invisível e o sensível da carne”, o que nos releva a experiência vivida no corpo cotidiano como ponto de partida/chegada da experiência que se revela no corpo. As considerações do autor, nos conduzem a enunciar que a experiência se posiciona como abertura para perceber o mundo ao revelar nossa postura de ser, existir e permanecer no mundo.

ISSN: 2238-1112

convoca a pensar caminhos de ensinar-aprender dança enquanto micropolíticas, a fim de sugerir contínuas formas de descolonilização do inconsciente, entre as quais citamos as que nos interessa, como:

> Desanestesiar as vulnerabilidades às forças; Desobstruir cada vez mais o acesso à tensa experiência do estranho-familiar; não atropelar o tempo próprio da imaginação criadora; Não abrir mão do desejo em sua ética de afirmação da vida; Não negociar o inegociável. (ROLNIK, 2019, p.195-196)

A pandemia tem desenhado *outros* caminhos para sujeitos e suas corporeidades construídas por olhares aprisionados a uma tela. Questionar os estados de colonialidade impregnados como um vírus no corpo que dança isolado em casa é também questionar as relações que determinam os modos de ensinar, aprender e existir na dança e no mundo em isolamento. Do mesmo modo, o que pode ou não ser negociável nessa luta contra o vírus, contra a desigualdade, contra ações genocidas. Em busca de construções coletivas por *outras* formas existir, sem abrir mão do inegociável, ou seja, nosso direito à educação e principalmente nesse momento pandêmico, nosso direito à vacina, à vida. Portanto, é urgente não negociar o inegociável.

> Não negociar o inegociável: tudo que obstaculiza a afirmação da vida, em sua essência de potência de criação. Aprender a distingui-lo do negociável: tudo aquilo que se poderia aceitar e reajustar porque não debilita força vital instituinte, mas, ao contrário, gera as condições objetivas para que se produza um acontecimento, cumprindo assim seu destino ético. (ROLNIK, 2019, p. 197)

Reforçamos aqui a urgência em reconhecer e problematizar o lugar do corpo que dança em tempos de isolamento e então revelar a potência criativa desses estudantes e nossas experiências decoloniais no processo de aprender-ensinar dança.

3. Quarentena para quem?

O ensino remoto não só para a dança, mas para todas as áreas da educação aconteceu de maneira inesperada, sem planejamentos prévios e sem o mínimo de estrutura por parte da Secretaria Municipal de Educação de Aparecida de Goiânia. Aos professores foi dada a seguinte ordem: “façam grupos no WhatsApp com suas turmas e retomem as aulas de maneira on-line”, sem antes propor alternativas ou ferramentas para que as aulas fossem viáveis. Enquanto professora

de dança, eu precisei comprar equipamentos, pagar aplicativos de edição e produção de vídeos e aulas, ampliar o pacote de dados da internet, dentre outros tantos desafios que enfrentei para que a dança chegasse aos estudantes, mas todo meu esforço torna-se em vão quando os estudantes não têm o mínimo de acesso às aulas, vídeos e atividades propostas.

No decorrer das aulas, percebemos que esses sujeitos enfrentam inúmeras dificuldades para participar das atividades remotas, já que muitas vezes existe apenas um telefone celular com internet para atender as demandas escolares de crianças com idades escolares diferentes; os pais precisam sair para trabalhar e o estudante não possui telefone celular/computador para acessar as aulas; a internet é de baixa qualidade e dificulta a conexão e permanência nas aulas; além de tantas outras desigualdades que evidenciam o despreparo da educação pública. Pensar essa cartografia social, bem como os lugares que esses corpos ocupam a partir das formas e códigos que estruturam nossa percepção de mundo, a qual neste momento envolve nossas comunicações e experiências enquadradas por uma tela, nos expõe a efeitos visíveis e invisíveis da pandemia, que produzem estados de estranhamento em nossos corpos viventes, os quais nos desestabilizam e reverberam na dança que construímos em casa. Na citação a seguir, Rolnik (2019) nos convida a não ceder às pressões que esses estados de aprisionamento provocam em nossos processos de criação e pulsação da vida.

> Não ceder à vontade de conservação das formas de existência e à pressão que esta exerce contra a vontade de potência da vida em seu impulso de produção da diferença. Ao contrário, buscar sustentar-se no fio tênue desse estado instável até que a imaginação criadora construa um modo de corpo-expressão que, por ser portador da pulsação do estranho-familiar, seja capaz de atualizar o mundo virtual que essa experiência anuncia, permitindo assim que as formas agonizantes acabem de morrer. (ROLNIK, 2019, p. 196)

Ainda relacionando a condição de isolamento com as reflexões acerca da cartografia social, e das forças pulsantes, o isolamento tem provocado a interrupção de encontros e afetações, que nos propõe questionar quais condições e para quais corpos a educação tem se destinado, já que as classes sociais marginalizadas têm pouco ou nenhum acesso às atividades remotas. Santos (2020, p. 15) revela que “qualquer quarentena é sempre discriminatória, mais difícil para uns grupos sociais do que para outros é impossível para um vasto grupo”. Reconhecer que os

interlocutores e as interlocutoras deste estudo são sujeitos que não fazem parte do topo da cadeia hierárquica de poder, tão pouco têm acesso e condições de existência dignas, o que expõe, ainda que inicialmente, o pouco ou nenhum acesso deles e delas às vivências e experiências com a dança em nossa comunidade, as quais se tornaram ainda mais distantes ou às vezes impossível durante uma quarentena que determina direta e indiretamente quem tem ou não direito de estar em casa, proteger-se, ter acesso à educação, saúde, alimentação e, portanto, partilhar de iguais condições de existência. Esses apontamentos são ancorados nas discussões que o sociólogo Boaventura de Souza Santos (2020) tem realizado em relação à atual pandemia e sua interpelação com as questões da crise das políticas sociais frente ao sistema capitalista, colonialista e patriarcal.

> A quarentena provocada pela pandemia é afinal uma quarentena dentro de outra quarentena. Superaremos a quarentena do capitalismo quando formos capazes de imaginar o planeta como a nossa casa comum e a Natureza como a nossa mãe originária a quem devemos amor e respeito. Ela não nos pertence. Nós é que lhe pertencemos. Quando superarmos esta quarentena, estaremos mais livres das quarentenas provocadas por pandemias. (SANTOS, 2020, p. 32)

Nesse contexto desigual, escolhi abrir mão do lugar privilegiado de uma professora que pode estar em casa para estar com eles. Apesar do medo desse vírus que tem levado mães, filhos, avós, irmãos, amigos e tantos amores, vesti-me de coragem para tentar alternativas de me fazer presente na vida desses estudantes. Nossos encontros aconteceram durante os meses de outubro, novembro e dezembro de 2020 e continuam até os dias atuais, realizados às terças e quintas-feiras, das 17:30 às 18:30 horas, com um grupo de 12 estudantes, que eram divididos em quatro grupos de convívio, sendo primas, irmãos e vizinhas que já conviviam cotidianamente durante o isolamento. Apesar de estarem separados por grupos de convívio para os processos de experimentação e criação, os estudantes permaneceram o tempo todo de máscara e fizeram uso constante de álcool em gel.

As experimentações, diálogos, movimentos e criações construídas coletivamente pelos/pelas estudantes, resultaram na ideia de promover uma apresentação em formato drive-thru para os familiares. O evento aconteceu no mesmo lugar em que vivenciávamos as aulas de dança, no dia 29 de novembro de 2020, um domingo à tarde, para que os pais pudessem participar. Todos o processo, desde a escolha de um drive-thru, da música, dos elementos, do figurino e

ISSN: 2238-1112

construção coreográfica, partiu dos estudantes, mediados por mim. Aqui me aproximo de Bell hooks (2017), com sua proposta de uma pedagogia negra e feminista nos provoca uma reflexão sobre o papel de professoras na busca por novos caminhos, a fim de refletir consciente e criticamente sobre o mundo na intenção de transformá-lo significativamente, para que sua prática não reforce a opressão colonial gerada pelas hierarquias de poder. Hooks (2017), aponta sua postura e medos com relação ao ato de se localizar no processo de ensino aprendizagem quando confessa:

> Consciente de mim mesma como sujeito da história, membro de um grupo marginalizado e oprimido, vitimada pelo racismo, sexismo e elitismo de classe institucionalizados, eu tinha um medo terrível de que meu ensino viesse a reforçar essas hierarquias. (hooks, 2017, p. 190)

Na busca por uma educação libertária e dialógica, almejamos experiências educacionais em que o aprendizado das relações mútuas de trocas entre educadora e educandos, permitam que ambos sejam afetados e influenciados simultaneamente. Enquanto professora da educação pública de Aparecida de Goiânia, reconheço meu “lugar” dentro do universo escolar, caminhando na tentativa de atuar de maneira libertadora, já que a realidade desse espaço de ensino é marcada por um cenário de antagonismos e dificuldades, então, ignorar tais conflitos é um ato de silenciar as diferenças. Partilhar nossos saberes fortalece o processo de crescimento e aprendizado de todos os sujeitos envolvidos. Assim,

> Quando os professores levam narrativas de sua própria experiência para a sala de aula, elimina-se a possibilidade de atuarem como inquisidores oniscientes e silenciosos. É produtivo, muitas vezes que os professores sejam os primeiros a correr riscos, ligando as narrativas confessionais às discussões acadêmicas para mostrar que de que modo a experiência pode iluminar e ampliar nossa compreensão do material acadêmico. Mas a maioria dos professores têm de treinar para estarem abertos em sala de aula, estarem totalmente presentes em mente, corpo e espírito. (hooks, 2017, p. 35-36)

Assumir o risco de vivenciar a dança durante a quarentena estabelecida para a educação pela prefeitura de Aparecida de Goiânia foi uma decisão difícil a se tomar, já que, legalmente, eu não poderia exercer a função de professora de dança presencialmente. Além de correr risco de punição e colocar a minha saúde em risco, já que os estudantes convivem diariamente em perigo, uma vez que seus pais precisam sair para trabalhar e enfrentar o vírus para garantir condições de sobrevivência. É importante destacar que os sujeitos marginalizados não têm a

ISSN: 2238-1112

opção de cumprir a quarentena e dançar em um parque, ao ar livre, distante dos outros não os colocaria em uma situação de risco maior que aquela determinada pelo próprio sistema genocida do atual desgoverno brasileiro. Diante disso, aproximamo-nos da trajetória de Freire e Fals Borda, movida pela "utopia de um mundo" mais justo e solidário como nos aponta Mota Neto (2016):

> A utopia, para eles, jamais significou o irrealizável. Ao contrário, sugeria a direção da luta, os motivos pelos quais lutar, o caminho a percorrer. Portanto, sem otimismo ingênuo, e nem pessimismo amedrontador, Freire e Fals Borda interpretaram a crítica e metodicamente a realidade em que viviam, denunciaram as estruturas de opressão, vislumbraram um mundo mais solidário e livre da desigualdade, da violência e do preconceito, construíram ferramentas científicas e pedagógicas para esta busca e se engajaram individual e coletivamente em projetos de transformação radical e estrutural da sociedade. (MOTA NETO, 2016, p. 332)

De acordo com as reflexões de Santos (2011, p. 81), "quando está em risco a sobrevivência da humanidade tal como a conhecemos, não ter medo é a atitude mais conservadora. Em suma, é preciso construir uma teoria da personalidade assente na coragem de ter medo". Aqui gostaria de deixar claro que tive muito medo de me colocar em risco, que mesmo depois de ser privilegiada com a tão sonhada vacina, a qual já deveria ter chegado para todos os brasileiros, ainda sou tomada pelo medo desse vírus, no entanto o meu desejo em fazer algo por esses estudantes foi maior que o meu medo. A figura 1 revela que, na batalha contra o coronavírus, não estamos sós, e por estarmos juntos dançaremos, mesmo que distantes.

ISSN: 2238-1112

Figura 5: Ensaio fotográfico realizado no parque onde nossos encontros aconteceram.
Fonte: Luiz Fernando Zutto – Foto design, 2020

Kayara Castilho Pimenta
UFG
pimentakayara@gmail.com
Formada em educação física pela Universidade Federal de Goiás, mestranda no programa de pós-graduação em Artes da Cena. Professora de dança (efetiva) na Escola Municipal de Artes de Aparecida de Goiânia-GO, especialista em Educação infantil; psicopedagogia; educação inclusiva. Membro titular do Conselho Municipal de Cultura de Aparecida de Goiânia-GO.

ISSN: 2238-1112

Marlini Dorneles de Lima
UFG
marlini@unochapeco.edu.br
Orientadora; docente do curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás e do programa de pós-graduação em Artes da Cena. Integrante do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22; integrante do projeto Águas de menino Capoeira Angola e do Núcleo de Estudos Afrodescendentes e Indígenas (NEADI); coordenadora das Ações Afirmativas da UFG.

Referências:

BALDI, Neila. Para pensar o aprenderensinar dança a partir de uma perspectiva decolonial. **Revista Interinstitucional Artes de Educar.** Rio de Janeiro, V. 3 N. 3 – pp. 293-315 (out/2017 – jan/2018).

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática de liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil;** pesquisa e organização Rita Carelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Trad. Sônia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIMA, Marlini Dorneles de. **Entre raízes, corpos e fé: trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade.** 2016. 269 f., il. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea, 2016). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MOTA NETO, João Colares da. **Por uma Pedagogia Decolonial na América Latina:** reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda. Curitiba: CRV, 2016.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** Notas para uma vida não cafetinada. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2020.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo:** a afirmação das epistemologias do sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Sapateado americano na licenciatura em dança da UFPA: investigando contribuições da história ao desenvolvimento técnico

Larissa Melo Chaves (UFBA)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: Esse trabalho investiga as possíveis contribuições do estudo da perspectiva histórica do sapateado americano à formação de licenciando(as) em Dança na UFPA, ciente de que o aprendizado exclusivo das formas de movimento se mostra insuficiente ao percurso curricular que se pretende crítico, afinado à área de conhecimento. Utilizo a revisão bibliográfica como metodologia de pesquisa, evidenciando aspectos sobre os movimentos de transformação dessa Dança no mundo, no Brasil e em Belém, almejando contribuir com reflexões sobre o modo como se experienciam técnicas de Dança na graduação. Sendo a análise histórica um dos elementos que compõe a área de conhecimento Dança, concluo que o estudo desse aspecto tende a desenvolver maior criticidade na experimentação técnica, aproximando a vivência do sapateado das questões da Dança como campo de saber, potencializando a formação docente.

Palavras-chave: SAPATEADO. LICENCIATURA EM DANÇA. HISTÓRIA.

Abstract: This work investigates the possible contributions of the study of the historical perspective of American tap dancing to the training of undergraduates in Dance at UFPA, aware that the exclusive learning of movement forms is insufficient for the curricular path that is intended to be critical, in tune with the área of knowledge. I use the bibliographic review as a research methodology, highlighting aspects of the transformational movements of this Dance in the world, in Brazil and in Belém, aiming to contribute with reflections on how Dance techniques are experienced in graduation. Being the historical analysis one of the elements that make up the Dance knowledge area, I concluded that the study of this aspect tends to develop greater criticality in technical experimentation, bringing the experience of tap dancing to the questions of Dance as a field of knowledge, enhancing teacher training.

Keywords: TAP DANCE. DANCE DEGREE. HISTORY.

1. Introdução

De acordo com o sistema educacional de nosso país, os cursos de graduação são os lugares de formação de professores(as) dado que esse ambiente

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

institucional qualifica para o exercício da docência no contexto da Educação Básica[1], formal, ou para a atuação em outros espaços de ensino e aprendizagem compreendidos como não formais.

Assim, a graduação não possui, de fato, a obrigatoriedade de instruir o(a) professor(a) para ministrar aula em diferentes técnicas de Dança, mas deve conduzir os(as) estudantes à compreensão da Dança como área de conhecimento, como é o caso da Licenciatura em Dança da UFPA, que destaca em seu Projeto Pedagógico de Curso (PPC) características[2] do perfil do(a) egresso(a) alinhadas a essa perspectiva.

Sobre a área de conhecimento Dança, considero que é dever das graduações, no que tange à formação de professores(as), abordar as questões da Dança inseridas em nossa área, que irão aparecer, de diferentes formas, nas diversas técnicas – como questões relacionadas ao corpo, ao movimento, aos processos de criação, às experiências estéticas, aos aspectos filosóficos, aos contextos históricos, aos processos de aprendizagem.

Nesse sentido, torna-se bastante desejável que ao longo do itinerário formativo os(as) estudantes(as) tenham contato com diferentes fazeres de Dança e possam perceber como as questões citadas atravessam essas práticas de modo articulado, fluido e interdisciplinar. A experiências com técnicas de Dança, nessa direção, pode potencializar a formação do(a) professor(a) por apresentar modos de determinado fazer compreender as questões inerente à área de conhecimento, sem que o objetivo seja formar o(a) docente(a) de determinada Dança específica.

Assim, a vivência de técnicas, especialmente a experiência com o sapateado americano, na Licenciatura em Dança, possibilita o desenvolvimento de

[1] No Brasil há alguns documentos que explicitam essa relação entre o Ensino Superior e a Educação Básica. A Lei 9394/96, em seu artigo 62, diz que a formação de docentes para atuar na Educação Básica far-se-á em nível superior, em curso de licenciatura plena, admitida, como formação mínima para o exercício do magistério na Educação Infantil e nos cinco primeiros anos do Ensino Fundamental, a oferecida em nível médio, na modalidade normal (BRASIL, 1996). Já a Resolução CNE/CP nº 2, de 20 de dezembro de 2019, elaborada após a publicação da BNCC (BRASIL, 2017), define, em seu artigo 1º, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial em Nível Superior de Professores para a Educação Básica e institui a Base Nacional Comum para a Formação Inicial de Professores para a Educação Básica (BNC – Formação) [...] a qual deve ser implementada em todas as modalidades dos cursos e programas destinados à formação docente (BRASIL, 2019). Esta resolução abrange os cursos de licenciatura, cursos de formação pedagógica para graduados, cursos de segunda licenciatura e formação continuada.

[2] Como exemplo, cito as seguintes aptidões: “aplicar os saberes adquiridos ao longo do curso, articulando esses conhecimentos com áreas afins”; exercer o seu papel de educador, atuando de maneira consciente, crítica e reflexiva, na sociedade; articular os conhecimentos teórico-práticos adquiridos com outras abordagens contemporâneas de cultura” (UFPA, 2011, p. 17).

ISSN: 2238-1112

habilidades importantes ao(à) futuro(a) docente porque articula essa Dança específica à compreensão de Dança como área de conhecimento. O contexto formativo de análise dessa hipótese é a Licenciatura em Dança da UFPA, na qual almejo propor caminhos para o rompimento da bolha do isolamento técnico ao refletir sobre diálogos entre esse fazer e questões do nosso campo de saber.

A abordagem do sapateado frente à graduação que defendo neste artigo visa propor uma articulação entre essa técnica e os pressupostos teórico-metodológicos pertencentes à Dança como área de conhecimento autônoma, valorizando seus conteúdos, elementos, suas teorias, metodologias e perspectivas próprias inseridas na estrutura curricular da Licenciatura em Dança da UFPA.

Sobre essa autonomia, Aquino (2007, p. 3) aponta que se trata de "um estado de implicação e relação com o ambiente dentro de um processo de trocas constantes, diz respeito a uma rede de conhecimentos validados no coletivo que colaboram entre si".

Essa rede de conhecimentos validados no coletivo, citada por Aquino (2007), que evidencia a categorização da Dança como área específica, encontra diferentes sistematizações curriculares nas licenciaturas do país, mas costuma abordar aspectos inerentes à produção de conhecimento nessa linguagem, como as questões didáticas da Dança; as relações entre teoria e prática; o estudo das diferentes técnicas e caminhos formativos; a análise da história da Dança, bem como os aspectos pertinentes à Dança-inclusão, a exemplo do PPC da Licenciatura em Dança da UFPA (2011).

Nessa perspectiva, ao salientar o panorama da área de conhecimento, importante à formação docente em Dança, a presença do sapateado na graduação visa instaurar processos dialógicos que relacionam essa dança com a rede de conhecimentos apontada por Aquino (2007), rompendo com o isolamento das técnicas de Dança.

No contexto do curso de Dança da UFPA já existem disciplinas que abordam diferentes técnicas de Dança[3] ao longo do itinerário formativo, contudo, o formato de vivência do sapateado na graduação salientado neste trabalho não se resume à configuração necessariamente em disciplinas, haja vista que apenas a

[3] As disciplinas Técnicas e Escolas de Dança (TED) I, II, e III abordam, respectivamente, o *ballet* clássico, a dança moderna e a dança contemporânea, sendo componentes obrigatórios do curso de Licenciatura em Dança da UFPA.

ISSN: 2238-1112

existência de um componente voltado à determinada técnica não garante que a abordagem desta será articulada às questões da área de conhecimento, objetivando contribuir com a formação do(a) professor(a) de Dança e não somente do(a) professor(a) daquela Dança.

Desse modo, repare que o intuito não é delimitar o formato de vivência do sapateado na graduação, mas sim evidenciar que independentemente da configuração escolhida[4] a experiência com essa técnica pode potencializar a formação do(a) docente de Dança quando articulada às questões da área de conhecimento.

No recorte deste artigo selecionei os contextos históricos como um dos componentes do campo que pode ser relacionado a essa Dança na formação de professores(as). Assim, sustento a hipótese de que o conhecimento das influências históricas que constituem o sapateado americano amplia a perspectiva crítica do exercício da técnica, sendo importante à formação do(a) docente da Dança como área de conhecimento. A ideia é que o conhecimento das influências históricas auxilia na promoção de diálogos entre o sapateado enquanto um fazer específico e o campo da Dança, oportunizando o(a) graduando(a) a refletir sobre como os processos históricos se inscrevem neste fazer.

Presumindo que essa consideração histórica resultará na reflexão sobre a formação de licenciados(as) em Dança, faz-se necessária a avaliação de fatos que delineiam o contexto em que se destacam estilos, repertórios e modos fazer e ensinar o sapateado. Compreendo, então, que “o conhecimento da história que não serve como interlocutor entre os repertórios e os cotidianos sociais pode ser inútil em um processo que se pretende crítico e transformador” (MARQUES e BRAZIL, 2014, p. 133).

Para explicitar a contribuição dos movimentos históricos à experiência em sapateado na licenciatura, ressalto alguns aspectos do desenvolvimento da técnica em distintas localidades. Então, a divisão das seções deste artigo ocorre a partir de uma revisão bibliográfica baseada no afunilamento regional do mundo, para o Brasil e finalmente para Belém, identificando quais características e influências dos

[4] Essa configuração pode se dar em disciplinas, componentes, módulos ou mesmo na Extensão universitária, com intuito de utilizar espaços já existentes na configuração acadêmica e curricular da Licenciatura em Dança e da UFPA.

caminhos da história estão presentes na contemporaneidade local, compreendendo as raízes deste fazer como não-homogêneas.

2. Sapateado pelo mundo: pistas de um percurso

O sapateado americano é uma prática constituída de distintas influências. Irlandeses(as), ingleses(as), americanos(as) e grupos produtores da cultura de motrizes africanas[5] são alguns coletivos culturais, não homogêneos, que atuaram ativamente na composição dessa Dança. Dada a diversidade de grupos atuantes na composição do que conhecemos hoje como sapateado americano, restrinjo esta análise focando nas contribuições dos povos de motrizes africanas.

Nos Estados Unidos, por volta do século XVIII, a escravidão era fortemente incorporada ao sistema colonial norte-americano. As pessoas foram trazidas da África à força, expropriadas de suas línguas, religiões, de seus corpos. Nesse contexto a Dança tornava-se uma dimensão de sobrevivência e de reinvenção de si para os(as) negros(as), principalmente nas fazendas do sul dos Estados Unidos.

Essa dimensão de resistência, identidade e sobrevivência influencia a composição das culturas de motrizes africanas, as quais, por sua vez, carregam aspectos fundamentais que justificam a atuação significativa, até os dias atuais, dos movimentos da diáspora no sapateado americano.

O vínculo entre cantar-dançar-batucar (LIGIÈRO, 2011) como uma espécie de *continuum*, é um elemento crucial adotado nos rituais religiosos - como nos momentos de devoção aos deuses e ancestrais - e nos festejos não religiosos - como é o caso do samba brasileiro. A relação entre essas três instâncias propõe uma perspectiva cultural ao sapateado americano que não separa a produção de Dança e Música, compreendendo o fazer técnico como uma performance integrada.

Nesse sentido, esse vínculo está atrelado a uma concepção não dualista de corpo, que ressalta a potência da performance cultural africana, contribuindo para

[5] Na utilização do termo buscamos "apontar para a existência não apenas de uma única 'matriz africana', mas, sobretudo, de 'motrizes' desenvolvidas por africanos e seus descendentes e simpatizantes [...], presentes também na diáspora, em celebrações festivas e ritualísticas no continente americano, independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos dos seus habitantes. Essas motrizes, sim, apresentam características semelhantes não só em suas funções, como em seus elementos constituintes e, por serem historicamente trazidas do continente africano" [...] (LIGIÉRO, 2011, p. 112-113).

ISSN: 2238-1112

uma compreensão também não dualista do sapateado. Desse modo, Ligièro nos lembra:

> o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano (2011, p. 131).

Assim, no contexto de formação de professores(as) na Licenciatura em Dança da UFPA, esses dados podem contribuir substancialmente com o processo formativo dos(as) estudantes ao longo da experimentação técnica. O(a) licenciando(a) que vivencia a técnica consciente dessa dimensão não dualista de corpo e mente advinda das motrizes africanas certamente conseguirá estabelecer de modo mais articulado a relação entre som e movimento característica do sapateado.

Compreendo que o conhecimento dos movimentos e nomenclaturas do sapateado, nesse caso, deve ser acompanhado pelo entendimento dos processos culturais que o tornam uma prática composta por duas linguagens artísticas distintas de modo interdependente. Então, observe: o estudo da forma e das especificidades dessa Dança é potencializado pela análise histórica, fato que instiga o(a) estudante a compreender as aproximações entre esse fazer e a Dança enquanto área de conhecimento, aprofundando sua formação. Esse experiência tende a estimular o(a) futuro(a) professor(a) a perceber a relação entre Dança e história não só ao longo da licenciatura mas também em sua futura prática profissional.

Além da perspectiva não dualista, a ritmicidade é uma inegável contribuição das culturas de motrizes africanas ao sapateado. Esse desenvolvimento rítmico, culturalmente dotado de inúmeras variações, chega aos Estados Unidos em virtude da escravização de pessoas originárias de países africanos. Nesse cenário que revela uma relação de poder claramente pautada em diferenças étnico-raciais, o desenvolvimento da habilidade rítmica trata de uma questão de sobrevivência, fato que incorporou a essa Dança um julgamento de inferioridade pelos(as) mais favorecidos economicamente.

Desse modo, a ritmicidade corporal transformou-se em estratégia de luta contra o extermínio das culturas de motrizes africanas e seus povos. Essas pessoas utilizavam tambores e batidas dos pés como forma de afirmação, resistência e comunicação. Segundo Cynara Menezes (2015), após a rebelião conhecida como “Insurreição de Stono”, em alusão ao Rio Stono, que resultou na morte de cerca de

ISSN: 2238-1112

25 brancos por um grupo de escravos, foi decretado pelo governo da Carolina do Sul o ato escravo ou ato negro de 1740, que trazia uma série de proibições[6], dentre elas, a utilização de instrumentos que pudessem facilitar a comunicação, principalmente os tambores. A proibição só foi abolida mais de um século depois, em 1866, fato que justifica a música afro-americana não utilizar o batuque em suas composições, concentrando-se na prática de instrumentos considerados “de branco”, como trompete e guitarra, diferentemente da música de outros países que também tiveram mão-de-obra escrava vinda da África, como o Brasil.

O desenvolvimento de diferentes criações corporais rítmicas é, sem dúvida, um reflexo da proibição citada por Menezes, fato que influencia na diversidade sonora do sapateado americano. Na Licenciatura em Dança da UFPA, tal como o estudo da perspectiva não dualista, faz-se necessária a compreensão das razões que levam ao surgimento de inúmeros desdobramentos rítmicos no sapateado para além da experimentação propriamente dita dessas ritmicidades. Esse é mais um exemplo de como o aspecto histórico pode aprimorar a formação de professores(as), valorizando a aproximação entre a experimentação técnica e o conhecimento dos contextos que propiciam o surgimento de tal elaboração rítmica que é, essencialmente, corporal.

Ademais, a contribuição dos(as) negros(as) para o sapateado americano que conhecemos hoje proporciona também a incorporação de outras características das culturas de motrizes africanas à técnica. Um exemplo dessa influência é a utilização, no sapateado, da ligeira flexão dos joelhos como posição de preparação corporal e de execução de movimentos. Essa posição caracterizava um estado “de alerta e a preparação para o ataque típico do dançarino africano” (LIGIÈRO, 2011, p. 134).

A postura corporal é uma das características marcantes do sapateado porque influencia no modo como os movimentos são executados, haja vista que a ligeira flexão dos joelhos citada oferta impulso à execução dos passos, desde os mais próximos ao chão até aqueles que exigem um maior distanciamento do solo, como em saltos e giros. Desse modo, o conhecimento da influência cultural que abrange esse estado de corpo também propõe aos(às) estudantes uma reflexão

[6] “Os escravos foram proibidos de plantar seus próprios alimentos, de aprender a ler e escrever, de se reunir em grupos, de usar boas roupas, de matar qualquer pessoa “mais branca” que eles e especialmente de incitar a rebelião” (MENEZES, 2015). Não paginado.

ISSN: 2238-1112

sobre tal estado na experimentação técnica, articulando a vivência da Dança com o conhecimento histórico.

Nesse sentido, as questões citadas que aproximam o sapateado da perspectiva histórica podem e devem ser abordadas nos processos de ensino e aprendizagem em Dança. O desenvolvimento de atitudes que tratem dessas reflexões e contribuam para a diminuição das desigualdades, principalmente em um contexto de formação de professores(as), é não só imprescindível, como também é um dever previsto na legislação[7].

3. Sapateado no Brasil

No Brasil o sapateado ganha expressividade nas últimas quatro décadas, nas quais destacam-se manifestações significativas para o desenvolvimento dessa Dança a partir de escolas, companhias, artistas e festivais[8]. De acordo com as informações obtidas nesta pesquisa, a maior concentração da produção artística do sapateado encontra-se no eixo entre o Rio de Janeiro e São Paulo.

As desigualdades geopolíticas de caráter histórico se traduzem no número bem mais expressivo de escolas, companhias e festivais de sapateado presentes nesse eixo se compararmos essas às outras regiões do País. Contudo, alguns outros Estados como Minas Gerais, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Bahia também vêm aumentando exponencialmente a prática artística da técnica.

Sobre as temáticas abordadas na estética do sapateado americano praticado no Brasil, é nítido que em nosso país, assim como nos Estados Unidos, há uma forte ligação histórica com o *jazz*, no entanto, não há uma direção temática e/ou musical obrigatória a ser seguida. Assim, embora a escolha de assuntos a critério dos(as) sapateadores(as) seja uma possibilidade, ela nem sempre configura uma

[7] A exemplo, cito a lei 11.645/2008 que institui o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena no currículo oficial dos estabelecimentos de Ensino Fundamental e Ensino Médio, públicos e privados da Educação Básica. No contexto da formação de professores(as), cito o décimo quarto princípio norteador da organização curricular dos cursos destinados à Formação Inicial de Professores para a Educação Básica, que institui a "adoção de uma perspectiva intercultural de valorização da história, da cultura e das artes nacionais, bem como das contribuições das etnias que constituem a nacionalidade brasileira" (BRASIL, 2019, p. 5).

[8] Para representar os itens destacados, cito um representante de cada. Sobre escolas, aponto a Kika Tap Center em São Paulo; Sobre companhias, cito a Orquestra Brasileira de Sapateado (OBS) no Rio de Janeiro; No que tange a artistas destaco o sapateador Steven Harper e, por fim, representando os Festivais aponto o Festival Tap *in* Rio que ocorre no Rio de Janeiro.

ISSN: 2238-1112

realidade no Brasil, haja vista que assim como há uma perspectiva geopolítica desigual, também existem perspectivas estéticas hegemônicas.

A cultura de musicais fortemente arraigada na linguagem cinematográfica norte-americana traz concepções de branquitude e elitização, as quais fundamentam a prática do sapateado americano no Brasil, especialmente no contexto competitivo dos festivais e do mercado de escolas de Dança do país. Então, o eixo que predomina no desenvolvimento da técnica também sustenta sua visualidade espetacular.

Essa estética hegemônica também foi responsável pela formação de muitos(as) professores(as) que se deslocavam para o eixo Rio-São Paulo ou para países do exterior em busca de cursos de qualificação que, geralmente, eram alicerçados na linguagem cinematográfica, provocando uma expansão dessa concepção de sapateado às diferentes regiões brasileiras.

Dado esse cenário, é importante que no contexto de uma formação de professores(as), especialmente na Licenciatura em Dança da UFPA, os(as) estudantes compreendam como tal hegemonia se constitui no Brasil, refletindo sobre quais os caminhos conduzem essa Dança a uma compreensão virtuosa, a uma identificação com musicais e produções cinematográficas à semelhança de *Singing in the rain*.

O entendimento dessa perspectiva articulada à experimentação técnica certamente estimulará o(a) graduando(a) a atentar-se para as relações entre Dança e estética presentes em nossa área de conhecimento, potencializando a formação docente para além da vivência do sapateado, podendo estabelecer relações entre diferentes compreensões estéticas dessa Dança.

É importante destacar que embora o Brasil colabore com a ampliação desse caminho *hollywoodiano* da técnica, também existem iniciativas apontadas em sentido oposto a esse movimento, que buscam um “modo brasileiro” de sapatear, configurando práticas mais próximas à cultura brasileira.

E, neste quesito, acredito que o sapateado do Brasil se diferencia do feito em outros países, especialmente nos Estados Unidos. O sapateado americano brasileiro também se fundamenta na padronização técnica americana, todavia, há aqui uma permissibilidade significativa para sapatear temas e assuntos que se aproximam do nosso contexto, ainda que o sapateado brasileiro não constitua um conjunto de práticas homogêneas.

ISSN: 2238-1112

Embora estejamos falando de um sapateado feito em território nacional, é preciso levar em consideração as dimensões continentais do país e as inúmeras diferenças culturais que constroem modos de fazer o sapateado no Brasil. A exemplo de uma iniciativa que entrelaça aspectos da cultura brasileira com o fazer técnico americano, destaco a Cia Vatá de Valéria Pinheiro, na qual a diretora denomina a linguagem fundamental do grupo como “sapateado brasileiro”:

> O objeto de trabalho da Cia. Vatá tem sido a busca por um corpo amalgamado de música, dança, teatro, circo e folia. As matrizes dos corpos provindos das danças e manifestações tradicionais brasileiras são o universo de pesquisa para a conquista dessa hibridez. [...] A linguagem mestra da Cia. Vatá é o que chamamos carinhosamente de “sapateado brasileiro” e, a partir dessa técnica, expandimos o comportamento desse corpo acoplando outras linguagens. Somos brincantes! (Disponível em <teatrodasmarias.com/apresentaccedilatildeo.html>. Acesso em 4 de abril de 2020).

Perceba que não se trata de taxar a cultura americana de sapateado como tradicional e a nossa, brasileira, como sofisticada ou inovadora, mas sim de destacar o fato de que o surgimento da cultura de musicais está enraizado historicamente nos Estados Unidos e chega ao Brasil sob perspectiva hegemônica. Nesse contexto, faz-se necessário compreender como essa perspectiva se instala em nosso país e quais as potencialidades brasileiras, a partir de suas diferentes regiões, podem e devem contribuir para a criação de outro modo de sapatear.

A própria Valéria Pinheiro, diretora da Cia Vatá, que denomina sua prática de sapateado brasileiro teve suas primeiras experiências com essa Dança a partir da técnica americana na SAT Dança, desenvolvendo, com a maturidade artística, uma perspectiva própria ao sapateio, no qual a artista imprime uma relação entre o sapateado americano e os sapateios nordestinos a partir de ritmos brasileiros (MATTAR, 2020).

Com base no exemplo de Valéria Pinheiro, evidencio a importância de, em uma Licenciatura em Dança, os(as) estudantes refletirem não só sobre a perpectiva estética que chega no Brasil com o sapateado, mas também como essa prática é transformada pelas características culturais, não homogêneas, que aqui existem. Essa análise tende a potencializar a formação docente na perspectiva de conscientizar os(as) graduandos(as) sobre a diversidade de caminhos que a experimentação do sapateado pode traçar, elucidando a vivência dessa Dança

ISSN: 2238-1112

também a partir da valorização das ritmicidades, estéticas e trajetos do sapateado em diferentes regiões do Brasil.

Então, há uma espécie de brasilidade sapateadora não homogênea na prática do sapateado americano, a qual trata da evidenciação de uma cultura que emerge do povo a partir das contribuições das tradições afro-diaspóricas, ameríndias e também dos imigrantes europeus, em contraposição à suposta e uniforme identidade nacional brasileira.

O sapateado feito em Belém, por exemplo, não é igual ao feito no Rio de Janeiro. Há uma ritmicidade corporal que difere entre as cidades; uma cultura diferente de abordagem da técnica; um contexto artístico distinto; embora apresentemos aspectos semelhantes que nos aproximam e propõem outras características ao sapateio diferentes daquelas advindas de países extrangeiros.

A análise destas características e como elas interferem no modo de experimentação da técnica é um caminho interessante de estudo à formação de licenciandos(as) em Dança na UFPA, haja vista que essa reflexão propõe um diálogo entre elementos históricos do sapateado, pelo estudo dessa Dança no Brasil, e outras questões de nossa área de conhecimento para além da vivência propriamente dita dos movimentos.

Desse modo, esta análise aproxima o sapateado de reflexões sobre como a aprendizagem dessa Dança ocorre em diferentes regiões bem como quais as concepções estéticas são explicitadas nesses contextos, de forma que a experiência com o sapateado na graduação, assim como em exemplos anteriores citados nesse texto, ultrapasse a aprendizagem da forma e adentre outras reflexões potencializadoras da formação docente.

4. Sapateado em Belém

No cenário específico de Belém, a prática do sapateado é marcada pelo fazer de alguns grupos e por um mercado de escolas de Dança que oferecem aulas dividindo-as em diferentes níveis. O Grupo Paraense de Sapateado (GPS) é um dos coletivos que atua no cenário da região, com participação ativa em eventos e espaços artísticos.

O GPS vem propondo composições em sapateado afinadas com diferentes estéticas, fugindo da visualidade clássica e aproximando-se de questões

da cultura local. Um exemplo disso é a coreografia *Pai D'égua* (2018) que tem sua dramaturgia construída a partir do desenvolvimento do Brega enquanto ritmo musical presente culturalmente na cidade, transitando do "Brega da saudade" até o agitado *Tecnomelody*.

Com base no exemplo do grupo citado, é perceptível em Belém uma afinidade entre a elaboração coreográfica do sapateado e temas locais, fato que já acontece em uma dimensão mais ampla quando citamos o sapateado feito no Brasil, mas, nesse caso, o afunilamento às características locais é mais específico. Isto posto, é interessante que o estudo do sapateado na Licenciatura em Dança considere, por meio dos contextos históricos, os caminhos que aproximam o sapatedo de temáticas regionais.

Para além de experimentar determinada sequência de sapateado com base no ritmo do carimbó, por exemplo, é interessante que os(as) estudantes compreendam como essa aproximação se dá na cidade a partir de diferentes grupos e companhias. Como os coletivos de sapateado abordam a relação entre a técnica e a regionalidade? Que desdobramentos de som e movimento são propostos no sapateado quando da aproximação citada? Essas são algumas questões que poderiam guiar este estudo na licenciatura, incrementando a formação docente no curso de Dança da UFPA.

Note que o objetivo não é fazer juízo de valor sobre a prática do sapateado em nenhuma região, mas sim apontar que as especificidades, as subjetividades de cada lugar fundamentam a vivência dessa Dança, diferenciando nitidamente o modo como a técnica é abordada nas diferentes regiões.

No eixo Rio-São Paulo há uma estética hegemônica bem mais explícita que em Belém. Isto é, a cultura de musicais nessa região é mais dominante, principalmente em virtude das desigualdades geopolíticas que contribuíram para o modo como se deu a expansão do sapateado no Brasil. Além disso, a maneira como alguns movimentos são tratados em termos de nomenclaturas é distinto[9] entre as duas regiões e o número de pessoas que praticam a técnica no eixo é bem maior do que em Belém, o que modifica o modo como as aulas são organizadas bem como a maneira como as relações interpessoais se apresentam na prática.

[9] Algumas nomemclaturas de movimentos podem variar entre autores(as) e o mesmo acontece entre regiões. No Rio de Janeiro, por exemplo, a união do *step* com o *heel drop* é chamada de *roll*. Embora a nomenclatura seja conhecida em Belém poucos são os espaços que utilizam essa abreviação. Então, usa-se os nomes *step* e *heel* para se referir à movimentação.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Neste caso, é relevante investigar modos de estudo do sapateado que não desvalorizem a tradição de movimentos construída historicamente, mas também que não se restrinjam a ela, evidenciando a multiplicidade de caminhos que as diferentes as abordagens da técnica podem oferecer como contribuição à formação na Licenciatura em Dança.

Além de grupos de sapateado, há em Belém, na Universidade Federal do Pará (UFPA), o Projeto de Extensão *Oficina de Sapateado* que estuda o sapateado americano no âmbito acadêmico. Existente como Curso de Extensão[10] desde 2009, o Projeto é coordenado pelas Profª. Drª. Maria Ana Azevedo e Profª Drª. Erika Gomes e conta com a participação principalmente de estudantes do Curso de Licenciatura em Dança, sendo também aberto a pessoas do Curso Técnico da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) e comunidade ao longo de seus dois encontros semanais.

Apesar de situar-se no universo extensionista da instituição[11], o Projeto apresenta significativa relevância para a ETDUFPA, com a produção de diversas obras e a publicação de dois livros (TEIXEIRA e OLIVEIRA, 2020, 2016), além de aproximar o estudo do sapateado da compreensão de Dança como área de conhecimento, esta última desenvolvida no curso de Licenciatura em Dança.

Então, temos um cenário de sapateado formado por iniciativas e pessoas que buscam desenvolver essa prática em paralelo ao trabalho de escolas e festivais de Dança que impulsionam a técnica, além do Projeto de Extensão com caráter universitário. Desse modo, para além do estudo das características locais que alteram a prática do sapateado, é desejável também analisar, na licenciatura, a influência do próprio espaço acadêmico no modo como essa Dança é concebida na cidade, haja vista que o âmbito citado tende a aproximar, tal como o defendido neste artigo, o fazer do sapateado da compreensão de Dança como área de conhecimento.

[10] Segundo a Lei 13.005, de 25 de junho de 2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE e dá outras providências, é assegurado, no mínimo, "10% (dez por cento) do total de créditos curriculares exigidos para a graduação em programas e projetos de extensão universitária, orientando sua ação, prioritariamente, para áreas de grande pertinência social" (BRASIL, 2014).

[11] Cientes de que a universidade pública se estrutura no tripé Ensino, Pesquisa e Extensão, "entendemos a Extensão como campo estendido que contextualiza o ensino e a pesquisa, com possibilidades de selar compromissos com a sociedade, quanto a sua missão enquanto universidade pública, mesmo que a repercussão ainda esteja a quem do que desejamos. O entendimento do MEC, em relação a Extensão diz que a relação entre a extensão/ensino pressupõe transformações para o processo de ensino-aprendizagem, já a relação entre a extensão/pesquisa possibilita a produção de um conhecimento comprometido com a transformação da sociedade" (RANGEL, 2018, p. 3).

ISSN: 2238-1112

5. Considerações finais

Utilizando a revisão bibliográfica como metodologia, este trabalho refletiu sobre a importância da vivência de fazeres de Dança específicos, como o sapateado americano, na formação de professores(as), especialmente na Licenciatura em Dança da UFPA. Contudo, essa experiência deve articular a prática dos movimentos com as questões de nosso campo, com intuito de fortalecer a formação do(a) docente de Dança na perspectiva da área de conhecimento.

Assim, enfatizei as contribuições do sapateado americano para a formação de professores(as) no contexto da licenciatura, articulando a vivência da técnica com o estudo de seu aspecto histórico, dividindo o trabalho, para fins didáticos, em três partes que evidenciam os movimentos da história do sapateado no mundo, no Brasil e em Belém, respectivamente.

Desse modo, este estudo destacou a importância da aproximação do sapateado com as questões que atravessam a área de conhecimento Dança, sendo os contextos históricos um desses elementos. A vivência de diferentes técnicas de Dança, especialmente o sapateado americano, tende a proporcionar a análise de distintas frentes epistemológicas ao(à) futuro(a) professor(a), evidenciando como esse fazer lida com questões inerentes ao campo.

Por fim, almejo que as reflexões apresentadas neste artigo contribuam para a análise de como o estudo das técnicas de Dança ocorre em contextos de graduação, destacando especificamente as possibilidades e potencialidades formativas do sapateado americano ao âmbito da Licenciatura em Dança da UFPA.

Autora: Larissa Melo Chaves
UFBA
lari_chaves22@hotmail.com
Mestra em Dança e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pelo PPGDança da UFBA. Licenciada em Dança pela UFPA, integra o Grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces (UFBA) e o Projeto de Extensão Oficina de Sapateado (UFPA). É intérprete-criadora da Companhia Moderno de Dança (CMD) e sapateadora no Grupo Paraense de Sapateado (GPS).

Orientadora: Rita Ferreira de Aquino
UFBA
aquino.rita@gmail.com
Professora da Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) e Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança

(PRODAN). Líder do grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces. Doutora em Artes Cênicas (2015), Mestre em Dança (2008), Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (2006) pela UFBA.

Referências

AQUINO, Rita. Uma reflexão sobre a autonomia da Dança como área de conhecimento. In. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. ABRACE. 2007. Belo Horizonte. **Anais IV Reunião Científica Abrace**. Belo Horizonte: ABRACE, 2007, p. 1-5.

BRASIL, Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. **Resolução CNE/CP nº 2, de 20 de dezembro de 2019**. Define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial de Professores para a Educação Básica e institui a Base Nacional Comum para a Formação Inicial de Professores da Educação Básica (BNC – Formação). Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/docman/dezembro-2019-pdf/135951-rcp002-19/file>. Acesso em 10 de setembro de 2020.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Educação é a base. Brasília: MEC/ CONSED/ UNDIME, 2017.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos**. Lei nº 13.005, de 25 de junho de 2014**. Aprova o Plano Nacional de Educação – PNE e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13005.htm>. Acesso em 10 de setembro de 2020.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei nº 9394/96, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm>. Acesso em 10 de setembro de 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARQUES, Isabel A.; BRAZIL, Fábio. **Arte em questões**. 1. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2014.

MATTAR, Bia. **História do Sapateado no Brasil**. 1. ed. Itajaí: Traços & Capturas, 2020.

MENEZES, Cynara. Por que nos EUA não tem batucada?. **Socialista morena**: arte e política. 2015. Disponível em: < https://www.socialistamorena.com.br/por-que-nos-eua-nao-tem-batucada/>. Acesso em 05 de abril de 2021.

RANGEL, Ana Elisabeth Brandão. Um olhar para a sociedade a partir da extensão da Universidade Federal da Bahia. In: **Anais do XIV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura** – ENECULT. Salvador, Bahia, 2018.

TEIXEIRA, Erika Gomes; OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de (Orgs.). **Sapateado**: vivências na universidade. Volume II. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2020.

TEIXEIRA, Erika Gomes; OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de (orgs.). **Sapateado**: vivências na universidade. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2016.

UFPA, Escola de Teatro e Dança. Curso de Licenciatura em Dança **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança**. Belém: UFPA/ETDUFPA, 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA). Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão. **Resolução nº 4.212, de 15 de dezembro de 2011**. Aprova o Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança. Belém: CONSEPE/UFPA, 2011. Disponível em: <http://sege.ufpa.br/boletim_interno/downloads/resolucoes/consepe/2011/4212%20PPC%20LIC%20EM%20DANCA.pdf>. Acesso em 10 de setembro de 2020.

VATÁ, Cia. **Café Teatro Das Marias**. Disponível em <teatrodasmarias.com/apresentaccedilatildeo.html>. Acesso em 4 de abril de 2020.

ISSN: 2238-1112

Corporalização não é o que você pensa

Lela Queiroz (UFBA)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: Seguindo-se à pesquisa com bolsa recém doutor CAPES realizada na UFRGS em 2008, com a hipótese do dinamismo de movimento&contato formarem *nascente de linguagem* no organismo, defendida no doutoramento "Corpulações" em 2006; na pesquisa 'Corporaliza-Ações' avançamos com a hipótese dos princípios evolutivos agirem como funcionais-criativos para o organismo; com a pesquisa 'Perform-Ativa' realizada no estágio pós doutoral no Laboratório de Vulnerabilidades Infantis da Unifesp em 2017; com metodologia transdisciplinar de pesquisa-ação, em que "*a performance completa uma experiência*" (TURNER, 1982, p.13-14); natureza em fluxo e em continuum envolvidas, próprias da dança; alcançamos evidências da hipótese sentidos&movimento&contato constituírem em rede, tríade sígnica de linguagem performativa no organismo; com a experiência transicional multimodal, como central para a corporalização, como uma conclusão. A proposta ora apresentada, é fazer-se entender em parte, uma teoria ação dinamicista, entre natureza e cultura, em que pese o equilíbrio dinâmico entre mente e corpo, ambiente, não somente como fluxo inestancável de troca de informações, mas espaço de possibilidades. Como suporte teórico, a assertiva do entendimento de cérebro como orgão especializado distribuído, e de mente, como câmara de ecos reverberadora, na hipótese evolucionista pata a emergência da consciência (EDELMAN, 2000.)[1] por um lado, e a poética da transformação dos sistemas de BMC®, desde a anatomia experiencial, repadronizar, chegar à anatomia sutil; de outro lado, para a sua premissa de conhecer o conhecimento corpo&mente em complementariedade, em auto-organização (THELEN, 1995), e com a emergência da consciência (DAMÁSIO, 2003). Nesse sentido, fazemos algumas reflexões neste artigo `a cerca do tema da corporalização como a práxis de BMC®, como uma contribuição para novas perspectivas epistemológicas em Dança.

Palavraschave:SENTIDOS&MOVIMENTO&CONTATO.CORPORALIZAÇÃO/EMBODIMENT. SOMÁTICA BMC®. ANALISE COGNITIVA. EPISTEMOLOGIA.

Abstract: After posdoc I at UFRGS/2008; followed by 'Corporalize-Ações', research on the dynamism of movement & contact, forming sources for language in the organism; we advanced the hypothesis in 'Perform-Ativa', posdoc II at Unifesp/2017, investigated with a transdisciplinary action research methodology, in which "Performance completes an experience" (Turner 1982:13-14), nature in flow and continuum involved, characteristic of dance; we reach evidences for the hypothesis that senses & movement & contact constitute a network, a sign triad of performative language in the organism, with a multimodal transitional experience, central to

[1] Nobel em fisiologia em 1972, Gerald Edelman propõe uma teoria que explica a emergência da consciência no cérebro com base na concepção evolucionista.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

embodiment. the proposal presented here is to bring forth an understanding of the dynamic action theory, between nature and culture, despite the dynamic balance between mind and body, environment, not only as an unstoppable flow of information exchange, but as space of possibilities. In the assertion of understanding the brain as a distributed specialized organ, and the mind as a reverberating echo chamber, in Gerald Edelman's evolutionary hypothesis to the brain and from experiential anatomy, repatterning, its premise of body and mind being in complementarity, the role of self-organization (THELEN, 1995), and emergence of consciousness (DAMÁSIO, 2003). Contributions to new dance epistemologies.

Keyword: SENSING&MOVEMENT&CONTACT. EMBODIMENT/CORPORALIZAÇÂO BMC® SOMATICS. COGNITIVE ANALYSIS. EPISTEMOLOGY.

1.Corpo ambiente

Traçar o entendimento entre natureza e cultura (RIDLEY,2003) e sustentar a dimensão biocentrada, é parte do esforço empreendido para compreender que *corporalização não é o que você pensa*. Para além do pensamento, o contexto sensitivo. (SEBEOK,1991,2001). Com a visão de meio e organismo, serem indissociáveis, e isso trazer implicações para um entendimento de ambiente não como demarcação territorial ou distribuição geográfica e temporal das espécies, mas como espaço definido pelas atividades dos próprios organismos; a proposta ora apresentada, é fazer-se entender uma teoria ação dinamicista, entre natureza e cultura, em que pese o equilíbrio dinâmico entre mente e corpo, ambiente, não somente como fluxo inestancável de troca de informações, mas espaço de possibilidades. Nos entendimentos somáticos de BMC®, a tríade sentidos-movimento-contato atua na base da percepção-ação (NOÉ, 2004). Dessa teia, podemos chegar à consciência, que possibilita transformações profundas.

Esta proposta de artigo conta com a empreita iniciada em 2004. Como estudante, buscando entender o fenômeno de *embodiment* a partir das práticas de BMC®(COHEN,1993), apoiaram os meus estudos, as ciências cognitivas da terceira geração pós modelo enacionista, embora houvesse ainda *a prevalência do projeto cognitivista em detrimento do conexionista,* em sua fase inicial (ALVES, 2021, p. 138).

Dois anos depois de formada como Educadora Somática BMC® em Massachussetts, EUA, este foi o assunto de meu doutoramento “Corpul-Ações”. Percebi não caber as traduções existentes de *Embodiment* em língua portuguesa,

para o objeto de estudo sobre corpo na somática, então escrevi uma primeira aproximação à cerca disso, problematizando a tradução, publicada na Coleção Humus Dança. Ver detalhes na publicação.

Estudos culturais e antropológicos sobre o fenômeno de *embodiment* costumam abordar o fenômeno de forma redutora e direcionada em uma única lógica de fora para dentro, por descrições cientificistas antropocêntricas, reféns de tábula-rasa, comportamentais, que sustenta o sistema de crenças reducionistas sobre corpo, em que não se vê implicada a dimensão do corpo vivo ou ainda, da *mente corporalizada* (THOMPSON, 1996). Dentro das ciências cognitivas, a publicação do livro *Embodied Mind*, em 1991, de Francisco Varela e Evan Thompson, causou uma espécie de revolução copernicana também, em que os autores apresentaram uma nova hipótese que passou a ser conhecida como o *enacionismo*.

O artigo da Hummus tratou de expor o quão inadequado são as denominações utilizadas em nosso idioma para o referente *Embodiment* do original em inglês. E a partir daí, ficou mais claro ainda, que cada tradução empregada corresponde a uma interpretação específica, e o que todas sustentam, é uma suposta direcionalidade de fora para dentro, a qual será novamente refutada aqui, e por isso, é tão problemática a utilização delas, em português, para falar da práxis construída a partir de BMC®, apoiando-se nas ciências cognitivas de vertentes pós enacionistas.

O tema apresenta um problema central embutido: como se entende o que se pensa, e como se pensa o que se entende, não parece dar conta do que se acredita que o fenômeno seja. Estes são apontamentos essenciais para a discussão: de que, o que passamos a entender, sobre *algo*, necessariamente passa pelo que se pensa e pelo que se acredita. Ou seja, atrela também um sistema de pensamento e um sistema de crenças, com fortes implicações para o que se passa a entender.

A dimensão cognitiva corporalizada (*embodied cognition*), aprofundada no doutoramento, defendia que “Movimentos e contato são conhecimento de *outra ordem* e constituem uma classe especial de linguagem” (QUEIROZ, 2009, p. 17). Nos estudos de estágio pós doutoral, (UFRGS, 2008 e UNIFESP[2], 2017) construí a

[2] Resultados parciais do estágio posdoutoral realizados na UNIFESP, foram publicadas no Congresso "PEDAGOGIA POR LA UNIDAD DE LOS EDUCADORES" 2019 em Cuba.

hipótese que “sentidos&Movimentos&contato “constituem em rede, tríade sígnica de linguagem performativa no organismo, com experiência transicional multimodal gradativa; ainda evidências de outros aspectos se revelaram. Recentemente, em 2020, Corporalização recebeu uma descrição minha como verbete em uma transciclopédia de quase mil páginas com edição limitada. Ali está a descrição do fenômeno para teoriação: “A Corporalização é evolutiva e dinâmica, em continuum de construção de conhecimento no organismo vivo.” (QUEIROZ, 2020, p. 216),

Inúmeros artigos adentram a questão também, em que a fantástica teoria corpomidia, estabelecida nas bases do campo da comunicação, informação e semiótica, me ajudou a chegar até aqui. Entender a minha problematização da tradução cultural ter sido nascida de dentro e, em confluência com, os estudos de semiótica de corpomidia: é o movimento que faz do corpo um corpomídia (GREINER, 2005), me levou a indagar, para além da tradução cultural de *embodiment*, para além da programação e reprogramação do dualismo de propriedade; da filosofia da carne (LAKOFF,G.& JOHNSON,1999); para além da mediação inestancável, o movimento assume destaque como o primeiro dos sentidos; este artigo visa discriminar e diferenciar a especificidade que assume, no emprego de Corporalização na tradução do livro de referência de Bonnie Bainbridge Cohen, no campo da área da somática bemecista em português, (COHEN, 2015), e sua relação com mudança de estado, mudança de padrão, tornada consciente de si (EDELMAN,2000).

Poderia ser essa a razão pela qual BMC® adota a corporalização como a via para as práticas que propõe? As somatizações, visualizações e trabalho coletivo, dinâmicas de grupo, de mudança de estado, como ‘*a mente da sala’*, que traz à tona os processos que o organismo vive, uma segunda vez, agora consciente de si. Seria por isso talvez, que, BMC® e a sua abordagem darem-se desta maneira, a comunidade de professores de BMC® proponham que a sua práxis se dê por corporalização? Como a sua metodologia ativa?

Tem-se como base o entendimento de corpo como processo, como relacional, como espaço e como ambiente das atividades dos próprios organismos, e se apoia nas vertentes da terceira geração das ciências cognitivas, e teoria-ação dinamicista.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

2.cognição corporalizada

Com base no evolucionismo, vamos propor uma revisão para compreender Corporalização. A dinâmica inestancável dos processos de confabulação e *corpulação* do organismo junto ao meio, para além da lógica operacional do pensamento, do racionalismo e do funcionalismo: *corporalização* não sendo o que se pensa que é, problematizaremos entendimentos a partir da abordagem somática de BMC®.

Mudanças de estado, e mudanças de padrão, ocorrem com o trabalho de BMC®, da inventividade do organismo em encontrar as suas soluções criativas, investigo a hipótese de que hajam princípios funcionais-criativos, associados à raiz desses processos.

A tônica do verbete, ainda inédito e pouco acessível para a maioria de nós, é a de que, para desenredar corpo dos seus tabus de coisa, matéria, pertença, objeto e fetiche, do mesmo modo que corpo não é corpo máquina, não é um receptáculo, não é a soma do vivido. A carga de crítica embutida aqui a *reducionismos* de toda sorte na estrutura do pensamento ocidental empregada a corpo é direta: os tabus ligados à corpo enredam-no como subalterno aos ditames do dualismo de propriedade ou de autômato condicionado por crenças e hábitos, alienado. Boa parte da discursividade sobre corpo proveniente de vários campos de conhecimento abrigam convicções deterministas, mecanicistas, materialistas, racionalistas, logocêntricas, antropocêntricas e nela boa parte prevalece ou perdura. Uma parte do problema resume-se em tratar do corpo, de fora dele. A outra parte do problema resume-se em não levar em conta o que é vivo e dinâmico, por não caber nas teorias até então empregadas. Ora o materialismo para entender corpo, ora o idealismo para entender mente. A acepção de corpo e mente como separados ou como correspondentes, é uma armadilha de linguagem:

> A premissa epistemológica da teoria de Jakob von Uexkûll não é nem objetivista nem subjetivista, mas como se descreveria atualmente – "sistêmica". Isso quer dizer que ele entendia o processo vital como um sistema coerente em que o sujeito e objeto se definem como elementos inter-relacionados em um todo maior. (UEXKULL, 1989, p. 2)

Assim traçamos o entendimento de corpo como sistema aberto entre natureza e cultura, no qual somos *processos relacionais e inter-dependentes*, e o

ISSN: 2238-1112

entendimento bio-centrado[3] diz respeito à auto-poiésis da criatura viva, '*textos que se escrevem e reescrevem a si mesmos*' no ambiente. A educação somática BMC® entende que, como *processo relacional* entre sistemas corporais em movimento, abriga um componente dinamicista, o movimento da vida, e um componente sistêmico, o celular. Esse é um dos pontos chave para entender que Corporalização não é o que você pensa; em sendo celular... de sistema em sistema celular, é processo; e é ambiente. Quando o ambiente celular &membrana (HOFFMEYER,1998) é tecido, os princípios norteadores básicos são tramados para interagir com a vizinhança de outros tecidos celulares nos ambientes muito próximos ou distantes, vão se complexificando com a experiência do ser vivo. Evolutivamente, a perspectiva *contexto-sensitivo* e a perspectiva *biocentrada*, centralidade da vida e sacralidade da natureza, entremeadas.

> "Visto sob a luz da biosemiótica, nosso corpo como um organismo, sua pele como o tegumento habitável e nosso universo subjetivo se apresentam como estruturas dinâmicas de tempo ou, em outras palavras, como textos que tem escrito e reescrito a si mesmos". (UEXKULL,1989, p. 17).

Corpo aqui entendido estruturalmente acoplado ao ambiente, em que, embora sem dissolução, de forças assimétricas e alienadas entre si, e em conflito, por outro lado, mente e corpo co-criam-se em auto-poesis (MATURANA & VARELA, 1980), em co-emergência (THELEN, 1995) e co-evolução (RIDDLEY, 2003).

Para teorizar sobre cognição costumava-se considerar central a teoria e o modelo representacional de enriquecimento do estímulo, pautando a discussão em como o corpo reage ao estímulo no ambiente, sendo o entendimento de percepção como pobre de elementos e informação insuficiente; em como esta, 'a informação', adentra o cérebro, que faz o processamento através de uma representação mental, isolada do corpo. Do cognitivismo, cujo funcionamento era o da mente como correspondente ao cérebro-computador, partiu-se para a modelagem do conhecimento conexionista, que reconhece a emergência de padrões, contudo, do cognitivismo para o conexionismo, perseguiu-se o entendimento de cognição em clausura neural no Sistema Nervoso Central. Na outra ponta extrema está o entendimento da Soma de Thomas Hanna (1976) e do 'vivido', de Merleau Ponty (2005), conceitos que contribuíram para a tomada de consciência de que a

ISSN: 2238-1112

percepção deve ser encarada como importante, sobretudo com os estudos gibsonianos, de percepção-ambiente e enacionismo de Francisco Varela.

O estatuto de corpo em déficit, passível de assimilação e aquisição cumulativa linear, cai. A perspectiva enacionista modifica substancialmente a forma de compreender o fenômeno da cognição. Um equívoco central seria sustentar ainda a primazia do cérebro.

Há, porém um outro ponto a considerar. Na comunidade bemecista, se fala em "*non cognitive mind".* Por que motivo? Tenhamos em conta o seguinte: haja vista a noção mais largamente aceita de cognição se dar no cérebro extra-corpo! Ora, sendo assim, dado o grande desconhecimento dessas novas teorias, assim, seria possível considerarem que tudo aquilo que se dá na práxis de BMC®, em se dando abaixo do nível cerebral, seja sustentado como *não cognitivo*. Faz sentido. Acho importante também ter em vista que a abordagem sobre cognição, ligava-se então ao modelo matemático de resolução de tarefas, que tinha em mente desenvolver inteligência artificial para fins da robótica. Ora, isso posto, argumento que, na comunidade bemecista estendida, onde quer que ainda prevaleça esse tipo de interpretação, isso talvez se deva à ampla propagação deste modelo hegemônico cognitivista, conexionista, de clausura neural. Talvez, ao que justamente se refira, seja estar se contrapondo com ênfase que cognição seja outra coisa. Se algo que se dá exclusivamente no cérebro é cognitivo, então só pode ser não cognitivo o que acontece abaixo do nível cerebral! Essa talvez seja a lógica de raciocínio empregada. É provável também que isso se deva à uma defesa de valores sobre a experiência viva direta do corpo, valendo por si mesma, defesa da vida no corpo, livre da imposição da mente, do cérebro ou *"dos imperativos*" de qualquer outra coisa. Uma sacralidade da natureza. Como quem diz, o que se dá com a gente no corpo, prescinde a tudo o mais. Dentro do desejo de não se ver emplacado por debaixo de qualquer teoria. Em outras palavras, uma defesa pré foucaultiana a doutrinações. Então, fica claro que, não só corporalização não é o que você pensa, mas cognição também não é o que a gente pensa. Do problema central inicial, temos agora dois problemas, o da corporalização e da cognição não ser o que se pensa que é, e mais um, que mente não ser o que se pensa que é.

Quando a gente entra para a formação em BMC®, é dito pra gente que a gente é o material, nós estamos implicados e começa na gente, por autodescoberta direta exploratória. Ou seja, a gente vai conhecer o conhecer que o corpo faz,

ISSN: 2238-1112

fazendo. Cada sistema tem seu próprio jeito e a gente mergulha em cada um, e esse jeito é *a sua mente*, então o músculo tem uma mente de músculo, o intestino tem a mente de intestino, e assim por diante. O que isso significa? Que somos um espaço de confabulação entre sistemas com muitas mentes. Com BMC®, e com a proposta de Gerald Edelman de câmara de ecos reverberadora para o cérebro, a gente entende melhor isso: que primeiro agimos no nosso próprio ambiente, daí fazemos categorização perceptiva, daí registramos no cérebro, pragmaticamente, somos verbos de ação e a mente começa no corpo.

Com a charada proposta, estampada em uma camiseta de BMC®, inspirada em outra camiseta dos anos setenta, "*Enlightment is not what you think*" ambos os trocadilhos, fazem referência ao campo de conhecimento do Yoga, que abriga cosmovisão, muito presente e familiar à práxis da Educação Somática BMC®. Sabe-se que, internacionalmente, BMC® tem sido considerada uma *cosmologia*. Sabe-se que, Bonnie Bainbridge Cohen, agregou conhecimentos provenientes de inúmeros campos do oriente, entre eles o Yoga, com a missão de traduzir em termos ocidentais, os conhecimentos orientais, e isto está descrito em vários lugares. BMC® remarca pontos afinados com a fisiologia clínica ocidental, da medicina, por exemplo, ao mesmo tempo que recorre a princípios de energia vital, apoiados pelos meridianos chineses e pela noção de *Ki* do Aikidô japonês e tece intercâmbio com inúmeras disciplinas corpo-mente. Portanto o contato com o Yoga nos processos formativos de Bonnie, desembocou-a em sua missão na sua criação do BMC® de traduzir conhecimentos reconhecidos como orientais, para o ocidente, *em termos de ocidente*. Muitas vezes, parte dos profissionais, dizem se tratar de uma *cosmology*; muitas vezes dizem que é uma *bodymind discipline*, e o mistério só aumenta... Discordo de que BMC® seja apelidada de 'cosmologia' unificada debaixo de uma lógica específica, por entender que seja polilógica (GALEFFI, 2017) multimodal. Longe de reforçar as dicotonomias, a proposição de cognição corporalizada abrange a multimodalidade, BMC® lida com princípios evolucionistas, ontogênese e filogênese, embriogenese, neurogenese, aponta para cosmosentidos, e isso parece bem apropriado, e que seja entendida como abordagem em multidisciplinaridade, e não como método, como com frequência tem-se aludido no Brasil. Dado que *organismos vivos são da ordem do complexo,* e mais complexo ainda, em se tratando *de humanos,* temos um problema adicional, agregado ao problema central: em função do que se acredita, do que se entende ou do que se pensa, não

ISSN: 2238-1112

sabermos exatamente o que o inspirado slogan da camiseta, segundo os bem humorados criadores da brincadeira e jogo de palavras, quer dizer.

Embodiment is not what you think e *Enlightment is not what you think*, demovem de entendimentos duais; de ilusões e projeções de sistema de crenças e pensamentos finais. Corporalização e Iluminação no Yoga e no Budismo exibem complexidade impares que não podem ser acessadas ou compreendidas por sistemas fechados fora da experiência vital. Precisa vivenciar espaço e vazio.

3.cosmosentidos

A nova Aliança de Ilya Prigogine e a premissa epistemológica da teoria de sistemas de Jakob von Uexkûll, unem elementos à cerca da segunda lei da termo-dinâmica, no campo energético. Quando o corpo dança, ele se lança em graus maiores entre estados de 'repouso' em estabilidade e mobilidade, produz entre outras coisas, *endorfina*, que dá prazer, e libera ATP no músculo, energiza, impulsiona o organismo. Muito embora provoque um desgaste, produz uma reposição energética importante para o bem-estar e a vitalidade do organismo. Equivale a dizer, o sistema de crença do mecanismo de comando e controle e o sistema de pensamento linear, são abandonados, pois que não adequados ou eficientes. Assim, o entendimento de energia no corpo, necessariamente cruza sistemas como: neuro, endócrino, muscular, respiratório, circulatório, imunológico; e uma vez que vários sistemas corporais estão operando, haja visto que há mudança de estado e transdução, implica dizer que é de ordem multimodal. O fenômeno abrange a premissa de entendimento de corpo não só como organismo, mas enquanto ambiente, não como demarcação territorial ou distribuição geográfica e temporal das espécies, mas como espaço definido pelas atividades dos próprios organismos. "Assim como não poder haver organismo sem ambiente, não pode haver ambiente sem organismo. (LEWONTIN, 1995, p. 53). É nesse espaço que se dá a corporalização e a cognição corporalizada. A principal hipótese, vem de Shapiro (2011), conforme citado em Andrew D. Wilson e Sabrina Golonka:

> Uma conclusão radical emerge de levar tudo isso a sério: se os acoplamentos de percepção-ação e recursos distribuídos pelo cérebro, corpo e ambiente são participantes substanciais d]na cognição, então a necessidade por processos e objetos específicos da psicologia cognitiva padrão (conceitos, representados internamente por competência e conhecimento) vanesce, para ser substituído por processos e objetos muito

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

> diferentes (mais comumente acoplamentos percepção-ação formando sistemas dinâmicos não lineares, por exemplo, van Gelder,1995). Esta é, em poucas palavras, a versão da corporalização a que Shapiro (2011) se refere como a hipótese da *substituição* e nosso argumento aqui é que essa hipótese é inevitável, uma vez que você aceite corpo e ambiente na *mix* cognitiva. (WILSON;GOLONKA, 2013, p. 2).

Como cognição envolve mais que cérebro, consideremos por um instante o olho. Historicamente pelo campo da filosofia, o olho está associado ao campo da visão, a visão como janela da alma. Assim, praticamente separada do corpo físico, ter uma visão das coisas, vem associado a algo muito distante e maior que o corpo, e por isso, não necessariamente ligado ao olho. Ou pelo olho ser considerado um circuito integrado ao cérebro, nada ter a ver com o restante do corpo, por estar voltado para fora... Equívocos de uma ciência das coisas a olho nú. Assim, não interessaria considerar o que se dá fisiologicamente com, o olho, no corpo. Desconhecendo-se a biosemiótica e a filosofia da percepção. Como sentido orgânico cravado no cérebro, o olho, mas não só ele; a orelha, o olfato, o paladar, o tato, são sentidos que fazem sinalizações vitais nos processos de auto-organização no organismo, sistemicamente falando, intensamente concentrados na cabeça, mas também com sensores espalhados pelo corpo, dizem respeito duplamente à nossa fisiologia como também à nossa percepção. Dizem respeito à nossa sensação, mas também a energia, dizem respeito à reação e ação, mas também à nossa atenção, intenção e consciência. Dizem respeito a sentimento, empatia e emoção. Compreendendo sentidos não apenas num nível muito baixo de canais de entrada (input), mas entendendo-os duplamente como percepção-ambiente e biosemioticamente como parte da tríade sentidos&movimento&contato, geradores de contextos sensitivos, constituem cosmosentidos. Para dar brevemente um primeiro exemplo, a visão segue a audição. Sua auto-organização muito deve a escuta promovida pelo ouvido, a sua auto-organização se dá tardiamente após dois meses e meio do nascimento, enquanto a audição já é ativada no período intrauterino. No início da vida, a visão inicialmente dependente do ouvido, segue os demais sentidos. Há uma navegação do corpo com todos os sentidos, voltada para dentro, na construção de rotinas cognitivas, dotada de introvisão. A audição já é uma memória, esta registrada no ‘ser’ ao nascer, e o olhar, conta com essa memória intrauterina. Quando o nível do olhar entra em contato, tá acontecendo muita coisa a seu favor.

ISSN: 2238-1112

> "O contato corporal deixa um rastro modificador, uma vez que constitui mediação especí-fica. Trata-se de acontecimento permanente entre os diferentes tipos de toque e relações que se estabelecem nos sentidos do tato (texturas, superfícies) e da visão". (QUEIROZ, 2009, p. 134).

Para dar brevemente um segundo exemplo, evolutivamente falando, nos itens um dois e três não haveria coordenação motora progressiva 1) mão-boca (sensorialidade tátil) 2) olho-mão (foco e mecanismo de controle) 3) olho-mão-boca, (apreensão de um objeto), entre parênteses o modelo motricional Propor mudar a afirmação de coordenação motora progressiva para integração sensório motora progressiva, do modelo psicomotricional, não bastaria. Não resolveria o problema. Isso não dá conta das evidências do que acontece. Há um continuum de auto-organização entre sentidos. Não se trata de coordenação mecânica linear ou integração de circuitos psíquicos. "A métrica geral de maturação do motor é em si uma variável composta de muitos sistemas contribuintes" (THELEN, 1991). É um processo que se dá gradativa e progressivamente, interpretado como progressão, Bonnie prefere dizer que o desenvolvimento *se dá em ondas*, do que por reação em cadeia, *gradativamente* como importante parâmetro sistêmico. Quer dizer que 1) está sendo disponibilizada uma nova informação no organismo, que emerge das seguidas ativações e está a acontecer a auto-organização, 2) emerge como operador no sistema um terceiro que não é igual a soma das partes. 3) Ocorre mudança de estado. 4) modifica sensivelmente o nível cerebral implicado na ação, e com ela emerge uma nova propriedade entre os sistemas. 5) Ocorre auto-organização de um novo padrão para o organismo, inexistente anteriormente, para o organismo, o que decorre disso, é que o processo de auto-organização está mudando o sistema tátil, visual, auditivo, olfativo, simultaneamente, com variáveis e diferenciais. 6)Todo o corpo é contexto-sensitivo e *'a escuta pelo movimento',* age como *fios dialógicos vivos*[4]. O cérebro é um recurso cognitivo para o organismo, mas não é o único. O corpo tem 'introvisão' (insight).

No cosmosentidos de BMC®, os reflexos, são mais que instintos inatos, constituem um *alfabeto de movimento*, como predisposição evolutiva portadora de conhecimento e sentido para o organismo. Antônio Damásio nos conta que fazem parte dos processos de uma estrutura evolutiva chamada protoself, emergente fora dos aspectos corticais de formação do self biológico do organismo. Na visão sistêmica dinamicista, quando uma auto-organização se dá, surge um terceiro,

ISSN: 2238-1112

emerge algo novo que muda a sobrevivência do organismo em termos de sua complexidade no ambiente. O que dá na mudança de estado é que o atrator muda, a zona de flutuação muda, a interação muda, o parâmetro de referência muda.

BMC®, assume desde anatomia experiencial à anatomia sutil, a integração psicofísica 'yoguica', ao invés de psico-motricional. E precisamente por considerar um saber do corpo muito profundo proveniente das células, recusa a compreensão neurológica e propõe a compreensão neurocelular. Em outras palavras BMC® recusa compreensões compartimentalizadas excludentes, que compreendam movimento de forma mecanicista ou determinista, e corpo ou mente de maneira final. Entende corpo como espaço com muitos lugares de fala, por isso o corpo abriga muitas mentes.

A contribuição do modelo de entendimento evolucionista para a emergência da consciência no cérebro, destacamos o processo crítico de reentrada, re-mapeamentos dinâmicos, categorização perceptiva em escala multimodal. Gerald Edelman refuta a tese de rede em clausura neural, mostrando que não há clausura. O cérebro faz re-mapeamentos dinâmicos pelo processo crítico de reentrada. Antônio Damásio, comprova que, ao invés de haver representação mental, há construção de imagens a partir desses re-mapeamentos. Uma compreensão em continuum para corporalização, cognição corporalizada e mente. Natureza exploratória e processual dos movimentos na construção dos caminhos neuronais, bem como da auto-organização da criança, ser plena na primeirissima e primeira infância, dar a ver seus desdobramentos nos ciclos posteriores, para o desenvolvimento humano.

A nova base de entendimento emerge numa visão científica que se baseia num princípio de complexidade e se alicerça na concepção sistêmica e multimodal. Para tanto, trabalhamos somato-cognitivamente por corporalização, integralmente, numa abordagem em auto-educação por cognição corporalizada . 'O silêncio é prenhe de som, a paragem é prenhe de movimento, e *a não cognição* é prenhe de cognição' são algumas das contribuições da pesquisa em andamento para novas perspectivas epistemológicas em Dança.

Lela Queiroz
UFBA
lela@ufba.br
Lela Queiroz, PHd, Profª PPGDC e Dança UFBA, Educadora Somática BMC® International/ Md.e Drª em Com. & Semiótica PUCSP. Pósdoc UFRGS e UNIFESP. Artista *performer* Prêmios, Ações Performances e Intervenções públicas. Lider GPDC-3 CNPq Profª Yoga Sivananda, Especialização Fluxonomia 4D, Educadora Gaia. Associada ANDA, BMC®A e ISMETA

Referências

ALVES, Marcos; VALENTE, Rafael. A. **O estatuto científico da ciência cognitiva em sua fase inicial:** uma análise a partir da estrutura das revoluções científicas de Thomas Kuhn. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2021.

COHEN, Bonnie B. **Sentir, Perceber E Agir**. Educação somática pelo Método Body Mind Centering. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

DAMASIO, Antonio. Body, Brain and Mind. In: **Looking for Spinoza**: Joy, Sorrow and the Feeling Brain. London: Harcourt, Inc., 2003. p. 183-220.

EDELMAN, Gerald M.; TONONI, Giulio. **Consciousness:** how matter becomes Imagination. London: Allen Lain Penguin Press, 2000.

QUEIROZ, Lela. Corporalização. In: **Transciclopedia**. Salvador: Ed. Quarteto, 2020. p.216 a 224.

GREINER, Christine. **O corpo**. São Paulo: Annablume, 2005.

HANNA, Thomas. The Field of Somatics. **Somatics:** magazine-journal of the bodily arts and sciences, Novato, v.1 n.1, p. 30-34,1976.

HOFFMEYER, Jesper. Semiosis and Living Membranes. In: 1º Seminário Avançado de Comunicação e Semiótica. 1998. São Paulo. **Anais Fundamentos Biocognitivos da Comunicação: Biossemiótica e Semiótica Cognitiva**, São Paulo: Ed. PUCSP. 1998.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh** Basic Book Perseus B. Group. 1999.

LEWONTIN, Richard C. Organismo e Ambiente. In: **A tripla hélice.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 46-74.

LEWONTIN, Richard C. The evolution of Cognition: Questions We Will Never Answer. **An invitation to Cognitive Science Methods, Models, and Concecptual Issues** v.4. NY: MIT Press, 1988.

MATURANA, H. R. & VARELA, Francisco J. **Autopoiesis and Cognition**: **the realization of the living**. London: Ed. Reidel, 1980.

M.O' DONOVAN, A.; THOMPSON, E. The Mindful Body - Embodiment and Cognitive Science In: **The incorporated Self**, Lanham\Boulder\New York\London Rowman & Littlefield Publisher, Inc. 1996, pg.127-144.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of Perception**. London, New York: Routledge, 2005.

QUEIROZ, Lela. Processos de Corporalização nas práticas somáticas BMC®. In: Nora, Sigrid. (Org.) **Hummus Dança** v.1. Caxias do Sul: Ed. Lorigraf, 2004. p.167-176.

QUEIROZ, Lela. Em contato: a não execução. In: **Revista Concinnitas**. Rio de Janeiro, Vol. 2, n.15, 2009. p. 129 a 136.

QUEIROZ**. Corpo Mente Percepção, BMC® e Movimento em Dança**. São Paulo: Annablume, 2009.
QUEIROZ **Corpo&Mente, Movimento&contato**. Fortaleza: Expressão Gráfica Ed., 2013.
RIDLEY, Matt. **Nature via Nurture** - Genes, experience and what makes us human. London: Fourth Estate Publisher, 2003.
RIDLEY, Matt. **Genome, the autobiography of a species in 23 chapters**. London: Harper Perennial. 1999.
RIDLEY, Matt**. O que nos faz humanos**: genes, natureza e experiência. Rio de Janeiro. Editora Record, 2004.
SEBEOK, Thomas A. **A Sign is Just a Sign**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
SEBEOK, Thomas A. **Comunicação na Era Pós-Moderna.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1995.
SEBEOK, Thomas Signs: **An Introduction to Semiotics**. Toronto: University of TorontoPress, 2001.
THELEN, Esther. **A Dynamic Systems approach to the development of Cognition and Action.** Mass: MITPress, 1995.
THELEN, Esther; ULRICH, Beverly. **Hidden Skills.** A dynamic System Analysis of treadmill Stepping during the first year**.** Chicago: University of Chicago Press, 1991.
THELEN, Esther. Time-Scale Dynamics and the Development of an Embodied Cognition In: Robert F. Port; Timothy Van Gelder **(**Org.), **Mind as Motion** - Explorations in the Dynamics of Cognition London\England\Cambridge\Massachusetts: A Bradford Book the Mit Press, 1995, p. 69-100.
THOMPSON Evan. The Mindful Body - Embodiment and Cognitive Science M. O'Donovan-Anderson In: **The incorporated Self**, Lanham\Boulder\New York\London: Rowman & Littlefield Publisher, Inc., 1996, p.127-144.
VARELA, Francisco J.; THOMPSON Evan. **Embodied Mind**. Cognitive Science and Human Experience. Massachussetts: MIT Press, 1991.
WILSON, Andrew; GOLONKA, Sabrina. Embodiment is not what you think it is. **Frontiers in Psychology.** Leeds, v. 4, article 58, p. 1-13, 2013.
UEXKULL,Thure von. Jakob von Uexkull"s Umwelt-Theory. **The Semiotic Web,**1988, Berlin-Nova Yorque: Mouton de Gruyter p. 129-158, 1989.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Mapeando trabalhos de conclusão de curso: Dança Licenciatura - Universidade Federal de Pelotas

Luana Echevenguá Arrieche (UFPEL)
Wellington Aranha dos Santos (UFPEL)
Ângelis Heiderich Machado (UFPEL)
Daniela Llopart Castro (UFPEL)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: O presente texto aponta dados quantitativos e qualitativos acerca de 79 Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) apresentados para obtenção de título de Licenciado(a) em Dança, entre 2012 e 2019, na Universidade Federal de Pelotas, fazendo parte de um estudo maior ligado a um projeto de pesquisa da referida universidade. Escolhemos levantar questões a respeito de gênero (feminino/masculino), temáticas desenvolvidas e a citação de projetos de extensão e pesquisa, informações extraídas de títulos, palavras-chave, sumário e pós-textuais. Partimos da hipótese que o levantamento de dados nos deixará pistas sobre o modo de fazer pesquisa em dança, no local pesquisado.

Palavras-chave: TCC; METODOLOGIA; FORMAÇÃO; GÊNERO

Abstract: En este texto se muestran datos cuantitativos y cualitativos sobre 79 Trabajos Finales de Curso (TCC's) presentados para obtener la Licenciatura en Danza, entre 2012 y 2019, en la Universidad Federal de Pelotas, que forma parte de un estudio más amplio vinculado a un proyecto de investigación de esa universidad. Optamos por plantear preguntas sobre género (femenino / masculino), temas desarrollados y la citación de proyectos de extensión e investigación, información extraída de títulos, palabras clave, resúmenes y post-textuales. Partimos de la hipótesis de que la recogida de datos nos dejará pistas sobre cómo hacer investigación en danza, en el lugar investigado.

Keywords: TCC; METODOLOGÍA; FORMACIÓN; GÉNERO

1. Projeto Tendências epistemo-metodológicas da produção de conhecimento em Artes

O projeto **Tendências epistemo-metodológicas da produção de conhecimento em Artes**[1] se propôs a mapear os Trabalhos de Conclusão de Curso de Dança Licenciatura, na Universidade Federal de Pelotas, disponíveis para acesso

[1] Projeto de pesquisa da Universidade Federal de Pelotas, coordenado pela professora Dra. Eleonora Campos da Motta Santos.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

online na página do curso[2]. Tem desenvolvido pesquisas embasadas em procedimentos metodológicos característicos de Estudos de Caso (YIN, 2005; MEIRINHOS e OSÓRIO 2010) e investigações de Metanálise (BICUDO, 2014) e atua, desde 2010, vinculado ao curso de Dança Licenciatura (UFPEL).

Em 2020, passou a realizar reuniões de forma remota proporcionando a formação de um grupo híbrido composto por graduandos, graduados, mestres, doutorandos e doutores. Os diferentes níveis de formação nos auxiliaram na criação de estratégias para a coleta de dados, tendo em vista o estudo de 83 TCCs apresentados entre os anos de 2012 e 2019, como 4 não estavam disponíveis para acesso, contamos com 79 TCCs consultados.

Para este artigo temos como base as pesquisas com características qualitativas e quantitativas. Segundo Silveira e Cordóva (2009) as pesquisas qualitativas visam aprofundar questões acerca de um grupo social sem uma representação numérica, preocupando-se com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, na busca de compreender e explicar a dinâmica das relações sociais. Já as qualitativas tendem a enfatizar o raciocínio dedutivo, as regras da lógica e os atributos mensuráveis da experiência humana.

Os dados coletados foram sistematizados em uma tabela criada pelo grupo, com as seguintes divisões: nome; título do trabalho; ano de apresentação; link de acesso; banca de professores; palavras-chave; seções principais do sumário; pós-textuais. A partir dessas informações, pretendemos levantar questionamentos (ação que continuará para além desse artigo) para dar segmento à pesquisa maior que terá continuidade e visamos outras produções em eventos científicos, contribuindo acerca de questões sobre metodologias em pesquisas da/para Dança.

O grupo maior foi dividido de forma a desenvolver pesquisas paralelas embasadas na mesma coleta, porém, atuando em pontos específicos, sendo que para este trabalho (realizado pelos autores deste artigo) analisamos inicialmente apenas os títulos, palavras-chave e bancas de avaliação. Ao realizar esta parte da pesquisa, sentimos a necessidade de extrapolar nossa análise para os resumos quando observamos os dados referentes aos projetos de extensão, ensino e pesquisa citados nos TCCs.

[2] https://wp.ufpel.edu.br/danca/

ISSN: 2238-1112

Desta forma, descrevemos e analisamos os dados encontrados em relação à autoria dos trabalhos, a banca de avaliação e os projetos de pesquisa, extensão e ensino citados nos mesmos, no intuito de investigar possíveis tendências temáticas e ou metodológicas em relação a presença de gênero (feminino e masculino).

2. Quantificando e problematizando a coleta de dados

Nos atentamos primeiramente em relação ao gênero (feminino/masculino) e identificamos que entre os 79 trabalhos, 66 são autoras mulheres e 13 são autores homens, indicando que há predominância em relação ao gênero feminino na escrita desses TCCs. Por essa perspectiva, também notamos a supremacia da presença feminina na composição das bancas de avaliação que, num total de 46 professores presentes entre 2012 a 2019, 32 eram mulheres e apenas 14 foram homens.

Observamos que em 2012 o curso de Dança Licenciatura não teve a presença de nenhum autor homem na escrita de Trabalhos de Conclusão de Curso, entretanto, apesar de ser minoria, nos anos seguintes esta presença masculina já apareceu. Neste movimento de olhar para a coleta de dados foram surgindo questões que nos fizeram refletir, como buscar saber o que significa o fato de a presença feminina ser predominante à masculina na autoria e avaliação dos TCCs.

Entendemos por um discurso popular que a presença masculina na dança não é habitual, e, quando presente, está relacionada a outras representações discursivas de sexo e gênero. Segundo Andreoli (2010) a dança pode ser construída na e pela linguagem porque é considerada uma prática social na qual o corpo é elemento principal de sua estética, por este ângulo a “dança está muito fortemente implicada nos processos de linguagem que operam na construção cultural do corpo” (ANDREOLI, 2010, p.108). Segundo Connell (2015) gênero é o modo de generificação de corpos embasados em sua natureza biológica pela perspectiva binária e heteronormativa, onde homens e mulheres são diferenciados por seus órgãos sexuais. Os atributos construídos por uma representação de sexo constroem e regulam os sujeitos, ou seja, ao pênis é atribuído a característica de força e virilidade, compondo uma identidade masculina oposta à figura feminina: Conforme Andreoli (2010), para as fêmeas, em oposição a esse poder fálico do macho, restam

características complementares como ser frágil, passiva, delicada, sentimental, emotiva e sensível. Características que constroem corpos que dançam.

Acreditamos que há uma discussão maior e anterior ao que estamos levantando neste artigo, tratando da profissionalização feminina, portanto, não é possível seguir sem ressaltar que existem reflexões sobre a predominância feminina na docência no Brasil e, estando nós, coletando dados de um curso de Dança Licenciatura, é pertinente contextualizar. Com base em Ferreira (1998) podemos compreender as transformações históricas, sociais e culturais que proporcionaram as mulheres brasileiras a ocuparem esse lugar. Sendo nós brasileiros oriundos de uma educação jesuíta, que em seus primórdios só educavam homens brancos e indígenas, poucas foram as mulheres que no passar dos anos tiveram o privilégio de iniciar seus estudos. Apenas na década de 30 no século XIX, em torno do processo de urbanização, começaram a ocorrer as transformações interligadas as quais retratam a realidade da época, mudanças de ordem econômica, social e política.

Segundo Ferreira (1998) um dos fatores que proporcionou às mulheres absorverem o mercado de trabalho foi a ausência masculina, porque os homens ocuparam cargos com maior remuneração. No decorrer do século XIX, a profissão docente cresceu assustadoramente, quando as mulheres passaram a exercer essa função, contudo apenas em 1966 seus salários são igualados aos dos professores homens. Para além da demanda do trabalho que se expandiu, também precisamos compreender que era uma profissão relacionada a comportamentos e atributos afetivos: o cuidado, o amor fraternal, a paciência, entre outros adjetivos comuns ao universo feminino dentro do paradigma heteronormativo de heterossexualidade compulsória, como podemos constatar nas palavras da autora: “O papel principal desempenhado por elas seria o da maternagem, que naturalmente lhes fornece atributos como paciência, meiguice, doçura e bondade” (FERREIRA, 1998, 49).

Acessando o contexto histórico da educação e do trabalho nas palavras de Vieira (2010), voltamos a direcionar nosso olhar, conscientes que estamos estreitando ainda mais nossa busca, pois se já existe a predominância constatada do feminino na docência, através das informações coletadas, isso foi intensificado.

Para criar um parâmetro de análise sobre a presença do gênero feminino e ou masculino nas bancas de avaliação e autorias no intuito de identificar pistas de tendências temáticas e metodológicas, organizamos as palavras-chaves em grupos de aproximação e quantificamos as palavras iguais. Em relação aos homens

autores analisamos 43 palavras-chaves no total, reconhecendo como iguais os termos: Dança de salão, em 2 Trabalhos de Conclusão de Curso; Danças Urbanas em 3 TCCs; e por fim Dança em 2 TCCs. Olhamos para essas palavras e para os nomes dos professores presentes nessas bancas de avaliação no intuito de buscar relações, contudo a partir do que foi coletado só foi possível identificar que foram solicitados 4 professores homens e 7 professoras mulheres, todavia, acreditamos que para realizar um mapeamento específico à atuação dos professores (banca de avaliação) é preciso criar uma coleta de dados diferente.

Criamos seis grupos de palavras-chaves agrupadas que versam sobre interesses próximos, o primeiro, intitulamos **educação**: método de ensino; metodologia; pedagogia; docência; entre outras palavras que compreendemos no âmbito, dentro do universo maior que chamamos aqui de educação. Percebemos que apesar de a figura masculina ser quantitativamente menor que a feminina, notamos a predominância de termos que fazem menção à educação, sendo esse o grupo com maior número de palavras agrupadas, num total de 11 palavras.

O segundo grupo **- criação** - contém 8 palavras-chave: jogo coreográfico; performance; remontagem; entre outras que circundam o mesmo universo de interesse. O terceiro grupo contém 4 palavras-chaves agrupadas em **identidade**: transformação; identidade; trajetória; homem na dança. Neste grupo, ressaltamos a palavra-chave: homem na dança citada em um trabalho aprovado no ano 2018, junto à este termo encontram-se: história da dança; Ted Shawn e Dança Moderna o que nos embasou para deduzir que a monografia versa sobre um expoente masculino na história da dança.

O quarto grupo – **técnicas de dança** – com 4 palavras-chave: Dança contemporânea; Chula; Dança Moderna; Ballet de Repertório. O quinto grupo - **Âmbito de conhecimento** - composto por 4 palavras-chaves: Arte, Terapia, Dança-Teatro e Música. Por fim, o último grupo - **corpo** - contendo 4 palavras: jovem, idoso, mulher e maturidade. Contudo, restam 3 termos que não se encaixaram em nenhum dos grupos, ficando classificados como **Outros**. São eles: história da dança; Ted Shawn e Pelotas.

Em relação a autoria feminina nos TCCs obtemos um total de 235 palavras, organizadas conforme realizado na análise respectiva à autoria masculina. Desse total tiveram 138 palavras-chaves que foram distribuídas nos grupos, mantendo-se os mesmos utilizados na análise anterior**,** porém sentimos a

ISSN: 2238-1112

necessidade de criar mais três grupos temáticos: **ludicidade; projetos do curso e metodologia.** Apareceram 97 termos que se reincidiram, com base neles, destacamos que apenas as autoras mulheres citaram as metodologias utilizadas nos TCCs, através da palavra-chave autoetnografia em 2 trabalhos. Também foram citados os métodos: cartografia, estudo (auto)biográfico e metodologia da prática artística, embora essas palavras não tenham reincidência. Em comparação a autoria masculina, percebemos que em 2013 tem um autor homem que traz a palavra-chave: metodologia, mas não fez menção de qual foi o método utilizado para a pesquisa nas palavras-chaves citadas.

Dança foi a palavra-chave mais citada pelas autoras mulheres, no total de 21 vezes. Acreditamos que se justifique pela vontade dos autores em territorializar sua produção na área de conhecimento Dança reconhecida como tal na Lei n°13.278 de 2 de maio de 2016 contando no "§6º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo" (BRASIL, 2016) alteração da Lei de Diretrizes e Bases 9.394 da Educação Brasileira no parágrafo "§2º O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos" (BRASIL, 1996).

A segunda palavra-chave mais repetida foi citada por 6 autoras, 'ensino', sendo que duas citaram também a palavra-chave 'dança', que aqui compreendemos como pistas para a reflexão abordada no parágrafo anterior, reforçando o lugar da Dança enquanto área de conhecimento e sua importância para ensino formal, assim regulamentada por lei.

Por fim, frisamos sobre a citação da palavra-chave 'corpo' em 5 trabalhos e, para melhor compreender esse dado, comparamos as demais palavras citadas nesses TCCs, percebendo que foram reflexões sobre antropologia, anatomia e educação. Quando 'corpo' apareceu conjuntamente com outras agrupadas no grupo **educação**, trazemos uma reflexão dentro de um amplo espectro, pois não temos dados suficientes para dizer especificamente do que se tratou o estudo.

A partir do nosso movimento de criar grupos para organizar as palavras-chaves percebemos que o universo temático apresentado nos TCCs é diversificado. Entretanto, reconhecemos a fragilidade dessa análise, pois ao mesmo tempo em que separamos para uma possível sistematização, também compreendemos que as temáticas convergem entre si. Como exemplo, citamos os grupos criados por nós:

ISSN: 2238-1112

educação e criação, apesar de no texto aparecem como grupos diferentes, é de nossa compreensão que a criação também pode educar sujeitos. Parafraseando Ostrower (1977) criar e viver se interligam, criar é formar, e a forma é maneira de caracterizar, organizar, ordenar, significar coisas e ações de caráter simbólico, também é forma de comunicação e realização que revelam aspectos expressivos do humano, a nível individual e coletivo. Diz a autora “nessa busca de ordenações e de significações reside a profunda motivação humana para criar. Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar” (OSTROWER, 1977, p.9).

Prosseguindo, identificamos que o ano de 2018 foi favorável para a presença masculina na dança, pois esse é o primeiro ano que foram citadas palavras-chave indicativas a essa questão, como ‘homem na dança’. Sendo o ano com maior número de autorias masculinas, no total de 5 TCCs, para além, também é o que apresenta maior número de professores homens nas bancas de avaliação, num total de 8. Logo, nos perguntamos, quais foram os fatores propulsores para o aumento da presença masculina? Apesar da questão seguir conosco como uma incógnita, acreditamos que possam existir pelo menos três fatores: o fato de ter mais autores homem faria que os mesmos solicitassem professores homens para suas bancas; o fato de ter professores homens atuando no curso pode vir a representar um espaço de abertura para outros homens ocuparem o espaço também; e, por fim, a existência de editais para contratação de novos profissionais (temporário e efetivo) pois o aumento da oferta de trabalho poderá proporcionar o aumento da presença masculina. Essas são hipóteses que atuam de maneira cíclica na/para educação.

No ano de 2019 já houve uma queda desse dado, com 6 professores nas bancas de avaliação e apenas 1 autor masculino. Dado que aparece de forma inversa nos demais anos, quando normalmente o número de autores homens é maior que professores homens. Acreditamos que esse dado possa ser uma pista em relação à cadeia cíclica que foi referida no parágrafo anterior: aluno, professor (licenciado) e oferta de trabalho (atuação docente).

Em relação à presença feminina, esta é maioria à masculina e se sobressai em todos os anos analisados, por exemplo: em 2018, ano profícuo para presença masculina, obteve-se 18 autoras mulheres para 5 autores homens, contabilizando a diferença de 13 autorias. Também havia 13 mulheres nas bancas

ISSN: 2238-1112

de avaliação para 8 homens, como já descrito, na diferença de 5 bancas de avaliação.

Para observarmos aspectos ao que se refere às técnicas (ou modalidades e ou gêneros) de dança citadas nos TCCs pesquisados, analisamos os grupos de palavras-chaves intitulados por nós como **técnicas de dança** (que agrupam as palavras citadas pelos autores masculinos e femininos) e os títulos dos trabalhos para refletir a incidência e possíveis tendências temáticas de acordo com o gênero (masculino e feminino). E calculamos a porcentagem de trabalhos apresentados comparando a quantidade de técnicas citadas pelas autoras mulheres, através da equação (n° TCC por cem sobre n° de técnicas de dança multiplicado por X).

Destacamos o interesse por técnicas de dança em 56% dos trabalhos femininos apresentados, o mesmo cálculo foi realizado em relação a autoria dos homens e observamos a predominância de 84,6% dos trabalhos. A partir dessa dinâmica, podemos notar que apesar da predominância feminina nos TCCs, podemos dizer que são os homens que estão evidenciando técnicas de dança. Na figura 1, descrevemos visualmente a base do cálculo realizado para análise:

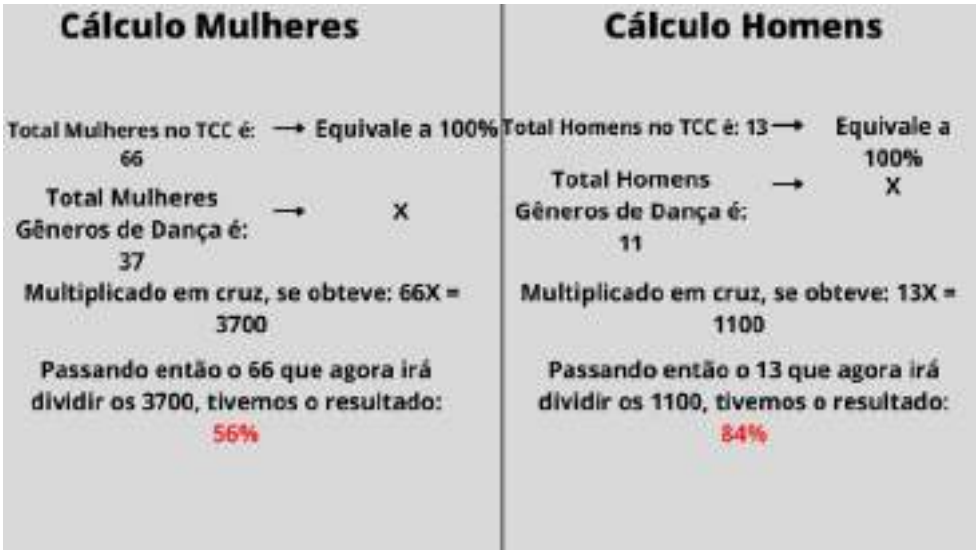


Figura 1 – Base de cálculo

Apontamos como técnicas reincidentes, citadas pelos autores: Balé e Contemporâneo, citadas por 7 pessoas em cada palavra, e identificamos a predominância de mulheres para escolha dessas técnicas. Em contraponto, lembramos quem nos lê, que o Balé segundo Lopes (2013) e Bourcier (2009) tem origem ainda questionável - na Itália ou na França, contudo é fato que “foi Luís XIV, que reinou na França de 1643 a 1715, quem deu apoio oficial à nova arte” (LOPES,

ISSN: 2238-1112

2013, p.4). Queremos apontar aqui que a presença masculina no balé clássico foi concebida como principal e primeira e, embora nosso breve recorte não aprofunde os primórdios da dança clássica na corte, podemos constatar essa afirmação a partir de uma sequência de citações de Bourcier (2009) com nomes de homens importantes para o desenvolvimento da dança clássica, como: Chales-Louis-Pierre de Beauschamps codificando a técnica; Raoul-Ager Feuillet, aluno de Beauchamps publicando sua *Choréographie ou Arte de noter la danse*; André Lorin, obtendo o privilégio de publicar uma obra de mesmo teor. Já Molière mostrou afinidades com a dança em diálogo com a comédia, e escreveu diversas peças para Luís XIV; além de Nicolas Blondy (1675- 1739) e Jean Balon (1679-1739), dentre outros. Também foram citadas figuras femininas, porém coadjuvantes na história da dança:

> o papel da mulher na dança era secundário, pois envoltas em saias cumpridas com pesadíssimas armações, não tinham condições de realizar saltos ou movimentos que exigissem agilidade com as pernas, limitando a mulher à realização de movimentos em grupos, que formavam desenhos geométricos no espaço, e movimentos de mãos e braços. (LOPES, 2013, p.4)

Lopes (2013) conta que foram as longas saias encurtadas que colocaram a bailarina Marie Camargo em destaque no palco mostrando para o público a delicadeza de seus pés provocando escândalo para os costumes da época. Outras mulheres começam a surgir na cena da dança, transformação iniciada por Jean-Georges Noverre (1727-1810) para/no balé de repertório: Marie Sallé (1707- 1756); e Marie Taglioni (1804 a 1884) foram algumas dessas, mas é no Romantismo que as mulheres chegam no auge de importância. Ainda citando a autora, entendemos que é no Romantismo que os atributos destinados às mulheres que criaram arquétipos femininos para/no balé colocando-a em evidência na cena:

> [...] esta escalada já vinha sendo trilhada pela mudança no traje e nos enredos; com a sapatilha de ponta ela sobe ao topo do etéreo e conquista as grandes plateias. Existia também uma idealização da mulher no romantismo, como figura ligada à pureza e à beleza, o que é percebido nos balés dessa época (LOPES, 2013, p. 5).

Na sequência, a palavra-chave ‘Danças Urbanas’ também ocupou destaque, sendo referida por 6 autores, nesse caso, a preferência foi dos homens. As Danças Urbanas, segundo Colombero (2011) pela perspectiva de uma das vertentes de estudo diz que são danças originárias da crise econômica americana, na década de 20, na qual muitas pessoas ficaram sem recursos financeiros, foi

"quando músicos e bailarinos dos cabarés, desempregados foram para rua fazer seus shows" (COLOMBERO, 2011, p.1). Também "outro viés descreve a dança com alusão aos soldados que voltavam da guerra do Vietnã "quebrados" ou a crítica social ao expressarem movimentos robóticos que significava a substituição do homem pelas máquinas" (COLOMBERO, 2011, p.1). Entendemos que, seja em relação à crise que colocou o trabalhador na rua, bem como em consequência da realidade triste vivenciada na guerra, nas duas o homem estava em evidência, pois as Danças Urbanas repercutiram em espaços predominantemente masculinos. O que não exclui a presença feminina.

Andreoli (2011) investiga em específico a relação do masculino com as técnicas de dança, dizendo que estudar a presença masculina equivale a pesquisar os homens que não se enquadram na heteronormatividade. Ou seja, ficam pistas do quanto a presença masculina na dança está relacionada a discursos generificados, que atribuem características ao homem que dança. Acrescentamos, que o mesmo ocorre para as mulheres que não atuam dentro da norma cultural, como por exemplo a presença feminina nas danças de rua, em funções reconhecidas por serem ocupadas por homens.

Também gostaríamos de lembrar ao leitor que o ensino no Brasil foi iniciado pelos padres Jesuítas por volta de 1861, ato realizado com fins de catequização e colonização europeia. Segundo Vieira (2010), os padres jesuítas, em especial José Anchieta utiliza a dança e a música para educar os indígenas, partindo da aculturação, ou seja, trazia para o universo católico crenças, hábitos e linguagem dos índios para educar os mesmos para/no cristianismo. Nesse período não encontramos registros de existir uma separação de gênero, contudo ao longo do processo educacional brasileiro é possível reconhecer certas especificidades que foram gerenciadas em relação à homens e mulheres. Mas, como diz o mesmo autor, "mais do que instruir os indígenas, era importante também educá-los para conviver naquela nova sociedade que se configurava em um contexto mercantilista" (VIEIRA, 2010, p.18), o que nos deixa indícios que a educação foi pensada para um fim específico e que esta finalidade está diretamente relacionada ao mercado.

Vieira (2010) diz que Manuel de Nóbrega e José Anchieta foram os responsáveis pela institucionalização da educação brasileira, "as normas que conduziam a ação pedagógica jesuítica eram padronizadas por meio do *Ratio Studiorum*, publicado oficialmente em 1599" (VIEIRA, 2010, p.22), por esse

documento a dança ocupava lugar de importância sem, contudo, corresponder aos estudos do corpo e linguagem das artes. Iniciou-se a valorização por técnicas manuais, e o desenho técnico. A música foi incluída apenas para os cantos orfeônicos e religiosos. Logo, eram esses conhecimentos que representavam o ensino de artes no Brasil, e, para além, estavam disponíveis para formação da elite masculina, embora o documento também previsse uma educação popular, que se sucedeu ao passar dos anos.

No livro “História das Ideias do Ensino da Dança na Educação” de Vieira (2010), citado e parafraseado por nós, é possível realizar uma leitura aprofundada sobre o assunto. Dessa forma, a partir da compreensão que a educação visava uma organização efetiva do/para o mercado de trabalho e consumo, e excluía inicialmente as mulheres, bem como, também o ensino de dança no ensino formal, tanto as mulheres como a dança existem na/para a sociedade por outras perspectivas, não à educação. O que nos faz retomar os escritos de Ferreira (1998), quando diz que a presença feminina só irá ocupar o espaço de trabalho porque ocorreram mudanças no modo de educar, que buscou uma educação afetiva, somando-se à não presença masculina. O que nos faz pensar que sem essas circunstâncias talvez a mulher tivesse adentrado a docência ainda mais tarde.

Refletimos se um dos fatores que contribuíram para a generificação dos corpos foram discursos sobre atributos femininos e masculinos determinando o tipo prática/pesquisa em dança. Importante salientarmos que apesar de termos utilizado como parâmetro de análise a questão de gênero (feminino e masculino) não tivemos contato com os autores dos TCCs pesquisados, deste modo, determinamos se o autor era do gênero feminino ou masculino através dos nomes deles, embasado em nosso repertório cultural. Logo, assumimos a fragilidade da análise e ressaltamos que nosso interesse é desterritorializar o olhar de quem nos lê.

Parafraseamos Andrioli (2010), Connell (2015) para orientar nosso entendimento sobre gênero, desnudamos-nos com a fragilidade do conceito de gênero com base em Butler (2019) provocando-nos a refletir sobre a relação sexo e gênero. Diz a filósofa “o gênero não deve ser meramente concebido como inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica)[...]” (BUTLER, 2019, p.27); em outras palavras, se o sexo é um atributo para inscrição de gênero, entretanto quem determina o sexo são os aparatos sociais e culturais, logo, tanto sexo quanto gênero são construídos e determinados através da

ISSN: 2238-1112

linguagem pela citação reiteirada, que vê o corpo abjeto para/na heteronormatividade compulsória.

Nosso interesse, é expandir o olhar de quem nos lê para a fragilidade, não apenas de nossa coleta utilizando esse parâmetro; mas para própria característica flutuante de gênero, como diz Butler:

> A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimétrica entre gênero e sexo, no qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. Quando o *status* construído de gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um articífio flutuante, com a consequencia de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2019, p.26).

Acreditamos na importância de refletir sobre sexo e gênero na dança, pois se inscrevem para/no corpo, como também já dito no texto quando parafraseamos Andrioli (2010). Quando destacamos tendências temáticas e técnicas de dança embasados no sistema binário de gênero, estamos também mostrando para o leitor o discurso instituído e constituído por nós (o "ser") em teias tecidas de saber e poder versado também por Butler (2018), que reflete sobre uma "nova antologia corporal que implique repensar a precariedade, a vulnerabilidade, a dor, a interdependência, a exposição, a subsistência corporal, o desejo, o trabalho e as reivindicações sobre a linguagem e o pertencimento social" (BUTLER, 2018, p.15). E se estamos refletindo sobre dança, estamos também falando de movimento e de vida.

2.1 Tríade: ensino, pesquisa e extensão como lugar da experiência discente e docente.

Constatamos que os projetos citados nas palavras-chaves e títulos de TCCs foram: **Tatá-Núcleo de Dança-Teatro**, **Poéticas da Diferença**, **PIBID**, **Bailar**, **Algodão Doce** e **Dança no Bairro**, acreditamos que projetos de extensão são propulsores de experiência e exercício docente para o sujeito em formação, reflexo da tríade ensino, pesquisa e extensão, que é compromisso da universidade, promovendo vivências e auxiliando os discentes em diferentes etapas da formação universitária.

A implantação da tríade ensino-pesquisa-extensão não só é obrigatória nas universidades públicas, constando no artigo 207 da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988), como também indispensável no que tange a expansão

ISSN: 2238-1112

destes conhecimentos adquiridos neste meio para a sociedade. Esta troca é oportunizada no pilar da tríade referente à extensão visto que possibilita a criação de um vínculo entre a universidade e a comunidade. Como segundo pilar temos a pesquisa que viabiliza a produção de atividades de pesquisa, as quais ocorrem geralmente através da iniciação científica, produção de TCCs e monografias. Como terceiro pilar, o ensino diz respeito às atividades desenvolvidas em sala de aula, monitoria, laboratórios. Para elucidar a conexão entre os três pilares FORPROEX (1987) *apud* Nogueira (2012, p. 15) aponta que "a extensão universitária é o processo educativo, cultural e científico que articula o ensino e a pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre a universidade e a sociedade."

Assim, através da necessidade de expandir a coleta de dados, olhamos também para os resumos dos sete trabalhos pesquisados, investigando as relações entre temáticas e projetos do curso de Dança.

O Projeto Tatá-Núcleo de Dança-Teatro UFPel, com ênfase na extensão, foi criado em 2009 e tem como um dos objetivos, "contribuir com o fomento da criação nas artes da cena e com a democratização do acesso à arte" (FALKEMBACH, 2020). No presente trabalho, a autora escreve sobre a composição coreográfica e memória, assunto pertinente ao que é desenvolvido no projeto, logo entendemos que atuação da autora no espaço provoca a pesquisa dela.

O Projeto de Extensão Poéticas da Diferença foi iniciado em 2010 em parceria com o Centro de Atendimento à Saúde Escolar (CASE/Prefeitura Municipal de Pelotas). Citado no título da monografia, com as palavras-chaves: dança; poética; extensão; escola e educação, nos deixou indícios de versar sobre as práticas desenvolvidas no âmbito da educação em dança, possível experiência docente da autora no espaço referido.

O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), criado principalmente para aprimorar a formação de professores que atuarão na educação básica, foi citado em dois trabalhos conjuntamente com as palavras-chaves: arte; dança na escola; dança; docência, o que nos apontou para o âmbito da educação para/na dança. Um destes trabalhos abordou a importância de a dança ser inserida no PIBID, entendendo que a partir desse momento obteve merecido reconhecimento como área de conhecimento indispensável no currículo das escolas que participam do programa, dando ênfase à dança no ambiente escolar. Já o outro

ISSN: 2238-1112

refletiu sobre as escolhas profissionais de ex-bolsistas do projeto e egressos do curso de Dança da UFPel. Ambos os assuntos pertinentes ao campo da educação e ao que PIBID propõe.

Quando citado o Projeto de Extensão Bailar, a palavra analisada está no título do trabalho. Ativo desde 2012, nele são realizadas montagens de espetáculos de dança onde o grupo é formado por pessoas na maturidade. No resumo deste TCC nota-se a preocupação em identificar os motivos pelos quais as bailarinas da maturidade permanecem no Grupo Baila Cassino, apontando o interesse da autora por questões acerca da maturidade e ou pelo próprio projeto.

O Projeto Algodão Doce foi criado em 2014 tendo como proposta apresentar a dança contemporânea às crianças através de um espetáculo. Foi citado no título do TCC analisado, versando sobre a formação de público infantil. Outro projeto citado no título de um TCC foi o Projeto Dança no Bairro, criado em 2017, que apresenta uma proposta de união das reflexões e práticas criadas no curso de dança com a comunidade a partir da inserção da dança no ensino não-formal, com foco no público infantil e juvenil de bairros da cidade de Pelotas. Salientarmos que a vivência em projetos de extensão está de acordo com os objetivos específicos do Projeto Pedagógico do Curso (UFPEL, 2013, p. 24) de modo a “ampliar a experiência e atuação do aluno e do professor para além da sala de aula”, como também se revela, de acordo com Oliveira e Dias (2015, p. 10), “potencial de gerar ações bem sucedidas em termos técnicos e gerenciais, com impacto significativo no contexto da universidade”.

3. Escritas finais

Para os últimos parágrafos deste trabalho primeiramente reconhecemos nosso lugar de aprendizagem para/na pesquisa, estamos inseridos no projeto com esse fim, portanto, é da experiência vivida que levantamos a suposição acerca da importância dos projetos de extensão, pesquisa e ensino, entretanto como iniciantes que somos nos deparamos com a dificuldade de realizar análises profundas sobre as problemáticas levantadas.

Acreditamos que a partir da coleta realizada foi possível identificar dados que nos apresentam pistas sobre modos diversos de pesquisar Dança, documentando e caracterizando o curso de Dança Licenciatura, na Universidade

Federal de Pelotas. E ao levantar questionamentos, apesar de não responder, e sim descrever possibilidades de interpretação dos dados que encontramos, também fomos criando estratégias, ordenando, categorizando e atribuindo critérios no intuito de compreender se haviam tendências temáticas e ou metodológicas em relação ao gênero (feminino/masculino) entendendo essas ações como um exercício potente para/na nossa formação acadêmica. Para além, percebemos que apesar de não termos encontrado dados que nos embasassem a refletir sobre tendências temáticas, vimos na coleta possível potencial de mapeamento sobre autoria, orientações e palavras-chaves que, ao serem cruzadas com mais dados, podem reverberar em análises mais contundentes.

Concluindo, percebemos que a coleta de dados e análise nos apontaram características individuais e coletivas, que correspondem a interesses por diversificadas temáticas pesquisadas. Entre essas, destacamos como reincidente a Dança, enquanto área de conhecimento, apontando também as técnicas: Balé para as autoras mulheres e Danças Urbanas para os autores homens mencionando discursos de feminilidade e masculinidade na história da dança. E ficamos instigados com o fato de que nos últimos anos (2018 e 2019) analisados ter ocorrido um aumento de autores e professores homens nas bancas de avaliação, todavia ficou para nós a incógnita a ser revista em nova fase da pesquisa maior (ainda em desenvolvimento).

Luana Echevenguá Arrieche
UFPEL
luana_arrieche@hotmail.com
Mestre em Artes Visuais (Universidade Federal de Pelotas). Especialista em Metodologia de Ensino de Artes (Unicesumar). Licenciada em Dança (Universidade Federal de Pelotas). Colaboradora do Projeto de Pesquisa Tendências Epistemo-metodológicas da produção de conhecimento em Artes. Membro do grupo de pesquisa OMEGA/Cnpq.

Wellington Aranha dos Santos
UFPEL
was.sls@hotmail.com
Graduando do curso de Dança Licenciatura (Universidade Federal de Pelotas) Bolsista PIBIC/CNPq do Projeto de Pesquisa Tendências Epistemo-metodológicas da produção de conhecimento em Artes.

Ângelis Heiderich Machado
UFPEL
aheiderichmachado@gmail.com

Graduando do Curso de Dança Licenciatura (Universidade Federal de Pelotas)
Bolsista PIBIP AF/UFPel do Projeto de Pesquisa Tendências Epistemo-metodológicas da produção do conhecimento em Artes.

Daniela Llopart Castro
UFPEL
danielallopartcastro@gmail.com
Doutora em Motricidade Humana – Dança (Universidade de Lisboa). Professora Adjunta do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Professora Colaboradora do Projeto de Pesquisa Tendências Epistemo-metodológicas da produção de conhecimento em Artes. Pesquisadora do grupo de pesquisa OMEGA/Cnpq.

Referências:

ANDREOLI, Giuliano. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, p. 107-118, jan./abr, 2010.

_____. Representações de masculinidade na dança contemporânea. **Revista Movimento**. Porto Alegre. v. 17, n. 01, p. 159-175, jan/mar, 2011.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, **1988.**

BRASIL, Presidência da República. **Lei n° 13.278**, de 2 maio de 2016.

BRASIL, Presidente da República. **Lei de Diretrizes e Bases 9.394** da Educação Brasileira, de 20 de dezembro de 1996.

BICUDO, Maria Aparecida. A. Meta-análise: seu significado para a pesquisa qualitativa. **Revemat**. Ed. Temática. v.9, p.07-20, jun, 2014.

BUTLER, Judith P. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto? 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____.**Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. 17.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BOUCIER, Paul. **História da Dança no ocidente**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CONNELL, Raewyn. **Gênero**: uma perspectiva global. Tradução e revisão técnica Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

FERREIRA; Andréa Tereza Brito. A mulher e o magistério: razões da supremacia feminina (a profissão docente em uma perspectiva histórica). **Revista Tópicos Educacionais**. Recife. Volume 16, p.1-3, 1998.

FORPROEX. Fórum De Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras. Política Nacional de Extensão Universitária. Manaus, AM, maio de 2012. Disponível em: < http://www.renex.org.br/documentos/2012-07-13-Politica-Nacional-de-Extensao.pdf >. Acesso em: 08.07.21.

MEIRINHOS, Manuel.; OSÓRIO, Antonio.. O estudo de caso como estratégia de investigação em educação. **EDUSER: revista de educação.** v.2, n.2, p. 49-65, 2010.

OLIVEIRA, Paula.; SILVA, Camila. Gestão de projetos de extensão universitária: uma experiência no curso de Licenciatura em Dança da UFMG. In: **XV Colóquio internacional de gestão universitária – CIGU -** Desafios da Gestão Universitária no Século XXI Mar del Plata – Argentina, dez, 2015.

Universidade Federal de Pelotas. **Curso de Dança-Licenciatura Projeto Pedagógico.** Centro de Artes Pelotas. Editora da UFPel, 2013.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: Planejamento e métodos. 4.ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

VIEIRA, Marcilio Souza. **História das Ideias do Ensino da Dança na Educação Brasileira**: Editora Appris. Edição do Kindle.

SILVEIRA, Denise T.; CORDÓVA, Fernanda P. UNIDADE 2 - A pesquisa científica. In: Autores.(org.). **Métodos de Pesquisa,** - Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

OSTROWER, F.. **Criatividade e processos de criação** - 6.ed. Petrópolis, Vozes, 1977.

ISSN: 2238-1112

Colecionadores de gestos: Macarenando Dance Concept no fazer-pensar-falar-dança

Luciane Moreau Coccaro (UFRJ)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: O artigo visa demonstrar a pesquisa sobre processo criativo da Macarenando Dance Concept inspirada na etnografia digital. O texto apresenta a etnografia digital como uma alternativa à continuidade de pesquisas em grupo neste momento de pandemia de Covid -19, decorrente do isolamento social há mais de um ano. A realização da pesquisa etnográfica é feita de modo *online*. A escolha de mostrar ao público procedimentos de pesquisa sendo feitos ao vivo é original em termos etnográficos. E é um desdobramento das ações desenvolvidas no projeto de pesquisa Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas (Dança/UFRJ) em parceria artístico-acadêmica com a Macarenando. São compartilhados alguns achados da pesquisa sobre o fazer-pensar-falar-dança da Macarenando. A pesquisa iniciada em 2020 se encontra em fase inicial de coleta de dados.

Palavras-chave: ETNOGRAFIA DIGITAL. METODOLOGIA DE PESQUISA. PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA. ENTREVISTAS ONLINE. PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA.

Abstract: The article aims to demonstrate the research on creative process of Macarenando Dance Concept inspired by digital ethnography. The text presents digital ethnography as an alternative to the continuity of group research in this moment of Covid -19 pandemic, resulting from the social isolation for over a year. The ethnographic research is carried out online. The choice to show the public research procedures being done live is original in ethnographic terms. And it is a development of the actions developed in the research project Dance, ethnographies, autoethnographies and other narratives (Dance/UFRJ) in artistic-academic partnership with Macarenando. Some findings of the research on the doing-thinking-talking-dance of Macarenando are shared. The research started in 2020 is in the initial phase of data collection.

Keywords: DIGITAL ETHNOGRAPHY. RESEARCH METHODOLOGY. CREATIVE PROCESSES IN DANCE. ONLINE INTERVIEWS. PRODUCTION OF KNOWLEDGE IN DANCE.

1. Parceria artístico/acadêmica com Macarenando Dance Concept

A proposta do artigo é apresentar a pesquisa inspirada na etnografia digital sobre processos poéticos da Macarenando Dance Concept. O texto traz alguns conceitos sobre essa abordagem de pesquisa de campo antropológica

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

realizada de modo *online*. A etnografia digital é uma alternativa para dar continuidade aos estudos em grupo neste momento de pandemia e isolamento social. As plataformas digitais se mostram ambientes propícios às práticas de trabalho de campo no modo remoto, não presencial (LEITÃO & GOMES, 2017).

A questão lançada no tema do congresso sobre “Quais Danças estão por vir?” instiga as questões explicitadas no presente artigo. Relato o percurso pelo qual a Macarenando e seu procedimento coreográfico original Dance a Letra virou tema de investigação etnográfica feita ao vivo no ambiente digital. O interesse de pesquisa se desdobrou numa parceria artístico-acadêmica entre a iniciativa de dança Macarenando e o projeto de pesquisa que coordeno na UFRJ: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas.

No dia 16 de março de 2020 a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) adotou o isolamento social e o adiamento das aulas presenciais, assim como muitas instituições nacionais, decorrente da eclosão da Pandemia de Covid - 19 e crescente alastramento da contaminação do vírus no país. Em 31 de agosto de 2020, após 5 meses de pausa nas atividades de aula nas graduações em Dança da UFRJ, a instituição resolveu implementar o Ensino Remoto no período chamado PLE – Período Letivo Excepcional. Na grade curricular constava um novo desafio, ministrar a disciplina Crítica da Dança de forma não presencial. Uma primeira colaboração da Macarenando com as graduações em dança da UFRJ foi iniciada nessa disciplina a meu convite em agosto de 2020. Durante dois períodos de aulas síncronas, a Macarenando participou de bate-papos via Google meet, disponibilizou espetáculos de dança, objeto de investigação dos estudantes, que em contrapartida produziram análises críticas sobre os espetáculos assistidos. No total 25 análises sobre três espetáculos da Macarenando foram escritas pelos discentes. Os espetáculos gravados e sugeridos para integrar as atividades das aulas de Crítica da Dança foram: *ABOBRINHAS RECHEADAS – DANCE A LETRA, DANCE A LETRA GRUPÃO POCKET LIVE GESTOS CAETANO* e *DAS TRIPAS SENTIMENTO* (2018).

Devido ao interesse e empolgação demonstrados pelos estudantes de dança da UFRJ, estendi o convite à Macarenando para mais um semestre de trocas iniciado em abril de 2021. Percebi em um ano de interação o quanto o debate qualificado que eles trouxeram para dentro da universidade acerca do processo criativo deles merecia ser ampliado para além dos discentes de graduação.

ISSN: 2238-1112

Resolvemos realizar encontros pelo zoom abertos ao público, possibilitando que pessoas interessadas no tema criação artística pudessem acompanhar e participar da pesquisa de processos poéticos e de linguagem desenvolvidos pela Macarenando.

Então, em 2021 a parceria artístico-acadêmica da Macarenando e UFRJ se estendeu através do projeto de pesquisa que coordeno na UFRJ - Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas – com as co-coordenadoras: as mestrandas Thaisa Martins e Ana Carolina Navarro e os acadêmicos de dança da UFRJ, parceiros no projeto: Luciana Quintal, Ronábio Lima e Isabela Barbosa. Decidimos criar o evento Conversas Macarenando – Edição Dance a Letra 1, no qual a cada edição um espetáculo é objeto de debate. Na primeira oportunidade, foram realizados 03 encontros abertos ao público nos dias 19, 20 e 21/03/21 das 19h às 22h pelo zoom, em que foi apresentado e debatido o espetáculo Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano. A estrutura do evento ocorreu da seguinte forma: exibição de 1/3 do vídeo do espetáculo a cada dia; em seguida eu provoquei a equipe com questões para revelar elementos referentes a linguagem e aos procedimentos de criação da obra; por fim, o público participou com comentários e perguntas sobre o que viu e ouviu. Conversas Macarenando é uma prática do grupo criada em 2019 com encontros presenciais e em formato de Lives. Em 12/06/21 realizamos a Masterclass: Como esse Video Dança?, mais recente evento conjunto e faz parte do Dance a Diversidade, projeto da Macarenando contemplado no edital Criação e Formação – Diversidade das Culturas, com recursos da Lei Aldir Blanc. Estamos organizando o Conversas Macarenando – Edição Dance a Letra 2.

Até o momento doze encontros síncronos foram realizados de modo *online*, oito encontros internos e quatro eventos abertos ao público. Esses bate papos via zoom ou googlemeet entre a Macarenando e o projeto versam sobre a pesquisa em dança na web. A intenção do artigo é descrever o procedimento metodológico etnografia digital utilizado para investigar o processo criativo da Macarenando. Colecionamos palavras e informações. Num mundo cheio de informações, podemos ser bem informados e não produzir conhecimento algum. Como se produz conhecimento em dança a partir de informações sobre a Macarenando?

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

2. Quem é a Macarenando Dance Concept?

A Macarenando foi criada em dezembro de 2013 em Porto Alegre/RS, sob direção de Diego Mac e direção artística de Gui Malgarizi. Quinze artistas da dança fazem parte dessa "iniciativa cultural que investe na mistura da dança, do humor e da cultura pop para criação de conteúdos e projetos". Os integrantes são Aline Karpinski – bailarina; Arthur Bonfanti – Diretor de produção e bailarino; Daniela Aquino – bailarina; Dani Boff – bailarina; Dani Dutra – bailarina; Denis Gosch – bailarino; Eduardo Richa – produtor e bailarino SP; Giulia Baptista Vieira – bailarina, assistente de direção e gerente de comunicação; Juliana Rutkowski – bailarina e produtora; Nilton Gaffree Jr. – bailarino; Chiarah Cohén – bailarina; Frederico Corteze – bailarino e Sandra Santos – direção de produção e iluminadora. Eles se autodefinem um empreendimento de dança e não propriamente um grupo. Um traço da Macarenando é o trabalho coletivo e o estilo de colaboração horizontal entre os participantes. Cada integrante embora tenha a sua expertise, conhece e experimenta todas as demais funções.

Acompanho as criações artísticas da Macarenando há muitos anos desde quando ainda residia em Porto Alegre. Em 2000 participei da primeira versão do espetáculo Das Tripas Sentimento. Uma das diretoras era June Machado, mãe de Diego Mac e ele foi meu colega de cena. Sandra Santos era produtora do espetáculo. Entre 2004 e 2008 fui professora do curso tecnológico de dança da ULBRA/Canoas/RS. Diego Mac, Dani Boff e Juliana Rutkowski foram meus alunos. Aline Karpinski e também Juliana Rutkowski foram minhas alunas no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre. Denis Gosch foi meu colega quando fui bailarina da Companhia de Dança Muovere, dirigida por Jussara Miranda. A relação com a Macarenando passou por deslocamentos. Sou contemporânea deles na cena de dança portoalegrense com diversos atravessamentos na trajetória artística e acadêmica. Sou fã do trabalho deles. Eles capturaram minha atenção enquanto espectadora e modificaram um preconceito sobre dançar com músicas cantadas. Desse percurso surgiu o interesse de pesquisá-los.

Nas informações fornecidas em seu site[1] nota-se a intenção da dança ser um produto vendável nas prateleiras das lojas Americanas, frase dita pelo diretor

[1] Disponível em: http://www.macarenando.com.br/site/ Acesso 28/08/20.

ISSN: 2238-1112

Diego Mac inúmeras vezes em nossos encontros. Segundo ele, a dança gera/cria mercado e circula nele. Abaixo uma autodefinição:

> Somos artistas aparvalhados, articulados, atinados e aveludados, com balões vermelhos no céu azul. Bregas. Somos cabeludos e carnudos. E causadores. E colecionadores. Mas também somos cômicos, corajosos, corpulentos, críticos e debochados. Descabelados. Desconhecidos. E do babado. Somos dramáticos e entendidos. Éticos. Exagerados e famintos. Somos finos, elegantes e sinceros. Incansáveis… Incorporados, independentes, indignados, intensos, irônicos, lacradores e literais: macarenísticos. Megalomaníacos. Mas também somos patetas, piranhas, preparadas. Problematizadores, purpurinados, questionadores. Realizadores – recheadores de abobrinhas. Somos roliços e românticos; suados e subversivos (Disponível em: http://www.macarenando.com.br/site/ Acesso 28/08/20).

De acordo com informações "macarenísticas" disponíveis no site, a Macarenando "Opera na simplicidade, no bom humor, na proposição da experiência sensível, na aproximação com o público, na popularização da Arte e na formação de plateia". A Macarenando Dance Concept é 100% Dança, 80% Macarena, 95% Humor e 90% Cultura Pop. Para alcançar estes índices, o empreendimento de dança se dedica "ao agenciamento com diferentes setores e mercados, e no desejo de mudar o mundo, mobilizar pessoas e provocar transformações". "Em âmbito digital a Macarenando investe na presença digital da marca por meio do Facebook, Instagram, Youtube e site institucional". Considero a Macarenando uma marca e um estilo de vida. Segundo informações obtidas no site:

> No início de 2019 tinham 25 mil seguidores, mais de 500 produções realizadas em diversas cidades e espaços culturais, mais de 200 reportagens em veículos de mídia e 30 marcas que se tornaram clientes ou parceiros" (Disponível em: http://www.macarenando.com.br/site/ Acesso 28/08/20).

Na Figura 1 podemos ver a Logo (marca) criada por eles.

Figura 1: Logo da Macarenando

A Macarenando tem se destacado no setor cultural e do entretenimento a partir de abordagens na qual a dança é protagonista de linguagens criativas. Uma das características mais notáveis da Macarenando é o conhecimento deles sobre a língua portuguesa, as figuras de linguagem e os significados semânticos das palavras. A palavra tem um peso decisivo à concepção coreográfica. Eles apostam e insistem no procedimento coreográfico original intitulado Dance a Letra, assunto capaz de gerar muitas horas de entrevistas para desvendar do que se trata. Porque ao tornar Dance a Letra um dos focos de investigação fui percebendo que na Macarenando nenhuma noção é dada a primeira vista, nada está na superfície. Existem muitas camadas de sentido para desvendar, justamente por isso é que escolhi pesquisá-los. Dance a Letra exaure a relação da palavra/frase com a criação de gestos/danças. A Macarenando explora as capacidades de metáfora e de metonímia presentes nas letras musicais para criar os gestos. Rigor e precisão são dois critérios apontados.

Um atributo específico da Macarenando é a escolha por dançar de acordo com as letras das músicas, não conforme a música, mas com ênfase nas palavras. Num julgamento superficial pode parecer tradução das letras em gestual, semelhante ao que ocorre nas LIBRAS, na mímica ou na pantomima. Na investigação cautelosa praticada sobre a criação coreográfica deles nenhuma das alternativas anteriores estão corretas. O jogo da Macarenando está na escavação de gestos de dança relacionados ao sentido de cada palavra/frase contida na letra da música. Eles são colecionadores de gestos! Expressão presente no título do artigo, porque é algo dito por eles e faz parte da vasta coleção de termos gerados. Coleção e repertório são vocábulos utilizados e abarcam os gestos, as palavras, as pessoas (coleção de gente) e as músicas, essas sempre são de compositores/as/cantores/as de língua portuguesa e pertencentes a um contexto popular brasileiro. Em nossos encontros apareceram questões que movem a escolha de coreografar numa determinada música. Na voz de Diego Mac: “Qual o desafio de coreografar esta música?”; “Escolhi me desafiar com esta música!” Das narrativas coletadas com frequência são citadas as palavras desafio e provocação. Considero a Macarenando provocadores de danças. Pesquisar a Macarenando provoca novos olhares sobre fazer-pensar-falar-dança.

Falar também é dançar, afirma Diego Mac, enquanto revela que muitos dos ensaios são conversas. A escolha do nome Macarenando no gerúndio aponta para a noção de permanência, pois uma ação no gerúndio não termina e caracteriza algo que continua e está em andamento. Ação não finalizada no momento da fala. Também o nome Macarenando faz referência a música hit "Macarena, uma canção da dupla espanhola Los Del Río que completou 26 anos e ganhou uma versão brasileira em ritmo de lambada"[2]. Macarena é uma canção na qual se dança. Um tipo de música que incita decorar os passos. Não é diferente da proposta implementada pela Macarenando. Uma dança que todo mundo poderia aprender e fazer junto. Diego Mac, diretor e coreógrafo afirma:

> Quem conhece um pouco da breve história da Macarenando sabe o quanto nos empenhamos arduamente para celebrar a Cultura, Arte e a Dança por meio do nosso trabalho, com a vivacidade mais contundente que podemos ter, num esforço diário para responder a pergunta: O QUE SE FAZ COM O QUE JÁ SE TEM? Essa pergunta não é nada nova pra nós. Não à toa, a Macarena dá nome a essa iniciativa, que desde 2013 insiste em resgatar, valorizar e reprocessar o que está a nossa volta e também aquilo que nós mesmos criamos e largamos no mundo. Pensar no que já se tem, e apontar caminhos para valorização e o reaproveitamento das nossas conquistas é, sim, também, uma atitude ética, poética, política e sustentável frente aos possíveis desabamentos trágicos que podem aparecer na vida humana em sociedade. Com o olho vivo, com a piada da ponta da língua ao dedo do pé, com o braço firme para o golpe, e com a cabeça bem feita para os giros, aí estamos, mostrando um pouco do que temos e de como pretendemos seguir em frente (Disponível em: http://www.macarenando.com.br/site/ Acesso 28/08/20).

Fazer algo com o que se tem! E seguir em frente! Se podemos atribuir à pandemia e ao isolamento social a proliferação de coletivos de dança e artistas que se utilizaram, e conseguiram de modo eficaz, se manter e dar ainda mais visibilidade ao seu trabalho, a Macarenando consta nesse grupo. Se bem que a escolha de pesquisar a Macarenando se deve ao fato dela já ser reconhecida antes da pandemia no modo presencial. Prestigiada por compor espetáculos de dança para palco italiano, em sua agenda de trabalho consta a criação de um repertório de danças para a tela, por intermédio de vídeos curtos. A Macarenando é uma marca consolidada na web, anterior ao modismo de postar vídeos de dança na Internet.

3. Inspiração na etnografia digital

Etnografia virtual (HINE, 2000) designa um campo de pesquisas

[2] Disponíel em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Macarena_(can%C3%A7%C3%A3o) - Acesso: 20/04/21.

ISSN: 2238-1112

realizadas *online* por meio da imersão e engajamento do pesquisador no próprio meio (AMARAL, 2010). Segundo Hine (2000) a rede mundial de computadores Internet pode ser objeto de estudo se elaborada segundo dois modelos teóricos: Internet enquanto cultura ou artefato cultural. O modelo cultura foca no contexto cultural dos fenômenos que ocorrem nas comunidades e/ou mundos virtuais. Essa abordagem enfatiza as formações sociais e os tipos de organizações. Na opção artefato cultural, o tema central a pesquisar é a inserção da tecnologia na vida cotidiana, identificando se existem diferentes significados culturais em contextos diversos.

O estudo com a Macarenando é mediado pelo ambiente virtual e mescla os modelos cultura e artefato cultural, o que permite refletir sobre as implicações do meio digital mediando as interações numa pesquisa etnográfica. A investigação inspirada na etnografia digital com a Macarenando ocorre pelo contato *online* no meio virtual. O foco está em desembrulhar o procedimento coreográfico Dance a Letra. Proponho esquadrinhar as seguintes questões: Quais são as representações de dança, corpo e vídeo? Como se constrói o fazer-pensar-falar-dança da Macarenando? Como ela ocupa as plataformas digitias? Quais são os conteúdos de dança colocados em circulação na Internet? A Macarenando é uma organização considerada presença marcante no ambiente virtual e também reconhecida fora dele. Analiso os significados das práticas de dança nos contextos no qual o grupo atua, tanto a dança pensada para a tela ou transduzida para ela, quanto os espetáculos criados para palco italiano. Transduzir é um verbo utilizado pela Macarenando e se refere ao ato de transpor para a linguagem do vídeo o que antes era linguagem da dança, e vice-versa.

A etnografia virtual (HINE, 2000) ou etnografia digital se detém no estudo de práticas sociais na internet e os correlatos significados para os participantes (MERCADO, 2012). Busco identificar as formas de sociabilidade da Macarenando geradas em torno do tema dança para tela na web. Via etnografia virtual me aproximo das práticas coletivas experienciadas por eles, essas emergem da comunicação verbal mediada pelo computador. Nossos encontros virtuais ocorrem por meio de salas de reuniões: zoom e googlemeet, atualmente numa frequência quinzenal. O ambiente virtual propicia uma noção semelhante a de campo no sentido antropológico, designando o lugar/local onde ocorre a pesquisa.

As noções de lugar e espaço são tensionadas na pesquisa com a

ISSN: 2238-1112

Macarenando. Seguindo Certeau (1998) um lugar não somente é constituído por uma presença física, mas também pelas presenças simbólicas que o atravessam. Espaço (CERTEAU, 1998) abarca os relatos e as narrativas. Espaço é o lugar habitado onde são praticadas as interações. Os modos de fazer-pensar-falar-dança da Macarenando são práticas sociais comentadas nos bate papos no espaço virtual, nosso local de debate. A partir de observações, daquilo que anoto no diário de campo durante os bate-papos *online,* e de provocações e perguntas que faço sistematicamente à Macarenando, estou criando um inventário das palavras e de termos utilizados em busca de seus significados. Entender o modo Macarenando de fazer-pensar-falar-dança é relevante, pois para eles a prática e a reflexão aprofundada sobre ela são indissociáveis. Um dos motivos que impulsionou investigar a Macarenando é justamente esse, nos primeiros encontros síncronos percebi a precisão do discurso deles sobre o que fazem. Enquanto docente das graduações de Dança da UFRJ, nem sempre tenho encontrado um debate tão preciso e sofisticado em relação a forma de expressar verbalmente o pensar-fazer sobre a dança.

Utlilizo as técnicas de pesquisa etnográfica: observação participante, diário de campo e entrevistas semiestruturadas realizadas em grupo. Por intermédio de encontros virtuais me aproximo de conhecimentos específicos dos participantes da Macarenando. A pesquisa se encontra na fase da coleção de narrativas e palavras/termos. Uma das peculiaridades da pesquisa etnográfica é que o pesquisador pode ficar impregnado pelo estilo de vida do grupo investigado e pelo modo de expressá-lo. O vínculo estabelecido entre pesquisadora e pesquisados implicou numa contaminação pelas falas Macarenando. Escrevo utilizando alguns termos Macarenísticos para aproximar os leitores ao modo de pensar deles, embora haja um esforço em manter uma contínua vigilância no papel de pesquisadora. O procedimento adotado busca estranhar o que soa familiar, devido ao conhecimento prévio sobre o grupo, ao mesmo tempo tornar familiar as concepções autorais da Macarenando. Os achados da pesquisa surgem nesse espaço entre o que parece conhecido e aquilo que é a novidade.

Pontos a destacar sobre a dinâmica das conversas na pesquisa. Os temas sobre o qual tratamos a cada bate papo são combinados conjuntamente. Não é necessária a presença de todos os integrantes da Macarenando. Agendamos previamente a data e a hora dos encontros síncronos de forma assíncrona via

ISSN: 2238-1112

whatsapp. Nos dividimos em pequenos grupos para poder dar oportunidade de cada um ter espaço igual de fala. O contato é feito sempre com Diego Mac. Há dois motivos para isso, por um lado tenho uma amizade estabelecida há tempos com Diego, por outro lado atribuo ao caráter de liderança que observo no diretor. Desde os primeiros contatos sinto que não é a pesquisadora quem está no comando. A palavra comando não expressa de modo preciso o espaço de escuta criado nos contatos com a Macarenando.

Esse dado sobre a dinâmica da interação no desenrolar da pesquisa, detalhando a forma como se estabelecem os contatos, evidencia uma troca não imposta pela pesquisadora. A escuta ao combinar as ações foi estabelecida porque firmamos uma parceria. Essa parceria artístico-acadêmica visa a realização da pesquisa etnográfica ao vivo de modo *oline*. Nossa escolha de mostrar a pesquisa de campo sendo feita ao vivo é original em termos etnográficos. Abrir ao público interessado a possibilidade de acompanhar como é feita a pesquisa faz parte das ações desenvolvidas no projeto Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas, sob minha coordenação na UFRJ. Fazer pesquisa em dança com abordagens antropológicas é o objetivo do projeto. A etnografia, seja digital ou presencial, implica em modos de pesquisar que são traçados no percurso do próprio fazer. Escolhemos juntos formas criativas de explicitar o fazer-pensar-falar-dança deles. Por que convocar o público para fazer parte? Porque nos interessam as perguntas e comentários levantados pela audiência. As impressões escritas no chat fazem parte da investigação e são dados de pesquisa. Nossos encontros virtuais são gravados se houver o consentimento de todos os participantes. A Figura 2 é uma captura de tela de um de nossos encontros abertos ao público.

Figura 2: Captura de tela Masterclass em 12/06/21. Fonte: Macarenando

4. O fazer-pensar-falar-dança da Macarenando

A noção de *frame* significa enquadramento ou moldura. Na visão de Bateson (2004) designa um conjunto de instruções sobre como um evento pode ser significado. Nesse tópico, inspirada em Bateson, frases emblemáticas sobre o fazer-pensar-falar-dança da Macarenando são apresentadas em *frames*. Cada expressão marcante foi posicionada dentro de uma moldura. Escrever sobre a Macarenando provocou a criatividade na apresentação dos dados obtidos. Enquanto pesquisadora me senti desafiada a inventar um modo original de trazer ao texto os achados da pesquisa. A escolha das frases seguiu como critério a recorrência delas. A junção fazer-pensar-falar-dança é uma categoria de análise. Não consigo imaginar outro vocábulo para descrever o processo artístico da Macarenando. Dispor em *frame/*quadro/mosaico se assemelha a maneira na qual aparecemos na tela do zoom. Reporta também a sensação de estar montando um quebra-cabeças.

Enquadrar coisas ditas para tornar visíveis assuntos ocultos nas palavras! O enquadre é algo que ancora e dá suporte a situação (GOFFMAN, 1995). Identifico um jogo entre contexto e texto, entre assuntos e palavras, entre figura e fundo. Os contextos são quadros de referência a dar sentido as ideias, no texto eles podem ser mencionados e/ou justapostos para causar efeitos peculiares na escrita etnográfica (STRATHERN, 2014). Etnografia designa, tanto a pesquisa de campo extensiva

ISSN: 2238-1112

junto a um grupo, quanto a escrita – descrição densa - resultante desta experiência corpo a corpo. Um texto etnográfico é resultado da conduta metodológica de etnografar. A proposta da etnografia é criar estratégias de interação no sentido de mergulhar no contexto social do "outro". A época pandêmica atual estabeleceu o afastamento radical dos corpos. O acesso à Macarenando é mediado pela tela do computador. A tática viável é experimentar a etnografia no ambiente virtual. Essa alternativa traz implicações à pesquisa. "O que se faz com o que se tem!" Essa frase da Macarenando se tornou um mantra.

A pesquisa está na etapa inicial: 1. Coleção de palavras, expressões e narrativas; e 2. Classificação por assunto/tema. Compartilho a seguir o *Frame*/Quadro/Mosaico (Quadro 1) dos termos Macarenando que podem dar pistas sobre o modo pensar-fazer-falar-dança deles. As expressões foram distribuídas em três colunas, em cada uma são agrupados dados do mesmo tipo. Nas primeiras linhas constam na parte superior em negrito os títulos: 1, "Como o vídeo dança?"; 2. "Dance a Letra"; 3. "Conversar é dança".

Quadro 1: *Frame*/Quadro/Mosaico

Como o vídeo dança?	**Dance a Letra**	**Conversa é dança**
No vídeo não é corpo, é *pixel*	A dança é protagonista	Enigmas nas letras
Imagem no vídeo "do mamilo pra cima"	Coleção de gestos	Relação semântica e linguística
A coreografia é materialidade	Mudar a cena é como folhar uma revista	Foco nas narrativas do espetáculo
Estado de presença	A dança é vista na luz	Múltiplos sentidos na pesquisa gestual
Transduzir	Corpos massa de modelar	Palavra-chave
Criação de dança para a tela	Provocação e desafio na criação	Protótipos mentais
O que pode o vídeo? O que pode a dança?	O que é gesto? O que é ação?	Contam histórias?
Relação bailarino(a) com a câmera	"Trazer ao mundo algo que não era dança"	Debate de ideias
"O que se faz com o que se tem"	Coleção de gente	Lançar a flecha

Quadro 1: *Frame*/Quadro/Mosaico: Narrativas Macarenando

Onde surgiu a ideia de coleção de gestos? A noção de coleção de movimentos é de Diego Mac e foi tema de seu mestrado no Departamento de Artes Visuais (UFRGS/RS). Sua dissertação foi defendida em 2011 sob o título O Colecionador de Movimentos: ensaios videográficos de imagem e(m) movimento. A

partir dessa pesquisa acadêmica, Diego Mac em sua pesquisa em criação artística na Macarenando a partir de 2013 foi implementando o termo coleção de gestos relacionado ao procedimento coreográfico Dance a letra.

5. Palavras finais

A abordagem etnográfica é um percurso de pesquisa delineado no trilhar. “Seguir em frente!” A investigação segue por meio dos eventos realizados na parceria artístico-acadêmica com a Macarenando. Um dos desdobramentos da pesquisa prevê a escrita de um artigo redigido a oito mãos. Essa escrita de processo vai contar comigo, Diego Mac, Gui Malgarizi e Luciana Quintal. Essa ideia nasceu conjuntamente ao percebermos o quanto ganharia força produzir um artigo no qual cada um pudesse (d)escrever suas impressões a partir de sua expertise.

A escolha da etnografia digital tornou possível encontros da Macarenando, integrantes residindo em Porto Alegre, com pesquisadores da UFRJ/RJ. A época pandêmica atual estabeleceu o afastamento radical dos corpos. A tática de praticar a etnografia no ambiente virtual visa “O que se faz com o que se tem!” Frase da Macarenando que passou a ser um mantra na pesquisa.

Luciane Moreau Coccaro
UFRJ
E-mail: lu.coccaro@gmail.coml
Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal dos Cursos de Dança (UFRJ), doutora em Ciências Humanas/Sociologia (UFRJ), mestre em Antropologia Social (UFRGS), graduada em Ciências Sociais (UFRGS) e coordenadora do "Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas" (DAC/UFRJ), com bolsistas PIBIAC e PIBIC.

Referências:

AMARAL, Adriana. Etnografia e pesquisa em cibercultura: limites e insuficiências metodológicas. **Revista USP**, (86), (p. 122-135), 2010.
BATESON, Gregory. A theory of play and fantasy. In: BIAL, Henry. **The performance studies reader**. London/New York: Routledge, (p. 121-131), 2004.
CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.
GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
HINE, Christine. **Virtual Ethnography.** London: Sage, 2000.
LEITÃO, D. K., & GOMES, L. G. Etnografia em ambientes digitais: perambulações,

acompanhamentos e imersões. **Antropolitica. Revista Contemporânea De Antropologia,** - *1*(42), (p. 41 – 65), 2017.

MACHADO, Diego. **O Colecionador de Movimentos: ensaios videográficos de imagem e(m) movimento.** [134f] Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). PPGAVI - Programa de Pós-Gradução em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). 2011.

MERCADO, Luis Paulo. Pesquisa Qualitativa Online Utilizando a Etnografia Virtual. **Revista Teias**, [S.l.], v. 13, n. 30, set./dez., (p. 169 – 183), 2012.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ISSN: 2238-1112

A gestão em dança e os desafios em tempo de crise sanitária e isolamento social

Luciene Lina Munekata (UFBA)

Dança Como Área do Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: Este trabalho apresenta parte da trajetória percorrida no processo de estudos do Mestrado Profissional em Dança da UFBA (PRODAN) e algumas transformações em cada fase da pesquisa, enfatizando a nomeação, da pesquisadora em questão, para a coordenação do Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança (CEPTNMD) da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Assim, consideramos importante apontar e direcionar o artigo aqui proposto, para uma apresentação de dados coletados durante o semestre emergencial remoto 2021.1 e que estão relacionados a temas como: currículo, gestão, educação em arte e seus atravessamentos em tempos de crise sanitária e isolamento social devido a Pandemia da COVID-19. Tais temas corroboram para nossa discussão, pois estão intrinsecamente implicados no processo de ensino-aprendizagem que inspira a pesquisadora no PRODAN.

Palavras-chave: EDUCAÇÃO. DANÇA. GESTÃO. FUNDAÇÃO CULTURAL. PANDEMIA COVID-19.

Abstract: This paper presents part of the trajectory of the study process of the Professional Master's Degree in Dance at UFBA - PRODAN and some transformations in each phase of the research, emphasizing the appointment, of the researcher in question, to the coordination of the Course of Professional Technical Education in Dance (CEPTNMD) of the School of Dance of the Cultural Foundation of the State of Bahia (FUNCEB). Thus, we consider important to point and direct the article proposed here, to a presentation of data collected during the remote emergency semester 2021.1 and that are related to themes such as: curriculum, management, art education and its crossings in times of health crisis and social isolation due to the COVID-19 Pandemic. Such themes corroborate to our discussion, as they are intrinsically implicated in the teaching-learning process that inspires the researcher in PRODAN.

Keywords: EDUCATION. DANCE. MANAGEMENT. CULTURAL FOUNDATION. COVID-19 PANDEMIC.

1. Trilhas da pesquisa em contexto pandêmico

Mulher, descendente de orientais, mãe, paulistana que vive em Salvador capital da Bahia/Brasil, artista da Dança que atuou e atua em diversos contextos dançantes, assumindo diferentes papéis: bailarina, professora, coreógrafa,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

produtora, gestora, diretora e pesquisadora, múltiplas funções que a Dança nutre e provoca, cuja certeza era de que o movimento traria a direção e o impulso para uma trajetória de vida repleta de emoções e desafios, que pudesse ir me completando durante a vida e regendo meu caminho de realizações, servindo a comunidade, contribuindo para uma sociedade mais humana, valorizando e potencializando a arte de dançar em/para inúmeros contextos e sujeitos que surgiriam em minha trajetividade.

A formação em Dança, para a minha geração, não permitia muitos questionamentos ou sugestões; estava pautada em escutar e executar; educados a não se posicionar e a obedecer; a fazer quantas repetições fossem solicitadas; uma vida intensa voltada para o que o outro pedia ou para agradar. Um tipo de opressão bastante naturalizado nesse meio.

"Nas escolas de Dança, há um esforço para que as pessoas dancem de forma linear, para que as pessoas dancem fazendo o mesmo movimento, de forma coreografada, ora, isso não é uma Dança, sabe isso é uma escravidão do corpo!". Nesta fala do líder quilombola Nêgo Bispo, durante o seminário[1] do grupo de pesquisa que faço parte, o Grupo de pesquisa Ágora: modos de ser em Dança (CNPq/UFBA), sob a liderança das professoras Doutoras Gilsamara Moura e Márcia Mignac, em novembro de 2020, eu senti que a recebi como um "golpe", me afetando e provocando instabilidades diante de minha experiência artística vivida, como se algumas conexões entre o experienciado e o relato de Nêgo Bispo despertassem questões em mim.

O sonho de infância de me tornar bailarina, desde quando eu me interessei pela dança, era para estar neste lugar, dançar junto, em coletivo, em grupo, todos iguais! Era parte desse sonho, viver contextos em que os sistemas tinham essa característica. Relembrar momentos em que me senti oprimida, escravizada e silenciada, ter de me encaixar num sistema padronizado e uniformizante, reconhecer como o autoritarismo era visto como fator positivo para obter aprovação.

Repete! De novo! Mais uma vez! Fica mais, mais! Bailarina não fala, não pensa, faz! Você precisa emagrecer uns 2kg! Nunca estava bom, internalizei e

[1] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtFw9u9P3QM&t=3543s>. Acesso em: 02 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

carreguei, durante toda minha carreira de bailarina, essas afirmações, com a certeza de estar em um processo de ascensão mas ao mesmo tempo dentro de mim, pulsava timidamente uma força que vibrava em busca de autonomia a partir das minhas inquietações sem saber como agir. Essas memórias foram se naturalizando, se acumularam durante anos e permitiram muitas oscilações e distanciamentos do que me identificava como pessoa, reverberando em minha vida social, amorosa, profissional, familiar. Não dedico essa afirmação a todo meu processo formativo, mas identifico momentos em que podem ser considerados abusivos e inadequados para uma formação que possibilite emancipação. No entanto é perceptível um saber intrínseco e inato constatados mediante a construção de conhecimentos obtidas nas superações vivenciadas, durante cada fase outro desafio se instala, se supera dando início a outro ciclo de desafios e superações que constituem os processos de ensino e aprendizagem.

> O saber se faz através de uma superação constante. O saber superado já é uma ignorância. Todo saber humano tem em si o testemunho do novo saber que já anuncia. Todo saber traz consigo sua própria superação. Portanto, não há saber nem ignorância absoluta: há somente uma relativização do saber ou da ignorância. (FREIRE, 2011, p.15)

Em contato com a universidade, pude construir ações e estratégias pedagógicas para os estudantes que pertenciam às minhas propostas formativas em Dança, motivando a formação do sujeito que Dança, na perspectiva de provocar posicionamentos, discussões de questões relacionadas aos processos de construção de conhecimento técnico, criativo e artístico, de maneira indissociável. Ampliar as possibilidades de desenvolver modos de capacitar sujeitos mais críticos através da Dança, estabelece-se, assim, como uma forma também de atualizar as práticas que vivenciei em minha formação inicial, (re)posicionando-as na horizontalidade, na ecologia dos saberes, na escuta sensível e na partilha ensino-aprendizagem constantes.

Meu objeto de pesquisa inicial, do anteprojeto apresentado na entrada no Mestrado Profissional, trazia a proposta de realização de um evento de Dança como desdobramento do Encontro Baiano de Jazz, evento idealizado por mim que reuniu profissionais locais para compartilhar seus conhecimentos com outros artistas baianos, em 4 edições realizadas com excelência e grande repercussão no Estado da Bahia. Minha intenção era de realizar o Encontro Baiano de Dança e reunir diversas práticas da dança baiana em um evento que promoveria trocas e

discussões, em encontros onde o protagonismo seria a dança baiana, aprofundando as políticas públicas e processos formativos em Dança. No entanto, a pandemia instalada em nosso mundo provocou uma revisão oportuna da pesquisa.

A pandemia da COVID-19[2] se instala no mundo, somos obrigados a parar, sem qualquer preparo, subitamente conhecemos de perto as incertezas do que está por vir, o pavor e o medo de morrer por um vírus desconhecido que se propaga cada vez mais e se faz presente na realidade de todos. O mundo em pandemia está transformando hábitos, revelando e aprofundando desigualdades sociais, acentuando a crise sanitária, instalando estados de calamidade pública, enlutando milhões de famílias, fechando serviços, impondo o isolamento social, toque de recolher e *lockdown*. Primeira onda, segunda, terceira onda? Incertezas no aqui-agora e no futuro e os desafios de sobrevivência, são realidades que presenciamos, resistindo e ressignificando aspectos que vêm afetando as vidas de todas as pessoas. Neste contexto, as Artes, de um modo geral, sobressaem-se como recursos para auxiliar a humanidade. Em mais de um ano de pandemia e simultânea ao Mestrado, transformações, reflexões e análises são permanentes no cotidiano, num contexto inimaginável que está sendo construído, adaptado e vivido. Direcionando o olhar para uma perspectiva interna, em mim, sobre aspectos sociais, emocionais e principalmente com relação com a dança. Que dança para que mundo?

> Minha pesquisa, neste momento como artista da dança, se faz em mim, dentro de mim, no meu silêncio, um olhar interno para me conhecer, reconhecer, aceitar assumir e agir como EU; me limpar das contaminações externas, pesquisar e ressignificar os meus eus. Na minha dança, este processo de repensar, rever, ressignificar, refazer, reconstruir, reconhecer não basta somente repetir, reforçar ou recuar; eu busco outras perguntas, pois as antigas já não me servem. (MUNEKATA, 2021)[3]

Historicizando um pouco, passei um momento interessada em desenvolver ações pedagógicas a partir da imagética motora, por me identificar com propostas que provoquem os estudantes a saírem dos processos convencionais de ensino-aprendizagem da dança. Assim, dei início a experimentos remotos com amigos que dançam e se disponibilizaram a colaborar. Em um deles, pude refletir que, em minha prática docente, foquei em estudantes que tinham dificuldades em

[2] Em 11 de março de 2020 a Organização Mundial da Saúde (OMS) declara pandemia para a disseminação mundial do COVID-19 causada pelo Coronavírus.

[3] Fala da autora durante o Congresso Virtual da UFBA 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KOs3aJLV5yc&t=811s>. Acesso em: 02 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

"assimilar os conteúdos" das aulas e não naqueles que executavam com virtuosismo e apropriação, salientando a importância do cuidado com cada estudante em sala, afinal, uma frase mal colocada pode causar traumas e, por consequência, bloqueios em processos educacionais por muito tempo e se não houver uma atenção para tais singularidades, o processo fica comprometido e fragilizado.

A partir destas reflexões, percebo a importância de me posicionar, dar contribuições e ênfase para temas relevantes à minha prática artística, enfrentando minhas inseguranças, desafiando desejos de participar mais efetivamente das ações e iluminando o protagonismo da dança baiana com reverência.

> [...] embora diferentes entre si, quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É neste sentido que ensinar não é transferir conhecimento, conteúdos, nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. (FREIRE, 2004, p. 25)

Em meio a um cenário pandêmico e de crises sucessivas, recebi o convite para assumir a coordenação do curso de Educação Profissional Técnica de Nível Médio em Dança da Funceb (Fundação Cultural do Estado da Bahia), instituição que estava como professora de Dança Moderna desde janeiro de 2020. Em uma reunião virtual com a direção, coordenação e professores foi anunciado o desligamento do coordenador e que a vaga estava passando por processos seletivos diretamente com a direção da escola. Após o término da reunião, imediatamente, por um impulso me direcionei à vice-direção e à direção com o interesse e a disponibilidade para tal função. Duas semanas depois, recebo o convite para estar na coordenação e com muita satisfação, encontro-me nesta função desde março de 2021. A partir deste momento, construiu-se o processo de adaptação e atuação direta na realização do semestre de 2021.1 remoto, com uma grade de aulas práticas e teóricas com o foco na conclusão do curso dos prováveis concluintes. Muitos desafios foram e são enfrentados diariamente, mas a cada passo realizado me encho de orgulho em conquistar este outro espaço através do meu posicionamento claro e objetivo, com muito respeito a minha trajetória e com grande desejo de contribuir cada vez mais para fortalecer o movimento da dança na Bahia e no mundo.

2. A construção da gestão como coordenadora do curso de educação profissional técnica de nível médio em dança da FUNCEB

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

A Escola de Dança da FUNCEB, instituição vinculada à Secretaria da Cultura do Estado da Bahia, fundada em 1984 por iniciativa de Lia Robatto, diretora do Departamento de Artes Cênicas da FUNCEB da época, tem como objetivo, potencializar a formação profissional em Dança, principalmente para o público jovem de baixa renda, atuando também no contexto sócio-cultural de Salvador e demais municípios baianos, acolhendo os sujeitos, viabilizando o acesso à formação e incluindo-os no mercado de trabalho cultural com dança. A Escola de Dança da FUNCEB é a primeira escola pública do Norte-Nordeste, pioneira na criação de cursos básicos de curta duração de segundo grau em dança. Sob a direção de Ângela Dantas, iniciou suas atividades com cursos preparatórios para grupos sociais invisibilizados e, em 1988, implantou habilitações para Bailarino Profissional e Técnico em Dança.

Com 37 anos de existência, a Escola de Dança, integrada ao CFA (Centro de Formação em Artes), da FUNCEB - Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, atualmente desenvolve ações formativas e contínuas divididas em: Curso Preparatório (crianças e jovens de 5 a 17 anos), Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança (jovens e adultos com experiência prévia), Oficinas de Qualificação Profissional (formação continuada com estudos voltados aos corpos de dançarinos contemporâneos), Cursos Livres (iniciação e qualificação em dança) e Núcleos de Extensão (amplia a perspectiva de formação em Dança descentralizando as ações da Escola de Dança).

O Curso de Educação Profissional consiste em uma carga horária de 1.920 horas, dividido em 5 semestres, com componentes curriculares direcionados aos estudos práticos e teóricos para a formação técnica dos estudantes em dança, descritos nos quadros abaixo de acordo com os semestres e carga horária:

1° SEMESTRE	CARGA HORÁRIA
Cinesiologia Aplicada à Dança I	30
Dança e Interfaces Tecnológicas I – Música	30
Estudos sobre Balé Clássico I	60
Estudos sobre Dança Afro I	60
Estudos sobre Dança Contemporânea I	60
Estudos sobre Dança Moderna I	60

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Estudos sobre Danças Populares I	60
Ética Profissional	30
Laboratório de Habilidades Criativas I – Elementos da Dança	30
Oficina de Leitura e Escrita	30

Tabela 1: componentes curriculares referentes ao primeiro semestre do curso.

2° SEMESTRE	CARGA HORÁRIA
Cinesiologia Aplicada à Dança II	30
Estágio I – Observação	30
Estudos sobre Balé Clássico II	60
Estudos sobre Dança Afro II	60
Estudos sobre Dança Contemporânea II	60
Estudos sobre Dança Moderna II	60
Estudos sobre Danças Populares II	60
História da Dança I	30
Laboratório de Habilidades Criativas II - Improvisação	30

Tabela 2: componentes curriculares referentes ao segundo semestre do curso.

3° SEMESTRE	CARGA HORÁRIA
Dança e Interfaces Tecnológicas I - Fotografia	30
Elaboração de Projetos I – Sociocultural	30
Estágio II – Prática Artística em Grupo	30
Estudos sobre Balé Clássico III	60
Estudos sobre Capoeira I	30
Estudos sobre Dança Moderna III	60
Estudos sobre Danças Populares III	60
História da Dança II	30
Laboratório de Habilidades Criativas III – Composição Coreográfica	30
Políticas Pública e Gestão Cultural	30

Tabela 3: componentes curriculares referentes ao terceiro semestre do curso.

4° SEMESTRE	CARGA HORÁRIA
Apreciação Estética e Análise Crítica em Dança	30

ISSN: 2238-1112

Dança e Interfaces Tecnológicas II – Vídeo	30
Estágio III – Multiplicador	30
Estudos sobre Balé Clássico IV	60
Estudos sobre Capoeira II	30
Estudos sobre Dança Afro IV	60
Estudos sobre Dança Contemporânea IV	60
Laboratório de Habilidades Criativas IV - Prática Solística	60

Tabela 4: componentes curriculares referentes ao quarto semestre do curso.

5° SEMESTRE	CARGA HORÁRIA
Dança e Interfaces Artísticas II – Elementos Cênicos	30
Elaboração de Projetos II – Artísticos	30
Estágio IV – Montagem Coreográfica	30

Tabela 5: componentes curriculares referentes ao quinto semestre do curso.

Durante o decorrer do curso são solicitadas a comprovação de 150 horas complementares de atividades práticas e/ou teóricas relacionadas aos estágios de cada semestre, divididas de acordo com a tabela abaixo:

HORAS COMPLEMENTARES	CARGA HORÁRIA
2° SEMESTRE	30
3° SEMESTRE	30
4° SEMESTRE	30
5° SEMESTRE	60

Tabela 6: indicação do semestre e carga horária relacionada às horas complementares.

Assumir uma coordenação diante deste contexto pandêmico e com o desafio de desenvolver um semestre letivo emergencial remoto, voltado aos estudantes do 5° semestre e dessemestralizados, com o objetivo de possibilitar a conclusão do curso técnico destes sujeitos, além de planejar e realizar um segundo semestre regular e remoto, está sendo experiência bastante desafiadora, lidando com outra forma de construir conhecimento em Dança, construindo junto, aproximando os interlocutores para que, coletivamente, fossem reunindo esforços em prol da continuidade dos trabalhos formativos. Enfatizando a impossibilidade da presencialidade, se uma transição de gestão se mostrasse inadequada, seria difícil

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

prosseguir. Foi então necessário estruturar os procedimentos para se construir um semestre letivo remoto com as mínimas condições para se promover a continuidade dos processos formativos do curso neste formato virtual.

As demandas surgem no dia a dia, agregado ao calendário escolar semestral que obtém ações e prazos sistematizados para a presencialidade, sem referências anteriores para os encaminhamentos das questões atualizadas ao contexto pandêmico na vivência em tempo real neste momento atípico para a escola, docentes, discentes, direção e para mim, como coordenadora do curso em pandemia, utilizou-se a metodologia da pesquisa-ação, direcionando os estudos para a utilização dos princípios baseados na construção coletiva e colaborativa para as possibilidades de condução.

> Um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo e/ou participativo. (THIOLLENT, 1986, p. 20)

Para isso, foram planejadas e realizadas as seguintes ações em conjunto com a vice-direção da escola, função ocupada por Júnior Oliveira, com o diretor do Centro de Formação em Artes, Jacson do Espírito Santo e com a equipe de professores do Curso Profissional:

• Encontros virtuais com representantes de turma;

• Diálogo com professores para ajustes de cronograma de aulas;

• Desenvolver formulário de rematrícula, como forma de diagnosticar o quantitativo referente a aqueles que têm condições de frequentar as aulas remotamente;

• Foram ofertadas as Disciplinas referentes ao 5° semestre e 4 disciplinas práticas para os estudantes dessemestralizados que estavam com pendências;

• Os estudantes do 1° e 3° semestre podem cursar as disciplinas práticas de forma optativa sendo que a carga horária cursada será direcionada à estágios posteriores;

• Acompanhamento de todas as aulas virtuais para disponibilizar um suporte aos docentes e discentes;

• As orientações e acordos para os procedimentos nas aulas foram construídas coletivamente entre professores e estudantes durante as aulas;

ISSN: 2238-1112

• Orientações, solicitações e todos os atendimentos aos estudantes relacionados a secretaria foram realizados virtualmente;

• Aulas com professores convidados de outros estados;

• Mostra artística com os trabalhos dos prováveis concluintes.

Figura 1: Card de divulgação interna para ação com artistas convidados.

Figura 2: Card de divulgação interna para ação com professora convidada.

ISSN: 2238-1112

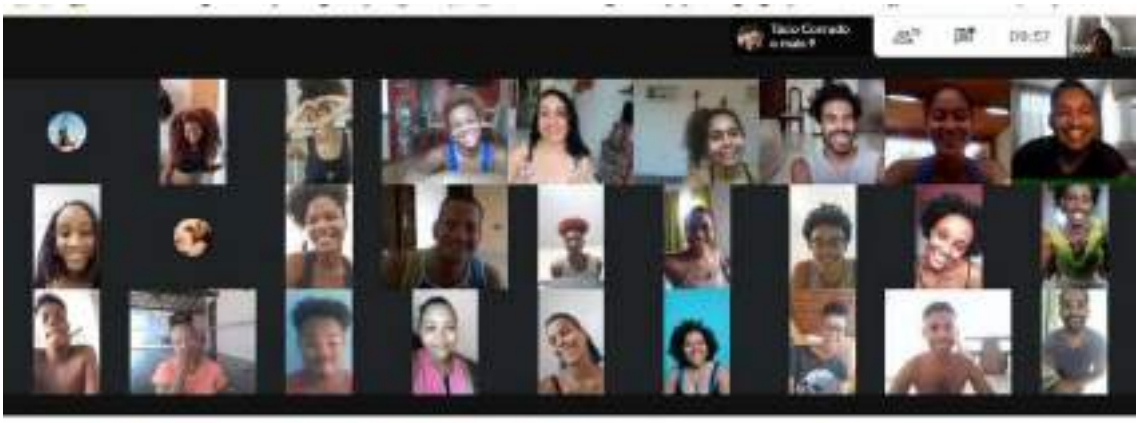


Figura 3: Registro da aula virtual com professor convidado – Aula de Dança Popular.

Figura 4: Card de divulgação da Mostra Coreográfica 2021.1.

A partir destas ações, apresento alguns dados levantados até o momento:

• 148 estudantes matriculados em 2020.1;

• 121 estudantes entre 1° semestre, 3° semestre, 5° semestre e dessemestralizados preencheram o formulário de renovação de matrícula para 2021.1;

• 78 afirmaram que sim teriam condições e interesse em cursar as aulas no formato virtual;

• 32 afirmaram que não teriam condições e interesse em cursar as aulas no formato virtual;

• 11 afirmaram que talvez pudessem frequentar as aulas virtuais;

ISSN: 2238-1112

• Nos dois primeiros meses, em média, tivemos 25 estudantes em cada aula;

• Nos meses seguintes, houve desistências nas disciplinas ofertadas como optativa para os estudantes do 1° e 3° semestre e o quantitativo de estudantes nas aulas foi reduzido pela metade;

• 3 estudantes do 5° semestre trancaram a matrícula;

• Dos 22 estudantes do 5° semestre e dessemestralizados, 15 são prováveis concluintes.

Com o semestre finalizando e planejando o próximo, sigo com o desafio de trabalhar tantas incertezas e medos; o vírus se faz presente, contaminou o mundo, paralisou nossas vidas com o número de óbitos que a cada dia aumenta, sem perspectivas de quando e como iremos sentir segurança para a retomada da rotina das atividades da vida. O negacionismo da doença pelo Governo Federal, que rege nosso país, revela o despreparo, a falta de atuação prioritária com o direito à saúde de todo povo brasileiro, indo contra as autoridades dos órgãos mundiais de saúde, contra a ciência e contra a vida.

A partir dos argumentos acima pude perceber o quanto que todas estas questões estão presentes e contaminadas em ações possíveis a serem realizadas na continuidade dos processos formativos das gerações de jovens que desejam seguir na carreira artística da Dança do Curso de Educação Profissional em meio pandêmico.

Estes entendimentos me movem, afetam e por conseguinte me conduzem a estabelecer e pensar novas provocações, indagações estratégias para possíveis pistas e encaminhamentos tais como: Como atuar com Dança diante dessa realidade? Quais danças irão representar ou ritualizar os corpos contaminados, mortos, mascarados, sem ar? Questionamentos que se constroem todos os dias de confinamento, promovendo possíveis reflexões e análises sobre minha contribuição em pesquisa, em dança, em gestão.

Refletir sobre os possíveis desdobramentos e sobre os possíveis ressignificados, compreende em respeitar a história e as memórias pregressas, aos que vieram antes e aos que ainda virão. É urgente redirecionar perspectivas, ter uma visão em paralelo e uma escuta sensível e atenta para que os horizontes se ampliem, para que os estudantes egressos se motivem, para que os professores se retroalimentem de tais processos, mesmo diante da situação em que vivemos no

Brasil. Pensar, discutir e encaminhar, crítica e politicamente, outros modos de ser/fazer/estar em Dança, certamente fortalecerão o exercício sócio-artístico-educativo cidadão e responsável com discentes, docentes, funcionários, coordenação, direção, colaboradores e comunidade artística.

Este estudo se configura como parte de processo em desenvolvimento e pode contribuir como material de investigação para futuros estudos em andamento, pois a pandemia da COVID-19 nos obrigou a ressignificar os padrões dos processos formativos e identificar outras possibilidades de acesso ao conteúdo que se revelam aos futuros bailarinos que atravessam este momento transformador, marcando uma geração com sequelas irreparáveis do contexto pandêmico.

Luciene Lina Munekata
UFBA
E-mail: llmunekata@gmail.com
Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela UFBA, Mestranda Profissional em Dança (PRODAN-UFBA), ex-bailarina Ballet do Teatro Castro Alves, professora do Colégio Marista Patamares, coordenadora do Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança da Escola de Dança da FUNCEB – BA, Produtora de Eventos formativos em Dança.

Orientadora: Gilsamara Moura
UFBA
E-mail: gilsamaramoura@gmail.com
Artista da dança, curadora e consultora de projetos culturais. Pós-doutora em Dança e Política pela Université Côte D'Azur (Nice-França). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com pesquisa sobre Políticas Públicas em Dança. Professora Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Dança (PPGDança), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do PRODAN, na UFBA.

Referências

FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. 34 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

THIOLLENT, Michel, 1947. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986. (Coleção temas básicos da pesquisa-ação).

YOUTUBE.COM. **II SEMINÁRIO ÁGORA** - "Pistas para dançar o inimaginável". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtFw9u9P3QM&t=3543s>. Acesso em: 02 jun. 2021. Dia 19/11/2020 – quinta-feira – manhã – duração: 3H03m55s.

_____. **Congresso Virtual UFBA 2021** - Precariedades e vulnerabilidades na/da dança. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KOs3aJLV5yc&t=811s>. Acesso em: 02 jun. 2021. Veiculado em 24/02/21 - Sala H - 10:30-12:00.

ISSN: 2238-1112

Sequências didáticas: aplicação na avaliação do ensino-aprendizagem de dança na escola

Luiz Philippe de Castro (Prof-Artes/UFPB)
Arthur Marques de Almeida Neto (Prof-Artes/UFPB)

Dança como área de conhecimento: perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares

Resumo: Metodologias de ensino da dança e processos de avaliação em dança é o tema do presente trabalho. Trata-se da apresentação do projeto de pesquisa intitulado “Avaliação do ensino-aprendizagem de dança na escola, a partir da análise das sequências didáticas aplicadas”. Iniciou-se em março do ano corrente, no Programa de Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional – PROF-ARTES – da UFPB, sob orientação do Prof. Dr. Arthur Marques, também co-autor deste trabalho. Visa avaliar o processo de significação das experiências dos alunos e os movimentos dele decorrentes na criação de danças autorais, a partir das aulas ministradas para as turmas do 9º ano do Ensino Fundamental da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Ademar Veloso da Silveira. Para isto, pretende-se desenvolver teórica, metodologicamente, sequências didáticas para as aulas que serão ministradas nas turmas do 9º ano do Ensino Fundamental, com foco no processo de significação e criação em Dança; Identificar as habilidades e competências desenvolvidas pelos alunos por meio do aprendizado do conteúdo abordado; apontar os desafios e possibilidades das sequências didáticas aplicadas nas aulas de dança, considerando os resultados individuais e geral das turmas; reconhecer as dificuldades enfrentadas e apresentar sugestões para aprofundamento e/ou continuidade da pesquisa. O estudo de caso é a estratégia de investigação a ser utilizada, de caráter holístico, caso único, explanatório, por meio da procura da relação causa e efeito. Configura-se como qualitativa e pauta-se na lógica da relação dos atributos do processo de ensino-aprendizagem para construção do conhecimento sobre o fenômeno, tendo a investigação caráter empírico, baseada na exploração e desenvolvimento de modos para aplicação de uma proposta metodológica de ensino da dança. Nesse sentido, propõe-se as etapas metodológicas: (1) Revisão de literatura, reunindo conhecimento sobre o estado-da-arte do ensino da Dança como linguagem; (2) Definição do problema da pesquisa, suas proposições e respectivas questões orientadoras; (3) Coleta de dados, com ênfase nos relatórios das aulas ministradas; (4) Análise dos dados coletados; (5) Interpretação dos resultados obtidos, identificando dificuldades e os meios de contorná-las; (6) Identificação das limitações da pesquisa; (7) Sugestões e recomendações. Coaduna-se com trabalhos de pesquisadores do campo de estudos da Dança-Educação e da BNCC, no que tange considerar a dança como linguagem. A pesquisa está em consonância com a linha de pesquisa que estuda as abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes, especificamente, estudos dedicados ao recorte metodológico e experimental das práticas em sala de aula.

Palavras-chave: METODOLOGIA DO ENSINO DA DANÇA. SEQUÊNCIA DIDÁTICA. AVALIAÇÃO EM DANÇA. DANÇA-EDUCAÇÃO.

ISSN: 2238-1112

Didactic sequences: application in the evaluation of dance teaching-learning at school

Abstract: Dance teaching methodologies and dance assessment processes is the theme of this work. This is the presentation of the research project entitled “Evaluation of teaching-learning dance at school, based on the analysis of applied didactic sequences”. It started in March of the current year, in the Professional Master's Program in Arts in National Network – PROF-ARTES – at UFPB, under the guidance of Prof. Dr. Arthur Marques, also co-author of this work. It aims to assess the meaning process of the students' experiences and the movements resulting from it in the creation of authorial dances, based on the classes given to the 9th grade classes of elementary school at the Ademar Veloso da Silveira State Elementary and High School. For this, it is intended to develop theoretically, methodologically, didactic sequences for the classes that will be taught in 9th grade classes of Elementary School, focusing on the process of signification and creation in Dance; Identify the skills and competences developed by students through learning the content covered; point out the challenges and possibilities of the didactic sequences applied in dance classes, considering the individual and general results of the groups; recognize the difficulties faced and present suggestions for deepening and/or continuing the research. The case study is the research strategy to be used, with a holistic character, a single case, explanatory, through the search for the cause and effect relationship. It is configured as qualitative and is based on the logic of the relationship of the attributes of the teaching-learning process for the construction of knowledge about the phenomenon, with the investigation having an empirical character, based on the exploration and development of ways to apply a methodological teaching proposal. of the dance. In this sense, the methodological steps are proposed: (1) Literature review, gathering knowledge about the state-of-the-art of teaching Dance as a language; (2) Definition of the research problem, its propositions and respective guiding questions; (3) Data collection, with emphasis on the reports of the classes given; (4) Analysis of collected data; (5) Interpretation of the results obtained, identifying difficulties and ways to overcome them; (6) Identification of research limitations; (7) Suggestions and recommendations. It fits in with works by researchers in the field of Dance-Education and BNCC, regarding dance as a language. The research is in line with the line of research that studies the theoretical-methodological approaches to teaching practices, specifically, studies dedicated to the methodological and experimental approach to practices in the classroom.

Keywords: DANCE TEACHING METHODOLOGY. DIDATIC SEQUENCES. EVALUATION IN DANCE. DANCE-EDUCATION.

1. Introdução

O presente artigo é resultado de um recorte da pesquisa intitulada: “Avaliação do ensino-aprendizagem de dança na escola, a partir da análise das sequências didáticas aplicadas”, que foi iniciada em março do ano corrente, pelo

ISSN: 2238-1112

mestrando Luiz Philippe de Castro, aluno do Programa de Mestrado Profissional em Artes-Prof-Artes, em rede nacional, na instituição pública de ensino superior associada Universidade Federal da Paraíba - UFPB, sob orientação do Prof. Dr. Arthur Marques, também co-autor deste trabalho.

A pesquisa supramenciona teve seu projeto construído a partir de um problema enfrentado pelo pesquisador e mestrando ao assumir em fevereiro de 2020, mediante concurso, o cargo de professor efetivo de Educação Básica 3, Classe B, da Disciplina de Artes, na Escola de Ensino Fundamental e Médio Ademar Veloso da Silveira, onde atualmente ministra aulas de Arte, no âmbito da Educação Básica, em modalidade formal, por tempo indeterminado, com carga horária de 20 horas/aulas semanais, para turmas do Ensino Fundamental II (6°, 7°, 8° e 9° anos) e Médio (1°, 2° e 3° anos).

Ao chegar à escola, percebeu a ausência de professores com formação na área de arte, no caso, num universo de 46 professores que ministravam aulas na escola, só havia ele com formação em linguagem artística, especificamente na área de dança, o quê, de certa forma, lhe obrigou a atuar como professor de arte, em caráter polivalente. Além disso, a escola possui um universo de aproximadamente 29 turmas e 933 educandos, referentes ao Ensino Fundamental II e Ensino Médio. Estes educandos encontravam-se assistindo aula de Arte ministradas por professores de outras áreas, que utilizavam as aulas de Arte como forma de completar suas cargas horárias.

No tocante à cultura escolar, para completar a situação precária no campo da Arte, o professor percebeu a partir de conversas com alunos, professores e funcionários, que a maioria da comunidade escolar compreendia a Dança como mero entretenimento.

É neste contexto escolar que concebe a dança unicamente como forma de entretenimento, que o docente teve a ideia de construir um projeto de pesquisa que privilegiasse a criação de sequências didáticas, que contemplassem a Dança como forma de conhecimento e linguagem, tendo por fim suscitar na comunidade escolar uma nova concepção sobre a dança.

Neste sentido, a pesquisa propõe a realização de uma avaliação do processo de ensino-aprendizagem, a partir das aulas de dança ministradas, para o aperfeiçoamento das sequências didáticas aplicadas, de modo que – conforme enfatiza Marques (2014) – propiciem estímulos, aos educandos, em suas vivências e

ISSN: 2238-1112

lhes permitam desenvolver habilidades de criação, autoria e protagonismo nas suas vidas.

Vale frisar, que em contraponto às danças tradicionais, de caráter técnico ou essencialmente expressivas, a Dança na escola não tem por objetivo formar bailarinos, mas dar oportunidade, a cada aluno, de ter um contato mais efetivo com uma linguagem que lhe enseje manifestar-se por meio de uma estética particular: o movimento, como afirma Rocha (2016).

Por fim, reveste-se de importância o desenvolvimento (e a avaliação) de sequências didáticas que: (a) tornem o corpo dos educandos aptos e hábeis de serem sentidos e percebidos pelos próprios sujeitos, capacitando-os a estabelecer relações sociais e com o mundo que os cerca, em diversos âmbitos, rumo a uma vida plena; e (b) possam contribuir, academicamente, com a prática do ensino da Dança nas escolas, a partir da análise dos resultados obtidos pela sua aplicação.

2. Trajetória profissional do pesquisador e sua implicação na pesquisa

A escolha do objeto de pesquisa, além de estar pautada no problema relacionado a cultura escolar, que concebe dança como mero entretenimento, também relaciona-se diretamente com a trajetória acadêmica e profissional do pesquisador, cuja formação em Dança teve início no ano de 2015, pelo curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba (2015-2020), em concomitância com participação em programas institucionais: (a) Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – Pibic e (b) Residência Pedagógica – RP; culminando com o ingresso no âmbito profissional, na Rede Estadual de Educação Básica do Estado da Paraíba, na condição de professor de Arte.

A participação em programas instiicuionais durante a formação do pesquisador, estimularam-no a conhecer teorias e metodologias, cuja aplicação foi direcionada ao ensino de dança na escola. Para tanto, torna-se importante citar os programas dos quais o pesquisador fez parte e suas contribuições teóricos-metodológicas:

(a) Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID (2017-2017), cuja execução aconteceu no Centro Estadual de Ensino-Aprendizagem Sesquicentenário, em João Pessoa, propiciando o primeiro contato do pesquisador com a docência na educação básica da escola pública, em duas turmas de 9º ano

do Ensino Fundamental; essa experiência permitiu desenvolver, nas suas aulas, uma metodologia de ensino de dança que valorizasse a sensibilização corporal, a experimentação de fatores e ações do movimento, além do eixo temático da escola previsto para o período, considerando a realidade dos alunos e as novas tecnologias, com a produção de vídeos dança;

(b) Programa Residência Pedagógica (2018), vindo a dar aulas de dança na EMEIEF Antônio Santos Coelho Neto, localizada no bairro da Penha, João Pessoa-PB, no período de 15/08/2018 a 15/01/2020, para turmas do 5º e 8º ano do Ensino Fundamental. Tal experiência possibilitou a realização de uma pesquisa qualitativa, que se constituiu em um estudo de caso de caráter explanatório, de observação participante, e que teve por objeto a sua prática de ensino. Assim, com base na participação dos alunos, foi desenvolvida uma Metodologia de Ensino de Dança que valorizasse as experiências singulares de cada educando, de forma a permitir – através da sensibilização, experimentação de movimentos, improvisação, jogos e brincadeiras – o seu contato com apresentações de dança, a criação de movimentos e pequenas coreografias, além do conhecimento de conteúdos próprios do universo da Dança.

Destarte, tornou-se imprescindível ao pesquisador, a partir da experiência acadêmica-profissional vivenciada na participação nos programas instituicionais PIBID e RP, (I) desenvolver aulas voltadas para o ensino de dança na escola, tomando como objeto de pesquisa a avaliação do processo de ensino-aprendizagem, a partir das aulas de dança ministradas, e (II) obter como possível resultado o aperfeiçoamento de metodologias de ensino de dança no âmbito escolar, de modo que seja desmistificada a visão da comunidade escolar, da Dança unicamente como forma de entretenimento, alçando-a também a sua condição de conhecimento e linguagem artística.

3. Quais são os objetivos da pesquisa?

A pesquisa possui como objetivo geral avaliar o processo de significação das experiências dos alunos e os movimentos dele decorrentes na criação de danças autorais, a partir das aulas ministradas para as turmas do 9º ano do Ensino Fundamental da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Ademar Veloso da Silveira.

ISSN: 2238-1112

No que concerne aos objetivos específico, busca: (i) Desenvolver, teórica e metodologicamente, sequências didáticas para as aulas que serão ministradas nas turmas do 9º ano do Ensino Fundamental, com foco no processo de significação e criação em Dança; (ii) Identificar as habilidades e competências desenvolvidas pelos alunos por meio do aprendizado do conteúdo abordado; (iii) Identificar os desafios e possibilidades das sequências didáticas aplicadas nas aulas de dança, considerando os resultados individuais e geral das turmas; (iv) Reconhecer as dificuldades enfrentadas e apresentar sugestões para aprofundamento e/ou continuidade da pesquisa.

4. Caracterização da instituição de aplicação da pesquisa e público-alvo

Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Ademar Veloso da Silveira (INEP: 25072005) está localizada na rua Joao Virgulino de Araújo, nº 1043, no bairro de Bodocongó, na cidade de Campina Grande, Paraíba.

Atualmente atende a um público oriundo de cinco comunidades: Pedregal, Jeremias, Monte Santo, Bodocongó, Ramadinha I, II, III. Na escola estão matriculados aproximadamente 933 alunos, distribuídos em turmas do Ensino Fundamental II e Ensino Médio, nos turnos da manhã, tarde e noite, conforme a seguinte divisão, respectivamente: manhã, uma turma do 6º, 7º e 8 º ano e duas turmas do 9º ano do Ensino Fundamental II; três turmas do 1º e 3º ano, e cinco turmas do 2º ano do Ensino Médio; tarde, uma turma do 6º, 7º, 8 º e 9º ano do Ensino Fundamental; uma turma do 1º, 2º e 3º ano do Ensino Médio; noite, uma turma do 1º e 3º ano do Ensino Médio; uma turma nos ciclos I, IV e V, e duas turmas no ciclo VI da Educação de Jovens e Adultos. Além de duas turmas de Atendimento Educacional Especializado.

No que diz respeito a quadro de recursos humanos, possui: 46 professores, quatro técnicos administrativos e auxiliares de limpeza; três inspetores, porteiros e merendeiras; um diretor e dois diretores adjuntos.

A estrutrura física abrange: 16 salas de aulas, distribuídas respectivamente em: um almoxarifado, auditório, biblioteca, cozinha, dependência adequada para aluno com deficiência, dispensa, diretoria, laboratório de ciência, laboratório de informática, quadra de esportes, sala de professores, secretaria, sala

ISSN: 2238-1112

de Atendimento Educacional Especializado – AEE; dois banheiros administrativos e coletivos.

O ensino na escola neste momento encontra-se remoto, com aulas online, entretanto, no período que se espera dar início a aplicação das sequências didáticas, por volta de fevereiro de 2022, acredita-se que esteja híbrido ou presencial.

As turmas nas quais serão ministradas as aulas são do 9º ano (A e B, manhã, com uma média de 30 alunos) do Ensino Fundamental II.

5. Contribuições teórico-metodológicas para pesquisa

A escola, na condição de instituição formativa, recebe crianças e adolescentes com o propósito de educá-los. Todavia, cada corpo carrega consigo uma história, e é por meio dela que esses sujeitos aprendem a entrar em contato com o mundo, conforme Freire (1987).

A dança no espaço escolar, segundo Strazzacappa (2001), favorece não apenas o desenvolvimento das capacidades motoras das crianças e adolescentes, como de suas capacidades imaginativas e criativas; por conseguinte, nas atividades de dança, em vez do tecnicismo esportivo e do caráter competitivo normalmente presentes nas atividades de educação física, o corpo expressa suas emoções e estas podem ser compartilhadas com outras crianças que participam de uma coreografia de grupo. Assim, no ensino de dança como linguagem, a hipótese é de que os corpos (dançarino e espectador) realizam uma ação emergente do procedimento metafórico do corpo que se constitui como linguagem, verbal e não verbal: a escrita metafórica do corpo.

Essa visão é partilhada por Ruthrof (2000 *apud* FERREIRA, 2014), ao enfatizar que, na dança, independentemente de quais sejam os seus modos ou do local onde ela se realiza, os corpos envolvidos (dançarino, espectador) se relacionam por processos intersemióticos (as relações entre diferentes signos) e heterossemióticos (as relações que se referem às oposições entre diferentes tipos de signos).

No que concerne à aprendizagem da dança, ressalta Porpino (2018), o desafio da experiência estética do corpo que dança é vivê-la plenamente, abrindo caminhos para a compreensão não fragmentada da existência humana, e levando à

ISSN: 2238-1112

Educação uma concepção de ser humano que possa transcender a visão dicotomizada (mente-corpo) ainda predominante.

A Dança, como linguagem artística, pode ser desenvolvida em conjunto com os alunos na escola, tomando por referência a Abordagem Triangular (Barbosa, 2011), que, de acordo com Barros (2016), baseia-se na triangulação cognoscente que impulsiona a percepção da nossa cultura, da cultura do outro e relativiza os valores da cultura de cada um. A Abordagem Triangular subsidiou as Bases Nacionais Comuns Curriculares - BNCCs, do Ensino Infantil e Fundamental (2017), e Ensino Médio (2018), documentos que preveem competências e habilidades a serem desenvolvidas pelos alunos da educação formal brasileira.

Diferentes autores concordam quanto à importância das escolhas do professor, quanto às sequências didáticas aplicadas no ensino de dança na escola.

Freire (1987) assinala que cabe ao educador utilizar de métodos de ensino adequados, que garantam a construção de temas geradores, cuja edificação se basearia no respeito à realidade e práxis do educando. Além disso, através do método da dialogicidade, o professor pode trocar visões de mundo com os educandos, aprendendo e ensinando, garantindo, portanto, a liberdade de expressão de ambos, cujas práticas de ensino-aprendizagem, propiciariam ações, reflexões e ações transformadoras.

Para Libâneo (2006), a prática de ensino deve compreender a expressão como uma sequência de atividades criadas e/ou escolhidas pelo professor, que são voltadas para os alunos e têm, por fulcro, o estímulo à aquisição de conhecimentos e desenvolvimento de habilidades e competências no âmbito escolar; por conseguinte. Assim, não importa a linha de ensino escolhida, mas como, através dela, podem-se trabalhar os elementos considerados importantes para o desenvolvimento integral do indivíduo na escola.

Para Rocha (2016), ao considerar o ensino da dança na escola, o professor tem a atribuição de pensar a respeito dos corpos infantis, levando em consideração a vivência e experiências em dança, dentro de um parâmetro educacional, e fazendo uso de estímulos adequados à promoção do desenvolvimento do educando.

Hooks (2013), estudando as minorias, considera que o professor pode promover uma educação engajada, de perspectiva decolonial, crítica e feminista, garantindo o exercício da liberdade e a promoção do diálogo em sala de aula. Em

ISSN: 2238-1112

concomitância às práticas libertadoras, assinala Rancière (2010) que o professor deve estimular seus alunos à auto-atividade, para que estes se percebam como seres de potência, capazes de aprenderem sozinhos e regerem suas vidas.

6. Procedimentos metodológicos

A pesquisa utiliza como estratégia de investigação, o Estudo de Caso, de caráter holístico, caso único, explanatório, por meio da procura da relação causa e efeito, e, particular, configurando-se como qualitativa, pautando-se na lógica da relação dos atributos do processo de ensino-aprendizagem para construção do conhecimento sobre o fenômeno, tendo a investigação caráter empírico, baseada no estudo de fenômeno contemporâneo, processo de significação das experiências dos alunos e os movimentos dele decorrente na criação de danças autorais, a partir das aulas ministradas para as turmas do 9º ano do Ensino Fundamental da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Ademar Veloso da Silveira.

A análise dos dados será realizada por meio dos relatórios produzidos pelo pesquisador a partir de cada aula ministrada, gravações, fotos e diários dos alunos confeccionados nas aulas, que darão ensejo a compreensões específicas sobre cada etapa do processo, cujas informações auxiliarão na construção de proposições baseadas nos objetivos específicos da pesquisa, que estarão dispostas de forma triangular e relacionando-se entre si, suscitando entendimentos sobre processo de significação das experiências dos alunos e os movimentos dele decorrentes na criação de danças, a partir das aulas ministradas para as turmas do 9º ano do Ensino Fundamental da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Ademar Veloso da Silveira.

A interpretação das informações, obtidas ao longo da pesquisa, será realizada com base em documentos legais e na literatura especializada em dança e teorias pedagógicas, encontrada em livros, teses e dissertações acadêmicas e artigos.

Para alcançar os objetivos geral e específicos, são propostas as seguintes etapas metodológicas: (1) Revisão de literatura, reunindo conhecimento sobre o estado-da-arte do ensino da Dança como linguagem; (2) Definição do problema da pesquisa, suas proposições e respectivas questões orientadoras; (3) Coleta de dados, com ênfase aos relatórios das aulas ministradas; (4) Análise dos

ISSN: 2238-1112

dados coletados; (5) Interpretação dos resultados obtidos, identificando dificuldades e os meios de contorná-las; (6) Identificação das limitações da pesquisa; (7) Sugestões e recomendações.

7. Fase atual da pesquisa

A pesquisa passa por revisão de literatura e construção das sequências-didáticas fundamentadas em: José Carlos Libâneo (2006), a partir dos seus estudos sobre didática; Sylvie Fortin (1999), a partir dos seus estudos sobre as técnicas somáticas de Mathias Alexander, Mabel Todd e Moshe Feldenkrais, para escolha da mais adequada para implementação na investigação, levando em consideração o contexto sócio psicoeducacional; adoção das técnicas de exploração do movimento e proposição de criação de danças autorais, oriundas dos estudos de Rudolf Laban (1978; 1990), e abordagem dos processos de significação das experiências, expostos sob o modelo de dispositivo analítico, a partir dos estudos de Jacques Lacan (2003).

8. Considerações finais

Embora em fase inicial, o referencial teórico levantado até o momento já tem promovido a discussão da possibilidade de sua aplicação na elaboração e organização de uma proposta prévia das sequências didáticas. A busca por um referencial teórico-metodológico coerente para a elaboração das sequências didáticas - que serão posteriormente aplicadas em suas aulas na escola-campo em que atua - é a (pre)ocupação do mestrando. As referências têm articulado, também, os conhecimentos nos campos de estudos de Psicologia, Filosofia e Direito, áreas onde o pesquisador também é graduado.

É garantido que o compartilhamento da pesquisa - em andamento no Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional da UFPB – em eventos acadêmicos como o VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança 2021, contribui para ampliar o olhar de ambos os pesquisadores – mestrando e orientador - rumo a uma prática investigativa mais consistente que contribua e dialogue com outros pesquisadores em Dança para o reforço desse campo de estudos.

Autor: Luiz Philippe de Castro
Prof-Artes - UFPB
philippe.kstro@gmail.com
Professor de Arte da Rede Estadual de Ensino da Paraíba
Licenciado em Dança-UFPB
Mestrando do Programa Prof-Artes - UFPB

Co-autor: Arthur Marques de Almeida Neto
Prof-Artes - UFPB
arthur.marques@academico.ufpb.br
Prof. Adj. do Depto. de Artes Cênicas da UFPB. Vice-Coordenador do Prof-Artes-UFPB. Doutor pelo PPGCOS/PUC-SP. Autor de "Dança Contemporânea - Comunicação sem Objeto: Um estudo da dança no ambiente midiático" (2018).

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil.** 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BARROS, Angelo Roberto Silva. Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais: uma breve revisão**. Anais do XXVI CONFAEB**. Boa Vista, nov. 2016. p. 584-593. Disponível em: <https://faeb.com.br/admin/shared/midias/1505668027.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2020.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular.** Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. Brasília, DF, 2017.

FERREIRA, Patrícia Cruz. **Dança/linguagem**: texto do procedimento metafórico do corpo. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA. 2014. 104p. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/15653/1/Patricia%20Cruz%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Tradução: Márcia Strazacappa. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, p. 40-55, fev. 1999.

GARIBA, Chames Maria Stalliviere; FRANZONI, Ana. Dança escolar: uma possibilidade na educação física. **Revista Movimento**. Porto Alegre, v.13, n. 02, p.155-171, mai./ago. 2007. Disponível em: < https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/viewFile/3553/1952 >. Acesso em 20 jul.2021.

GREINER, Chistine.; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos**. Vol.03. n. 2, 2001, p. 72-73.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LIBANEO, José Carlos. **Didática.** São Paulo: Cortez. 2006.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

_____. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LACAN, Jacques. **A identificação**: seminário 9 (1961 – 1962). Trad. Ivan Corrêa e Marcos Bagno. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

MARQUES, Isabel. **Arte em questões.** 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2014.

PORPINO, Karenine Oliveira. **Dança e educação**. Natal: EDUFRN, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre Ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RENGEL, Lenira Peral; FERREIRA, Patrícia Cruz. Dança: escrita metafórica do corpo como linguagem que traz a memória traçada. **Revista Dança**. Salvador, v. 1, n. 1, p.19–30, jul./dez. 2012. Disponível em: < https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11000/1/aaaaaasas.pdf> . Acesso em: 10 jun. 2020.

ROCHA, Laryssa Mota Guimarães. **Uma história da dança em escolas de Brasília: memórias da escola-parque do período de 1960 a 1974**. Dissertação. Faculdade de Educação Física, UNB. 2016. 160 p. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/22209/1/2016_LaryssaMotaGuimar%c3%a3esRocha.pdf>. Acesso em 10 jun. 2020.

STRAZZACAPPA, Márcia Maria Hernandez. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Cadernos Cedes**, ano XXI, n. 53, abril/2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622001000100005>. Acesso em: 11 jun. 2020.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Caminhando e cantando em terras digitais: a dança navegando nas redes afetivas

Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: Este trabalho pretende avançar no debate sobre os novos modos de fazer danças, a partir da hipótese de que muitos processos criativos estão surgindo como resultantes da formação de redes afetivas e artísticas que vem ampliando o campo da pesquisa em dança. Um mosaico de possibilidades compõe a ideia de que o corpo limitado em suas espacialidades se tornou ilimitado em suas manifestações expressivas, se lançando num tempo espaço virtual em imagens e sonoridades que se repetem e assim, passam a indeterminar a noção de efemeridade do gesto expressivo dançado. Depois de dezesseis meses de isolamento social e de contínua busca no sentido de reinventar o corpo a partir de relações entre danças em telas, criando espaços de afecções artísticas, observando, sendo observada, reagindo e agindo num tempo fragmentado entre quedas e paragens, posso compreender as redes digitais e as conexões afetivas como a base fundamental para a manutenção do movimento, das existências, da sanidade e da poesia corporal dos artistas da dança. Mesmo com a enorme carência do contato pessoal mais próximo, estamos conseguindo nessa bidimensionalidade encontrar o outro para uma dança sem par. Apesar de separados e do medo constante da morte, seguimos juntos em redes afetivas, com a força e a esperança que nos revelam as novas danças.

Palavras-chave: DANÇAS DIGITAIS. REDES AFETIVAS. PRODUÇÃO.

Abstract: This work intends to advance the discussion of new ways to make dances, based on the hypothesis that many creative processes are emerging as a result of the formation of affective and artistic networks that have been expanding the field of dance research. A mosaic of possibilities composes the idea that the body limited in its spatialities has become unlimited in its expressive manifestations, launching itself in a virtual space time in images and sounds that are repeated and thus, begin to indeterminate the notion of ephemerality of the danced expressive gesture. After sixteen months of social isolation and continuous search to reinvent the body from the relationships between dances on canvas, creating spaces of artistic affections, observing, being observed, reacting and acting in a fragmented time between falls and stops, I can understand digital networks and affective connections as the fundamental basis for the maintenance of movement, existence, sanity and body poetry of dance artists. Even with the huge lack of closer personal contact, we are managing in this two-dimensionality to find the other for a unique dance. Despite being separated and the constant fear of death, we follow together in affective networks, with the strength and hope that the new dances reveal to us

Keywords: DIGITAL DANCES. AFFECTIVE NETWORKS. PRODUCTION.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Introdução: Recomeço, Ressignificação ou Necessidade.

Porque cantar parece com não morrer
É igual a não se esquecer
Que a vida é que tem razão...
Ednardo e Climério

Começo a escrita desse texto pegando emprestada a música do cantor e compositor cearense Ednardo, em parceria com o piauiense Climério, “Enquanto engomo a calça”, e com histórias que versam sobre experiências artísticas durante a pandemia da Covid 19, exponho nesse artigo, como venho explorando e criando espaços coletivos para se dançar pensamentos, afetos, protestos, amarguras, solidão, ações que têm o intuito de não esquecer que continuamos aqui, que somos artistas do encontro e “que a vida é que tem razão” (EDNARDO e CLIMÉRIO, 1979). Na minha necessidade de dar existência as experiências da arte da dança enquanto processos criativos e pedagógicos, aprendi a criar espaços com o corpo, a partir, através e no encontro. Para isso utilizei plataformas digitais, aplicativos de mensagens e de músicas, com o objetivo de que a vida da dança tivesse mais motivos para se intensificar e menos sensações de solidão no seu fazer.

Nesse sentido, preciso falar da importância do preenchimento das ações no tempo, no momento dessa parada na existência de uma vida eminentemente social, baseada no encontro. O passado, presente e futuro dos encontros ocorridos na tela do computador ou do celular mobilizam os afetos no tempo da vida, ressignificando essa falta do encontro, transformando em esperança o desconforto da carência e da solidão no trabalho e nos círculos sociais.

A preparação (passado do encontro), a realização (presente do encontro) e a projeção (futuro do encontro), todas as fases dos encontros que aqui ouso compartilhar, reverberam afetos tão significativos que exponenciam outras iniciativas coletivas ou individuais que dão continuidade e prolongam as vidas das danças. Os encontros que aqui busco descrever numa tentativa talvez um pouco ingênua de criar uma suposta metodologia, são de muitas naturezas: artística, reflexiva, projetiva, identitária, acolhedora, sensível, poética, gestora, mas, entendendo que todos são encontros potentes que geram outros tantos encontros com tantas outras danças: danças pensamentos, danças afetos, danças protestos, danças amarguras, decepções, danças solidão, danças gestão, danças que devem e precisam continuar existindo: “Porque dançar parece com não morrer...”

ISSN: 2238-1112

Danço de diversas formas para lembrar que existo e quem sou. Sinto o meu corpo atualmente como um mosaico de possibilidades que se espraiam em encontros que podem nos ajudar a compor a ideia de que o corpo limitado em suas espacialidades pode se tornar amplificado em suas manifestações afetivas e expressivas, se lançando num tempo espaço virtual em encontros, criando imagens, dançando novas coreografias textuais ou corpo-virtuais.

As poesias, textos e palavras criadas nos encontros também dançam, reverberando novas potências criativas, deixando rastros esculpidos em nossos corpos, objetos e textos criados, nos levam a fixar as imagens em outras materialidades que dançam em formas de expressão da vida que existe em nós. Em plataformas digitais, facilitando, mas não democratizando acessos, essa rede acaba abraçando os possuidores privilegiados. Ao mesmo tempo, podemos pensar em integrações e alcances antes nunca pensados. Regiões do Brasil e do exterior se conectam produzindo encontros. É nesse sentido que pode estar sua potência maior: seu poder de mobilização coletiva.

2. Espaços virtuais coreográficos mobilizadores de afetos

Depois de dezesseis meses de isolamento social e de contínua busca no sentido de reinventar o corpo a partir de relações entre danças em telas, criando espaços de afecções artísticas, observando, sendo observada, reagindo e agindo num tempo fragmentado entre quedas e paragens, posso compreender as redes digitais e as conexões afetivas como possibilidade central para a manutenção do movimento, da produção do conhecimento, do estímulo ao pensamento, das existências, da sanidade e da poesia corporal de muitos artistas da dança. Mesmo com a enorme carência do contato pessoal físico, estamos conseguindo nessa bidimensionalidade encontrar o outro para uma dança sem par. Os solos dos quadrados viram coletivos coreográficos que nos induzem, espectadores e artistas, ao sentido mais profundo da frase que todo companheiro brasileiro ainda clama: “ninguém solta a mão de ninguém!!”

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Print da tela do computador do Professor Dr. Roberto Eizemberg. Imagen da reunião em modo remoto do colegiado do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, Março de 2021.

A imagem acima retrata o início de uma reunião de colegiado dos cursos de graduação em dança do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Assustados com prazos, o calendário apertado que não permite as devidas e merecidas férias, as decisões a serem tomadas e as novas organizações acadêmicas, docentes, discentes e técnicos precisam respirar e sensibilizar o corpo para continuarem essa vida, nada fácil. Assim, lancei a proposta de iniciar a reunião com uma pequena prática que nos conectasse e nos trouxesse um pouco mais de calma e cuidado com o próprio corpo. Nesse sentido, uma possível tranquilidade também poderia se agregar nas relações dialógicas entre docentes, técnicos e representantes discentes. O cuidado de si levando ao cuidado do outro, tudo carregado com um sentido de alteridade deflagrada na escuta ao outro, transforma os debates em conversas mais tranquilas e as decisões seguem por um coletivo mais equilibrado.

Pretendo nessa pesquisa, avançar no debate sobre os novos modos de fazer danças, a partir da hipótese de que muitos trabalhos e processos criativos estão surgindo como resultantes da formação de redes afetivas e artísticas que vem ampliando o campo da pesquisa e dos pesquisadores em dança. Nesse tempo-espaço virtual de agora se revelam imagens e sonoridades que podem ser

ISSN: 2238-1112

repetidas, avançadas, pausadas, duplicadas, passando a indeterminar a noção de efemeridade do gesto expressivo dançado.

Os últimos tempos foram repletos de vazios solitários que no silêncio de nossos lares, suplicaram por serem preenchidos de sentidos poéticos. Esse espaço vazio que nos surge e é preenchido pelo encontro com a nossa própria vida, com a nossa subjetividade, com os nossos valores, com as nossas saudades, nos ensinou a olhar o dia a dia de uma forma mais sensível e muitas vezes dolorida. Estamos conseguindo ocupar nossos lares com nossos corpos que dançam e ocupam nossos e outros corações com o calor de uma palavra, um gesto, movimento, uma poesia, uma imagem, uma mensagem pelo whatsapp, um email, uma receita de comida ou uma canção ou *playlist* do *spotify*.

Se em nossas pesquisas acadêmicas, que se desenvolvem nas práticas corporais, aprofundamos os sentidos sobre rastro, reverberação do espetáculo e atualização do corpo em cena, em 2021, em plena pandemia da COVID-19, artistas se projetam num presente contínuo, e desestabilizando esses conceitos, utilizando aplicativos, programas e plataformas, passam a nos confrontar com ideia da permanência e impermanência de um corpo online bidimensional nas teledramaturgias dançadas.

A partir da transformação do espaço domiciliar em palco, camarim, sala de aula, espaço de pesquisa, ambiente de lazer, biblioteca, espaço de reunião, e tudo que reaprendemos a realizar no nosso cotidiano, podemos perceber mudanças significativas nos modos de criação que merecem aqui ganhar a ênfase necessária para o compartilhamento de possibilidades metodológicas emergenciais: trocas sensíveis de expressões artísticas produzidas mesmo sem o objetivo de apresentação pública (o que acabaram muitas vezes se tornando) que satisfazem o desejo de estar em processo de criação.

Para escrever esse artigo, caminhei pelos registros desses dezesseis meses de tela e vi um trajeto de muitas aglomerações virtuais investigativas. Nesse trajeto constatei: criações artísticas; produções bibliográficas; propostas de trabalhos ainda não, e talvez nunca, finalizados; e intensas trocas afetivas, poéticas e pedagógicas. Aponto aqui os principais focos dessa resistência da vida artística, acadêmica e cotidiana que se manifestam pelos encontros:

- Os encontros do Projeto de pesquisa artística Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC/CNPq/UFRJ/PR1):

ISSN: 2238-1112

O projeto Investigações sobre o Corpo Cênico que coordeno na UFRJ, tem apoio da Pró-Reitoria de Graduação em forma de três bolsas de iniciação artística e cultural. O grupo, composto por seis pessoas, desencadeou novas ações em suas pesquisas a partir de 2020, enfocando a criação de possíveis linguagens gestuais afetivas através de dispositivos do próprio Corpo e da Palavra. Estudamos no grupo a transformação das ações do corpo do intérprete da dança em movimentos de natureza afetiva que envolvam a palavra como elemento chave detonador de significados. Nesse sentido, investigamos em práticas os conceitos de performance, espaço, imagens e memória como mobilizadores essenciais do corpo. Nos laboratórios de pesquisa e criação artística surgiram textos, poesias, palavras e imagens que estavam ligadas às memórias afetivas de cada intérprete. Desta forma, investigamos mais a fundo o intérprete como atleta afetivo, isto é, um atleta do coração (ARTAUD, 1999). Com a restrição do espaço, aprendemos a lidar com as nuances significativas de todos os nossos gestos enquadrados na tela do computador ou do celular. Durante os encontros criamos dois trabalhos artísticos, apresentamos e publicamos nossas pesquisas sobre a arte do corpo e os tempos pandêmicos.

• Os encontros do Grupo de Estudos Investigações sobre o Corpo Cênico

Originado pela ideia de integrar a orientação de pesquisas de mestrandas do PPGDan da UFRJ, criei um grupo composto por discentes, incialmente, constituindo-se em 2021 num grupo ampliado com a participação de outros pesquisadores, artistas de universidades públicas e artistas independentes.

Inicialmente as discussões foram movidas pela leitura de artigos e produções bibliográficas nacionais sobre Dança, Dramaturgias, Corpo Cênico, entre outros temas interessantes para os estudos que alimentassem os pensamentos sobre a Dança, inserindo experiências atravessadas em arte e vida e assim, dar continuidade as pesquisas. Nesses encontros, passamos a inserir algumas práticas somáticas e escritas automáticas como dispositivos para desencadear também processos de investigação e de melhoria da saúde do corpo.

Nas atividades desenvolvidas a partir de fevereiro de 2021, já com o grupo ampliado, modifiquei a estratégia. Passei a convidar um artista pesquisador para um encontro onde pudéssemos debater um texto relacionado as suas pesquisas. Assim, o convidado apresentava sua pesquisa a partir do texto referência

ISSN: 2238-1112

que era lido previamente pelo grupo. Sérgio Andrade, Vanessa Tozzeto, Luciane Coccaro, Fernanda Nicolini, Lara Seidler, Morgana Martins, foram artistas que já participaram dessa nova forma de encontro.

• Os encontros nas disciplinas dos cursos de graduação e pós-graduação em dança

Falar sobre o exercício da docência hoje, é falar sobre formas de transformar pedagogias e didáticas enrijecidas, incluindo nesse processo os pensamentos sobre técnica de dança e formato disciplinar nos currículos universitários. As práticas somáticas nesse momento foram suporte metodológico para o cuidado de si e para as percepções estéticas sobre arte, corpo e a natureza. Assim, nos cursos que desenvolvi, valorizei a produção de imagens fotográficas, a transformação de imagens em palavras e palavras em imagens e a mobilização dos sentidos do corpo para encontrar muitas danças possíveis. Essas foram estratégias realizadas nos nossos encontros que auxiliaram estudantes a continuarem seus estudos. Identifiquei a importância das trocas em aulas em que uma palavra abraçava e confortava antes de qualquer valorização e exposição dos conteúdos.

• Os encontros criativos independentes que geram propostas de criação

Todos os grupos já mencionados aqui reverberaram novas iniciativas de subgrupos advindos desses encontros ordinários que são mais organizados para que aconteçam de maneira sistemática. Mas outras possibilidades de arranjos acontecem com frequência. Na troca de poesias e áudios com a criação de textos e laboratórios, iniciei processos de criação artísticos com Aline Teixeira, Fernanda Nicolini e Erivan Borges.

Desenvolvi trabalhos com cada um deles, separadamente e num subgrupo novo. Citarei aqui alguns exemplos, mas trago abaixo o painel temático que criamos juntos em função de estarmos experimentando o encontro como fundamento principal de nossas cartografias artísticas. Nesse painel temático que será apresentado depois da escrita final desse texto, estamos criando uma conversa performática sobre nossas compreensões acerca da criação em dança com as restrições impostas pela pandemia da covid-19. Descobrimos pontos que integram nossas pesquisas que são alimentos comuns para nossos processos criativos: a restrição; a experiência; as relações com os dispositivos digitais e os espaços; as fricções entre a presença e a ausência (a voz como presença ausente e a telepresença); o encontro como mola motora das afecções e das produções (em

ISSN: 2238-1112

processo ou já finalizadas). A partir e com essas ideias, trabalhamos um roteiro em que performance e comunicação oral se atravessam e se enredam formando um trabalho acadêmico-artístico. Nossas falas são permeadas por gestos e vozes que instauram momentos de improvisação com o corpo, ao mesmo tempo que narram as perspectivas de nossas pesquisas. A figura a seguir é uma fotografia de um dos momentos dos nossos encontros em que debatíamos e experimentávamos o corpo em palestra performativa. É o flyer de divulgação do evento que conta com o design gráfico de Fernanda Nicolini.

Figura 2: Flyer de Fernanda Nicolini sobre trabalho no Festival do Conhecimento da UFRJ. Participação: Aline Teixeira, Erivan Borges, Fernanda Nicolini e Maria Inês Galvão, Julho de 2021.

Outra pesquisa, ainda em processo, partiu do meu desejo e de Fernanda Nicolini de fazer um trabalho artístico que envolvesse um texto que ela escreveu em uma proposta do Grupo de Estudos do Mestrado em Dança. A partir de uma pergunta sobre os estados atuais do corpo, Fernanda descreve um dia de sua vida de maneira irônica e muito engraçada. Fala sobre contato do corpo com possíveis objetos contaminados, sobre o espirro, sobre o corpo em estado de alerta em função da pandemia. Começamos a elaborar um trabalho de corpo inspiradas no texto e na relação com o jogo de inversões de realidades. Assim, começamos a restringir o espaço, trabalhando embaixo e em cima de mesas, inserindo objetos que criassem

ISSN: 2238-1112

outras restrições e, ao mesmo tempo, possibilidades de ação. Começamos a investigar e criar *Gala, a mesa e o Lobo.*

Outra parceria potencializadora com Fernanda Nicolini aconteceu no seu Grupo de Estudos Processos Criativos que Fernanda criou durante a pandemia. Durante os encontros, ela propôs que criássemos algo totalmente diferente do que estávamos acostumados a criar, uma criação nunca experimentada que gerasse algum material para apresentar no grupo Eu fiz uma colagem numa bolsa que virou uma boneca-bolsa. Não satisfeita, precisei narrar uma história que envolveu todo o processo da minha criação. Segue a minha descrição do evento criativo e a imagem do meu objeto:

Quarta-feira, dia 20 de Janeiro de 2021, feriado de São Sebastião. Eu e Fernanda em relação por intermédio de sua escrita de dissertação. Sou a sua orientadora e ela está em fase final anterior a defesa. Fernanda me convidava em seu trabalho, indiretamente, a refletir sobre a dança das coisas... pensei que a gente tem que deixar os olhos enxergarem que o mundo inteiro pode dançar....

Pensei nas palavras geradas no nosso encontro... caos, afetos, (trânsito), porosidade, curiosidade, criança, emaranhado, autoconhecimento, estados corporais...

Me aproximei de um material em casa... fios da net que havia guardado... mergulhei nos fios, torci eles como numa dança onde eu e eles estávamos em cena improvisada em fluxo, na ação de juntos descobrir alguma coisa. Não sabia se ia para um lado ou para o outro até que nesse caos, os próprios fios me disseram para onde iriam e ficariam com mais facilidade. Deixei-os fazerem seus próprios movimentos e depois de muitas tentativas de trajetórias, eles finalmente foram...

Pensei que abrindo meu olhar para cada fio, eles me diriam o que seria... vi então uma cabeça de boneca... como as que eu fazia com papel e tesoura quando era criança (imagem de memória 1). Pensei rapidamente que seria uma boneca e queria continuar investigando esses materiais.

Me deparei com a questão: preciso de uma superfície para colocar a boneca e rapidamente me veio à cabeça uma bolsa antiga de pano que comprei de uma aluna. Cortei um pedaço de tecido dos muitos que Bernardo meu filho comprou para encher seu saco de boxe (presente de pandemia, muito próprio).

Comecei a costurar o tecido na bolsa me lembrando das costuras de minha mãe (memória número 2). Sensação viva da memória que me fez deparar

ISSN: 2238-1112

também com minha admiração por ela pois eu tive dificuldade nessa costura. Minha mãe costurava tudo em minha casa para todos os 11 filhos mais o papai. Adorava a sonoridade da palavra quando ela dizia que tinha que "cirzir"... o R ainda carregava um sotaque nordestino. Sua costura aos olhos de uma criança era perfeita.

Em meio a fios de fones criei um cabelo, brincos e fiz boca e corpo usando esses resíduos. Lembrava também do texto palatável de Fernanda que conduzia o assunto de sua pesquisa como se estivesse falando e dançando na minha frente.

Me vi mergulhada em mim mesma e muito feliz pela experiência de criar minha bolsa ao mesmo tempo que sentia grande prazer de ver a parceria que nascia: eu e novos materiais... que saem dos armários nos mostrando sua potência significativa e simbólica... que pelo encontro comigo ganharam sentido na minha vida.

O encontro com minha infância, com minha mãe e com aqueles materiais me emocionaram nesse feriado. Que São Sebastião continue me iluminando para estimular encontros pelos afetos pelas memórias tão incríveis emergentes desses encontros com humanos, danças e materiais...

3. Sem conclusões, apenas seguindo caminhos possíveis...

Quase às vésperas da comunicação desse artigo, recebi uma mensagem de voz de Aline Teixeira, minha amiga já citada nesse artigo. Na mensagem ela lembrava meu movimento em rede, e me retornou uma leitura do nosso conhecido Jorge Larrosa Bondía. A citação na voz de Aline me tomou inteira, em outra proporção, pois já havia lido, mas não ouvido. Sara Lopes diferencia a fala como ferramenta do cotidiano, da fala como instrumento poético. Segundo a autora: “Como ferramenta do cotidiano, a linguagem domina a voz; como instrumento poético amplia seu poder ao engrandecer a palavra, ao sobrepor-se ao discurso e criar um invólucro sonoro que acaba por encobri-lo.” (LOPES, 2014, p.37). Ouvi as palavras de Bondía com o invólucro poético de Aline:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o

ISSN: 2238-1112

> automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Busco nessa vida bruscamente desviada para esses encontros de janelas chapadas nas conexões do wifi, plagiar Bondía no movimento de abraçar o que chega com o afeto da criança curiosa que intenciona aprender, ou aprende sem querer, mas nunca deixa de se envolver.

A partir de encontros do Grupo de Estudos do GPICC (Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico/UFRJ/CNPq/PR1), do contato constante com alunos do curso de bacharelado em dança e do curso de pós-graduação em dança da UFRJ (PPGDan) e docentes do departamento de arte corporal (EEFD/UFRJ), compreendo que minhas criações se alargaram compondo um universo de possibilidades a partir de trocas e parcerias em redes artísticas de textos, músicas, objetos, poesias, vídeos entre outras expressões inclusive do universo doméstico como plantar e pintar paredes ou caixotes de feira.

No desafio de reinventar relações de criação artística e de produção de conhecimento em Dança, os encontros entre pesquisadores potencializaram a existência das minhas danças, que logicamente já não são as mesmas. A troca de mensagens, de imagens, textos, cartas e poesias, foram maneiras de alimentar e saciar o desejo e a necessidade de dançar. Estratégias para abrandar a saudade do palco, da sala de aula e de ensaio, das ruas, do carnaval, das festas, da vida.... Mas como integrar tantas aprendizagens num único corpo? Como uma escrita pode se transformar em um corpo que dança? Quando leio um texto de outro artista, minha voz, que é corpo, está em dança? Perguntas que alimentam e movem continuidades.

Experimentando a diferença da fala como ferramenta do cotidiano da fala como instrumento poético, que nos aponta Sara Lopes (2014), gravei e ouvi minhas próprias escritas e os textos de meus parceiros de pesquisa. Esse invólucro poético amplia os sentidos me mostrando a grandeza dessas escritas. A voz cria uma fissura nesse texto que amplia sensações e imagens em meu corpo, e assim, ele dança, pinta, escreve, canta, cozinha, planta, semeia esperança dentro de si e dessa rede afetiva.

Continuamos sonhando um por vir menos trágico em tempos que ainda são de muita desesperança. Lembrando a poesia de Fernando Pessoa, sentimos

ISSN: 2238-1112

atualmente o quanto viver não é preciso. A vida tem sido arrebatadoramente imprecisa, o que foi planejado perdeu o sentido em função das tragédias cotidianas e das funções atropeladas que as instituições têm cobrado a docentes, discentes e técnicos. Os artistas reinventam projetos de arte e ensino para alçarem seus voos criativos e conseguirem alguma verba para a própria sobrevivência. É impossível não falarmos sobre isso e é fundamental acharmos formas de seguirmos compartilhando nossas reinvenções. Esse é o objetivo desse texto escrito com a ansiedade de uma artista no movimento reflexivo dessa vida limitada no espaço e no congelamento do tempo. Tenho me apaixonado pelas pessoas e pela ressignificação artística de todas elas. Agradeço por tantos momentos inesquecíveis onde vida e arte se atravessaram e me fizeram acreditar que a grande satisfação do artista está integrada aos seus momentos de comunhão com a criação, com o outro e com sua própria subjetividade.

Concluo trazendo o exercício proposto pela amiga Aline Teixeira (Exercício Desviante 1, 2021) que traz esperança, principalmente para os artistas do corpo, nesse momento de tristeza e solidão.

Ela olha pra frente.
Desvia o olhar.
Olha para as mãos e retira-as de onde estão.
Hesita em levantar.
Pensa em deslocar uma parte em uma direção; desloca a parte no sentido oposto; repete, repete, repete. Descansa.
Cai.
Queria subir, mas afunda, ainda mais.
Queria que a água jorrasse dos olhos, mas ela brota da sola dos pés e desce pelo ralo. Descobre que o fundo, não é o fim, as camadas crescem para baixo. Os dedos dos pés se esticam e desaparecem debaixo da terra.
Se assusta. Pensava que as coisas cresciam para cima. A redundância de crescer para baixo não faz sentido a princípio.
É difícil acreditar no que os olhos não conseguem alcançar. O poder da invisibilidade enterrada a imobiliza.
Ela continua afundando até que já não consegue mais ver os joelhos.
É inundada pela sensação emborrachada dos membros se estendendo por locais antes desconhecidos. Não sente medo, nem desconforto.
Sente que seus pés encontram outros pés. Compreende a delícia de crescer horizontalmente. Não tem mais medo de cair.
(Aline Teixeira por uma mensagem de whatsapp endereçada a Maria Inês Galvão em 20 de março de 2021)

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Maria Inês Galvão Souza
UFRJ
inesgalvao2@gmail.com

Maria Inês Galvão Souza possui doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO, 2010), mestrado em Ciências da Arte pela (UFF, 2002). Líder do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico, atualmente é vice coordenadora do Mestrado em Dança da UFRJ. Integra o projeto de Preparação Corporal para Atores em parceria com o curso de Direção Teatral (ECO/UFRJ).

Referências:

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 19, 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>, acesso em 01 nov. de 2018.

LOPES, Sara. Corporificando a palavra. In: TAVARES, Enéias Farias*; et al*. (Org.) **Discursos do Corpo na Arte.** Santa Maria: Ed. da UFSM, 2014, 33-48.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Composição improvisada em dança: enunciados de uma performatividade

Mariane Araujo Vieira (UFU)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: Essa pesquisa é parte integrante de uma dissertação que teve como foco o estudo sobre a dramaturgia da improvisação. Ao longo desta pesquisa, questionei enquanto improvisadora, quais seriam os modos de fazer-dizer que constroem essa dramaturgia que é sempre processual, relacional e experiencial. Esse entendimento teve grande influência por meio dos estudos da performatividade e do fazer-dizer baseado no texto *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade* de Jussara Setenta (2008) e do livro *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte (2011). Por meio de uma pesquisa bibliográfica e também prática, que se baseou nos trabalhos que desenvolvi junto ao Substantivo coletivo, e em entrevistas com artistas nacionais, pude concluir que é possível falar da improvisação como um modo que inaugura um próprio dizer, que não é dado pela palavra, mas sim pela própria ação.

Palavras-chave: IMPROVISAÇÃO EM DANÇA; PERFORMATIVIDADE; COMPOSIÇÃO; DRAMATURGIA.

Abstract: This research is part of a thesis that focused on the dramaturgy of improvisation. Through this research, I questioned as an improviser which are the forms of doing-saying that build this always processing, relational and experiential dramaturgy. This understanding received great influence from studies on performativity and doing-saying, namely O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade [The body's doing-saying: dance and performativity], by Jussara Setenta (2008), and the book Estética de lo performativo [The aesthetics of the performative], by Erika Fischer-Lichte (2011). Through bibliographic and practical research—based on my previous works with the Substantivo group—and interviews with national artists, I concluded that we can address improvisation as a form that speaks for itself, which is not expressed by words, but by actions.

Keywords: DANCE IMPROVISATION; PERFOMATIVITY; COMPOSITION; DRAMATURGY**.**

1. Percursos improvisacionais

Ao longo das minhas pesquisas práticas e teóricas sobre a composição improvisada em dança, me questionei sobre os modos de compor e criar na composição improvisada em dança, tentando compreender sobre as estratégias de preparação e composição para se criar na cena improvisada. Esse questionamento

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

me levou à pesquisa de mestrado realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Uberlândia, no qual desenvolvi uma pesquisa sobre dramaturgia da improvisação. Uma das principais questões que eu tinha enquanto improvisadora era: o que seria uma composição? Como escolher o que vai ou não para a cena? Existe uma dramaturgia improvisada? Quem cria a dramaturgia na composição em tempo real?

Como conclusão desse estudo, compreendi que a dramaturgia criada na cena tinha menos a ver com estruturas de sentidos e significados pertencentes à uma linguagem representacional e mais próxima da própria ação enquanto emergência de experiências. Diante dessa questão,entendi que o termo dramaturgia da improvisação poderia ser uma forma de afirmar e legitimar uma dramaturgia criada na cena, que é processual e inscrita com toda a materialidade que se dá em um determinado tempo-espaço e no “aqui e agora”. Assim, compreendo que a dramaturgia da improvisação se dá por uma trama de acontecimentos que emerge do imbricamento do corpo na cena e da materialidade de um contexto específico. Isso significa dizer que essa dramaturgia sempre será processual, não dada a priori, construída em cocriação e co-implicada com os elementos da cena, envolvendo improvisador(a), público, material cênico, espaço arquitetônico e assim por diante.

Essa compreensão partiu de algumas refências não só da área da improvisação em dança (Harispe (2014); Guerreiro (2008); Giglio (2007), Guimarães (2012), Morais (2010), Volpe (2011); Mundim (2017), entre outros) como também na performatividade, uma vez que esse concenito implica em distanciar o entendimento da dança como respresentação e se aproxima de materialidade do trabalho enquanto emergência de enunciados corporificados. As principais referências para este trabalho são Jussara Setenta (2008) e Erika Fischer-Lichte (2011).

Em relação ao termo performatividade ele é utilizado nas artes e em campos expandidos do conhecimento com perspectivas diversas. No campo artístico, esse conceito ganhou força nos anos 1950, muito influenciado pelas pesquisas de John Austin sobre performativo (ALMEIDA; PEREIRA, 2020, p. 175) e pelas pesquisas sobre performance de Richard Schechner (FERNANDES, 2013, p. 408). Posteriormente, o conceito foi desenvolvido por pesquisadoras como Hantelmann (2014), Fischer-Lichte (2011) e Josette Féral (2008) e influenciado pela obra de Hans-Thies Lehmann (2007) com o teatro pós-dramático. De forma mais específica, na dança,

ISSN: 2238-1112

Se, nos anos 1950, a noção de performatividade estava sendo introduzida pelo teórico da linguagem John Austin, com suas palestras da série How to do things with words (AUSTIN, 1962), os artistas da dança do mesmo período propunham, através de suas coreografias e práticas, how to do things with bodies (ALMEIDA; PEREIRA, 2020, p. 175).

Sobre esse conceito, Jussara Setenta aponta que “a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala de corpo” (SETENTA, 2008, p. 17). Contudo, essa fala, não perpassa pela elaboração de signos e transmissão de significados como em um discurso falado, mas sim, inventa um modo próprio de dizer, sendo que “se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo colocado. Essa modalidade de fala será aqui denominada de fazer-dizer” (SETENTA, 2008, p. 17).

O estudo desenvolvido tanto por Jussara Setenta (2008) tem como ponto de partida a teoria dos atos de fala desenvolvida por John Austin (1911-1960) no texto *Quando dizer é fazer* (no original, How to do things with words, 1990). Uma das abordagens que ele aponta, e que se torna interessante para se pensar na dança, é que a linguagem deixa de ser reprodutiva (transmissão e veiculação da informação) para ser produtiva (o significado é a própria ação). Nesse caso, enunciados performativos, para além de descreverem um estado de coisas, executam uma ação. Por exemplo, quando um padre realiza um casamento e profere “eu vos declaro marido e mulher”, ele indica um ato que se realiza, ou, “quando digo, diante do juiz ou no altar etc., ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando” (AUSTIN, 1990, p. 25). Para esses enunciados performativos, existem condições que não são só linguísticas, pois dependem de uma dimensão social e institucional. Por exemplo, o enunciado “eu vos declaro marido e mulher” não se dá como um enunciado performativo quando é proferido em uma peça de teatro escolar. Dessa forma, enunciados performativos podem ter êxito ou não, pois “O julgamento desses atos performativos varia com o contexto em que são realizados, se as circunstâncias estão apropriadas e se condizem com os cargos e as atribuições dos sujeitos envolvidos” (LAGE, 2018, p. 79).

Setenta (2008, p. 21) afirma que, por meio da teoria dos enunciados em Austin, os atos performativos não se referem somente a atos de fala, mas também atos de ações corporais. Essas ações, no contexto da dança, se tornam produtoras

ISSN: 2238-1112

"de questões e não receptáculo reprodutor de passos ordenados e, longe de pretender[em] encontrar soluções e respostas definitivas, investiga[m] de que maneira os questionamentos do corpo estão se resolvendo no próprio corpo" (SETENTA, 2008, p. 20). Assim, a ênfase na ação cria um modo de organização próprio do corpo que não se referencia a algo a priori ou a posteriori, se não no próprio ato de agir.

Assim, a proposição da ação se dá na criação do próprio enunciado, e esse enunciado é visto por Setenta (2008) como um ato performativo (do verbo em inglês to perform – correlato ao significado de ação), pois "trata-se de um corpo-sempre-verbo-no-presente" (SETENTA, 2008, p. 24). É por meio desse ato corporal que se torna possível estabelecer relações comunicativas e experienciais, que são elaboradas e acionadas no e pelo corpo. Afinal, "quando se trata o corpo como auto-organizador de enunciados, está implicado nesse seu fazer a compreensão de que ele se dá em estados de provisoriedade, transformação, inquietude, permeabilidade, investigação e reflexão crítica" (SETENTA, 2008, p. 27).

Essas camadas de relações são reapresentadas e reformuladas pelo corpo que dança, que escolhe como conectar, excluir, selecionar, relacionar e sinalizar as informações, uma vez que:

> tal procedimento indica que, no fazer da dança, as escolhas são determinantes na formulação do discurso e na apresentação das ideias no corpo. O que fica (escolhido) e o que não fica (não escolhido) expressam a maneira como o corpo lida com as informações externas e internas (SETENTA, 2008, p. 35).

De acordo com esse pensamento, o corpo produz a própria fala pelas ações. Os sentidos partem das ações e continuam a ser assimilados como ações, e não como um texto ou por meio de palavras faladas. O corpo é, assim, o próprio fazer-dizer de sua dança, não precisando de outros meios ou maneiras de "comunicar algo" além do próprio corpo, como normalmente acontece nos balés de repertório, em que há uma intenção do movimento de representação, um texto dançado com gestos cotidianos, figurinos representativos e um espaço criado pela imitação da natureza ou de castelos. Nesse caso, há um tema que precisa ser contado literalmente. Entretanto, na improvisação, pode acontecer de haver temas e proposições já previamente estudados que são estímulos para a criação em tempo real, mas que não são representados por gestos, mas, sim, produzidos por ações.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Um exemplo de um trabalho nesse viés é o espetáculo Juanita[1], que é baseado nos livros escritos por Carlos Castañeda e dançado por Isabel Tica Lemos, Cristiano Karnas e Iramaia Gongora (FIGURA 1). A descrição dessa obra é colocada como uma "livre inspiração" das obras literárias de Carlos Castañeda, em uma interdisciplinaridade entre dança, música e artes visuais.

Figura 1 – Espetáculo Juanita. Fonte: Cunha (2015).

Outro exemplo é o espetáculo *Nosso primeiras histórias*[2], apresentado pelo grupo Silenciosas, um grupo de improvisação dirigido por Diogo Granato (FIGURA 2). Esse espetáculo é um projeto sobre o livro Primeiras estórias, de Guimarães Rosa. Como a própria sinopse do trabalho afirma, não é uma tentativa de narrar ou reproduzir:

> Não parece ser possível falar sobre os 21 contos do livro Primeiras estórias, de Guimarães Rosa, em uma única apresentação. Silenciosas não pretende fazer isso. Pretendemos falar sobre nós, sobre nossas emoções, sensações, sobre o que o livro nos disse, sobre o que ele nos ensinou. Misturamos seus personagens, seus narradores e o autor a nós mesmos, nos apropriando de estórias que nunca param de nos surpreender. Usamos nossos corpos, movimentos, nossa voz, nossas técnicas e linguagens, para expor nossa experiência ao pesquisar essa obra. Estamos no quarto ano de

[1] Um documentário sobre o espetáculo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HSFdDj9uFb4. Acesso em: 30 jun 2021.
[2] Partes do trabalho estão disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=T9EdveO8Its&feature=emb_logo. Acesso em: 30 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

> pesquisa, e Primeiras Estórias está no grupo, é inerente aos nossos corpos. Senta com a gente, conversa, escuta, deixa a gente te contar umas coisas, umas estórias, deixa a gente mostrar uns movimentos (SILENCIOSAS, 2019)

Figura 2 – Espetáculo *Nosso Primeiras histórias*. Fonte: Quitanilla (2020).

Temas literários podem servir de estímulo assim como qualquer outro tema, como paisagens sonoras no trabalho *Paisagens alteradas*, de Dudude Hermann; mulheres que trabalham na lavanderia em *Fulaninha's*, do Grupo X, com direção de Eduardo Oliveira; as categorias corpo, espaço, esforço e forma do Sistema Laban no trabalho *Trio do Projeto Jogo Coreográfico*, com direção de Lígia Tourinho; corpo e arquitetura no trabalho *Performance-observatório*, dirigido por Beth Bastos; e corpoespaço no espetáculo *Sobre pontos, retas e planos*, do grupo Conectivo Nozes.

O motivo de citar esses trabalhos em dança e artistas que trabalham com a improvisação é afirmar que temas variados podem servir de estímulo, de mote de pesquisa para a improvisação, e criar novas formas de fazer-dizer que se dá em tempo real, modificando-se diante do público, transformando o contexto e não se limitando a uma representação. Como afirma Setenta (2008, p. 1), "A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação [...], um fazer-dizer que não "comunica" apenas uma ideia, mas "realiza" a própria mensagem que comunica".

ISSN: 2238-1112

2. Dramaturgia da improvisação: um fazer-dizer

Para afirmar que o corpo inventa um modo próprio de dizer e proferir ideias, Setenta (2008) aborda o conceito de performatividade, que trata dessa organização da fala que é do corpo: “A performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo” (SETENTA, 2008, p. 32). O estado performativo se evidencia em um corpo que improvisa e traça o seu próprio fazer-dizer.

Aproprio-me de alguns apontamentos sobre a performatividade (como descritos por Jussara Setenta (2008) no livro *O fazer-dizer do corpo*: dança e performatividade, que serão citados em negrito) para criar possíveis relações com a improvisação e a criação de uma dramaturgia que se dá no instante. A performatividade:

- **refere-se a um modo de estar no mundo**. A improvisação expõe aquilo que é próprio e singular do sujeito que dança e se organiza, criando formas diferentes de se mover no espaço.
- **caracteriza-se por movimentos inquietos e questionadores**. A improvisação não resolve questões, mas cria outras perguntas. Preocupa-se com o “como” e não com o “o quê” ou o “para quê”.
- **interessa-se pela presentidade do presente**. A improvisação aponta um fazer-dizer na contemporaneidade, provocando e instigando o que é fixo e estático, colocando-se na modificação de um “sempre” presente.
- **promove a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz.** Quem faz improvisação afirma as próprias ideias do corpo no corpo. As sensações, os pensamentos e as ideias que surgem no confronto com o ambiente se expõem em uma fala encarnada.
- **é um corpo em estado de “definição” contínua**. O movimento improvisado se redefine a cada nova situação e estabelece novas ações, talvez criando outros corpos, que modificam o fazer-dizer em uma composição.
- **troca-se a ação de perpetuar pela ação de transformar**. Na improvisação, o corpo transforma aquilo com o que se relaciona, pois sempre há modificação e reinvenção do que já está dado – nesse caso, o corpo transforma o tempo e o espaço em que se insere.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

- **considera pensamento como ação.** O corpo que improvisa elabora suas ações durante o próprio fazer, e não a priori. É possível visualizar algumas proposições de movimento antes de "colocá-las" em cena, mas elas sempre se modificam e se reorganizam de acordo com as relações que a cena cria.
- **não está subjugada ao hábito de articular gestos, comportamentos e técnicas estabelecidas.** A improvisadora se utiliza das técnicas de movimento apreendidas como ferramenta de jogo, de escuta, de trabalho de tônus para criar uma composição que vai além de uma exibição de movimentos "vazios", mecânicos e descontextualizados.
- **para cada dizer, precisará inventar um modo próprio que lhe corresponda.** A improvisadora deve ter uma escuta refinada para dialogar com o que é proposto no instante, criando formas singulares daquele momento, com aquele público, naquele espaço-tempo específico.
- **não produz um consenso, mas exercita a produção do comum, do coletivo e do compartilhado.** A improvisação não se atém apenas ao que é bonito, ao que é equilibrado, com repostas prontas e previsíveis. As ações devem partir da relação do corpo no ambiente, sempre em risco de falha ou não aceitação.

Desse modo, o entendimento da perfomatividade colabora para a compreensão do fazer-dizer da improvisadora, principalmente no que se refere à criação de uma dramaturgia, uma vez que tensiona o modo de lidar com a composição em tempo real, levando em consideração que as escolhas do que se pode fazer-dizer tem implicações políticas e estéticas. Nesse caso, "o corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito" (SETENTA, 2008, p. 84).

Esse tema me foi muito importante para começar a entender a dramaturgia para além de nexos de sentidos e significados que estão diretamente ligados à semiótica e aos estudos da linguística e, assim, compreender a dramaturgia como produção de acontecimentos e experiências não "traduzíveis" em palavras. Porém, quando apresentei essa parte da pesquisa no 3º Encontro de Pesquisa em Andamento do PPGAC-UFU (Pós-graduação em Artes Cênicas da UFU), fui questionada se o corpo na dança era o único responsável pela criação de uma dramaturgia, afinal ele seria o produtor desse fazer-dizer, e não outras materialidades. Assim, para complementar esse entendimento do fazer-dizer e

ISSN: 2238-1112

abordar uma dramaturgia que é feita na cena, dentro de um espaço-tempo e de um contexto específico, dando atenção às materialidades presentes no momento, encontro na estética do performativo uma base para reflexões sobre a dramaturgia da improvisação.

Erika Fischer-Lichte (2011) aponta a estética do performativo como um modo alternativo de abarcar a percepção de obras contemporâneas que fogem à categoria da representação, como os Happenings, as Performances Art, os trabalhos influenciados por esse giro performático, que incluem trabalhos em dança contemporânea e de composição improvisada em dança, produzidas principalmente após os anos 1950. Fischer-Lichte (2011) cita a obra *Lips of Thomas*, de 1975, de Marina Abramovic, como uma obra não representacional e geradora de experiências.

Lips of Thomas inicia com a artista tirando a sua roupa e desenhando uma estrela de cinco pontas em uma fotografia de um homem. Depois, Abramovic bebe um litro de mel e se serve de uma taça de vinho, que vai bebendo até esvaziar a garrafa. Após isso, ela quebra a taça de vinho na mão, o que a faz sangrar, e caminha em direção à fotografia. Ela desenha uma estrela de cinco pontas em seu ventre com uma lâmina de barbear, que também a faz sangrar. Em seguida, ela pega um chicote, coloca-se em frente ao público e começa a se açoitar nas costas. Após isso, ela se deita de costas, em cima de uma cruz feita de gelo, com os braços abertos. No teto, há um radiador que, direcionado para a sua barriga, derrete o gelo e faz com que a estrela em sua barriga sangre ainda mais. Após trinta minutos, sem qualquer expressão de dor, a ação é interrompida por alguns espectadores que não suportam presenciar aquela “tortura”, e com isso dão fim à performance.

É por meio desse trabalho que Erika Fischer-Lichte delineia que a percepção estética de uma obra não se dá por uma compreensão fechada e que não é interpretada em significados linguísticos verbais, mas, sim, físicos. Apesar de essas interpretações serem possíveis, são sempre uma reflexão a posteriori, que não se dá no acontecimento da ação[3]. Desse modo, ela aponta a interpretação de

[3] Em uma entrevista com Matteo Bonfitto (2013), Fischer-Lichte explica que, na língua alemã, não há diferença entre performance e teatro. O conceito de performance, que se difere da abordagem de Richard Schechner, é mais amplo, de forma que quando se fala em teatro há performances que sejam do teatro, da dança, da ópera, entre outros. Na tradução para a língua espanhola, o termo em alemão Auffuhrung, que é traduzido para Performance em inglês, é traduzido para realização cênica, e no português foi encontrado os termos obra em performance ou obra performática (LAGE, 2018, p.

Lips of Thomas poderia ser, por exemplo, usar o símbolo da estrela como uma analogia a um ritual, ou um contexto religioso ou ao símbolo socialista da Iugoslávia. Mas não é sobre interpretar as ações, pois elas são autorreferenciais, isto é, as ações realizam exatamente o que significam e não outra coisa. Nesse sentido, "não se tratava de compreender a performance [*Lips of Thomas*], mas, sim, de experimentá-la, o que, in situ, escapava da capacidade de reflexão" (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 34, tradução minha)[4].

Ainda nessa perspectiva, a obra artística elabora ações que produzem outras ações em quem assiste e que não devem ser simplificadas em palavras e relações de significado. Na estética do performativo, o espectador também se torna materialidade da ação cênica, transformando-se em uma copresença que se constrói em cena. Segundo Fischer-Lichte (2011, p. 65, tradução minha), "Somente porque a copresença física de atores e espectadores é dada é que a performance no palco pode acontecer; é essa copresença que a constitui"[5].

A obra se torna assim, em toda a sua materialidade, um acontecimento, colaborando para o entendimento de que a dramaturgia não é dada previamente, mas se constrói enquanto processo do próprio fazer. Nessa perspectiva, a criação está sempre como algo mutável, fugaz, transitório, que se encerra no próprio fazer e que não é repetível.

A noção de separação entre o que se faz e o que se interpreta vem de um entendimento dicotômico que separa sujeito e corpo, sendo o corpo uma máquina controlável (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 166). Em contraponto a esse pensamento, na estética do performativo, há a noção de corporização (embodied mind), termo desenvolvido nos últimos 50 anos que não distingue ter-corpo e ser-corpo. Essa noção colabora para apontar que, na medida em que os atos performativos são produzidos pela corporalidade, estes são sempre processos de corporização, ou seja, o corpo do artista não está separado da materialidade que é criada.

Além disso, a noção de corporização está relacionada de forma direta ao que pode ser entendido por presença, pois a presença implica, segundo Fischer-

78). Nesta pesquisa entendo que o termo "obra artística" consegue abarcar, pelo contexto em que é escrito, como referente à realização cênica da tradução em espanhol.

[4] No original: "no se trataba de compreender la performance [Lips of Thomas], sino de experimentar-la y de enfrentarse a experiencias que, in situ, escapaban la capacidade de reflexión" (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 34).

[5] No original: "Sólo porque se da la copresencia física de actores y espectadores puede tener lugar la realización escénica, es esa copresencia la que la constiyuye (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 65).

ISSN: 2238-1112

Lichte (2011, p. 203, tradução minha) que mente e corpo são inseparáveis: "não parece, portanto, algo extraordinário, mas, sim, algo perfeitamente ordinário que se torna presente e que se torna um acontecimento: a singularidade de que o ser humano é mente corporificada"[6].

3. Prática, composição e conclusões

O que é percebido está para além da geração de significados, pois está muito mais relacionado ao que emerge enquanto ações e associações dessas ações, isto é, na cena se cria uma trama de emergências que afetam e implicam o que se cria e se estabelece na cena. A Figura 3, 4 e 5, por exemplo, apresenta uma sequência de ações do trabalho *Corpos (In)Dóceis*[7] criado pelo Substantivo Coletivo e o NEID, em que a dramaturgia é criada no instante e se dá na relação com toda a materialidade da cena (espaço do museu, corpos que improvisam, imagens na parede, entre outros).

Figura 3 – Corpos (In)Dóceis Fonte: Augusto (2018).

[6] No original: "No parece, pues, algo extraordinario, sino que em ella algo perfectamente ordinario se hace patente y deviene acontecimento: la singularidad de que el hombre es embodied mind" (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 203).

[7] Vídeo do trabalho realizado no MUnA disponível em: https://youtu.be/QR45CuHLPi0. Acesso em: 4 jun 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Figura 4: Corpos (In)Dóceis Fonte: Augusto (2018).

Figura 5: Corpos (In)Dóceis Fonte: Augusto (2018).

Dentro da perspectiva da estética do performativo, no *Corpos (In)Dóceis*, o que se busca na cena não é representar a prisão, ou o quanto esses corpos se escondem ou se espremem, ou o quanto as notícias jornalísticas não se preocupam com a exposição daquele determinado sujeito que está em condenação. Não é sobre isso. Os atos enunciam por si e se afetam em fluxo de composição.

O trabalho Corpo (In)dóceis versa sobre uma dramaturgia atravessada por questões como aprisionamento, vigilância e controle exercidos pela sociedade sobre o corpo, apresentando a poética do movimento como possibilidade de

ISSN: 2238-1112

transposição e transformação das realidades de sujeitos em situação de encarceramento. Por ser um trabalho improvisado, essa dramaturgia não é estática ou fixa em si mesma, ela se desfaz e refaz a cada trabalho, criando novos percursos de percepção da obra. Identifico assim, que o trabalho apresenta uma dramaturgia que é acionada através dos recursos de jogos e de composição; perpassada pelas imagens; influenciada pelo ambiente do museu; e diversificada pelos corpos ali presentes (de improvisadoras e de público) que se relacionam e (des)organizam no trabalho artístico, identificando "aquela" apresentação como Corpos (In)dóceis (FIGURA 6).

Figura 6: Corpos (in)Dóceis no MUNA. Fonte: AUGUSTO, 2018.

Além disso, não há muitas palavras para a experiência de compor; o interesse do mover está em gerar afetos e acontecimentos, assim, as sensações, emoções e percepções se articulam fisicamente e presencialmente (do estado de presença). Os significados surgem após, e não durante a cena, afinal "o processo pelo qual tentamos 'traduzi-los' para a linguagem sempre entra em ação a posteriori, quando queremos refleti-los ou transmiti-los a outros" (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 293, tradução minha)[8]. Sobre essa reflexão, ela ainda complementa,

[8] Tradução do original: Cuando hablamos de sensaciones y emociones, estamos también ante significados que se articulan fisicamente y que sólo pueden llegar a ser conscientes por medio de ese

> Quando falamos de sensações e emoções, também nos deparamos com significados que se articulam fisicamente e que só podem se tornar conscientes por meio da própria fisicalidade e como se articulam fisicamente. Ou seja, as articulações físicas específicas – falta de ar, suor, arrepios etc. – não devem ser entendidas como sintomas, como signos que remetem a um sentimento situado noutro local – no "interior" da pessoa, na sua alma – e que o corpo se limita a expressar, ideia sustentada pelos teóricos do século XVIII. Parto da tese de que as emoções são geradas corporalmente e que só podem ser conscientes em ambas as articulações físicas. As emoções são, então, significados que, por estarem fisicamente articulados, podem ser percebidos pelos outros e, nesse sentido, sem dúvida, podem ser transmitidos sem que seja necessário "traduzi-los" em palavras (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 302, tradução minha)[9].

Encerro este texto enfatizando que, por meio da estética do performativo e da performatividade do fazer-dizer, é possível compreender que a dramaturgia não se dá para ser entendida, mas, sim, para ser experimentada, isto é, ela se dá enquanto acontecimento. Assim, a performatividade explora o corpo e a ação na emergência de um evento e, distantes de uma representação de um sentido externo, ela convoca os corpos para o momento presente, do “aqui e agora”. Desse modo, há uma inversão sobre os modos de (re)conhecer o que é produzido enquanto cena, na medida em que se valoriza a experiência ao invés dos sentidos interpretados que a obra carrega. Como afirma Erika Fischer-Lichte (2008, p. 16), “a questão central da performatividade não é compreendê-la, mas ter uma experiência e lidar com essa experiência, a qual não poderia ser suplantada, antes ou depois, pela reflexão”.

---

articularse fisicamente y como ese articularse fisicamente. Es decir, que las articulaciones físicas concretas – repiración entrecortada, sudoracíon, piel de galinha etc. – no hay que entenderlas como sintomas, como signos que remitieran a um sentimento localizado em otra parte – en el “interior” de la persona, em su alma – y que el cuerpo se limitara a expressar, uma ideia sostenida por los teóricos del siglo dieciocho. Parto de la tesis de que las emociones se generan corporalmente y que sólo pueden ser conscientes em tanto que articulaciones físicas. Las emociones son, pues, significados que, porque son articulados fisicamente, pueden ser percebidos por otros y, en este sentido, pueden sin duda serles transmitidos sin que haya que “traducirlos” a palabras (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 302).

[9] Tradução do original: Cuando hablamos de sensaciones y emociones, estamos también ante significados que se articulan fisicamente y que sólo pueden llegar a ser conscientes por medio de ese articularse fisicamente y como ese articularse fisicamente. Es decir, que las articulaciones físicas concretas – repiración entrecortada, sudoracíon, piel de galinha etc. – no hay que entenderlas como sintomas, como signos que remitieran a um sentimento localizado em otra parte – en el “interior” de la persona, em su alma – y que el cuerpo se limitara a expressar, uma ideia sostenida por los teóricos del siglo dieciocho. Parto de la tesis de que las emociones se generan corporalmente y que sólo pueden ser conscientes em tanto que articulaciones físicas. Las emociones son, pues, significados que, porque son articulados fisicamente, pueden ser percebidos por otros y, en este sentido, pueden sin duda serles transmitidos sin que haya que “traducirlos” a palabras (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 302).

Mariane Araujo Vieira
UFU
marianedanca@gmail.com
Mestre em Artes Cênicas e Bacharel em Dança pela Universidade Federal de Uberlândia. Integrante do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança e Substantativo Coletivo. É artista pesquisadora no BANDO – Grupo de Estudos em Improvisação em Dança. Artista nos coletivos Cia It. e Grupo Strondm.

Jarbas Siqueira Ramos (orientador)
UFU
jarbasboc@hotmail.com
Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO, Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. É professor do Curso de Dança, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC e do Programa de Mestrado Profissional - PROFARTES pela Universidade Federal de Uberlândia. É dançarino, ator, produtor cultural e pesquisador da improvisação e das culturas brasileiras.

Referências

ALMEIDA, Karina; PEREIRA, Sayonara. A performatividade na dança. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 20, n. 1, 2020. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/163336/162748. Acesso em: 30 jun. 2021.

AUGUSTO, Paulo Soares. [**Registro do espetáculo Corpos (In)dóceis**]. Uberlândia, 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/media/set/?vanity=substantivocoletivo&set=a.1014307975401375. Acesso em: 30 jun. 2021.

AUSTIN, John. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

CUNHA, Tarcísio. Dirigido por Isabel Tica Lemos, Juanita reestreia na Praça Horácio Sabino/SP. **Agenda de dança**, São Paulo, 2015. Disponível em: http://www.agendadedanca.com.br/dirigido-por-isabel-tica-lemos-juanita-reestreia-na-praca-horacio-sabinosp/. Acesso em: 30 jun. 2021.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Tradução: Diana Gonzalez Martin e David Martinéz Perucha. Madrid: ABADA, 2011.

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e gênese da cena. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 395-412, abr. 2013. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38137. Acesso em: 30 jun. 2021.

LAGE, Mariana. Estética do performativo: implicações filosóficas do fim da obra como objeto. **Revista Dois pontos**: revista dos departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos, Curitiba, v. 15, n. 2, 2018.

QUINTANILLA, Carol. Guimarães Rosa inspira espetáculo “Nosso Primeiras Estórias”. **Folha de São Paulo**. 3 set. 2020. Disponível em: https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1676850166122213-guimaraes-rosa-inspira- -espetaculo-nosso-primeiras-estorias. Acesso em: 30 jun. 2021.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008b.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

SILENCIOSAS. Nosso primeiras histórias. **Amor no improviso**, São Paulo, 2019. Disponível em: https://amornoimproviso.wordpress.com/nosso-primeiras-estorias/. Acesso em: 30 jun. 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Aprendendo com a experiência a partir dos ensinamentos do Maître de Ballet Carlos Moraes (1936-2015)

Raimundo Simões de Santana (PRODAN-UFBA)

Dança como área de conhecimento: perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares

RESUMO: A vivência por 13 anos junto ao Maître Carlos Moraes me possibilitou aprender muito, a partir de experiência formativa e de vida. Desse modo, trago para o meu campo de atuação, enquanto arteeducador de crianças, adolescentes e jovens no Projeto Axé, possibilidades de compartilhamentos e ensinamentos organizados por mim como princípios éticos e estéticos, na perspectiva de corroborar com referenciais artísticos e pedagógicos para o Ensino da Dança, e no seu desdobramento, a interface com a Capoeira. Partindo de uma pesquisa autobiográfica, com reconstituição de memórias e compreensão de falas, fatos nas relações com os contextos, as experiências vêm sendo ressignificadas e referenciadas aliando-se a pesquisa bibliográficas apoiada em teóricos como Paulo Freire, Lia Robatto, Edgar Morin, Brandão entre outros.

PALAVRAS CHAVES: EXPERIÊNCIA. BALLET. ARTE EDUCAÇÃO. ENSINO DE DANÇA.

ABSTRACT: Living for 13 years with Maître Carlos Moraes allowed me to learn a lot, from formative and life experience. In this way, I bring to my field of work, as an art educator of children, teenagers and young people in the “Projeto Axé”, possibilities of teachings and exchange organized by me as ethical and aesthetic principles, in the perspective of corroborating with artistic and pedagogical references for the teaching of dance, and in its interface with Capoeira. Starting from an autobiographical research, with reconstitution of memories and understanding of speeches, facts in relation to contexts, experiences have been reinterpreted and referenced, combining bibliographical research supported by theorists such as Paulo Freire, Lia Robatto, Edgar Morin, Ana Brandão, Euzébio Lôbo, among others.

KEYWORDS: EXPERIENCE. BALLET ART EDUCATION. TEACHING OF DANCE.

Há cerca de vinte anos troquei a cidade de Alagoinhas, interior da Bahia para “arriscar a vida” em Salvador. Neste período, venho me constituindo e me qualificando enquanto arteducador e artista em contextos da cultura e da educação não formal, nesta cidade. Este artigo tem a intenção de refletir, sistematizar e socializar aprendizagens formativas éticas e estéticas, que ficaram encarnadas em mim, na convivência e experiência com dança, durante 13 anos, com o Maître de

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Ballet Carlos Moraes (1936 -2015) que de forma orgânica contribuíram efetivamente na minha constituição, enquanto artista e educador, marcando-me com valores humanos, sociais e culturais além de métodos de arte e educação para o Ensino da Dança, em especial o Balé Clássico, e a interface com a Capoeira.

Carlos Moraes é um Maitre de Ballet que chegou à Bahia em 1971. Veio ajudar no aprimoramento das alunas da EBATECA (escola de ballet do Teatro Castro Alves (Governo do Estado de São Paulo, 2010) Sua atuação junto a grupos folclóricos, de capoeira, como também, em especial seu vínculo com a religião do Candomblé contribuíram para suas atitudes e movimentos de incentivo à promoção de diálogos entre o ballet e as danças populares na Bahia, bem como estimular jovens negros à incursão em espaços privilegiados da Dança. Sua atuação diante de capoeiristas colocados na cena da Dança também chama atenção e é particularmente importante nesse estudo que realizo.

Deste modo, entendo que trazer o repertório e refletir sobre experiências e conhecimentos disponibilizados pelo Mestre-Maître Carlos Moraes e vivenciados por mim enquanto discípulo, é um ato de gratidão e consolidação de uma aprendizagem, para compartilhamento em seguida. Como educador, artista e pesquisador do Mestrado Profissional, venho fazendo uma reconstituição autobiográfica, a partir de imersão em lembranças e memórias, complementando com pesquisas documentais, a respeito de Morais e com estudos de temas e áreas correlatas, para melhor entender, como esse artista contribuiu não só com minha formação, mas também com a Dança trazendo quebras de paradigmas em relação ao Ballet, na Bahia e no Brasil.

Destaco aqui dois ensinamentos obtidos na convivência com o Maître Carlos Moraes, que tomei-os como princípios orientadores e estruturantes que influenciaram o meu fazer arteducativo[1], conceito adotado pelo Projeto Axé: o primeiro deles foi a premissa do respeito pelas pessoas, pelos sujeitos com quem trabalhava e consequentemente com seus alunos e o segundo a importância e valorização da cultura, das danças de matrizes populares e africanas, mas especificamente, a capoeira e a dança afro-brasileira.

Moraes se mostrava sempre atento ao potencial individual de cada aluno, dentro de uma turma com pessoas das mais variadas experiências e origens**.** Sua

[1] O Projeto Axé adota a expressão “arteducativo” como uma forma de dissolver a possível separação entre os princípios artísticos e educativos na prática dessa organização.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

aula contemplava a todos, falava sobre cada passo do ballet, correlacionando com energias e fenômenos da natureza. Inspirado em Brandão (2014), trazemos que nós, corpos-sujeitos evoluímos e desenvolvemos a partir da capacidade de relacionar e articular a compreensão entre natureza e cultura, da nossa dimensão complexa, bio-fisio-socio-cultural. Assim imagino que experiências como as minhas, podem contribuir para a formação em dança a que me dedico como educador.

Sintetizando assim a valorização do corpo-sujeito e da cultura, passam de forma subliminar e crescente, a se constituírem como premissas para o fazer-pensar-sentir a dança que trabalho, seja no campo da Arte quanto na interface com a Educativo. Reafirmo que essas referências, dentre outras, fazem parte do meu processo de ensino-aprendizagem enquanto Arteeducador e da minha construção enquanto ser humano.

1. Contextos de Cidadania, como ambientes de formação

Na oportunidade, o compromisso com o Mestrado Profissional em Dança - PRODAN, que com o ingresso em fevereiro de 2019, me possibilitou uma qualificação do meu fazer/pensar da minha prática profissional, enquanto educador de Dança, no Projeto Axé _ projeto social que trabalho há 13 anos com crianças, adolescentes e jovens negros em situações de rua e de invisibilidade social, campo de pesquisa, a partir da premissa de referenciar uma experiência de formação, que vem contribuindo tanto para a qualificação do meu fazer/pensar profissional como com a reverberação no meu contexto de trabalho.

O Projeto Axé (BIANCHI, 2000), criado por Cesare La Rocca, em 1990, no Pelourinho-Salvador, concebe um Programa Educacional referenciado em uma Educação como prática da Liberdade e Pedagogia da Autonomia (FREIRE, 1980 e 2002), e contribuições de Lia Robatto (2012), ao abordar a Dança como via privilegiada de Educação. A Pedagogia do Desejo se apresenta como referencial teórico para a prática pedagógica do Projeto Axé, como se pode ver em Carvalho (2000). Na atuação nesse espaço, venho ressignificando meu lugar enquanto bailarino/negro/ de origem pobre na identificação com os educandos do Projeto Axé.

Deste modo este estudo, tem possibilidades de me qualificar enquanto artista docente pesquisador a partir da compreensão de estudos e fatores que constituem o fazer/sentir/pensar da dança, nas técnicas do Ballet Clássico e da

Capoeira. Este processo tem favorecido uma revisão de processos de ensino e aprendizagem, no campo profissional do Projeto Axé, reafirmando a noção de integralidade do corpo-sujeito, de crianças e adolescentes em formação, assim como a possibilidade de socializar com outros profissionais e em especial com contextos não formais de *arteducação* inclusiva.

Assim, transponho a compreensão de corpo enquanto sujeito individual e a valorização da cultura como pressupostos que dão base a objetos da minha pesquisa de Mestrado. Pretendo a partir desta mobilização buscar (1) a identificação e sistematização de princípios sócio-artísticos-educativos, na vivência formativa e criativa com o Maître Carlos Moraes que possam contribuir para processos de ensino e aprendizagem da Dança, sejam de técnicas do Ballet Clássico ou da Capoeira; (2) e a partir da compreensão de fundamentações construídas para esses princípios arteducativos, estabelecer abordagens metodológicas, tanto para a formação de habilidades corporais, como para estratégias de processos de criação.

Estes princípios arteducativos, além de se constituírem como estratégia pedagógica para o ensino de dança, têm o potencial, de agregar valores ao campo da formação cidadã, junto aos adolescentes e jovens, do Projeto Axé no trabalho de Dança, fazendo garantir cada vez mais, a hipótese da Dança enquanto linguagem colaborativa e inclusiva de jovens negros, na cena social e cultural da cidade de Salvador. Pela complexidade de possibilidades que pautaram o meu percurso, proponho também que poderão influenciar outros profissionais arte-educadores.

Nesse caminho de pesquisa, estou investigando com atenção, como as contribuições de Carlos Moraes vão além do campo da dança, resvalando na educação no sentido de promover processos de emancipação social. Moraes foi uma figura importante nesse processo, atuando como um possível agente que incentivava a inserção de jovens negros capoeiristas em espaços tradicionalmente distantes de suas realidades sociais mais imediatas, além de atentar para danças de matrizes afro-baianas em seus contextos. Sua atuação propiciou um passaporte para participação e inclusão em espaços da classe-média baiana, como a EBATECA (Escola de Ballet do Teatro Castro Alves), e futuramente ao Balé do Teatro castro Alves.

Percebe-se, dessa forma, que Carlos Moraes estava inscrito e colaborou ainda para a inscrição da dança enquanto um elemento afro referenciado na Bahia, a partir de uma cosmovisão afro-referenciada (OLIVEIRA, 2012). Carlos Moraes foi

ISSN: 2238-1112

um visionário, senão um precursor no âmbito do Ballet Clássico, a estimular o pensamento da Arte enquanto uma ação afirmativa de participação e reparação social, vendo a Dança como ação inclusiva.

Dessa forma, uma contribuição de grande relevância que Moraes deixa para o campo da Dança na Bahia – entre tantas outras – acaba sendo aquela que uniu possibilidades de colocar lado a lado na cena as estéticas do Ballet Clássico e das danças populares e afro-brasileiras produzidas na Bahia, assim como jovens negros e brancos, sejam estes com experiência nas rodas de capoeira, nas casas de candomblé ou aqueles que participavam das aulas de ballet nas academias, da classe média-alta de Salvador**.**

2. Princípios *arteeducativos* para o ensino da dança

Como um bom aprendiz, com determinação entendo que os ensinamentos vivenciados na prática com Carlos Moraes, podem ser apropriados e compreendidos por mim dando inspiração e base para a criação de princípios orientadores de conceitos e práticas para o ensino da Dança. E para tanto a partir de falas e expressões utilizadas pelo mestre Carlos Moraes durante suas aulas ou em processos de ensaios, tomei estas expressões, como inspiração para criação e proposição de *princípios arteducativos* facilitadores do processo de ensino e aprendizagem da Dança.

Desta forma apresento aqui esses *princípios arteducativos* de dança organizados em categorias, referenciados a partir da “memória de Morais” para que melhor possam agir em complementaridade de significados e orientações à praticas pedagógicas e criativas no ensino da dança.

A partir destas proposições ampliei estudos sobre conceitos da Educação Somática, assim como da prática da capoeira, como representação das Danças de Matrizes africanas, com a intenção de trazer fundamentos aos Princípios recém-criados, tendo como referencial o cruzo entre pensamentos ocidentais e africanos. Vale registrar as múltiplas possibilidades de cruzamentos:

Inicialmente, em se pensando na dança: princípios do ballet e da capoeira se encontrando no corpo; depois juntando as potências da arte e da educação em processos de formação pessoal e transformação social e sem querer esgotar, indicar possiblidades de cruzos entre as linguagens artísticas e áreas de conhecimento.

ISSN: 2238-1112

Desta maneira, encontro-me em um processo de pesquisa laboral de imersão e construção, a partir da lembrança de falas, imagens e visualidades corporais propondo articulações com fundamentos a respeito de noções sobre complexidades do corpo, a partir do entendimento de natureza e cultura, sobre noções de consciência corporal, de Cinesfera, pensando o corpo no espaço, somadas a pensamentos referenciados nas matrizes afro-brasileiras. Outras ignições para o movimento da dança são possíveis, a partir das metáforas com livres associações, criadas por estes princípios, assim como de ideias para uma educação libertadora e emancipatória.

Assim apresento em primeira mão, dando forma a falas e a visualidades encorpadas em mim desde 2000, enquanto convivência e influência pessoal e profissional de Carlos Moraes, na minha trajetória profissional e de vida, alguns exemplos do que vem a ser o material arteducativo que vem sendo compilado e traduzido enquanto princípio orientador, ou como princípio inspirador para o processo de ensino aprendizagem em dança:

1) *"**A dança é uma senhora ciumenta**,* **precisamos alimentá-la e cuidar como se fosse Orixá**"

   Início pedindo licença, para trazer Moraes, em uma referência, remetendo o respeito e a ancestralidade no trato com a Dança quando relaciona-a ao Orixá. Uma fala que aponta que para além do alimento ao corpo físico, a dança transcende. Essa fala/princípio de Carlos Moraes remete a um debate muito atual sobre Cosmopercepção. A relação que ele estabelecia com a culturas afro-brasileiras, inclusive enquanto sacerdote, fazia com que ele trouxesse muitos elementos que não eram privilégio da cultura ocidental. É possível ler essa preocupação com a dedicação à Dança como uma característica de culturas mais afeitas ao sentir e que leem o mundo para além da ideia de "visão". Assim,

   > O termo "cosmovisão", que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo "cosmopercepção" é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (Oyěwùmí, 2002, p. 3).

2) "**A respiração é a coisa mais importante para o corpo e para a dança"**

   Essa orientação que Moraes que ora traduzo em princípio, nos alerta para a importância do uso correto do ato de respirar, no sentido de facilitar a execução

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

do movimento, tornando-o harmonioso. Com referência na Anatomia da Dança (Greene Haas, 2010) A respiração integra o movimento como a dança. Lembrando que ao ministrar uma aula de dança deve-se incluir exercícios de respiração. Alguns cuidados devem ser adotados em relação a respiração: o controle no processo da respiração reduzindo a tensão da parte superior do corpo, a atenção às fases da respiração: inspiração quando o oxigênio flui para o interior dos pulmões e expiração quando o gás carbônico sai dos pulmões; o aumento do fluxo de oxigênio para os músculos, e acionará os músculos do core, contribuindo para a qualidade do movimento.

3) ***"*Na dança, os pés precisam estar agarrados ao chão**. **Não é a sapatilha que é responsável pelo sucesso do movimento."*** *A consciência do uso do chão é uma das ações mais importantes*; Aqui, uma quebra total com um objeto que é colocado num lugar de importância que não pode ser determinante em relação à arte da dança. Apesar de Moraes fazer referência às sapatilhas, notava-se na experiência, uma ligação direta com a importância basilar dos pés, no fazer da dança afro e da capoeira. Há estudos muito importantes realizados sobre os pés e sua relação com o chão. Embora no âmbito do balé, Carlos Moraes trazia em sua fala o chamado à consciência dos pés fincados no chão, tanto físico quanto ancestral. Desse modo, os "pés no chão" nos levam também a entender a complexidade e a busca por percepções não hegemônicas sobre o mundo. O princípio a seguir continua na mesma linha de pensamento, onde se apresenta uma reconexão do bailarino com a terra e com sua ancestralidade.

4) Continuando ainda na relação com o chão, o solo como base, trazendo**: *"A consciência do uso do chão é uma das ações mais importantes."*** Nessa orientação, nota-se uma ligação direta com os princípios da dança afro e da capoeira e o entendimento do seu uso. Há estudos muito importantes realizados sobre os pés e sua relação com o chão. Embora no âmbito do balé, Carlos Moraes trazia em sua fala o chamado à consciência dos pés fincados no chão, tanto físico quanto ancestral. Ao estudar o Orixá Ossain numa cosmopercepção poética, Oliveira (2016) nos traz uma contribuição valiosa:

> Ossain como poética para a dança afro-brasileira busca atuar como um "contradispositivo" ao um pensamento hegemônico. Nessa perspectiva, o lugar de poder aparece em duas direções: a que nos interessa, que vem da vida, é criativa e se relaciona na horizontalidade, e na outra, que é a que

ISSN: 2238-1112

> não nos contempla, pois vem de espaços hierarquizados e se relacionam verticalmente (OLIVEIRA, P. 71).

Desse modo, os "pés no chão" nos levam também a entender a complexidade e a busca por percepções não hegemônicas sobre o mundo. O princípio a seguir continua na mesma linha de pensamento, onde se apresenta uma reconexão do bailarino com a terra e com sua ancestralidade. Por outro lado, Pés fortes e equilibrados são a base para o corpo. O alinhamento da perna, em associação à força da pelve e do core potencializam o pé e dão a ele rapidez e audácia, necessários para a dança. Assim:

> Como dançarino é necessário que você tenha um conhecimento básico sobre o alinhamento preciso e a ação muscular para melhorar sua técnica. Existem 26 ossos e 34 articulações em seu pé, criando, portanto, muitas possiblidades de movimento. Ao suportar peso, qualquer movimento articular tem relação direta com outras articulações do pé. Você deve ser capaz de dançar como uma unidade, em que todas as articulações trabalham em harmonia. (Greene Haas, 2010, p. 145).

Num relato expressivo de uma educanda do Projeto Axé, temos:

> Eu amei fazer este trabalho principalmente perto da natureza um ambiente diferente que eu tive contato com a terra coloquei meus pés no chão sentir a energia, a consciência do meu corpo sobre os pés e o quanto eles são importantes para dança e para nossa vida. Amei também representa o meu Orixá, ele representado pela cobra, ele é o homem da transformação o verdadeiro homem do ouro, então amei representar o vodum Oxumarê nessa pesquisa.

5) "**A tomada de consciência de si e do movimento estão interligados";** Essa fala me levou para um olhar sobre o meu corpo como um sistema único. Esse princípio nos leva a Greiner e Katz, quando tratam da relação entre a consciência do corpo no espaço, abordando como *um movimento implica em acoplamento entre sistemas de referência que vão mudando gradualmente de moldura* (Greiner; Katz, 2002, p. 94-95).

Numa descrição sobre movimento um educando fala sobre como entendeu esse princípio:

> É muito bom ter consciência do seu movimento e sentir ele cada tempo cada respiração cada dificuldade de dar uma pirueta de dar uma contração de dançar no chão eu preferi fazer sem música para sentir mais a movimentação sentir minha respiração me concentra mais eu acho até melhor porque a gente não precisa seguir o ritmo da música a gente só precisa sentir o nosso próprio ritmo eu acho melhor sem música.

ISSN: 2238-1112

6) "***Um dos princípios da aterrissagem é que o bailarino pode se imaginar como uma águia que ao voltar da sua caça para trazer alimentos para os filhotes ela diminui a velocidade com suas asas evitando assim o impacto com seus filhotes****".* Com isso faz com que se perceba através da imaginação a viabilidade do movimento humano ter a qualidade da movimentação do animal. Despertava outras possibilidades de olhares sobre outros seres. Pensar a chegada ao chão durante o salto. Percebe-se que o amortecimento na aterrissagem do salto é o tema desse princípio: O tronco é de onde se originam os movimentos na dança. A estabilidade da coluna vertebral revela uma base que sustenta o dançar, bem como proporciona passos mais desafiadores e com naturalidade.

> Quando a coreografia exige que seu tronco se desestabilizem a força do core impede o colapso da coluna vertebral. Durante a extensão da coluna vertebral em um salto, a musculatura do core deve protegê-la, fixando como uma cinta. Todos os aspectos da dança podem interferir na posição da coluna vertebral. Quando você se prepara para movimentar-se, a ativação do core lhe proporciona maior controle de seus movimentos (Greene Haas, 2010, p. 51).

7) ***"A técnica do Ballet não deve aprisionar, mas proporcionar liberdade";*** isso significa dizer que deve haver liberdade para poder e saber usar da técnica como recurso, sem que isso defina de forma restritiva o lugar do artista e da pessoa.

Um dos educandos do Axé, registra sua experiência com esse princípio:

> Com base nas frases "A técnica do Ballet não deve aprisionar, mas proporcionar liberdade" e "Não é a sapatilha que te faz dançar." iniciei esse trabalho pensando em um pássaro, aprisionado por uma "gaiola" que seria a técnica clássica, porém conquista sua tão sonhada liberdade. Ao retirar a sapatilha e adquirir a liberdade quis também trazer referência às águas de Oxum que sempre seguem seu fluxo até a imensidão do mar e aos ventos de Oyá.

8) ***"Não coloca essa bunda para dentro";*** ele referia-se à retroversão do quadril. Mais um ponto que conecta com o meu (e tantos outros) corpo(s) negro(s|) me fazendo aceita-lo e não buscar o corpo europeu, a partir destes parâmetros eurocêntricos. É interessante perceber como o ballet exige do corpo das bailarinas, em conformidade com essas falas/princípios formulados por Carlos Moraes. Assim, a dança exige muito da região do quadril, a partir da repetição de movimento, incomum em atividades cotidianas. Assim:

> Pense no seguinte: a musculatura do core termina na pelve (inserção inferior) e os músculos do membro inferior começam nela (inserção

ISSN: 2238-1112

> proximal). Sua pelve é, portanto, a conexão entre o tronco e os membros inferiores (Greene Haas, 2010, p. 101).

9) "***O excesso de en dehors machuca*.”** Uma expressão de que se deve dar atenção à limitação articular de cada corpo, evitando assim o seu desgaste, assim como. O fato de a aquisição e melhoria do en dehors serem fatores constantes na prática do bailarino onde, desde os estágios iniciais realizam grande esforço para atingir a rotação ideal, despertou interesse de alguns autores em buscar compreender se existem adaptações anatômicas por repetição desse movimento “antinatural”. Moller e Masharawi (2011) em estudo envolvendo meninas de seis a nove anos de idade, ao comparar um grupo de praticantes de ballet com não praticantes constataram que a prática do ballet pode estar associada à rotação externa do quadril como uma alteração postural. Dessa forma, é provável que mesmo na iniciação técnica, o ballet já possa interferir na postura no que se refere à rotação externa do quadril na busca da execução do en dehors.

No olhar de uma educanda do Projeto Axé:

> O processo de criar ou até mesmo construir algo do seu pensamento é algo muito bom , porque você deixar o seu corpo falar ,o seu pensamento sobre aquilo , este princípio me levar a pensar que, além dos seus pensamentos você pode sim deixar o a sua mente conduzir o seu corpo, porque pra muitos como eu tem essa dificuldade de passar o que está sentindo para o corpo, então ver que eu consegui chega ali ter coragem de criar algo, se esforça e gravar é uma alegria. E com a contribuição dessas frases " A tomada de consciência de si e do movimento estão interligados”; e " O excesso de en dehors machuca”, através delas consegui ter experiências novas de aprender algo novo da minha imaginação do meu sentimento, e isso é algo que fico feliz em descobrir.

10) **“os pés não podem cair pra dentro ou pra fora**.” Isso significa que os pés devem estar numa posição neutra, mantendo os arcos. Quando Carlos Moraes faz essa correção, ela apresenta uma percepção biomecânica, pois:

> Em muitas danças, das mais variadas matrizes culturais, o corpo se apoia constantemente sobre os pés. Sendo assim, a mobilidade, fortalecimento e alinhamento de tornozelos e pés são fundamentais para todos aqueles que as praticam. É sempre bom lembrar que o movimento dos pés está conectado com todo o corpo. Mudanças posturais e desequilíbrios musculares na coluna
> e na pelve terão influência nos tornozelos e pés (FRANKLIN, 2012) e lesões nestes (como as entorses) também afetarão as pernas e o tronco, comprometendo o alinhamento e mobilidade global otimizada (Souza e Auharek, 2017, p.87)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

11) ***A ação dos braços vem das costas e elas são de extrema importância****"*, Aqui se vê o despertar da relação com o corpo e sua total dimensionalidade. Essa relação entre os braços e as costas vem sendo estudada no âmbito da cinesiologia da Dança, sobretudo apontando para a necessidade de entendimento dos grupos musculares que integram os movimentos (Souza e Auharek, 2017). Os membros superiores revelam-se fundamentais para proporcionar equilíbrio, impulso, beleza e potência para os movimentos na dança. A articulação do ombro, o cotovelo e o punho se conectam para promover fluidez nos movimentos a partir da parte superior do corpo. O fortalecimento dos músculos que controlam o ombro colabora na movimentação do core. Esse controle é necessário para que os dançarinos executem levantamentos e as dançarinas coordenem melhor os movimentos (Greene Haas, 2010).

12) *Um battment tendu devant, a lá seconde e derriere é suficiente*"; isso remete ao princípio de Economia de Meios tratado por Sfoggia (2019) ao se reportar à Capoeira Regional. Carlinhos, o "nosso mais velho" o maître e professor nos brindava assim como com belíssimas metáforas e ensinamentos carregados de sabedoria, característico de seres que cuidam e que tem sintonia com suas ancestralidades. Todas estas cheias de significados nos faziam entender os movimentos através de sensações, o que se identifica com perspectivas contemporâneas e decoloniais tão necessárias para o entendimento da complexidade humana na Dança e na vida.

13) **Quanto mais simples, mais complexo é o movimento**"; O entendimento dos movimentos simples permite chegar à complexidade sem que se pulem etapas. Esse princípio encontra eco em Morin, ao tratar do tema. Para o autor:

> O pensamento complexo tenta ter em linha de conta aquilo de que se desembaraçam, excluindo, os tipos mutiladores de pensamento a que chamo simplificadores e, portanto, ele luta não contra o incompleto, mas sim contra a mutilação (MORIN, 1998, p.138).

Por fim, percebe-se em Carlos Moraes uma atenção especial à Arte e ao ser na Arte. Ele preocupava-se profundamente com o fazer artístico para além das técnicas como aprisionamentos. Finalizando com falas e orientações que evocavam a relação do corpo como somático com abertura para a espiritualidade, trazemos aqui o princípio que indica que:

ISSN: 2238-1112

14) ***Em qualquer papel desempenhado na dança deve haver uma ligação energética e ou pessoal do indivíduo***";

Essa citação, por mim proposta como princípio para o ensino de Danças remete a um tema importante para Carlos Moraes, sua trajetória e a relação com a cultura afro-brasileira bem como com as manifestações de origem africana. Arremato trazendo palavras de Lia Robatto:

> Outro aspecto de Carlinhos que muito influenciou seu trabalho foi o conhecimento da cultura popular – ainda no Rio de Janeiro ele já nutria interesse pelas manifestações de origem africana, frequentando candomblés das mais variadas nações. Aqui na Bahia Carlos Moraes aprofundou seu conhecimento sobre a dança dos Orixás. Essa relação com as manifestações populares da Bahia aproximou Carlinhos do "povo de santo" e da capoeira onde descobriu jovens com grande talento para a dança. Sua dedicação, através de um trabalho voluntário, intenso, constante e isolado formou muitos bailarinos negros que de outra forma não teriam acesso a dança, rapazes portadores de uma cultura do movimento, que aliavam toda a dinâmica fluente e vital das danças de origem africana e do jogo da capoeira com a técnica corporal requintada do balé clássico.... (MELO e PEDROSO, 2004, p. 18).

Esse aspecto dos ensinamentos de Carlos Moraes ressoa em mim – como profissional – me trazendo a dimensão afro-referenciada que me caracteriza na busca pela dança que também constitui identidades e promove reconhecimento de si, sobretudo nas atividades e propostas arteducativas que venho realizando ao longo dos anos no Projeto Axé.

3. Considerações Finais

Concluindo trago o afeto, a partir da memória de uma fala que trazia com carinho aos seus educandos: "**A posição da cabeça quando o corpo está em *croisé* refere-se ao cumprimentar uma pessoa com um beijo"**

É importante salientar que Carlos Moraes mergulhou na cultura afro-brasileira e teve inserção sacerdotal no Candomblé. Filho de Omolu, além do olhar como artista, ele buscava as africanidades como modelos de vida. Esse aspecto da vida de Carlos Moraes, bem como sua relação com os referenciais africanos apresenta uma intersecção ao pensamento de Eduardo Oliveira (2012), quando aborda a cosmo percepção e a ancestralidade em termos mais contemporâneos. Assim:

> Alojada no útero da ancestralidade está a cosmovisão africana, isto é, sua epistemologia própria que, por ser absolutamente singular e absolutamente

ISSN: 2238-1112

> contemporânea, partilha seus regimes de signos com todo o mundo, enviesando sistemas totalitários, contorcendo esquemas lineares, tumultuando imaginários de pureza, afirmando multiplicidade dentro da identidade. Fruto do agora, a ancestralidade ressignifica o tempo do ontem. Experiência do passado ela atualiza o presente e desdenha do futuro, pois não há futuro no mundo da experiência. A cosmovisão africana é, então, a epistemologia dessa ontologia que é a ancestralidade. De uma epistemologia marcadamente antirracista para uma ontologia da diversidade. De uma epistemologia da inclusão para uma ontologia da heterogeneidade. De uma forma cultural abrangente para um regime de signos específico. De uma semiótica abrangente para uma forma cultural de organizar experiências singulares (OLIVEIRA, 2012, p.40)

Percebe-se, dessa forma, que Carlos Moraes estava inscrito e colaborou para inscrição da dança enquanto um elemento afro referenciado na Bahia, unindo sua inserção espiritual ao seu trabalho artístico e educativo, a partir de uma cosmovisão afrocentrada.

No contato cotidiano com Carlos Moraes, por treze anos e como discípulo, estes ensinamentos marcaram minha formação, ressignificando meu entendimento sobre a Dança e a arte em geral e o mundo. Cabe a mim, enquanto sujeito social implicado nos ambientes profissional e cultural repassá-los.

Raimundo Simões Santana
PRODAN-UFBA
rayfidan@gmail.com
Mestrando no Programa de Pós Graduação do Mestrado Profissional em Dança da UFBA. Graduado em Fisioterapia pela Universidade Católica do Salvador. Bailarino, Coreógrafo, Arteeducador do Projeto Axé Bahia. Atuou como Professor de Ballet Clássico nos Cursos Livres da FUNCEB.

Beth Rangel
UFBA
bethrangel19@gmail.com
Orientadora: Beth Rangel é professora Dra. da Escola de Dança da UFBA, coordenadora do Programa de Pós Graduação Profissional de Dança da UFBA, atua em pesquisas da Arte enquanto Tecnologia Educacional. É líder do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e enlaces.

Referências

BRANDÃO, Ana Elisabeth Simões. A Arte como tecnologia Educacional. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação; UFBA. Salvador. 2014.
CARVALHO, Marcos Antonio Cândido. O Desejo na Pedagogia do Desejo. In: BIANCHI, Ana Maria (org). Plantando Axé: uma proposta pedagógica. São Paulo. Cortez. 2000.
FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019, 58ª Edição.

São Paulo Cia de Dança. Figuras da Dança Carlos Moraes. Governo do Estado de São Paulo. 2010

GREINER, C.; KATZ, H. A natureza cultural do corpo. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (Org.). Lições de dança 3. Rio de Janeiro : UniverCidade, 2001. p. 77-102

MELO, Nice e PEDROSO, Eliana. Carlos Moraes Dança. Salvador. Secretaria da Cultura e Turismo. 2004.

MORAES DE OLIVEIRA, Viviane Maria. Alterações posturais em adolescentes praticantes de balé clássico. Dissertação de Mestrado. UFPE. Recife. 2017

MORIN, E. Ciência com Consciência. 2ª ed. Rio de Janeiro: Berhand, 1998

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: Educação e Cultura Afro-brasileira.

OLIVEIRA DA SILVA, Marilza. Ossain como poética para uma Dança Afro-Brasileira. Dissertação de Mestrado. Salvador. UFBA. 2016.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

RENGEL, Lenira Peral. Corponectividade – Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na Educação. Tese de Doutorado. PUC SP. São Paulo. 2007.

ROBATTO, Lia. A Dança como via privilegiada de Educação. Salvador. EDUFBA. 2012

---------- Lia Robatto. Espaço do Autor.
In http://www.edufba.ufba.br/2013/08/lia-robatto/

ROSÁRIO, Rosana Lobo. Dança e educação somática: uma experiência com o método GYROKINESIS®. Belém: Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós Graduação em Artes - PPGARTES; Orientadora Ana Flávia Mendes.

SFOGGIA, Lia Günther. Corpos que são: a Capoeira Regional reverberada em processos criativos em Arte. Tese de Doutorado. POSCULT/UFBA. Salvador. 2019

SOUZA, Bel e AUHAREK, Claudia. Laboratório de Cinesiologia na Dança II. Salvador. Universidade Federal da Bahia. 2017

ISSN: 2238-1112

“Eu-sem-ser”: uma corpografia imanente artístico-filosófica entre vídeo e dança

Robson Farias Gomes (PPGμ/UnB)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: Esta pesquisa consiste em uma reflexão cênico-teórica acerca das interfaces entre vídeo e dança a partir de indutores ontológicos de uma Dança Imanente. O pensamento-fazer imanente em dança, criado pela artista Ana Flávia Mendes, sugere um complexo prático-teórico baseado nos pressupostos coreográficos e filosóficos pós-modernos a partir das noções de pessoalidade, idiossincrasia e subjetividade. O objetivo é criar um fluxo artístico-performativo em dança em que o corpo afirma a si enquanto próprio dispositivo teórico-conceitual em nuances do si-outro-ser em Dança Imanente, isto com aberturas e desdobramentos teórico-performativos que afirmam uma corpografia do *fazer-conhecer-ser* em dança. Para tanto, proceder-se-á metodologicamente em um diálogo bibliográfico e artístico-criativo em dança com referências teóricas de Ana Flávia Mendes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Fischer-Lichte, Rocha, Silva, dentre outros. Em suma, a pesquisa questiona a pressuposição representativa, a iminência e a ideação em dança, propondo a emancipação do criador-performer por vias de sua (im)pessoalidade interartes e intermídia.

Palavras-chave: VIDEODANÇA. IMANÊNCIA. DANÇA IMANENTE.

Abstract: This research consists of a scenic-theoretical reflection on the interfaces between video and dance from ontological inducers of an Immanent Dance. The thought-doing immanent in dance, created by artist Ana Flávia Mendes, suggests a practical-theoretical complex based on postmodern choreographic and philosophical assumptions based on notions of personhood, idiosyncrasy and subjectivity. The objective is to create an artistic-performative flow in dance in which the body affirms itself as its own theoretical-conceptual device in nuances of the self-other-being in Immanent Dance, this with openings and theoretical-performative unfoldings that affirm a corpography of doing - know yourself in dance. Therefore, a bibliographical and artistic-creative dialogue will be methodologically carried out in dance with theoretical references from Ana Flávia Mendes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Fischer-Lichte, Rocha, Silva, among others. In short, the research questions the representative presupposition, imminence and ideation in dance, proposing the emancipation of the creator-performer through its (im)personality between arts and intermedia.

Keywords: VIDEODANCE. IMMANENCE. IMMANENT DANCE.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Introdução

Este artigo integra uma série de reflexões acerca do arquétipo teórico-conceitual da Dança Imanente (MENDES, 2010) a partir de suas interfaces multimidiáticas, neste caso, em especial do vídeo com a dança. Uma performance imanente em dança transita, hibrida e multiplica-se em ordens e dimensões rizomáticas que exploram propriedades ônticas, epistêmicas e metodológicas do que e daquele que dança, correspondendo em atribuições que se dão, respectivamente, (i) a partir das reverberações da teoria enquanto uma dança do ser que a si dança, por si e, em si, perfaz-se performativamente em movimento; (ii) conhece e a si conhece em dança; e (iii) por si propõe-se enquanto medida de novos modos e dispositivos compositivos, bem como de feitura simultânea de dança e de si.

A Teoria da Dança Imanente (TDI)[1], criada pela pensadora da dança Ana Flávia Mendes, ao longo de sua carreira nos estudos performativos em dança na Companhia Moderno de Dança (CMD)[2], sugere uma performance artística em movimento cujo arranjo teórico emerge da prática, que, por sua vez, prioriza, "aquilo que os intérpretes-criadores propõem enquanto movimento [...]" (MENDES, 2010, p.32) em uma dança subjetiva e particular.

A Dança Imanente como "uma manifestação cênica produtora de espaços abertos ao inusitado" (MENDES, 2010, p. 113) abdica de técnicas pré-definidas em códigos excessivamente fechados por não se tratar de um lugar de fixidez, remetendo, de imediato, à propriedade de aguar sólidos resistentes, preexistentes e preconcebidos em dança, de modo "a derretê-los, desformá-los, reformá-los e (trans)criá-los no campo das poéticas contemporâneas em dança, cuja ação predominante é a criação sobre o próprio corpo criador" (MENDES, 2010, p. 114).

A partir de tais indícios, três experimentos cênico-visuais foram desenvolvidos na interface dança-vídeo sugerindo uma força discursiva para uma tênue e latente intercessão entre estas linguagens na medida em que o vídeo é

[1] Pensamento-fazer criado durante os estudos de Doutorado de Ana Flávia Mendes no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Pará – PPGAC/UFBA. Publicado em livro, pela Escrituras como *"Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso"*, em 2010.

[2] Núcleo artístico surgido no seio de uma instituição de ensino formal de Belém do Pará, o Colégio Moderno, de onde origina o nome do grupo. Inicia suas atividades em novembro de 2002, quando muitos dos integrantes ingressaram nos seus respectivos cursos universitários. Hoje, constitui-se em 10 (dez) bailarinos intérpretes-criadores os quais se dedicam a investigação do corpo enquanto corpo em múltiplas interfaces (política, filosófica, científica etc.). Possui mais de 10 (dez) trabalhos premiados em âmbito nacional e internacional. Incluo-me como membro deste coletivo desde 2018.

ISSN: 2238-1112

proposto enquanto corpo e o corpo propriamente enquanto vídeo. Para isto, foram realizados estudos em Dança, Filosofia e Artes Visuais com fins de entremear tais conhecimentos na produção-vivência artística de três obras intituladas (i) “Eu sem Ser”, (ii) “Sem ser Eu” e (iii) “Sem eu Ser”, discutindo enfaticamente a(s) condição(ões) e pulsão(ões) ônticas de quem e do que performa em movimento, bem como isto encontra-se atrelado ao próprio processo de criação artístico-intermídia.

Estas cenas-questões serão discutidas no decorrer de tais análises cênicas e teóricas a partir da exegese e experiência cênica de textos como *Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso* (MENDES, 2010) e *Videodança: uma arte do Devir* (BRUM, 2012), além de comentadores acerca das temáticas como Rocha (2018), Salles (1998) e Silva (2005) na Dança, Zourabichivli (2005), Orlandi (2004) e Silva (2018) na Filosofia da Diferença e Fischer-Lichte (2008) e Brukn (2020) na performance contemporânea presentificada intermídia.

O pensamento imanente em dança, circunscrito nas noções de pessoalidade, intimidade e idiossincrasia entre performer e obra, no qual o intérprete-criador, em si, enquanto corpo, cria e executa suas próprias obras, é pensado, neste momento, em aliança com outras linguagens, como um arranjo teórico-experimental de expoente afirmativo de um corpo imanente, presentificado e interrelacional advindo de um complexo processo de dissecação artística de si que o inflama em suas potencialidades e se transpõe nas *apresentações* (e não representações) visuais do vídeo.

2. Poéticas de si: o pensamento-fazer da dança imanente

A Teoria da Dança Imanente, em linhas gerais, sugere uma dança do sujeito que além de dançar-se a si, fornece todo alento e teor da obra em si mesmo. Em outras palavras, a forma e o conteúdo são determinados por este ente que “requer outras maneiras de lidar com a criação em dança, compreendendo o movimento a partir do próprio corpo e não de uma imagem exterior a ele” (MENDES, 2010, p. 33), a partir de um processo de auto-des-reconhecimento de si denominado de *ato de dissecação artística do corpo*.

O *ato de dissecação artística do corpo*[3], à luz de Mendes (2010), faz emergir um *Corpo Imanente* que revela as minúcias multifocais do performer, quer em aspectos internos quer em aspectos inter-relacionais, que compõem a obra performativa em dança. Este processo de auto-des-re-conhecimento, feitura e senciência de si (GOMES, 2018) indica uma crítica à representação e à designação ideal dançada, na qual se busca, sobretudo, aproximar o performer de sua criação em um procedimento que tem o corpo como "elemento norteador da poética imanente em dança, refletindo as descobertas e os desconhecimentos do intérprete-criador acerca de si mesmo" (MENDES, 2010, p. 147).

Esse processo que interliga diversos conceitos e vivências em dança, intitulado Teoria da Dança Imanente (TDI), enreda-se em articulação com as potencialidades do *si* no próprio ato dançado. A TDI, sustentada em três pilares principiais, a saber, de (i) *Imanência*; (ii) *Metalinguagem* e; (iii) *Visibilidade*, dispõe de reverberações conceituais que articulam diretamente dança e pessoalidade.

O primeiro sugere os conceitos de *Corpo Dissecado* e *Corpo Imanente* como emersões de um processo de *dissecação artística do corpo*, (des)localizando-o no trajeto e trânsito dos paradoxos de si, enquanto ser e enquanto obra. O segundo diz respeito às propriedades de autoenunciação a partir de um *Metacorpo*[4] em sua biopsicossocialidade de uma "dança caracterizada pela utilização de movimentos não-codificados, porém originados no e pelo próprio corpo" (MENDES, 2010, p. 235). E, o terceiro, refere-se às propriedades concretas e abstratas das abordagens visiva e visíveis dos *corpos visivo* e *visível*, respectivamente, enquanto o construído e o em construção por e de si em dança.

Estas articulações suscitam uma problematização que considero se tratar do núcleo investigativo da TDI: o *si*, isto é, quem é ou o que vem-a-ser aquele que performa e se amplia, bem como de que maneiras este se (des)estabilizaria enquanto performer-criador e performance-criação em dança e, neste caso, em vídeo, em modo expandido.

Desta forma, discursar-se-á a partir de agora a respeito de um estudo intermídia e interartes dispondo do corpo como cerne da obra que transita entre vídeo e dança numa indagação que insere no próprio ato performativo a conjugação

[3] "Dissecar o corpo em arte é emprestar alguns instantes da vida ao exercício da observação de si mesmo e também do outro, a fim de desenvolver, a partir das próprias características humanas, o material que, por meio do processo criativo, se fará obra de arte" (MENDES, 2010, p. 110).
[4] "o corpo informante da obra" (MENDES, 2010, p. 201).

ISSN: 2238-1112

entre o *ser* em dança como *instável e estável*, *pessoal* e *impessoal*, bem como abordando um "des-lugar" proposto pelo vídeo no seu jogo entre estática e movimento como "(des)lugar do *si"* videocênico.

2.1. Eu sem ser

Uma dança inicialmente pautada na identidade do intérprete-compositor[5], na qual se leva em consideração para a cena coreográfica suas "vivências pessoais, suas idiossincrasias e subjetividades, sem deixar de considerar as multiplicidades características do corpo" (MENDES, 2010, p.55), desdobra-se transeunte em seu diálogo com outras linguagens artísticas (a exemplo da música, teatro, performance, etc.).

A partir do ato de dissecação artística do corpo abrem-se fendas para uma discussão em dança e vídeo em que se seja possível mediar o percebido e o apercebido, o que é e o que vem-a-ser, assim como as propriedades conhecidas e desconhecidas do corpo que dança, indicando na própria noção[6] fissuras que rompem com o que propriamente poderia ser compreendido como uma "dança de identidade", tomando a partir daqui, inclusive, rumos filosóficos, em especial com interlocução da Filosofia da Imanência ou Filosofia da Diferença.

"Eu sem Ser" (Figura 1), trata-se de um poética visual-performativa que tenta desfrutar duma desapropriação de si na dança e na cena. Dito de outro modo, ela diz respeito ao pensar o performer antes de si mesmo como tentativa de uma antecipação de sua subjetividade. Para este diálogo convidamos Deleuze-Guattari, filósofos franceses que se dedicaram a desconstrução da célula identitária essencial da formação subjetiva.

Para estes autores, existe uma distinção entre a individualidade subjetivada e um processo de singularização. O primeiro diz respeito às modelizações da subjetividade de forma seriada, instigada tanto pelos veículos midiáticos quanto pelos "tentáculos" do capital como modo e regime de vida; o segundo, refere-se aos processos de criação que destoam e subvertem a adesão de uma subjetividade previamente estabelecida.

[5] O intérprete-compositor de obra também é orquestrado por ordens de vida e vivências, porém estas, não como sendo somente "*no* corpo, mas *como* corpo" (ROCHA, 2013, p. 14).
[6] "(...) pesquisa coreográfica em que o corpo se volta para si e para maneira como ele se movimenta" (MENDES,2010, p. 138)

Segundo Guattari, em escrito conjunto com Rolnik:

> A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização (GUATTARI; ROLNIK. 1999, p. 33).

Isto está diretamente relacionado ao intercruzamento de forças que estão sempre em caminhança de vir-a-ser nunca se tornando ou sendo efetivamente alguma coisa, mesmo com as fixações prévias já ditadas por regimes sociais, culturais ou econômicos. Tratar-se-ia de um traçado de si, por si e em si de novas linhas de fuga de onde emergiriam singularidades a cada *encontro* com outros corpos (não exclusivamente humanos, mas ainda, pré-humanos).

Esta singularidade, como processo de subversão da subjetividade, seria construída numa negação à representação analógica que, em suma, não sucumbe aos pressupostos de correspondências lógicas que culminariam numa filiação de efeito ou *identificação* última, distanciando-se, desta forma, da imitação e da cópia. A autenticidade daquele que performa se daria de modo a estabelecer alianças sempre instáveis e provisórias, as quais sempre renovariam e refrescariam o "rosto" daquele que performa ao mesmo tempo em que existe e "sobrexiste" em condicionamentos opressores.

Figura 1. O rosto como o conhecemos passa por um processo de desconfiguração de si até deixar de ser o que é. Fonte: Acervo pessoal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=daCWgjUswHk&t=16s.

2.2. Sem ser eu

ISSN: 2238-1112

"Sem ser Eu" (Figura 2) indica uma mediação que desconfigura uma dança identitária e indica o movimento esfacelador de um "rosto" identitário-subjetivo que transita de um sujeito preestabelecido e condicionado até uma individuação singular e única como indutores afirmativos da ambiguidade de se *ser* e *estar* em dança, especialmente, nas múltiplas dimensões do movimento[7] que, neste caso, tratar-se-ia do poético.

"Sem ser Eu" tem a ver com a não pressuposição identitária na obra sugerindo pensar a dança como *efêmera*, mas também como *contínua em suas quebras* enquanto próprio corpo-performer, pois habita um lugar evanescente que é e não é ao mesmo tempo, na qual, instalar-se-ia, inclusive, o próprio criador de obra como criação de si em um paradoxal e afrontoso modo de existência que considera o *plural* e o *singular*, a *pessoalidade* e o *encontro,* a *permanência* e o *sopro*, não como mutuamente excludentes, mas como expressão de defesa da plena liberdade de novos modos de pensar, sentir e [se] perceber em descoberta cênico-visual em dança.

Deste modo, este fluxo performativo tenta conciliar a perspectiva mendiana de pessoalidade na dança e o ponto de vista impessoal e pré-subjetivo dos filósofos franceses, porém, neste momento dando ênfase ao processo de desconstrução de si, uma espécie de passo atrás do que se seja ou venha-a-ser. Este seria o ponto inicial de um processo transitivo entre o construído previamente e que é acreditado como íntimo e pessoal para um processo de desertificação de si em um plano liso por onde percorrem apenas linhas intensivas "sem rosto".

Assim, faz-se necessário reconhecer que o que se é ou vem-a-ser em dança também passaria por processos de (in)consistências e contínuas alterações no deixar de ser a si no ato de sua dança, o que toma, agora, o centro de problematizações, pois aquele que performa no/em movimento no que sempre se realoca também se torna o sopro da efemeridade de sua obra.

"Sem ser Eu" lida com um processo de reconfiguração ôntica em dança contemporânea, mais especificamente na dança imanente, o que leva esta pesquisa para um lugar de experimentação de situações de desconfortos cênicos, porém de simultânea riqueza de diferenças no processo de constituição e fruição espetacular.

[7] Referência à perspectiva de movimento que difere de mobilização presente no texto "Das Relações entre Dança e Movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança", de Pedro Penuela, publicado na Revista Brasileira de Estudos da Presença (v. 8, p. 615-640, 2018).

ISSN: 2238-1112

O desmonte da cena dançada ocorre numa tentativa das possibilidades expressivas do corpo se tornarem “mais vastas, ampliando os horizontes criativos do coreógrafo, bem como a propriedade e autonomia do intérprete sobre o movimento dançado” (MENDES, 2010, p. 108).

Isto coaduna com o que por nós já foi escrito em *Dança Imanente: o expressar e o ser expressão de si* (GOMES, 2018) e em *Ontologia Imanente da obra corpográfica* (GOMES, 2019) na defesa de uma dança pessoal, porém proporcionalmente intensiva, isto é, pré-subjetiva. O que nos cabe desta vez, é realizar um estudo que mescle estas concepções com a prática do audiovisual artístico.

Em *Dança Imanente – transeunte, híbrida e multifacetada* (GOMES, 2019) abrimos brechas para o pensamento intermídia na TDI, uma vez que ela se apresenta enquanto pretensão metodológica, epistêmica e ontológica.

> O mudar de lugar, situação, estado (des)situa-nos no lugar dança. A dança não fica, mas percorre. No que caminha, altera-se. Sempre passageira de lugar nenhum, a dança “nomadeia”, desbota, rebota, transborda, inclusive aos seus próprios limites. A dança não pode ter limites, pois é movimento (GOMES, 2019, p. 4).

Tratar-se-ia de uma compreensão *dançada* da dança que possui uma porta que se abre no início como uma abertura rizomática de si a outrem que, por sua vez, refaz toda a colonização corpórea e inclusive de classificação de gênero/estilo em arte. Topa-se no *corpo como sujeito rizomático* mendiano, aquele de uma dança sem lugar, mas que sabe que está na Terra (ligado às experiência corporeosensoriais potencializadoras de si), no aqui e agora.

Esta noção refere-se a uma apropriação paradoxal mendiana de Deleuze de um corpo como sujeito rizomático que “sofre inúmeras rupturas, cria incontáveis linhas de fuga e pode ser compreendido como a própria relação do corpo com o ambiente”, abordando sempre a exemplificação do “ciclo ininterrupto de construção da corporeidade” (2010, p. 179). Assim, essa corporeidade se desvincula de filiação, faz-se franca no andar. Essa leveza não garante que esta liberdade nunca trombe com algo Formal.

As Formas, os Gêneros, as Escolas estão aí apresentando-se sempre como desafio ao devir-singular e à autenticidade do fazer. Porém,

> [...] a dança feita por um nômade (e ela mesma nômade) compõe em si sempre algo de inusitado, mas não por si em si, mas por si e outro e outro

ISSN: 2238-1112

> e...” Essa dança sugere encontros, daqueles que nos des-re-for-matam. E matam sempre para nascer algo novo. Os nômades, por serem sempre expressões de multiplicidade (SOUZA; SANTOS, 2011), infindam-se (GOMES, 2019, p. 5).

A dança como transeunte está para além de si e está para outrem. Isto quer dizer, resumidamente, que ela *transita* em outros territórios, quer de gêneros, categorias ou estilos. Diria a autora que: “Ela pode estar em vários lugares ao mesmo tempo porque a dança não é só física” (MENDES, 2010, p. 110).

Nisto, engendra-se a possibilidade do diálogo com o vídeo, ou seja, com as artes visuais propriamente ditas: “Então, no que é dança, já se deixou de ser para/por ser música e também teatro e também performance e também escultura e etc., etc. Sem deixar de ser, por outro lado, a dança é sempre também outra coisa “para além” de si” (GOMES, 2019, p. 5).

Nesta performance, isto é percorrido, em trânsito, de modo que a imagem de um corpo seria ela toda corpo por conta de sua proximidade sensorial que ultrapassa a camada virtual de alguns leds ou pixels. Há uma camada de afeto ulterior ao ato técnico. O trânsito entre Vídeo, Performance, Dança, Música, etc. deixa a dança dançar com tudo, e, ao ser filmada, abraça o vídeo para além do tecnicismo. A dança se deixa dança para ser também outrem na outrora sensciência de si. Isto não é só poético como também epistemológico.

“Sem ser Eu” é, desta forma, sempre uma continuação, quer de uma dança-pensamento infinito quanto de uma obra desmedida por seus fins. Os desdobramentos do corpo são apresentados nela trazendo toda a angústia de um trabalho sentido e que por isso estaria para além do bem e do mal técnico-tecnológicos. É senciência. É sentir. É compreender a si para além das modulações histórico-políticas na estética.

ISSN: 2238-1112

Figura 2. Como escapar do ser e daquilo que se é? Como anda o devir? Por onde andaria o ente? Pode-se a si ser mais do que a si mesmo? Fonte: Acervo pessoal. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=4m_P9SH_LrE.

2.3. Sem eu ser

"Sem eu Ser" (Figura 3) é impossível. Uma impossibilidade experimentável. E, nesta sessão, procuraremos dançar o inefável em uma dança repleta de "pés e cabeças" (im)possíveis em suturas "sem pés", nem "cabeças". Uma dança de um "corpo sem órgãos": uma analogia deleuzo-guattariana não meramente coincidente.

Em diálogo com os vários nós em um na tentativa de nada ser quando tudo já se está sendo, procuramos mostrar, atar e desafixar nós em uma dança de "nós", mas que também é de "um". Um emaranhado ontológico ao qual nos remetemos por se tratar não apenas de mais uma questão dialética ou de investigação filosófica altamente abstrata, mas de própria vivência.

São tantos os porquês que sequer procuramos enfaticamente respostas, mas apenas viver estes porquês, experienciá-los em dança. Nada *é* enquanto *tudo* está sendo, assim, diante dos olhos e das lentes. A tentativa de fugacidade do identitário se depara com um espelho à sua frente que necessita de diálogos mais profundos consigo e "sensigo". Há talvez, aqui, uma predisposição a nada ser, mas que tem ciência de que tudo e nada, na relação dança-sujeito, só existem para nos fazer criar. Esta relação está mais para um diário etnoficctício do que para um documentário de verdades. Trata-se da exposição de um universo íntimo (des)montado por um sujeito que estaria a si se desmontando.

ISSN: 2238-1112

Conhecer de si como desconhecimento dissecativo está situado num tráfego tão alucinante de informações em que as coisas e o si se confundem, tanto (in)significando as coisas quanto (re)significando o existente que ainda pode vir-a-ser. Aqui, videoperformativamente, aborda-se o delineio de não se ser, por exemplo, mulher, porém, ao mesmo tempo, ser na plenitude das inconstâncias do que se venha a ser enquanto "caixinha" classificadora. Esta performance contou com o uso de elementos cênicos que no ato cênico-experimentativo foram convertidos numa imagem corporal una e múltipla de expansão de si.

Não nos tratamos como profissionais do vídeo ou mesmo da dança, somos experienciadores de impulsos criativos advindos de lugares-outros e que nos movem para um outro não-lugar que, de imediato, deslocaliza-nos em muitos discursos, tornando-nos meramente escritores/discursores de nós mesmos pelos *nós* que criamos na criação que a nós faz sentido multimiaticamente.

Diria Alonso que a Videodança se desenvolve nos desdobramentos práticos de suas experimentações e por este caminho nos des-re-situamos, conforme o autor, para além das excessivas definições, normas e regras do "bom e belo fazer". Experienciamo-nos e isto é arte!

Figura 3. O corpo na relação rizomática com outros objetos existe na coadunação de entes que performam juntos. Fonte: Acervo Pessoal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B0bkBnSGKRE.

Há, nisto, uma intersecção como afirma Rosemberg, em entrevista cedida à Beatriz Cerbino e Leonel Brum, entre tela e dança. O abstrato passa a fazer algum sentido da mesma maneira que um "rosto" passa a perder o qual já tinha. Neste passo, Brito (2017, p. 143), em leitura de Deleuze e Guattari, propõe que:

ISSN: 2238-1112

> Um rosto não é encontrar ou procurar, nem equivale a fomentar um conceito, mas ele passa por maquinismo e por um conjunto de vigilância. Ele também fomenta resistência, cava espaço de invenção, produz seus desdobramentos, configurando um verdadeiro criacionismo.

Bom-Tempo, no que pensa com Deleuze e Guattari, propõe uma dança impessoal, de um estilo pré-subjetivo que vive, deste modo, uma obra em dança como acontecimento, sugerindo, em suma, uma fragmentação por múltiplos olhares e parcializações infinitas que possuiriam em si um efeito totalizador da obra dançada. Segundo ela, "Ao se criar uma obra de arte, atinge-se uma espécie de autonomia do percepto e do afecto, não dependendo daqueles que experimentaram ou experimentam a obra" (BOM-TEMPO, 2016, p. 1726). Problematizando que isto (des)situaria a obra em dança numa dimensão do não humano, a qual tratar-se-ia de "um devir não humano do próprio homem" (Idem.), provocando o performer a encontrar o não-humano em si-homem.

Toda esta experimentação tratou-se, portanto, de se visitar terras estrangeiras em nós mesmos, aliando um ato de dissecação artística do corpo que deixa margens para um conhecer o desconhecido e desconhecer o que se achava sabido, às múltiplas reinvenções singularizantes em cima dos processos de criações prévias de subjetividades, apontando, em fluxo, para uma obra-performer em devir[8].

Nos ditos de Brito (2017, p.143), um "rosto" que possuiria aspectos de identificação seria cheio de crateras, fissuras que em si-mesmo-outro desdobra-se a si e ao mundo em (ir)realizações inacabadas: uma paradoxal (im)possibilidade de se ser, pois, se viveria no encontro.

> Não se chega em um rosto acabado, finalizado, sendo, portanto, uma batalha, uma guerra diária para a criação do rosto. Do mesmo modo que não há um solo unificado, mesmo na luta permanente para compor um rosto universalizante. Pela superfície do rosto navega a multiplicidade [...] (BRITO, 2017, p. 143).

Portanto, propomos, uma conciliação entre uma dança incialmente pretendida ao "rosto" e outra que "desrostifica" na medida em que todas estas articulações se direcionam à afirmação de um performer em dança em simultânea e contínua tensão interna e externa na qual se vê atravessado por encontros, a ponto

[8] "Fala-se do Ser enquanto acontecimento, enquanto modo ou singularidade" (MOEHLECKE-FONSECA 2005, p. 47), portanto, uma ressignificação do ser e estar em cena.

ISSN: 2238-1112

até mesmo de encontrar em Mendes a defesa de uma identidade "fluida"[9], onde "a inquietação e a aspiração de descobrir uma dança particular fariam brotar a experiência criativa" (MENDES, 2010, p. 142).

3. Considerações finais

Nos capítulos II e III da obra mendiana, apresenta-se uma abordagem dos traços peculiares de individualidade do performer em dança na legitimação de uma obra re-constitu-criada através de seu destrinchamento em uma imersão tanto provocada por estímulos quanto por um "desnudar-se a si", sendo o performer aquele que desvela suas nuances e potencialidades artísticas, tornando-se produtor de uma obra que carregará sua identidade no ato de seu (des)aparecimento, visto se tratar de uma existência cênica conjunta e efêmera entre corpo, performance em dança e vídeo.

Entretanto, a vida contemporânea como efeito e criação de (des)integrações de fronteiras – quer de pressupostos globalizantes quer em aspectos individualistas –, tende, pela velocidade e densidade das influências, ditar comportamentos e ações culturais inclusive codificando o que haveria de mais secreto, íntimo e particular em um sujeito. Há uma espécie de assédio e indução à criação de mundos que não necessariamente seriam novos por parte do criador, mas, por outro lado, previamente condicionados há uma superexposição a estímulos que, por vezes serem tão sutis, seriam imperceptíveis, fabricando, desta maneira, concepções de vida que se passam por individuais, mas que, na realidade, não passariam de composições prévias e previstas.

Isto necessita receber certa atenção, visto que não necessariamente ocorre um desprendimento radical dos condicionantes dos modos de criação de vida, mas uma transfiguração dos modos de vida pré-indicados. Há, decerto, um controle comportamental e repressivo que poderia até mesmo impedir o performer de criar potencialidades, por exemplo, em virtude de uma auto-coerção ou coerções externas.

Assim, de um lado existem fechamentos de fronteiras para uma liberação subjetiva nas interrelações no mundo sociopolítico e cultural, aqui abordados de

[9] "A identidade, contudo, não é algo estanque. Estando ela relacionada com o corpo, encontra-se na dependência das experiências vividas (isto é, dos encontros) e, neste sentido, transforma-se ao passo que ele vai sendo transformado pelo seu aprendizado cotidiano" (MENDES, 2010, p. 170).

modo cênico-visual, de outro frestas de criações de novas linhas de potências criativas[10], nas quais as artes seriam muito profícuas em despistar sistemas e regimes extremamente opressores, inclusive de "rostificação", isto é, de distribuição identitária em massa.

A partir disto defendemos a atualização da prática imanente em dança, por via cênica e de vídeo, a partir do ato de dissecação artística de um corpo pós-concebido, pós-constituído e pós-subjetivado até o içar de reinvenções artísticas de si que potencializam incongruências pré e não subjetivas que se corporificam em atos imanentemente ativos em uma cena *diferente, genuína e singular*, problematizando, sobretudo, questões identitárias que dialogam diretamente com os estudos dos processos de subjetivação e singularização apresentados pelas filosofias de Gilles Deleuze & Félix Guattari como aspectos imanentemente criadores de um *Monumento Efêmero* conjecturando mútua conservação e destruição do fluxo artístico[11].

Assim, foram realizados três atos artísticos entre vídeo e dança assumindo uma horizontalidade no fazer-ser-conhecer (GOMES, 2018), tornando-se corpo de passagens, devires, ascensões e quedas dando vez às contínuas variações.

Tais performances foram marcadas por polissemias circunscritas tanto em múltiplos sentidos quanto em multifaces que se distendem a (de-s)formação em incertezas não necessariamente em perspectiva individualista ou biológica ou cultural ou política ou de consumo, mas de uma descentralização em movimento de um todo-em-movimento interrelacional que agencia espaços, tempos, autonomias, inter-constituições e criticidades: uma performance viva em vida, isto é, em suas abstrações e literalidades.

Propomos uma pesquisa no/do/pelo corpo que performa em movimento: a de um paradoxo identitário-diferencial a partir do que se é e do que se pode ser que

[10] "Para Deleuze e Guattari, é importante frisar, o desejo não pode ser confundido com a necessidade ou carência de algo inalcansável e transcendente. Ele não comporta falta, pois deixa-se afetar constantemente por novos campos de imanência processuais. Em vez de estabelecer uma relação sincrônica de poder e submissão, busca-se reconhecer a alteridade trocar com ela e não apenas tolerá-la e respeitá-la em seu respectivo território existencial, cada um mantendo-se fechado e circunstrito a ele, inexistindo a partir daí qualquer possibilidade de estabelecer para si uma dinâmica própria de criação auto-referente" (DOREA, 2002, p. 103).

[11] Para os autores, "A Arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si, embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193).

se desfiguraria e transfiguraria no ato de dançar em/para/no vídeo, entre o estabelecido e o por-vir, criando, um fluxo artístico-performativo que problematize em si uma dança vinculada ao autor, porém emancipada e independente, um processo "individuante"[12], conforme sugere Silva (2018, p.136), na "recusa do impulso mimético como propulsor da produção artística".

Tratar-se-ia (des)desenhar o (des)sujeito no (re)desenho da cena, aquela embaçada, escura, ofegante, sem sentido, carregada e sem fim. Será sempre a mesma dança sendo outra sempre. É entender que para explicar a dança tem-se de renunciar a sua explicação visando senti-la, acima de tudo, senti-la. Da vida à morte do que se é, do que se deixou de ser e do que se pretendia, esta poética é sopro que talvez permaneça para nada além de si mesma na sua transformação. Capturar isto é tentar não capturar nada já trazendo tudo o que se podia ter e ser e fazer e conhecer naquele momento.

Robson Farias Gomes
PPGμ/UnB
robsongomes_15@homail.com
Doutorando em Metafísica pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília (PPGμ/UnB). Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará - PPGArtes/UFPA. Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Pará – UFPA.

Marcus Santos Mota
PPGCen/PPGμ/UnB
marcusmota@unb.br
Professor do Departamento de Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília (PPGCen/PPGμ/UnB). Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa e Universidade NOVA de Lisboa. Doutor em História e Mestre em Literatura pela Unversidade de Brasília.

Referências:

BOM-TEMPO, Juliana. **Imagens em performances: a impessoalidade na criação artística em uma dramaturgia do acontecimento**. Anais do IX Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, p. 1712-1735, 2016.

[12] A dança, segundo tal perspectiva, seria ocasião para que a máxima potência produtiva do corpo possa se manifestar. "Produção artística, produção de corporeidades, mas também de espacialidades e temporalidades. O corpo que dança não se limita aos dados do corpo fisiológico assim como não se limita às coordenadas espaço-temporais já estabelecidas. Cria a si mesmo e seu entorno e é modificado pelo impacto da composição com outros corpos no dançar" (ALMEIDA, 2011).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

BRITO, Maria dos Remédios. Rostidade e Educação. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, Belém, v. 3, n. 5, p.142-152, 2017.

BRUKN, John. O que é a midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, Camila Abreu Portal; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thais Flores Nogueira. **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**, Editora UFSM, Santa Maria, 2020.

DELEUZE, Giles e GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Ed. 3. Trad. de Bento Jr. E Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

GOMES, Robson Farias. **A ontologia imanente da obra corpográfica**. In: Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas (8.), 2019, Campinas. Anais do VIII Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, Campinas: UNICAMP, 2019. p.10-22.

GOMES, Robson Farias. **Dança Imanente - o expressar e o ser expressão de si**. São Paulo: Memória ABRACE, v. 19, p. 1, 2019.

GOMES, Robson Farias. **Dança imanente: transeunte, híbrida e multifacetada**. São Paulo: Memória ABRACE, v. 20, p. 1, 2019.

GOMES, Robson Farias. **Do Onto: uma corpografia imanente**. Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA. p. 669, 2019.

GUATTARI, Felix & ROLNIK, Sueli. **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes. 1999.

LAGE, Marina. **Performance e presentificação: sobre a forma artística/estética no instante**. Viso: Caderno de Estética Aplicada, Niterói, v. 22, n. 1, p.132-145, 2018.

MENDES, Ana Flávia. **Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Avesso**. São Paulo: Escrituras, 2010.

ROCHA, Tereza. **Dança e liquidade: um estudo sobre tempo e imanência na dança contemporânea**. Salvador: Dança, 2013.

SALLES, Cecilia. **Gestos Inacabados. Processo de Criação Artística**. São Paulo, Fapesp. Editora: Annablume, 2008.

SILVA, Cintia Vieira. **Corpo e individuação: percursos espinosistas pela dança**. Doispontos, Curitiba, v. 15, n. 2, p.135-143, 2018.

SILVA, Cintia Vieira. **Da física do intensivo a uma estética do intensivo: Deleuze e a essência singular em Espinosa**. Cadernos Espinosanos, Curitiba, v. 22, p. 37-53. 2010.

ISSN: 2238-1112

A arte de dançar nas entrelinhas da Base Nacional Comum Curricular

Roselia Lobato Silva (UFBA)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: A proposta do projeto de pesquisa de doutorado é investigar os impactos das políticas reformatórias nos currículos de Dança inseridos na Educação Profissional Técnica de Nível Médio no âmbito dos Institutos Federais. Com ênfase na Reforma do Ensino Médio, caracterizada pelo conjunto de novas diretrizes para a alteração da estrutura do Ensino Médio, destaco a Lei n. 13.415/2017, que modificou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB n. 9394/1996 e a Base Nacional Comum Curricular – BNCC no contexto socioeconômico e político brasileiro. Identificamos que após duas décadas do reconhecimento legal da obrigatoriedade do ensino da Arte como componente curricular obrigatório em todos os níveis da Educação Básica, as novas regulamentações colocam a Arte como subárea do currículo e de caráter optativo no Ensino Médio. Neste texto, apresento algumas reflexões sobre as mudanças identificadas na Base Curricular para situar e ampliar as discussões sobre as diretrizes do ensino de Dança conforme as novas reformulações.

Palavras-chave: ARTE. DANÇA. POLÍTICAS EDUCACIONAIS. REFORMA CURRICULAR. BNCC

Abstract: The purpose of this research project for the doctorate is to investigate the impacts of reformatory policies on Dance curricula included in Secondary Level Technical Professional Education within the scope of Federal Institutes. It emphasizes the Secondary Education Reform, characterized by a set of new guidelines for changing its structure, highlighting the Law n. 13.415/2017, which modified the National Education Guidelines and Framework Law – LDB n. 9394/1996 and the National Common Curriculum Base – BNCC in the Brazilian socioeconomic and political context. Two decades after the legal recognition of the obligation to teach Art as a compulsory curricular component at all levels of Basic Education, the new regulations still place Art as an optional sub-area of the curriculum in High School. In this text, some reflections on the changes identified in the Curriculum Base are presented in order to situate and enlarge the discussions on the guidelines for teaching Dance according to the new reformulations.

Keywords: ART. DANCE. EDUCATIONAL POLICIES. SECONDARY EDUCATION REFORM. BNCC.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Movimentos iniciais

Este artigo é um recorte epistemológico do projeto de pesquisa de Doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), através do qual busco compreender os impactos das políticas reformistas relativas ao Ensino Médio, como a Lei n. 13.415/2017, a Base Nacional Comum Curricular, dentre outros documentos. Pondero que essas políticas podem impactar nas propostas curriculares da área de Dança, inseridas na Educação Profissional Técnica de Nível Médio, especialmente na modalidade integrada, dos Institutos Federais de Educação Ciência e Tecnologia.

Entre 2013 e 2018, é importante destacar que antes dessa crise sanitária e política[1], vinha ocorrendo no país uma inversão de condições, com a produção de um mal-estar na democracia (AVRITZER, 2018), provocado por tensões em vários setores da sociedade brasileira. Seu início foi marcado por manifestações em prol de melhores políticas públicas, as quais foram potencializadas por um conjunto de outras ações que não propiciavam o fortalecimento da democracia. Com o golpe de 2016, baseado em alegações frágeis sobre pedalada fiscal (comportamento semelhante aos presidentes anteriores), grupos políticos e o mercado financeiro foram favorecidos. O golpe teve como objetivo enquadrar o Brasil na agenda neoliberal e como consequência do discurso economicista, o campo educacional foi bastante atingido.

A Dança, como linguagem da Arte, mediante a hierarquização do conhecimento historicamente construído no seio do sistema capitalista, torna-se alvo fácil, associada a falta de iniciativas políticas que busquem enfrentar as mazelas do setor educacional brasileiro. "Nesse sentido, as formas constitucionais e as práticas dos governos oligárquicos podem ser denominadas mais ou menos democráticas" (RANCIÈRE, 2014, p. 92).

Sobretudo é importante entender que as políticas públicas educacionais que fomentam reformas curriculares são implantadas no Brasil geralmente com a justificativa de modernização do sistema de ensino, porém as raízes dessas

[1] O Brasil registrou 1.639 mortes pela covid-19 nas últimas 24 horas. Com o acréscimo, são 530.179 mortos desde o início da pandemia, em março de 2020. Os novos casos reportados recentemente foram 53.725, totalizando 18.962.762. Os indicadores seguem elevados, e o Brasil é o país com mais mortes diárias pelo vírus no mundo. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/saude-e-ciencia/2021/07/dia-nacional-ciencia-brasil-supera-530-mil-mortes-covid-19/>. Acesso em: 08 jul. 2021.

ISSN: 2238-1112

regulamentações estão profundamente imbricadas com advento do sistema capitalista colonialista no qual se aplica o que Santos (2010) denomina "[...] dicotomia apropriação/violência" (p. 32).

A Lei n. 13.415/2017 que alterou a LDB instituindo a política de fomento à implementação de escolas de Ensino Médio em tempo integral, modificando os currículos da Educação Básica, apresenta distintas mudanças nos modos de organização dos componentes curriculares. Este documento merece um olhar atento para compreendermos os reais propósitos, considerando o contexto político de retomada do poder conversador que atinge o setor público educacional.

Foram aprovados e publicados dois documentos da Base Nacional Comum Curricular (BNCC): um para a Educação Infantil e Ensino Fundamental e outro para o Ensino Médio. Sabemos que a BNCC não foi construída em pleno consenso, por isso apresenta várias contradições acerca da sua viabilidade. Ainda assim foi aprovada e homologada. Compreendendo isso, proponho discutir as implicações da BNCC no campo da Arte, visando destacar especialmente o modo como a linguagem da Dança é desenvolvida. Em todo caso, suponho que o contexto da construção desses documentos atinge a linha tênue que sustenta a Dança na Educação e um certo avanço na formação de docentes cuja ampliação dessa linguagem artística nos diversos níveis educacionais é notória, embora não satisfatória. Não pretendo esgotar esse assunto, especialmente sobre os instrumentos legais, uma vez que não sou da área de Educação, mas busco discutir sobre essas políticas em curso visando contribuir com reflexões sobre a área de Dança, ainda pouco explorada no processo educativo enquanto conteúdo curricular.

As medidas reformistas nos IFs são instituídas pelas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional e Tecnológica Técnica de Nível Médio (DCNEPT - Resolução CNE/CP n. 1/2021), as quais são fundamentadas na Reforma do Ensino Médio cujas alterações curriculares da área de Arte estão materializadas na BNCC.

Nesse sentido, trago contribuições de autores como Dourado e Siqueira (2019); Rancière (2014), Frigotto e Ramos (2016), Marques (2007), Santos (2010) dentre outros para dialogarmos sobre a maneira como Arte está presente na Base Curricular.

ISSN: 2238-1112

Na próxima sessão, apresento algumas discussões sobre a presença da Arte nas políticas educacionais para, em seguida, debatermos sobre a perspectiva da Dança identificada na área de Linguagens e suas Tecnologias da BNCC.

2. Notas sobre a presença da Arte nas políticas educacionais

Ao longo da história da educação brasileira, o ensino de Arte é marcado pela estagnação, retrocessos, avanços e tentativas de exclusão do currículo escolar. Apesar de toda a materialidade cultural, científica e literária, a Arte na educação ainda caminha conforme as aspirações políticas em curso no país. Nestas perspectivas, apresento algumas informações sobre as medidas educacionais que inseriram a Arte e suas linguagens na Educação Formal, fomentando a concepção de cursos de graduação e, consequentemente, a formação de professores de acordo com as distintas linguagens artísticas.

A princípio, é válido situar o Projeto de Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional que, após longo processo de tramitação, resultou na primeira LDB n. 4.024/1961, sancionada em 20 de dezembro de 1961, quando regulamentou o Ensino Formal no Brasil. Esta foi modificada por emendas e artigos, sendo reformada pelas Leis n. 5.540/1968, n. 5.692/1971 e em seguida, substituída pela LDB n. 9.394/1996, em vigor até o momento, a qual passou também por várias alterações desde a sua publicação. Foi a partir da LDB que o ensino de Arte se tornou componente curricular obrigatório na Educação Básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural, a formação artística e estética dos estudantes. A Arte passou a ser reconhecida como disciplina nos diversos níveis da Educação Básica e, dois anos depois, em 1998, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), referiu-se às linguagens artísticas como as Artes Visuais, a Dança, a Música e o Teatro. Assim, a Dança foi identificada pela primeira vez como linguagem específica da Arte, conforme pontuou Marques (2007). Ou seja, estamos há vinte e três anos após essa conquista.

Sobretudo, foi com o advento da Lei Federal n. 13.278/2016, sancionada pela presidente Dilma Rousseff, onde no artigo 26, parágrafo 6º, da LDB, que as linguagens artísticas foram estabelecidas como disciplinas obrigatórias da Educação Básica (da Educação Infantil ao Ensino Médio). Essa normativa foi importante para que as instituições escolares entendessem a necessidade da presença de

ISSN: 2238-1112

professores habilitados na área específica da Arte, pois, na maioria das vezes, priorizam às Artes Visuais ou o ensino de Arte numa perspectiva polivalente. A Lei estabeleceu um prazo de cinco anos para que os sistemas de ensino promovessem a formação de professores para inserção dos componentes curriculares em todos os níveis da Educação Básica, conforme o documento legal. Porém, antes do cumprimento do prazo citado, para efetivação dessas determinações, as novas diretrizes foram aprovadas.

Mesmo sabendo que os instrumentos legais não são garantias de efetivação dos direitos, a legislação favorece a reivindicação da presença da Dança nos currículos das escolas não garantida eficazmente. Por isso, é muito importante uma leitura crítica das políticas públicas que engendram alterações substantivas nos projetos curriculares, principalmente quando não há diálogo com os principais agentes da Educação.

Como foi destacado, desde a obrigatoriedade do ensino da Arte na Educação, observamos alguns avanços. Porém, ao longo dos anos, a Dança esteve associada ao currículo das Artes Cênicas e muitas instituições escolares ainda insistem em não a reconhecer como integrante do processo de formação.

De modo geral, apesar de algumas conquistas, o problema da educação no país não é recente uma vez que se constituiu na lógica da colonização que é base estruturante da sociedade brasileira, reproduzida no campo da Arte. O pensamento de um grupo social é constituído por narrativas nos currículos. A esse respeito, Nilma Gomes argumenta:

> A colonialidade é resultado de uma imposição de poder e da dominação colonial que consegue atingir as estruturas subjetivas de um povo, penetrando na sua concepção de sujeito e se estendendo para a sociedade de tal maneira que, mesmo após o término do período colonial, as amarras persistem. Nesse processo, existem alguns espaços e instituições sociais nos quais ela opera com maior contundência. As escolas de educação básica e o campo da produção científica são alguns deles. Nestes, a colonialidade opera, entre outros mecanismos, por meio dos currículos. (GOMES, 2019, p.227)

Essa situação se torna mais complexa quando estamos enfrentando uma pandemia que, infelizmente, está levando muitas vidas no Brasil e no mundo, deixando sequelas em boa parte da população, causando sofrimento e aumentando as desigualdades socioeconômicas.

3. O lugar da Dança na Base Nacional Comum Curricular

A Medida Provisória n. 746, de 23 de setembro de 2016, que reformula o Ensino Médio, propôs uma mudança ampla para alterar desde aspectos de sua organização como a carga horária e questões relativas ao currículo e às suas finalidades. Foi esta MP que deu origem à Lei n. 13.416/2016 que divide os currículos em formação comum e outra parte com cinco itinerários formativos compostos pelas diversas áreas de conhecimento.

De acordo com a legislação, o Estado tem como dever ofertar a educação regular e a garantia do pleno desenvolvimento do educando. Apesar de todas as fragilidades identificadas no sistema educacional brasileiro, o direito público subjetivo de acesso à educação, como destacado, passa por ameaças devido às políticas reformistas que podem reduzir os padrões mínimos de qualidade.

O Ensino Médio, conforme a legislação, enquanto etapa final da Educação Básica, tem como finalidade consolidar e aprofundar as aprendizagens adquiridas no Ensino Fundamental, dentre outras funções, e ainda se destaca como "preparação para o trabalho". Essa preparação recebe um direcionamento especial no ensino público, uma vez que este atinge a maior parte da população brasileira, especialmente os filhos da classe trabalhadora, na sua maioria pretos e seus descendentes que pode ser constatado nas

> [...] estatísticas sobre o emprego, a desigualdade de salários, o acesso à educação etc.; e na população carcerária que, em sua maioria, é de jovens pretos ou pardos e com nível de escolaridade que, para a grande parte, não passa do ensino fundamental. (FRIGOTTO; RAMOS, 2016, p. 34)

Complementando essa questão, Santos (2010, p. 39) enfatiza:

> O meu argumento é que esta realidade é tão verdadeira hoje como era no período colonial. O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas. As colônias representam um modelo de exclusão radical que permanece atualmente no pensamento e práticas modernas ocidentais como aconteceu no ciclo colonial.

São vários os mecanismos de exclusão, pois muitos seres considerados "sub-humanos" não conseguem sequer ser candidatos à inclusão. Já que para manter os estudantes na escola é necessário que o Estado aplique recursos financeiros nas instituições públicas, e levando em consideração a força do poder

ISSN: 2238-1112

econômico sobre as políticas governamentais, a última etapa da Educação Básica pública sofre uma pressão forte. Como o Ensino Médio absorve a faixa etária que se caracteriza pela passagem da adolescência para a vida adulta, estes são vistos como propensos candidatos para o mercado de trabalho em constante processo de transformação. Para isso, exige-se uma formação profissional adequada para suprir as exigências do capital, o que representa fortes tensões nas políticas educacionais.

Ao longo dos tempos, a LDB passou por várias mudanças. Lembrando que alguns avanços se devem às lutas da sociedade organizada quando é possível algum diálogo com os representantes do povo no poder público. Porém, a legislação vigente estabelece mudanças nos currículos do Ensino Médio e, assim como outros documentos legais que compõem a reforma, é um instrumento capaz de aprofundar as dicotomias. Por isso, a BNCC

> [...] enquanto Política de Governo ela é normativa e implica um esforço das Redes de Ensino, no âmbito público ou privado, de repensar suas Propostas Pedagógicas. (DOURADO; SIQUEIRA, 2019, p. 294)

A Base é um documento curricular da Educação Básica que passa a ter força de lei. Nesse contexto, a BNCC definirá os direitos e objetivos da aprendizagem nas diversas áreas de conhecimento. Conforme a nova redação da Lei 9394/1996,

> **Art. 36**. O currículo do ensino médio será composto pela Base Nacional Comum Curricular e por itinerários formativos, que deverão ser organizados por meio da oferta de diferentes arranjos curriculares, conforme a relevância para o contexto local e a possibilidade dos sistemas de ensino, a saber: I – linguagens e suas tecnologias; II – matemática e suas tecnologias; III – ciências da natureza e suas tecnologias; IV – ciências humanas e sociais aplicadas; V – formação técnica e profissional. (BRASIL, 2017, p. 26)

A organização das áreas destacadas acima é enfatizada na BNCC e deverá ser organizada com as respectivas competências e habilidades. Conforme ainda a mesma legislação citada acima, no § 1º, "A organização das áreas de que trata o *caput* e das respectivas competências e habilidades será feita de acordo com critérios estabelecidos em cada sistema de ensino" (BRASIL, 2017, p. 26). Ou seja, considerando a realidade da nossa educação, essa abertura para a disponibilidade para vagas é uma questão complexa. É claro que a diversificação é importante, mas não do tipo que sonega o acesso ao conhecimento, que faz com que um estudante, ao optar pelo itinerário de Ciências da Natureza, por exemplo, deixe de ter conhecimento de Ciências Humanas. É um prejuízo formativo.

Outra questão que merece destaque diz respeito ao notório saber que traz à tona a não necessidade de um professor licenciado em determinada área de conhecimento, conforme a legislação. Sabemos que em grande parte das escolas praticamente todas as disciplinas do Ensino Médio existem professores que atuam sem habilitação na área e isso é algo que a política pública tinha que combater para corrigir, já que a lei exigia obrigatoriedade da Licenciatura. Como não é mais uma determinação legal, é mais uma questão séria. No âmbito da Dança, é possível fragilizar ainda mais a atuação do docente, com ampliação de contratos temporários aumentando a precarização da área no ambiente educacional.

Na perspectiva do processo de ensino, observa-se que a Base curricular não favorece o desenvolvimento de todas as dimensões da formação, visto que detalha por meio de códigos alfanuméricos o que ensinar, como ensinar, quando ensinar. Cabe perguntar como a Base Nacional Comum Curricular, tão detalhada, poderá enfrentar as desigualdades e a falta de qualidade? Um documento único para as milhares de escolas do nosso país, com características geográficas e econômicas tão desiguais, pode resolver o problema da desigualdade ou aprofundar? De fato, diversas escolas não têm condições estruturais que favoreçam o desenvolvimento de um currículo único e, por vezes, distantes das mínimas condições necessárias para efetivação das diretrizes propostas, o que pode aprofundar as desigualdades.

Nessas circunstâncias, as propostas curriculares relativas à Dança no componente curricular Arte na BNCC fragilizam o avanço da inserção do conhecimento artístico dessa linguagem na escola, pois os itinerários formativos são recomendados "[...] como estratégias para a flexibilização da organização curricular do Ensino Médio, possibilitando opções de escolha aos estudantes" (BRASIL, 2017, p. 471). Essa medida também poderá ser utilizada pelos estabelecimentos de ensino como uma justificativa para a não contratação de docentes com formação específica, dentre outras questões.

Nos Institutos Federais, no âmbito da Educação Profissional Técnica de Nível Médio, na modalidade integrada, as propostas curriculares envolvem formação técnica e conhecimentos gerais cujas presenças das distintas áreas nos processos educativos são fundamentais para promover uma educação integral. Por isso, a concepção de uma proposta curricular ampla e humanista, que inclua o ensino da Dança, por exemplo, não dependerá apenas das "escolhas" dos estudantes, e sim

ISSN: 2238-1112

da disponibilidade das Instituições, bem como da composição dos seus quadros docentes.

Diante dessas questões e de outros desdobramentos promovidos pela contrarreforma, conforme alguns estudiosos estão denominando, como Frigotto e Ramos (2016), dentre outros, e agora diante da crise sanitária, econômica, sociocultural e política provocada pela pandemia mundial da COVID-19 e pela falta de medidas efetivas do Governo Federal brasileiro para minimizar os danos causados, todos os esforços são necessários para que a Arte resista na sociedade e na Educação Formal.

Segundo a BNCC, a área de Linguagens e suas Tecnologias visa ampliar e consolidar as aprendizagens previstas no documento referente ao Ensino Fundamental por meio da Arte, Língua Portuguesa, Educação Física e Língua Inglesa. "[...] Para tanto, define competências[2] específicas e habilidades a ser exercitadas e constituídas no Ensino Médio, que integram conhecimentos desses diferentes componentes curriculares" (BRASIL, 2017, p. 473). O desenvolvimento de competências e habilidades sustentam o documento e devem atuar como indicadores de desenvolvimento que se relacionam com os distintos campos de conhecimento destacados acima.

A Base curricular, que faz referência à Lei n. 13.415/2017, indica dialogar com os outros documentos e orientações oficiais, como as Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica – DCNEM (2013) e ainda receber contribuições da pesquisa acadêmica e de currículos estaduais. Pontua o comprometimento de uma formação voltada para participação dos jovens nas práticas que envolvem as linguagens. Assim, na parte introdutória da área onde a Arte está inserida é ressaltado que a organização do instrumento curricular busca dialogar inclusive com documentos anteriores à reforma, porém com informações bastantes limitadas.

Existe uma defesa na opção de escolha dos itinerários formativos no Ensino Médio, que é quando os jovens intensificam seus interesses, sentimentos, capacidade de expressão e de conhecimento, aspectos em ênfase na BNCC. Esse período é caracterizado por maior autonomia, capacidade de abstração e de refletir sobre o mundo, possibilitando maior participação na vida pública e de produção

[2] O conceito de competência não será trabalhado detalhadamente neste texto, uma vez que tem uma vasta literatura publicada sobre o assunto. O que posso dizer é que as competências são pensadas conforme a formação do trabalhador e podem variar de acordo com relações de produção.

ISSN: 2238-1112

cultural. Os estudantes fazem isso através de diversas produções manifestadas em músicas, danças, entre outras. (BRASIL, 2017). Tais ações são destacadas como produções e práticas socioculturais combinadas com linguagens artísticas e distintos modos de convivência.

De acordo ainda com o documento, as materialidades propostas no âmbito do Ensino Médio partem do princípio de que houve ampliação dos repertórios e das práticas de linguagem, com diversificação dos campos que atuam, e análises das manifestações artísticas, linguísticas e corporais e de que modo elas são constituídas na vida em sociedade. Tudo isso supostamente garantido no Ensino Fundamental por meio dos distintos componentes da área. Uma proposta ousada e desafiadora em campos de conhecimento tão distintos.

Vejamos outro trecho destacado na parte introdutória da área de Linguagens e suas Tecnologias:

> No Ensino Médio, a área tem a responsabilidade de propiciar oportunidades para a consolidação e a ampliação das habilidades de uso e de reflexão sobre as linguagens – artísticas, corporais e verbais (oral ou visual-motora, como Libras, e escrita) –, que são objeto de seus diferentes componentes (Arte, Educação Física, Língua Inglesa e Língua Portuguesa). (BRASIL, 2017, p. 474)

Conforme destacado acima, a reflexão sobre as linguagens abrange os diferentes campos de conhecimento. Porém, é importante ressaltar que durante o processo de estruturação do campo da Arte, estudiosos e pesquisadores pioneiros definiram o uso da palavra *linguagem* para especificar as distintas expressões artísticas na educação formal. O documento desenvolve a ideia de proposição das linguagens nas fronteiras dos componentes curriculares ao mesmo tempo em que promove mais confusões relativas ao ensino das expressões artísticas nos itinerários formativos das escolas. A reforma substitui o conceito de componentes curriculares, apesar de mantido, instituindo eixos formativos.

Acredito que não haveria nenhum problema nessa perspectiva dos diferentes componentes compreendidos como linguagem, se a presença da Arte no ambiente educacional fosse gerenciada de outra maneira. É possível supor que isso pode gerar mais equívocos por parte de professores de Língua Portuguesa, por exemplo, que possuem inclinação para a práticas artísticas nos seus processos de ensino ou mesmo dos profissionais da Educação Física que trabalham a Dança no que denominam "cultura corporal do movimento". Lembrando que o primeiro

ISSN: 2238-1112

componente é o único considerado obrigatório, uma vez que no "§2º A Base Nacional Comum Curricular referente ao ensino médio incluirá obrigatoriamente estudos e práticas de educação física, arte, sociologia e filosofia" (BRASIL, 2018, p. 25).

No início do texto destinado ao campo da Arte, na BNCC, existe uma explicação sobre a contribuição dessa área para o desenvolvimento de uma "autonomia criativa" e "expressiva" do estudante, que se conectam pela racionalidade, sensibilidade, intuição e ludicidade. Qual seria o sentido dessas informações destacadas no documento? De que modo isso seria pensado na área de Dança? O documento destaca ainda que a Arte proporciona às pessoas a ampliação do conhecimento que diz "relacionado" a si, ao outro e ao mundo. Assim, são inseridas informações gerais, sem aprofundamento ou conexão com os conhecimentos específicos de cada linguagem artística.

Considerando o que foi comentado acima, veja na íntegra o primeiro parágrafo que aborda a Arte na área de Linguagens e suas Tecnologias:

> A **Arte** contribui para o desenvolvimento da autonomia criativa e expressiva dos estudantes, por meio da conexão entre racionalidade, sensibilidade, intuição e ludicidade. Ela é, também, propulsora da ampliação do conhecimento do sujeito relacionado a si, ao outro e ao mundo. É na aprendizagem, na pesquisa e no fazer artístico que as percepções e compreensões do mundo se ampliam no âmbito da sensibilidade e se interconectam, em uma perspectiva poética em relação à vida, que permite aos sujeitos estar abertos às percepções e experiências, mediante a capacidade de imaginar e ressignificar os cotidianos e rotinas. (BRASIL, 2017, p. 474)

Como podemos observar, são apresentadas algumas de muitas palavras agregadas ao longo do documento para falar de vários campos de conhecimento que se constituem com as suas especificidades, apesar de se relacionarem. Em uma página do documento a Arte é abordada ressaltando as quatro linguagens artísticas e o Audiovisual. Tais linguagens são inseridas visando complementar algumas indicações que sugerem, por exemplo, que os estudantes aprimorem suas capacidades de análises das "produções estéticas que observam/vivenciam e criam". Alguns parágrafos que se destinam a explicar, de um modo peculiar, a importância e a função da Arte na Educação, destacando termos como expressões, movimentos, linguagens, entre outras, sem maiores explicações. Eis o momento em que as distintas áreas da Arte são mencionadas:

ISSN: 2238-1112

> A pesquisa e o desenvolvimento de processos de criação de materialidade híbridas – entendidas como forma construídas nas fronteiras entre as linguagens artísticas, que contemplam aspectos corporais, gestuais, teatrais, visuais, especiais e sonoros – permite aos estudantes explorar, de maneira dialógica e interconectada, as especificidades das Artes Visuais, do Audiovisual, da Dança, da Música e do Teatro. (BRASIL, 2017, p. 474)

Nesse trecho as linguagens artísticas são citadas destacando o modo como elas podem ser relacionadas ao processo de criação híbrida. O documento fala que é na aprendizagem, na pesquisa e no fazer artístico que as compreensões e percepções do mundo se ampliam no aspecto da sensibilidade, sem maiores especificações. Desse modo,

> essa concepção gerencial e pragmática, se materializada, poderá resultar em matrizes e dinâmicas curriculares mais operacionais e padronizadas, pautadas por uma secundarização das Ciências Humanas e Sociais e das Artes em geral. (DOURADO; SIQUEIRA, 2019, p. 298)

Como foi pontuado, o instrumento curricular foi construído com base nos conceitos de competência e habilidades voltados para suprir as necessidades do capital, ou melhor, a lógica dos interesses de um mercado notadamente em transformação. Observa-se, como pontuam alguns autores, um hibridismo conceitual com a intenção de confundir o leitor. Isso podemos ver nitidamente na abordagem da área de Arte no documento que mescla vários termos. Assim, segundo a BNCC:

> [...] os estudantes podem também relacionar, de forma crítica e problematizadora, os modos como as manifestações artísticas e culturais se apresentam na contemporaneidade, estabelecendo relações entre arte, mídia, mercado e consumo. (BRASIL, 2017, p. 474)

Nesse contexto, há evidentemente a necessidade de pontuar questões genéricas relativas ao campo da Arte na Educação que se aproxima do desenvolvimento do senso crítico, dentre outros aspectos.

Voltando ao discurso das competências e habilidades, identifica-se a tentativa de secundarizar o conhecimento que deve ser o núcleo central do currículo. Colocar ênfase na atitude, fragiliza a centralidade do conhecimento que confere autonomia intelectual dos sujeitos com capacidade de pensar por si mesmo, de argumentar e ter autonomia de pensamento. A perspectiva abordada na BNCC induz a formação de pessoas dependentes intelectual, ética e moralmente. Para a área de Arte é extremamente prejudicial, uma vez que medir as competências e habilidades não é algo simples. Apesar de destacar a flexibilidade, trata-se de uma tentativa de homogeneização curricular que só serve para esconder as

desigualdades e para justificar avaliação em larga escala, com foco no desenvolvimento:

> É esse também o enfoque adotado nas avaliações internacionais da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), que coordena o Programa Internacional de Avaliação de Alunos (Pisa, na sigla em inglês), e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco, na sigla em inglês), que instituiu o Laboratório Latino-americano de Avaliação da Qualidade da Educação para a América Latina (LLECE, na sigla em espanhol). (BRASIL, 2017, p. 13)

Como percebemos, é um referencial que merece uma análise cuidadosa, pois minimamente comparado aos Parâmetros Curriculares Nacionais que, apesar de muitas críticas, apresentavam diretrizes para cada linguagem artística. Na BNCC, a Dança e o movimento são citados em algumas passagens do texto da área de Arte. Sabemos da importância da integração das produções artísticas, mas da forma que está construída, sem abranger as particularidades epistemológicas de cada uma, não propicia significados.

Diante dessas reflexões, podemos sugerir que os conteúdos de Dança estão nas subjetividades do documento com uso de alguns termos ou palavras-chave relacionadas aos conhecimentos artístico-culturais e que podem ser diluídos nos processos formativos educacionais. Quanto a isso posso afirmar, assim como diz o professor Dante Moura (2021), em palestra proferida no Seminário Diretrizes para Cursos Técnicos, em junho de 2021, se referindo às DCNEPT, que o documento apresenta uma "sopa de termos" com o objetivo de confundir o leitor, uma vez que está integrado a nova [contra] reforma do Ensino Médio.

De fato, depois de várias manifestações contra as imposições na legislação, podemos dizer que a manutenção do ensino de Arte como componente obrigatório da Educação Básica sendo enfatizado no Art. 26, § 6º, que "As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular [...]" (BRASIL, 2018, p. 20), é ainda uma referência importante para continuarmos na luta pela presença dos conhecimentos artísticos na educação formal. O importante é termos ciência da situação política na qual nos encontramos. Um avanço da extrema direita, do conservadorismo, do negacionismo, do obscurantismo, da perseguição às manifestações artísticas que tentam impedir a liberdade de expressão e o pensamento crítico. Por isso a importância da organização e estudo rigoroso do que está acontecendo.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Compreendo que o foco da política educacional não deveria ser apenas uma reformulação curricular. É importante pensar numa reformulação estruturante global que implicaria inclusive rever o financiamento e as condições de oferta do Ensino Médio, cuja desigualdade educacional no Brasil é imensa. Deveria ser uma reformulação que atacasse vários problemas, não apenas o currículo, mas também a desvalorização de professores e professoras, as condições estruturais da escola, dentre outros aspectos.

Apesar de tudo isso, temos uma história de luta e resistência, agora com um número maior de profissionais espalhados pelo Brasil para enfrentar mais esse ataque às Artes. Desde a inserção da Arte na Educação foram muitos avanços, mudanças e reformulações que garantem mais engajamento e conhecimento sobre a dança no processo de ensino. Por isso, a necessidade do enfrentamento, com resistência e luta pela garantia do ensino da Dança de qualidade na Educação Básica que, mesmo que alguns não queiram, continuará presente e pulsante na vida das pessoas.

Roselia Lobato Silva
UFBA.
E-mail: roselobato@ifma.edu.br
Doutoranda e Mestra em Dança pelo PPGDança da UFBA. Docente no Instituto Federal do Maranhão. Graduada em Artes Cênicas pela UFMA. Artista da dança e do teatro e instrutora de Yoga. Integrante do Grupo de pesquisa PROCEDA – Políticas, Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança (CNPq).

Orientadora: Lúcia Matos
UFBA
E-mail: luciamatos2@gmail.com
Docente do PPGDança e da graduação em Dança da UFBA. Doutora em Artes Cênicas e Pós-doutora em Estudos da Dança (FMH - Univ. Lisboa). Coordena o Grupo de pesquisa PROCEDA – Políticas, Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança (CNPq)

Referências

AVRITZER, Leonardo. **O pêndulo da democracia no Brasil**: uma análise da crise 2013–2018. Novos Estud. CEBRAP. São Paulo. v. 37 n. 02. 273-289. mai./ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/c3T5mk68ngn7PQ5chVkbhrS/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 21 jun. 2021.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei n. 13.415, de 16 de fevereiro de 2017, altera as Leis n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível

em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/L13415.html>. Acesso em: 10 out. 2019.

_____. Ministério da Educação. **Lei n. 9.394 de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, 1996. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso em: 11 jun. 2021.

_____. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Base Nacional Comum Curricular**: educação é a base, 2017. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso em: 11 jun. 2021.

_____. Conselho Nacional de Educação. Resolução nº 1 de 05 de janeiro de 2021. **Define as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Profissional e Tecnológica**. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/resolucao-cne/cp-n-1-de-5-de-janeiro-de-2021-297767578>. Acesso em: 15 mar. 2021.

_____. **LDB**: Lei de Diretrizes e Bases da educação nacional. 2. ed. Brasília: Senado Federal. Coordenação de Edições Técnicas, 2018.

DOURADO, Luiz Fernandes; SIQUEIRA, Romilson Martins. A arte do disfarce: BNCC como gestão e regulação do currículo. **RBPAE** - v. 35, n. 2, p. 291 - 306, mai./ago. 2019.

FRIGOTTO, Gaudêncio; RAMOS, Marise Nogueira. Medida provisória 746/2016: a contra-reforma do ensino médio do golpe de estado de 31 de agosto de 2016. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n. 70, p. 30-48, dez. 2016.

GOMES, Nilma L. O Movimento negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

PIMENTEL Lucia Gouvêa; MAGALHÃES, Ana Del Tabor Vasconcelos. Docência em Arte no contexto da BNCC: É preciso reinventar o ensino/aprendizagem em Arte? **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 220-231, maio/ago. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. Pgs. 31-83.

TV IFMA. **Seminário Diretrizes para Cursos Técnicos** - Impactos das Novas Diretrizes para EPT nos IFs. Palestra de Dante Moura. Veiculado em: 18 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

Estágio supervisionado obrigatório: tendências e desafios na formação inicial de professores de Dança

Silvia C. Soter da Silveira (UFRJ)
Mário G. Cipriano Netto (UFRJ/SME-Guaratinguetá/SP)
Cristiane Rosa de Macedo (SME/SEEDUC/UFRJ)
Gabriel R. F. Lima (UFRJ)
Julia Moraes Ramalho (UFRJ)
Priscilla Aguiar (UFRJ)

Dança como Área de conhecimento: perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares

Resumo: Esse artigo tem como objeto o Estágio Supervisionado Obrigatório (ESO) em licenciaturas em Dança no Brasil e apresenta os resultados parciais da pesquisa "Tendências e desafios do Estágio Supervisionado Obrigatório/ESO em cursos de licenciatura em Dança no Brasil", desenvolvida pelo Grupo de Estudo e Pesquisa Dança, Criação e Ensino — UFRJ. A pesquisa, iniciada em agosto de 2019, tem como objetivo conhecer as estratégias desenvolvidas pelas Licenciaturas em Dança para garantir o cumprimento das 400 horas de ESO. Seu instrumento principal de coleta de dados foi um questionário online dirigido a coordenadores de cursos e professores responsáveis pelo ESO nas respectivas instituições. Trata-se de dados referentes a 14 Instituições de Ensino Superior, destacando-se tendências e desafios enfrentados pelos cursos de licenciatura das cinco regiões do país. Por estar intrinsecamente ligado ao ensino de Dança na educação básica, o ESO ainda é um campo em construção, uma vez que a presença do ensino de Dança nas escolas básicas, como ensino de Arte e sob condução de docentes licenciados em Dança não é uma realidade em muitas partes do Brasil. Na percepção dos respondentes, além de oferta insuficiente de escolas como campo de estágio, a falta de acolhimento da gestão escolar para as atividades de Dança, a exigência de ensino de Arte baseada na polivalência ou nas artes visuais e o perfil socioeconômico dos discentes representam os principais desafios para a plena realização do ESO.

Palavras-chave: LICENCIATURA EM DANÇA. ESTÁGIO SUPERVISIONADO OBRIGATÓRIO. FORMAÇÃO INICIAL. ENSINO SUPERIOR.

Abstract: This paper focuses on the mandatory supervised internship (Estágio Supervisionado Obrigatório, ESO) in Dance teaching colleges in Brazil, and presents partial results from the research" Tendências e desafios do Estágio Supervisionado Obrigatório/ESO em cursos de licenciatura em Dança no Brasil" ["Trends and challenges in ESO in Dance teaching colleges in Brazil"], developed by Grupo de Estudo e Pesquisa Dança, Criação e Ensino — UFRJ. The research, started in August 2019, intends to get to know strategies developed by Dance teaching colleges to guarantee the fulfilment of their 400 ESO hours. Its main data gathering tool was an online questionnaire aimed at course coordinators and professores responsible for ESO at their institutions. The data spans 14 higher education institutions, highlighting trends and challenges faced by teaching colleges throughout

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

the country. Since it is intrinsically tied to dance teaching in basic education, ESO is a field still under construction, since the presence of dance classes in schools under the umbrella of art education and conducted by teachers specialised in dance isn't a reality in many parts of Brazil. Those who responded the questionnaire see the insufficient offer of schools for internships, the unwelcoming environment for dance activities created by school management, the demand for art education based in polyvalence or visual arts and the socio-economical profile of students as the main challenges for a full ESO experience.

Keywords: DANCE TEACHING COLLEGES. MANDATORY SUPERVISED INTERNSHIP. INITIAL EDUCATION. HIGHER EDUCATION.

1. Introdução

Esse artigo apresenta resultados parciais da pesquisa "Tendências e desafios do Estágio Supervisionado Obrigatório/ESO em cursos de Licenciatura em Dança no Brasil", desenvolvida pelo Grupo de Estudo e Pesquisa Dança, Criação e Ensino (GEPEDANCE), sob coordenação da Profa. Dra. Silvia Camara Soter da Silveira, da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Iniciada em agosto de 2019 e ainda em curso, a pesquisa tem como objetivo principal conhecer as estratégias desenvolvidas pelos cursos de Licenciatura em Dança de Universidades públicas e privadas no país, para garantir o cumprimento das 400 horas do ESO. Seu instrumento principal de coleta de dados é um questionário online, com perguntas fechadas e abertas, dirigidas a coordenadoras/es de cursos e/ou professoras/es responsáveis pelo acompanhamento do ESO nas respectivas instituições.

O estágio supervisionado curricular obrigatório, etapa crucial das licenciaturas, se constitui como o momento da formação inicial que de maneira mais direta permite que estudantes se aproximem do fazer docente e também da escola básica, campo onde poderão atuar quando se formarem. O ESO é, para grande parte de estudantes de licenciatura, o primeiro contato com a escola básica em que estarão em posição diferente da que estiveram como alunos, significando uma experiência singular na formação de professores, momento de reinvenção em que podem se revelar as contradições entre teoria e prática (PRONSATO, 2012; NARDIN, 2017).

Pela Resolução CNE/CP nº 2 (BRASIL, 2019), as 400 horas de estágio supervisionado obrigatório para a formação de professores deve ocorrer "em situação real de trabalho em escola, segundo o Projeto Pedagógico do Curso (PPC) da instituição formadora […]; em ambiente de ensino e aprendizagem […] efetivado mediante o prévio ajuste formal entre a instituição formadora e a instituição associada ou conveniada, com preferência para as escolas e as instituições públicas" (BRASIL, 2019).

Todavia, como aponta Pronsato (2012), o licenciando em Dança enfrenta dificuldades ainda no processo de formação, ao se deparar, por exemplo, com a resistência institucional para abertura de vagas para seus estágios nas redes de ensino, o que impede, em muitos casos, que as orientações da Resolução CNE/CP nº 2 (BRASIL, 2019) sejam plenamente cumpridas. Apesar da centralidade do ESO na formação docente em Dança, e sua importância, a inserção de licenciandos de Dança na educação básica para fins de ESO não está garantida na maior parte do país, dado confirmado pela pesquisa.

Nos últimos 15 anos, houve uma grande expansão de cursos superiores de Dança no Brasil. Contudo, o crescimento não foi acompanhado no mesmo ritmo pela inserção de professores licenciadas/os em Dança nas redes de escolas de educação básica, em muitas partes do país (SOTER, 2016; SILVANO, 2021).

Em 2021, há 40 IES com cursos superiores de Dança no país, sendo 36 licenciaturas em atividade: 12 cursos em instituições privadas, 6 em instituições públicas estaduais e 18 em instituições públicas federais (BRASIL, 2021). Tendo a cidade do Rio de Janeiro como exemplo, a existência de 3 cursos de Licenciatura em Dança desde 2010 ainda não garantiu a presença de docentes de Dança na educação básica de modo amplo, cenário que se repete em nível nacional. As dificuldades enfrentadas pelos professores de Prática de Ensino de Dança/ESO para a inserção de licenciandas/os em Dança da UFRJ nas redes de ensino é um dos fatores que motiva a presente pesquisa. O curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro foi criado em 2010 e é o primeiro e único curso de licenciatura em Dança público na cidade, ainda que o Rio conte com cursos de licenciatura em Dança desde 1985.[1]

[1] O curso de licenciatura em Dança do Centro Universitário da Cidade, Rio de Janeiro, foi criado em 1985, tendo suas atividades iniciadas em março deste mesmo ano, conforme dados do e-MEC. Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/>. Acesso em: 24 jun.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Pelas orientações da UFRJ para seus quase trinta cursos de licenciatura, o ESO deve acontecer, prioritariamente, na educação básica e nas redes públicas de ensino, junto a professor regente licenciado na área em questão. É esperado, portanto, que um licenciando em Matemática realize seu ESO em escolas de educação básica junto a professores de Matemática, ou que licenciandos em Educação Física possam se integrar como estagiários em escolas, sob orientação de professores de Educação Física.

No caso do curso de licenciatura em Dança da UFRJ, desde a sua criação, a construção de uma rede de parceiros na educação básica para acolhimento de estudantes de graduação em Dança para fins de estágio tem sido parte substancial do trabalho dos professores responsáveis pelo estágio. Ainda que a UFRJ tenha uma extensa rede de instituições conveniadas para acolhimento dos licenciandos de suas várias licenciaturas, o pequeno contingente de docentes licenciados em Dança atuando nessas redes restringe a inclusão de licenciandos em Dança nas escolas. A hipótese de que outros cursos de licenciatura enfrentam situações semelhantes nos motivou a realizar esta investigação, convictos de que poderíamos aprender uns com os outros, pela partilha de nossas experiências.

Este artigo tem como foco apresentar algumas tendências e desafios apontados pelas instituições de ensino superior (IES), dados da pesquisa, relativos aos contextos e às situações de inserção dos licenciandos para a realização do ESO e aos principais desafios destacados pelos respondentes para a construção de um campo de estágio rico e efetivo para os licenciandos em Dança.

Os dados trazidos são referentes a 14 IES que participaram do levantamento até junho de 2021. Este número representa aproximadamente 40% de um universo composto por 36 instituições de ensino superior que oferecem cursos de licenciatura em Dança e que estão atualmente em atividade no país.[2] Destes, com 4 IES participantes, a região Nordeste é a que tem maior presença neste levantamento, seguida das regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul, com 3 IES cada, e da região Norte, representada por apenas 1 IES.[3]

[2] Consulta realizada na plataforma E-mec. Acesso em: 16 de junho de 2021. Deste quantitativo estão desconsiderados os cursos já extintos e os diversos currículos e/ou modalidades de um mesmo curso oferecidos pelas IES.

[3] Se tomarmos como referência um recorte regional, as 3 IES do Centro-Oeste representam aproximadamente 75% dos cursos de licenciatura da região; já as 4 IES da região Nordeste correspondem a 50% do total de instituições da região; a única participação da região Norte (1) garante, por sua vez, um alcance de 50%; a região Sudeste, com 3 IES participando deste

ISSN: 2238-1112

Já no que se refere à categoria administrativa,[4] as IES estão divididas em públicas federais (11), públicas estaduais (2) e privada (1). No cenário nacional dos cursos de licenciatura em Dança, este levantamento alcança aproximadamente 53% das IES públicas federais, 17% das IES públicas estaduais e 8% das IES privadas.

2. Tendências

2.1. Contextos e situações de realização do ESO

Na tentativa de conhecer as estratégias desenvolvidas no cumprimento das 400 horas previstas para o ESO, buscamos nos informar sobre os contextos e as situações em que se realizam as atividades de estágio supervisionado obrigatório, em cada um dos cursos investigados, na crença de que as alternativas para inserção dos licenciandos dependem do campo disponível em cada contexto, podendo diferir em cada município ou região.

O campo de resposta à pergunta sobre contextos e situações de realização do ESO autorizava que múltiplas respostas fossem marcadas e permitia ainda que os respondentes indicassem situações particulares, não previstas nas alternativas do questionário, em que as atividades de ESO são desenvolvidas em seus contextos. Assim, o Gráfico 1 apresenta o cruzamento de situações previstas no questionário e outras específicas a um ou outro contexto, mencionadas pelas instituições participantes.

levantamento, tem 30%; a região Sul é a que mais tem IES oferecendo cursos de licenciatura em Dança e as 3 IES representam 25% do total regional.

[4] A categoria administrativa é a classificação atribuída pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep) no Resumo Técnico do Censo da Educação Superior 2019 e refere-se à gestão administrativa das IES: Pública, quando gerida pelo ente público e privada, quando gerida pelo ente privado. Para levantamento consideramos 3: privada com fins lucrativos — enquadra-se nessa categoria a instituição de educação superior mantida por ente privado, com fins lucrativos; pública estadual — enquadra-se nessa categoria administrativa a instituição de educação superior mantida pelo poder público estadual, com gratuidade de matrículas e mensalidades; e pública federal — enquadra-se nessa categoria administrativa a instituição de educação superior mantida pelo poder público federal, com gratuidade de matrículas e mensalidades (BRASIL, 2014).

ISSN: 2238-1112

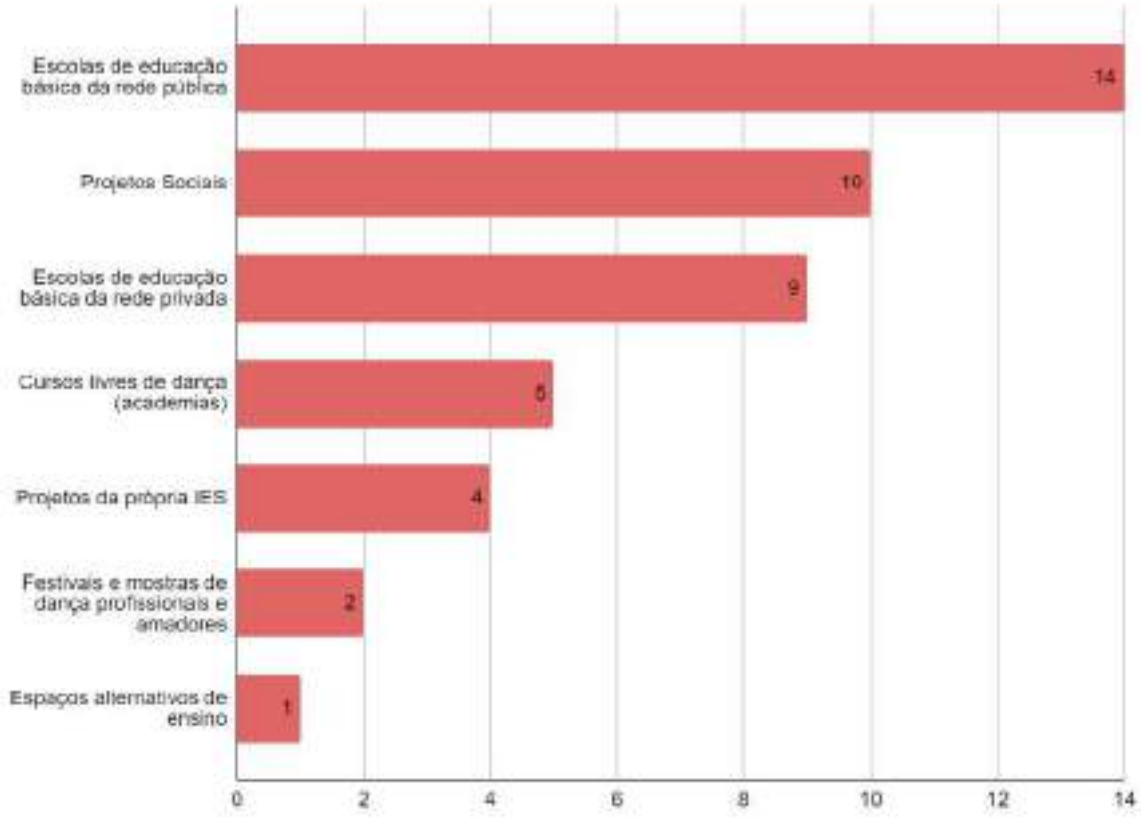


Gráfico 1 — Situações de realização do Estágio Supervisionado Obrigatório dos cursos de licenciatura em Dança.

Como é possível observar, em todos os 14 casos estudados são desenvolvidas atividades de estágio em escolas de educação básica da rede pública. Acreditamos que este número demonstra que as IES têm conseguido responder à Resolução CNE/CP nº 2 (BRASIL, 2019), que indica que as atividades de estágio supervisionado obrigatório devem acontecer preferencialmente em escolas e instituições públicas, ainda que as respostas demonstrem que nem sempre o ESO acontece no componente curricular Dança, como veremos adiante.

No que se refere aos espaços de educação formal de modo mais amplo, somadas as escolas de educação básica públicas e privadas, constata-se que essas representam mais da metade das respostas referentes às situações de realização do ESO (23). Ainda que diante de um campo que muitas vezes não consegue corresponder às condições ideais para realização do ESO, é evidente o esforço recorrente das instituições em criar condições para que parte da formação inicial se realize em escolas de educação básica.

A expressiva indicação de atividades de ESO em situações como projetos sociais (10), somada aos cursos livres (5) e espaços alternativos (1), reafirma a presença da Dança nos espaços de ensino não formal e um interesse em compreender que "a carga horária do estágio deve ser cumprida não apenas para compreender a atuação dentro de sala de aula, mas para entender a estrutura e as relações que se estabelecem nos ambientes de ensino" (SE2).[5] O ensino não-formal como predominância na atuação de graduados em Dança já havia sido apontado por Vilela (2010, p. 14) em sua pesquisa sobre egressos dos cursos superiores em Dança da UNICAMP: "(…) dentre as atuações na área docente a de maior representação corresponde à atuação docente em ambientes não formais, tais como academias, clubes e ONGs." Os espaços de ensino não formal de Dança, destino profissional de muitos licenciados, são levados em conta também como campo de estágio, como aparece na nossa pesquisa.

Os festivais de dança como parte do campo de estágio só são apontados em dois casos, por informantes de IES do Rio de Janeiro e de Fortaleza. Esse fato nos leva a novas indagações que deixamos indicadas, mas que necessitariam de maior discussão e aprofundamento. As duas cidades sediam os maiores festivais de dança não competitivos do país (Festival Panorama e Bienal Internacional de Dança do Ceará). Em ambos os casos, percebe-se a integração entre esses importantes eventos e a universidade, estreitando os laços entre criação, difusão e formação universitária. De modo complementar, nos perguntamos se a baixa incidência de parceria com festivais de dança para fins de estágio nos outros casos não indicaria uma tendência curricular de cursos de Dança que, embora discutam os processos formativos construídos em torno da criação e da fruição estética, não conseguem incorporar estas dimensões na formação docente.

2.2. Componente curricular de realização do ESO nas escolas de educação básica

Desde o início da pesquisa, uma de nossas preocupações principais é a de compreender em quais componentes curriculares são desenvolvidas as atividades de ESO nas escolas de educação básica. Embora a maior parte dos

[5] Como explicaremos mais adiante, os respondentes são identificados pela sigla de sua região e um dígito de identificação.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

respondentes deste levantamento afirme haver professores licenciados em Dança em atuação profissional nas redes de escola básica em seus contextos locais, nem sempre esses docentes dão conta do acolhimento de estudantes e das demandas do ESO ou estão à frente do componente curricular Dança.

O Gráfico 2, a seguir, apresenta os componentes curriculares em que são desenvolvidas as atividades de ESO quando realizadas em escolas de educação básica. É possível observar que quase a totalidade das IES afirma que a realização do ESO se dá também no componente curricular Arte (12), o que em alguns casos pode indicar a inexistência da Dança como componente curricular e/ou uma tendência à atuação polivalente, como discutiremos com mais detalhes adiante. A Dança como componente curricular é citada como campo de atividade de ESO em aproximadamente metade dos casos (8), confirmando a existência de lacunas no campo que possibilitem que parte da formação inicial se realize em situação real de trabalho em escola e alinhada ao projeto político-pedagógico (PPP) dos cursos superiores de licenciatura em Dança do país.

São citados ainda como componentes curriculares em que se realizam atividades de ESO as Artes Cênicas (6), Educação Artística (5), Música (1) e Artes VIsuais (1), demonstrando que, embora em muitos casos não se possa garantir a realização do ESO em Dança como componente curricular, especificamente, existe um esforço para que o processo de formação proporcionado pelo estágio seja realizado em sua maior parte em atividades que envolvem as linguagens artísticas e a experiência com o ensino de Arte. Já a indicação do componente curricular de Educação Física (2) aponta uma herança e disputa histórica do ensino de Dança como conteúdo e não como componente curricular independente (SOTER DA SILVEIRA & NOGUEIRA, 2021).

ISSN: 2238-1112

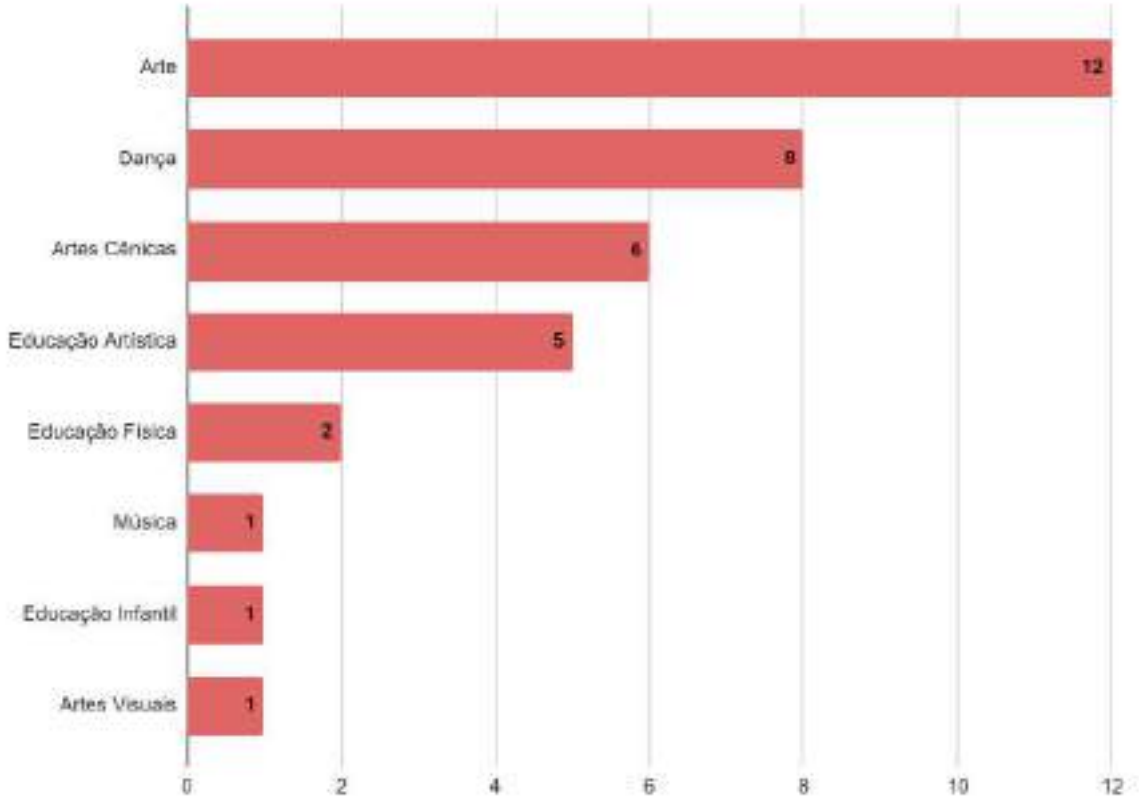


Gráfico 2 — Componentes curriculares de realização do ESO quando em escolas de educação básica.

3. Desafios

Cientes de que os desafios encontrados para o desenvolvimento do ESO no curso de licenciatura em Dança da UFRJ motivaram a construção dessa pesquisa, convidamos nossos respondentes, colegas das outras licenciaturas, a partilharem suas experiências e buscarem identificar quais dificuldades e desafios têm enfrentado para garantir a realização do ESO em suas instituições.

Destacamos a seguir algumas das respostas, agrupadas por temas que surgiram com maior incidência. Cada instituição respondente está identificada por uma sigla que representa sua região no país, seguida de um dígito de verificação.

3.1. Insuficiência de campo de estágio e carga horária reduzida de componentes curriculares

A falta de um campo consolidado capaz de receber estagiários de Dança, pela ausência do componente curricular Dança nas escolas das redes de educação

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

básica e pela pouca presença de docentes licenciados em Dança, é apontada como importante limite para o ESO pelos informantes de quatro das cinco regiões do país, como vemos nos comentários:

> Ainda temos poucas pessoas licenciadas em Dança trabalhando nas escolas, assim temos dificuldade de inserir os estudantes nas escolas. Muitas vezes, devido ao número reduzido de turmas de Dança, precisamos fazer duplas ou trios de estagiários que atendam uma turma (S3).
>
> A primeira dificuldade é encontrar escolas onde a Dança esteja prevista no currículo (CO1).
>
> Uma das dificuldades encontradas é que as escolas da região estão com muitos estagiários de várias áreas e isso dificulta atuação no campo de estágio (SE2).
>
> Escolas pouco disponíveis para a inserção dos licenciandos; poucos professores habilitados em Dança para absorver o quantitativo de estudantes (NE3).
>
> Falta da matéria Dança na grade curricular das escolas públicas (SE3).

A oferta reduzida de oportunidades é recorrente nas diversas regiões do país, ainda que em alguns casos esse quadro parece estar mudando:

> Essa situação está cada vez mais tranquila já que nos últimos anos vários licenciados em Dança estão conseguindo vaga nas escolas, seja como professores designados, seja como concursados (SE2).

Destacam-se também situações em que o ESO é realizado em duplas ou trios de licenciandos por turma, ou ainda a necessidade de complementação de carga horária em mais de uma escola:

> A carga horária semanal da disciplina de artes geralmente é [de] 2 períodos por semana. As escolas têm suas atividades de saídas de campo, eventos escolares que acabam reduzindo a carga horária total de atuação na regência das turmas de estágio (S3).
>
> A carga horária da disciplina Artes é pequena e os professores de Arte-Dança estão apenas nos segmentos de Educação Fundamental II e Médio (SE2).
>
> Até pouco tempo atrás os estagiários tinham que procurar mais de uma escola para que conseguissem cumprir a carga horária total do estágio, o que dificultava um aprofundamento nos relatórios. […] é difícil que todos os matriculados consigam atuar acompanhando apenas uma escola (SE2).
>
> A escassa presença de professores licenciados em Dança atuando na rede de educação básica limita o número de escolas conveniadas como campo de ESO, reduzindo as possibilidades de turnos, dias e horários de estágio para os estudantes (SE1).

ISSN: 2238-1112

As dificuldades decorrentes das restrições já citadas são agravadas por intercorrências que afetam diretamente o tempo de permanência dos licenciandos nas escolas para o ESO e a disponibilidade de inserção destes em atividades que ocorram em turnos diversos. Como os componentes curriculares das linguagens artísticas, de maneira geral, são escassos na educação básica e, quando presentes, têm carga horária reduzida em relação às demais matérias, o impacto dos feriados escolares e de atividades extra-curriculares acabam, muitas vezes, comprometendo a continuidade das atividades do ESO por parte dos licenciandos. Pela mesma razão, os licenciandos ficam sujeitos a poucas opções de local e turno para realizarem o ESO, o que traz dificuldades adicionais, como custos mais altos de transporte e coincidência com horários de trabalho.

3.2. Acolhimento da gestão escolar e condições de infraestrutura para atividades de Dança

Em regiões distintas do país relata-se que nem sempre a gestão escolar dá o valor esperado aos saberes da Dança na escola ou se coloca sensível às necessidades práticas para as aulas de Dança, como a de garantir salas adequadas para as atividades, por exemplo. A relação com a gestão escolar é trazida pelos informantes como uma das dificuldades que encontram, como vemos quando apontam:

> Estudantes relatam frequentemente dificuldades quanto à compreensão do valor educativo da Dança pela escola e seus gestores, o que se desdobra em dificuldades operacionais diárias as mais diversas: ambientes inapropriados para a prática de Dança, carga horária insuficiente, grande número de alunos por turma, etc. (CO1).
>
> Falta de compreensão da gestão escolar (direção e coordenação) sobre a Dança como área de conhecimento e não de entretenimento (CO2).
>
> A oferta de escolas que tenham interesse em desenvolver conteúdos críticos artísticos em suas grades curriculares (NE3).

Como mencionado por uma instituição da região Centro-Oeste, a insensibilidade da gestão escolar, aliada à ausência de políticas públicas adequadas, acarretam em dificuldades operacionais que são também apontadas por outras instituições do país:

> Falta de estrutura das escolas (se chove, não há aula), falta de estrutura para a realização das aulas, mudança nos horários frequentemente (S1).

ISSN: 2238-1112

> Falta de estrutura física nas escolas para realizar aulas de Dança e teatro. Nenhuma escola […] possui uma sala sem carteira para que o estagiário desenvolva suas regências de corpo. […] sobrando a opção de arrastar e voltar as carteiras ou ir para a quadra esportiva (CO2).

Outras pesquisas confirmam essa impressão e também destacam a ausência de condições mínimas para o desenvolvimento de atividades de Dança na escola, como espaço físico adequado, como um dos principais limites identificados pelos docentes de Dança em atividade na educação básica (SOTER DA SILVEIRA, 2016; SILVANO, 2016).

3.3. Polivalência

A exigência por parte da gestão e de orientações curriculares de que os docentes licenciados em Dança deem conta de conteúdos de outras linguagens artísticas quando atuam como professores de Arte na escola é apontada como um desafio a ser enfrentado pelos licenciandos para que se integrem às atividades de estágio.

> A ideia que se mantém de que os professores regentes na disciplina Arte nas escolas devem ser polivalentes.(SE2).

> A grande maioria dos estagiários fazem regência com professores licenciados em Artes Visuais. E quando fazem com licenciados em Teatro e Dança, muitas vezes a estes profissionais lhes é exigido que também ministrem Artes Visuais (CO2).

Ainda que exista um esforço por parte dos cursos de licenciatura em afirmar a autonomia do ensino das linguagens artísticas (Dança, Teatro, Música, Artes Visuais), alguns relatos de instituições confirmam a tendência das escolas de manter a cultura da polivalência no ensino de Arte na educação básica, com prevalência das Artes Visuais. Essa tendência ocorre mesmo em localidades em que o único curso de formação de professores de linguagens artísticas em universidade federal é uma licenciatura de Dança, como surge no relato:

> [A IES] possui apenas o curso de Dança entre as linguagens artísticas. Isto configura uma especificidade na cidade com relação aos profissionais licenciados que atuam nas escolas de educação básica. Temos três ou quatro licenciados em outras linguagens, Artes Visuais e Teatro. Os outros são licenciados em Dança que puderam assumir as vagas para a disciplina Artes ao longo dos anos com muita luta (ainda assim muitos são apenas designados e não concursados). Dificilmente as escolas aceitam que possam atuar com Dança e praticamente exigem que sigam os livros

ISSN: 2238-1112

> didáticos e que sejam polivalentes. Isto tem gerado dificuldades na atuação dos licenciados mas também desafios a serem trabalhados (SE2).

3.4. Perfil discente

No que se refere aos discentes, os informantes destacam alguns aspectos que se apresentam como desafios para a realização do ESO, dentre eles, o perfil socioeconômico das turmas e a falta de identidade de parte dos estudantes em relação à profissão docente e ao próprio curso, que se manifesta até pelo desinteresse dos mesmos e o desconhecimento "acerca das exigências do ESO (número de horas semanais, limitação das escolas conveniadas, obrigatoriedade etc.) quando ingressam no curso" (SE1). Quando isso ocorre, ao chegar o momento de realizar o ESO, estudantes se surpreendem com a carga horária extensa que essa etapa representa e com os limites do campo, e manifestam resistência e desinteresse pelas atividades do estágio. Também o perfil socioeconômico dos discentes, em muitos casos alunos trabalhadores de cursos noturnos, é apontado como fator limitante e aparece citado no conjunto de "dificuldades" — termo que se repete nas respostas — enfrentadas, como destacado a seguir:

> Dificuldades pessoais quanto a conciliar as horas de atividade na escola campo do estágio com sua jornada semanal de trabalho (CO1).
>
> Acredito que essa dificuldade se dá por vários fatores: a) o fato de o curso de licenciatura ser noturno com um perfil de alunos trabalhadores, com pouca disponibilidade para atividades diurnas, como o estágio; b) o perfil socioeconômico dos estudantes dificulta o acesso a atividades em outras partes da cidade que implicam em custo de transporte e alimentação, sem auxílio, o que é o caso do ESO (SE1).
>
> A maior dificuldade é a falta de disponibilidade de tempo dos alunos. O Curso de Dança é noturno e o perfil dos alunos é de trabalhadores também. É um verdadeiro quebra-cabeças a locação dos alunos em campo, mas temos conseguido (NE1).
>
> O estágio não é desenvolvido gradualmente ao longo do curso, de modo geral, é realizado nos 2 últimos períodos. O que dá a ilusão de que um ano é suficiente para realizar todas as etapas. Há estudantes que percebem que necessitarão de mais um semestre ou dois para concluí-lo e isso também é permitido. Porém, há aqueles que se desesperam porque se obrigam a fazer tudo no prazo de um ano (SE2).

Campos de estágio com ofertas limitadas de inserção, escolas cujos locais, horários e rotinas não se adequam sempre à vida de alunos trabalhadores e demandas financeiras e de deslocamento impostas pelas atividades de estágio

trazem à participação dos estudantes no ESO desafios suplementares. Alguns estudantes acabam priorizando outras atividades acadêmicas, como participação em projetos de extensão e pesquisa que oferecem bolsas, por exemplo. O adiamento da entrada no estágio ou a descontinuidade das atividades, muitas vezes, tem impacto numa maior permanência dos estudantes na graduação.

4. Considerações finais

Para coordenação, professores e estudantes dos cursos de licenciatura em Dança, o estágio supervisionado obrigatório (ESO) — momento em que licenciandos pisam e dançam no chão da escola para acompanhar de perto, e sob orientação de professores experientes, o fazer docente da Dança — traz vários desafios. Por estar intrinsecamente ligado ao ensino de Dança na educação básica, não é surpreendente que ainda esteja em construção como campo, uma vez que a presença do ensino de Dança nas escolas básicas, como ensino de Arte e sob condução de docentes licenciados em Dança também nos dias de hoje, não é uma realidade em muitas partes do Brasil.

Neste artigo, parte de uma pesquisa ainda em curso, nos limitamos a apresentar algumas tendências e desafios comuns a muitos coordenadores e professores responsáveis pela etapa do estágio em universidades das cinco regiões do país, sobretudo naquilo que se refere ao estágio na educação básica.

Nosso desejo de conhecer as estratégias desenvolvidas por colegas em atuação na formação inicial de professores de Dança em todo o país tem como segunda intenção, que aqui se faz explícita e em forma de convite, começar a tecer uma rede de docentes e discentes, universidades e escolas, em torno do estágio em Dança. Para além dos desafios e das dificuldades, a riqueza dos relatos de licenciandos, professores supervisores de estágio — os da universidade — e professores regentes — os que recebem os licenciandos de Dança nas escolas — mostra que, para além das dificuldades, há muita troca e importante aprendizagem, de todos os lados.

Acreditamos que fortalecer as redes de estágio é fortalecer os cursos de licenciatura de Dança e somar nossas forças a políticas públicas que garantam o ingresso de docentes licenciados em Dança na educação básica de todo o país e o ensino de Dança como Arte.

ISSN: 2238-1112

Referências

ALMEIDA, Fernanda de Souza; PRADO, Patrícia Dias. Quais danças dançamos? A produção de conhecimento em dança, infância e estágio nos anais da ANDA (2011-2019). In: BALDI, Neila. C.; ARAÚJO, Launa. V. C.; ZANELLA, Andrisa. K. **Processos criativos, formativos e pedagógicos em dança**. Salvador: ANDA, 2020. p. 490-504.

BRASIL. **Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior — E-MEC**. Ministério da Educação, 2021. Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/emec/nova>. Acesso em: 16 jun. 2021.

BRASIL. **Censo da Educação Superior 2013 Glossário** [recurso eletrônico]. Brasília : Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2014. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/educacao_superior/censo_superior/questionarios_e_manuais/2013/glossario_modulo_ies_censup_2013.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2021.

BRASIL. **Resolução CNE/CP Nº 2, de 20 de dezembro de 2019**. Ministério da Educação, 2019. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=135951-rcp002-19&category_slug=dezembro-2019-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 24 mar. 2021

BRASIL. **Resumo técnico do Censo da Educação Superior 2019** [recurso eletrônico]. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2021. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/resumo_tecnico_censo_da_educacao_superior_2019.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2021.

NARDIN, Gabriela Guimarães de; SPAGNOLO, Mariah Sumikawa.; ROEL, Renata Santos. A fricção entre o fazer artístico e o pedagógico no Estágio Supervisionado (I e II) em Dança da UNESPAR. **Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Natal: ANDA, 2017. p. 287-301.

PIMENTA, Selma Garrido.. **O estágio na formação de professores: unidade teoria e prática?** 11. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

PRONSATO, Laura. Do estágio supervisionado à docência em dança: desafios e possibilidades no ensino básico formal. **36 reunião nacional da ANPED**. Porto de Galinhas, 2012.

SILVANO, Cecília. **Ensino de dança na escola: concepções e práticas na visão de professores.** Dissertação PPGE, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SOTER DA SILVEIRA, Silvia. **Saberes Docentes para o Ensino da Dança:** Relação entre saberes e formação inicial de licenciados em Dança e Educação Física que atuam em escolas da rede pública de ensino do Rio de Janeiro e da região metropolitana. Tese PPGE, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

SOTER DA SILVEIRA, Silvia.; NOGUEIRA, Monique Andries. De quem é a Lua? Um pouco da história da disputa pela Dança nas escolas brasileiras nos últimos 20 anos. **Arquivos analíticos de políticas educativas**, v. 29, n. 65, 17 mai. 2021.

VILELA, Lilian Freitas. Alunos egressos dos cursos de graduação em dança: onde eles estão agora? In: TOMAZZONI, Airton.; WOSNIAK, Cristiane.; MARINHO, Nirvana. (Org.) **Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville: Nova Letra, 2010.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Matriz curricular e BNCC no ensino superior de pedagogia: a formação do pedagogo para o ensino de arte/dança na educação infantil

Carlos Alexandre Borges de Lima (UEA)

Dança como área de conhecimento: perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares.

Resumo: O presente artigo tem como foco a formação do professor de educação infantil no curso de Licenciatura plena em Pedagogia na Universidade do Estado do Amazonas – UEA, localizada na cidade de Manaus, e sua relação com o ensino de Arte/Dança na educação infantil de forma a contribuir com o desenvolvimento do corpo e do movimento no espaço do conhecimento. Buscamos analisar como ocorre esta formação do Pedagogo/Professor, e sua direção para o ensino desta área do conhecimento, uma vez que fica sob égide dos pedagogos ensinarem Arte/Dança a partir da visão curricular da disciplina de Arte à luz da Base Nacional Comum Curricular (e talvez o Parâmetro Curricular Nacional), analisando a atual realidade do curriculo da disciplina de Arte no curso de Pedagogia. A preocupação surge do fato de que as disciplinas que compreendem os conteúdos de Arte/Dança dos cursos superiores de pedagogia não contemplam as necessidades dessa área de conhecimento na ação dos professores na educação infantil. A pesquisa se desenvolve a partir dos estudos dos documentos que contribuíram nessa temática, os quais podem destacar de antemão: LDB (1996), DCN (2006), PCN (1998), BNCC (2020). A Metodologia se concentrou somente na documental (GIL, 2002) e na análise de conteúdo (BARDIN, 1977). Observando a referente matrize curricular da UEA, até então estudada, sofreu pouca reformulação dentro de um período de 10 anos e possuem pouca relação com a BNCC. Concluímos que, esta formação no curso de Pedagogia da UEA ofereceu suporte dentro da disciplina Arte e Educação, muito embora, ainda com grandes limitações no que se refere às linguagens abordadas para a docência na educação infantil, principalmente da Dança enquanto conteúdo e área de conhecimento, possuindo pouca relação com a Base Nacional Comum Curricular.

Palavras-chave: ENSINO DE ARTE. FORMAÇÃO DO PEDAGOGO. MATRIZ CURRICULAR. BNCC.

Abstract: This article focuses on the training of early childhood education teachers in the Full Licentiate Degree in Pedagogy at the State University of Amazonas – UEA, located in the city of Manaus, and its relationship with the teaching of Art/Dance in early childhood education. to contribute to the development of the body and movement in the space of knowledge. We seek to analyze how this formation of the Pedagogue/Teacher occurs, and its direction for the teaching of this area of knowledge, since it is under the aegis of pedagogues teaching Art/Dance from the curricular vision of the Art discipline in light of the Common National Curriculum Base (and perhaps the National Curriculum Parameter), analyzing the current reality of the curriculum of the discipline of Art in the Pedagogy course. The concern arises from the fact that the subjects that comprise the Art/Dance content of higher education

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

courses do not address the needs of this area of knowledge in the action of teachers in early childhood education. The research is developed from the studies of documents that contributed to this theme, which can be highlighted in advance: LDB (1996), DCN (2006), PCN (1998), BNCC (2020). The Methodology focused only on documental (GIL, 2002) and content analysis (BARDIN, 1977). Observing the referent curricular matrix of UEA, until then studied, it underwent little reformulation within a period of 10 years and have little relationship with the BNCC. We conclude that this training in the UEA Pedagogy course offered support within the Art and Education discipline, although still with major limitations with regard to the languages addressed for teaching in early childhood education, especially Dance as a content and area of knowledge. , having little relationship with the Common National Curriculum Base.

Keywords:ART TEACHING; TRAINING OF THE PEDAGOGUE; CURRICULUM; BNCC.

1. Formação de professores/pedagogos para o ensino de Arte/Dança

O que é ser professor? Que professor é você? Aquele que sempre desejou ser professor? Ou aquele que se tornou professor por necessidade? Descobriu-se professor à luz dos professores que teve? Quando paramos para pensar em quem foram nossos mestres, percebemos que são muitos. E quantos mestres tiveram esses mestres? E os mestres deles, com quem aprenderam? Vivemos uma rede de relações que vão se expandindo e espalhando, e já não se sabe mais o começo ou o fim, estamos sempre entre, aprendendo, convivendo.

O objetivo deste artigo é analisar como ocorre a formação do pedagogo/professor de educação infantil para atuar na prática docente nas instituições de educação infantil na área de Arte/Dança, a partir da visão curricular do curso de pedagogia ofertado pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA, localizadas na cidade de Manaus, levando em consideração o fato de que as disciplinas que compreendem os conteúdos de Arte dos cursos superiores de pedagogia não contemplam as necessidades dessa área de conhecimento na ação dos professores na educação infantil.

Está sob a égide do curso de Pedagogia, atuar em todas as áreas do conhecimento. O Pedagogo é o único profissional habilitado para atuar como docente na Educação Infantil e nos Anos Iniciais do ensino fundamental, de acordo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, lei 9. 394/96, sendo feita em nível superior. Tal pressuposto nos faz perceber o quanto é necessário

ISSN: 2238-1112

proporcionar formação adequada aos profissionais de pedagogia para trabalhar com o ensino de Arte/Dança na Educação Infantil.

Precisamos repensar as formas ou metodologias de formação desses profissionais de Pedagogia, já que o fato é que a formação em Arte nas escolas deixa muito a desejar, consequência de uma defasada formação de professores, que através dos tempos tem privilegiado fórmulas e receitas, sem a necessária vivência ou reflexão, sobretudo no que se refere à arte contemporânea. As Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de Pedagogia (2006) vão nos elucidar que o egresso do curso de Pedagogia deverá estar apto a "aplicar modos de ensinar diferentes linguagens, (...) de forma interdisciplinar e adequada às diferentes fases do desenvolvimento humano, particularmente de crianças". Mas, que na realidade da formação do pedagogo, isso só fica nas escritas das ementas do curso.

Ainda há uma grande negligência na matriz curricular do curso de pedagogia, mesmo com as mudanças da Base Nacional Comum Curricular (2020). As universidades sejam elas públicas ou privadas, não dão ênfase ao componente curricular de "Arte-Educação", e isso se percebe pelo fato dessa disciplina sempre estar como disciplina "optativa", com pouca carga-horária e como algo lúdico, jogos e brincadeiras, e não como uma disciplina de conteúdo e metodologia, como as demais, que para tais instituições consideram como as únicas relevantes para a prática do ensino regular.

Ao analisar a importância da formação do pedagogo/professor para trabalhar com o ensino de Arte/Dança, percebem-se as grandes limitações no que se referem às linguagens abordadas, a partir da matriz curricular nas disciplinas que compreendem os conteúdos do Ensino de Arte nos cursos de Pedagogia. É por meio desse movimento que a formação continuada se torna tão preponderante no processo de construção do "ser professor", possibilitando um diálogo dessa formação com as universidades que formam esse "ser professor". Para tanto, elaborou-se o contexto dessa pesquisa, delineando os seus caminhos e construindo a perspectiva teórico-metodológica, conforme será visto.

2. Metodologia

Os instrumentos utilizados para a construção dos dados foram: análise documental e de conteúdo. A análise documental foi realizada através de uma

análise da Proposta Pedagógica do Curso de Pedagogia da Universidade do Estado do Amazonas - UEA, e de sua referida Matriz Curricular, uma vez que sofreu pouca reformulação dentro de um período de 10 anos e possuem poucas relações com a BNCC, seguindo as orientações formuladas pelo Conselho Nacional de Educação através da Resolução n° 1 de 2006 que é responsável pela Diretriz Curricular Nacional para o curso de Pedagogo, e é com base nessa Diretriz que o PPC – Projeto Pedagógico do Curso de Pedagogia.

O *corpus* estabelecido foi estudado mais profundamente, com o objetivo de análisar aMatrizCurricular e o que é descrito noProjetoPolítico Pedagógico em relação aos eixos estruturantes do curso para a escolha da nomenclatura das disciplinas que compreendem os conteúdos do ensino de Arte nos cursos superiores de Pedagogia e da localidade da mesma como disciplina “obrigatória” ou “optativa”. Desse modo, estabelecemos as unidades de registro e unidades de contexto. “Os resultados brutos são tratados de maneira a serem significativos (falantes) e válidos” (BARDIN, 1977, p. 101).

Imprimimos a Matriz Curricular, o Projeto Político Pedagógico, a Diretriz Curricular Nacional para o Curso de Pedagogia, a Base Nacional Comum Curricular e o Referencial Curricular Amazonense. Lemos cada um dos documentos curriculares, buscando congruências e diferenças entre elas. Tiramos um print digital da matriz curricular disponível no site institucional da Universidade do Estado do Amazonas. Recortamos a matriz curricular exatamente onde está localizada a disciplina que compreende os conteúdos de Arte, como apresentaremos conforme a figura 1.

Figura 1: Quadro da Matriz Curricular – UEA (2017)

A matriz curricular do curso de Pedagogia da Universidade do Estado do Amazonas – UEA foi recentemente atualizada em 2017.A organização político-pedagógica do Curso de Pedagogia fundamenta-se na Resolução CNE/CP 2, de 19/02/2002, que Institui a duração e a carga horária dos cursos de licenciatura, de graduação plena, de formação de professores da Educação Básica em nível superior, no Parecer CNE/CP nº 5, de 13/12/2005, que define Diretrizes Curriculares

Nacionais para o Curso de Pedagogia e na Resolução CNE/CP nº 1, de 15/05/2006 que Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Pedagogia, licenciatura.

Na caracterização do curso de Pedagogia em relação ao seu sistema curricular a disciplina que compreende os conteúdos do ensino de Arte está no eixo estruturante curricular "conhecimento, análise e aplicação dos processos de ensino-aprendizagem", estando com a nomenclatura de "Arte e Educação", que tem como "objetivo o estudo dos fundamentos filosóficos, metodológicos e epistemológicos do ensino da Arte, sua contribuição à educação e análise das formas de expressão artística, à luz dos PCNs" (UEA, 2017, p. 85).

SIGLA	NOMENCLATURA
ESN0701 Crédito: 4.4.0	Arte e Educação THC: 60
EMENTA	
Estudo das questões filosóficas, metodológicas e epistemológicas relacionadas ao ensino da arte. As diferentes linguagens corporais e /ou artísticas e suas relações com o processo educacional. Estudo da evolução gráfica e estética da criança. Abordagem de expressões contempladas nos PCNs para os anos iniciais do ensino fundamental: artes visuais, música, teatro e dança.	

QUADRO 1 – Ementário da disciplina de Arte e Educação. **Fonte:** UEA (2017, p. 110).

Precisamos buscar entender a Dança como área de conhecimento, assim, como as demais desciplinas escolares. A Dança precisa deixar de ser vista como um "processo de ensino-aprendizagem" conforme visto no Quadro 1 do ementário da disciplina de "Arte e Educação", pois ela não é um método e sim um conteúdo. Percebemos que a dança tem sido apenas um brinco para as escolas, tanto faz ter Arte ou não ter.

A Dança é tão neglicênciada porque historicamente vinhemos de uma construção de currículo sendo por pessoas que não são da área. Principalmente quando as pessoas responsáveis pela construção desses documentos curriculares de Ensino Superior não possuem competências teóricaspara entender a Dança como área de conhecimento, e não apenas como entreternimento. Não compreendem o Corpo e o Movimento no Espaço do Conhecimento. A área de conhecimento Dança está cada vez mais sendo reduzida nos currículos de Pedagogia, alias, nunca tiveram amplo espaço, agora estão sendo cada vez mais reduzidas.

A disciplina de *"Arte e Educação"* está no núcleo de estudos básicos, sendo uma disciplina "obrigatória" do curso, de acordo no item "e) Aplicação de conhecimentos de processos de desenvolvimento de crianças, adolescentes, jovens e adultos nas dimensões física, cognitiva, afetiva, estética, cultural, lúdica, artística, ética e biossocial" (UEA, 2017, p. 21). Em comparação com o item das disciplinas das outras áreas de conhecimento, percebemos que a Dança não é colocada da mesma importância que língua portuguesa, matemática, história e entre outros. Para trabalho didático com conteúdos dos primeiros anos de escolarização.

Carlos Alexandre Borges de Lima
UEA
cabdl.pac19@uea.edu.br
Especialista em Artes da Cena pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e Graduado em Pedagogia pelo Centro Universitário do Norte (UNINORTE). Coordenador Pedagógico no Instituto Alvorada do Estado do Amazonas (IAEAM).

Amanda da Silva Pinto
UEA
adpinto@uea.edu.br
Doutota em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em Pedagogia do Movimento Humano pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Graduada em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Professora na Faculdade de Dança da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

Referências:

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1977.
BRASIL, Base Nacional Comum Curricular. **Fundamentos pedagógicos e estrutura geral da BNCC:** versão 3. Brasília, 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/>. Acesso em: 22 jul. 2019.
_____, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. **Estabelece às diretrizes e bases a educação nacional.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm>. Acesso em: 22 jul. 2019.
_____, Ministério da Educação e do Desporto. **Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de Pedagogia, licenciatura.** Resolução do CNE/CP Nº 1, 2006. Brasília: 15 de maio de 2006.
_____, Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais:** Arte. Brasília: MEC, 1998.
UEA, Universidade do Estado do Amazonas. **Projeto Pedagógico do Curso de Pedagogia da Escola Normal Superior.** Manaus: MEC, 2017.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Ex-pibidianos e suas vivências nas escolas

Estefani Dias(UFSM)
Rilari Nunes Ferrão(UFSM)
Neila Cristina Baldi(UFSM)

Dança como área de conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: Este trabalho discute algumas ações realizadas pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), subárea Dança, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Os trabalhos feitos com graduandos e pibidianos na área da dança no ano de 2020/2021 abordam entrevistas com ex-pibidianos que tiveram a vivência como professores em escolas da cidade de Santa Maria. Foram realizadas entrevistas com oito ex-pibidianos, dos períodos de 2013 a 2020, além de leituras sobre a dança na escola (MARQUES, 2005; CORRÊA, HOFFMAN, JESUS, 2018) que subsidiaram as discussões do grupo e aqui apresentadas. A pesquisa gerou informações sobre a prática de ser professor e se adaptar à realidade de se estar em sala de aula, sendo para alguns a primeira experiência de contato com os alunos da rede de ensino não formal. Os relatos expressam a dificuldade de lecionar dança na escola e seus contrapontos, e como as experiências formam e interferem no ensino e formação posterior de cada professor. A ação e reflexão sobre a mesma permitiu aos atuais pibidianos conhecerem um pouco das realidades da docência e compreenderem o PIBID como espaço formativo.

Palavras-chave: DANÇA. ENSINO. DANÇA NA ESCOLA. PROFESSOR. FORMAÇÃO DOCENTE.

Abstract: This work discusses some actions carried out by the Institutional Program for Teaching Initiation Scholarships (PIBID), sub-area Dance, of the Federal University of Santa Maria (UFSM). The works done with undergraduates and Pibidians in the area of dance in the year 2020/2021 address interviews with former Pibidians who had experience as teachers in schools in the city of Santa Maria. Interviews were conducted with eight former Pibidians, from 2013 to 2020, in addition to readings about dance at school (MARQUES, 1997; CORRÊA, HOFFMAN, JESUS, 2018) that supported the group's discussions and presented here. The research generated information about the practice of being a teacher and adapting to the reality of being in the classroom, being for some the first experience of contact with students in the formal education network. The reports express the difficulty of teaching dance at school and its counterpoints, and how the experiences form and interfere in the teaching and further education of each teacher. The action and reflection on it allowed current Pibidians to get to know a little about the realities of teaching and understand the PIBID as a training space.

Keywords: DANCE. TEACHING. DANCE AT SCHOOL. TEACHER. TEACHER FORMATION

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. O caminho da professoralidade: trocas e descobertas

O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) subprojeto Dança iniciou suas atividades, no edital 2020, em outubro do ano passado, em plena pandemia da Covid-19, com aulas remotas na Universidade e nas escolas integrantes. No início das ações, a professora da escola integrante apresentou a instituição e como o PIBID havia sido desenvolvido anteriormente - entre agosto de 2018 e fevereiro de 2020. Foram realizadas leituras sobre a criança na idade escolar, a dança na escola e a professoralidade, assim como propostas entrevistas com ex-integrantes do PIBID-Dança. Queríamos entender como se dá o processo da formação do ser professor/a e como o programa auxiliou nessa busca por conhecimento e responsabilidade com sua dança e seus alunos.

Pereira (2013, p. 21) diz que: “[...] não é pelo simples fato de passar por um curso de formação (seja uma licenciatura, seja magistério) que alguém vem a ser professor.” Segundo ele, “vir a ser professor é uma diferença de si que o sujeito produz culturalmente (no campo coletivo), num dos inumeráveis movimentos de constituição no mundo” (PEREIRA, 2013, p. 22). Ou seja, a formação é contínua, ao que ele chama de professoralidade.

Qualquer um/a que esteja ou já passou pela caminhada da graduação sabe o quão difícil é a adaptação a esse novo espaço. E o PIBID faz parte dessa caminhada para o/a futuro/a professor/a. Essa importância é citada em um dos relatos:

> As aprendizagens são diversas, vão desde discussões de textos em diferentes formatos sobre a docência em dança, planejamentos de aulas, atividades lúdicas, etc. Posso dizer também que os aprendizados podem se dar através do relacionamento com os colegas de trabalho, com as professoras da escola, com os pais dos alunos e com os próprios alunos. A tarefa de observação é bem interessante, pois conseguimos ter uma percepção diferente da sala de aula no geral, no comportamento dos alunos com as tarefas, com professores e colegas e no seu desenvolvimento como ser humano. O programa nos possibilita o desenvolvimento como docente (EX-PIBIDIANA A).

As perspectivas mudam ao nos depararmos com nossos pares e saber que nossa construção é diária e passa por processos constantemente. As percepções em sala de aula dos/as entrevistados/as referentes aos seus alunos/as nos dão um mundo de possibilidades de pensar em como queremos ser professor/a e criar possibilidades artísticas em sala de aula.

ISSN: 2238-1112

2. A dança na escola atual: desafios e dificuldades

Durante a vivência no PIBID pode-se notar que o atual formato escolar não está aberto às novas formas de ensino da dança .Ainda há o enfrentamento e disputa de expectativa x realidade do que se deve ensinar . Os/as profissionais da dança recebem “sugestões “ vindas de professores/as de outras áreas de conhecimento, o que resulta numa interferência direta na relação professor(a)/ aluno (a). Além disso, muitas vezes as atividades devem ser adaptadas ao calendário festivo da escola e à gestão, mesmo que haja um currículo pré existente. Savegnago, Baldi, Candia e Mesquita (2019, p. 21) dizem que: uma “[...] questão bastante recorrente quando a Dança está na escola é a visão de que a sua função é apresentar um espetáculo no final do ano ou do semestre. Ou de que as aulas de Dança vão servir para criar coreografias para as festas escolares.” Sobre isso, Marques (2005, p. 17) diz:

> [...] refletirmos criticamente sobre a função e o papel da dança na escola formal, sabendo que este não é – e talvez não deva ser – o único lugar para se aprender dança com qualidade, profundidade, compromisso, amplitude e responsabilidade. No entanto a escola é hoje, sem dúvida, um lugar privilegiado para que isto aconteça e, enquanto ela existir, a dança não poderá continuar mais sendo sinônimo de “festinha de final de ano”

Não são apenas as questões pedagógicas e visões de dança e de ensino de dança que permeiam as dificuldades da atuação na escola, os desafios são desde o espaço físico até as questões pedagógicas, como no relato abaixo:

> Dificuldade no ambiente físico da escola, sem infraestrutura. As aulas geralmente eram realizadas no ginásio, onde existiam problemas com o som, e o espaço também era usado para o recreio dos anos iniciais, fazendo com que os PIBIDianos precisassem usar a sala de aula convencional, arrastar classes, cadeiras e etc… Falta de engajamento com os professores da escola, muitos não conheciam os PIBIDianos e causava um estranhamento em certos ambientes (EX-PIBIDIANA B).

Mas se havia dificuldades, os relatos nos mostram muitas aprendizagens:

> Com tudo, acredito que eu aprendi mais que os alunos, eles acabaram me mostrando valores que eu desconhecia ou não praticava. Acabei acolhendo, a todos, de diferentes turmas e faixas etária, onde me foi proporcionado aprender mais sobre inclusão e diferenças, eram crianças muito afetivas e muitas delas em vulnerabilidade social, então eu pude ver realmente como é uma escola, e os desafios que poderão vir acontecer. (EX-PIBIDIANA C).
> Sem dúvidas a maior descoberta foi em relação a minha professoralidade. Pude ir me descobrindo como artista-docente, refletindo sobre minhas práticas e minha postura em sala de aula a partir das relações professora x alunos(EX-PIBIDIANA D).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Ouvir os relatos nos possibilitou compreender um pouco de como é a realidade da escola, antes de adentramos no ambiente escolar. Também nos possibilitou compreender como se dá a construção da professoralidade, quais são os seus desafios e como a experiência do/a outro/a também é formativa. Sabemos que a gradução não é o único espaço formativo para o/a futuro/a professor/a de dança, no entanto, concordamos com Corrêa et al (2018, p. 198), de que "uma formação acadêmica em um curso voltado para a reflexão da prática docente age no sentido de transformar." Acreditamos que o PIBID possibilita isso.

Estefani Dias
UFSM
Email: estefaneddn@gmail.com
Acadêmica Licenciatura em Dança - Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista do Programa institucional de Bolsas de iniciação a Docência na área da dança (PIBID).

Rilari Nunes Ferrão
UFSM
Email:rilarinunesgjcm@gmail.com
Acadêmica Licenciatura em Dança - Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista do Programa institucional de Bolsas de iniciação a Docência na área da dança (PIBID).

Neila Cristina Baldi
UFSM
Email: neila.baldi@ufsm.br
– Professora do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria. Coordenadora do PIBID-Dança.

Referências:

CORRÊA, Josiane Franken; HOFFMANN, Carmen Anita; JESUS, Thiago Silva de Amorim. Considerações sobre docência, formação e inserção da dança no espaço escolar brasileiro. **Ouvirouver**, Uberlândia v. 14 n. 1 p. 194-205 jan. jun. 2018

Marques, Isabel A . **Dançando na escola**. 2. ed - São Paulo: Cortez, 2005.

PEREIRA, Marcos Villela. **Estética da professoralidade**: um estudo crítico sobre a formação do professor. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

SAVEGNAGO, Mariana; BALDI, Neila; CANDIA, Rosângela; MESQUITA, Vera. A dança na escola: dificuldades e descobertas. IN: BALDI, Neila (org). **Práticas de dança na escola**: experiências com crianças e adolescentes desenvolvidas no PIBID. Curitiba: Appris, 2019.

ISSN: 2238-1112

Dança clássica: por uma metodologia de ensino mais consciente

Ítalo Fernando da Silva Prado (IFB)

Dança como área de conhecimento: perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares

Resumo: A presente pesquisa de PIBIC em andamento parte da hipótese de que há deficiências teóricas e práticas na formação dos professores de Dança Clássica que afetam tanto os profissionais quanto aqueles ainda em formação. Propõe uma reflexão sobre as formas de ensinar Dança Clássica, contribuindo para que docentes tenham mais consciência das habilidades necessárias ao ensino. A pesquisa objetiva analisar conteúdos práticos e teóricos de Dança Clássica, como métodos e metodologias de ensino, bibliografias, técnicas específicas e conteúdos complementares como Anatomia, História da Dança, Fundamentos da Música e Didática. A discussão dos conteúdos vem sendo desenvolvida com voluntários, por meio de plataformas digitais, e contou, ocasionalmente, com a participação de professores especializados nos temas de interesse da pesquisa. Ressalta-se que, além das discussões teóricas, os encontros também visaram ao desenvolvimento de práticas ligadas à pesquisa e ao aperfeiçoamento docente.

Palavras-chave: DANÇA CLÁSSICA. FORMAÇÃO DE PROFESSORES. APERFEIÇOAMENTO DOCENTE. METODOLOGIA DE ENSINO.

Abstract: This ongoing research is based on the hypothesis that there are theoretical and practical deficiencies in the training of Classical Dance teachers, which affect both active professionals and those still in training. It proposes a reflection on ways to teach Classical Dance, helping teachers to be more aware of the skills needed for teaching. The research aims to analyze practical and theoretical contents of Classical Dance, such as teaching methods and methodologies, bibliographies, specific techniques and complementary contents such as Anatomy, History of Dance, Fundamentals of Music and Didactics. The discussion of the contents has been developed with volunteers, through digital platforms, and occasionally included the participation of professors specialized in the topics of interest to the research. It is noteworthy that in addition to theoretical discussions, the meetings also aimed at the development of practices linked to research and teacher improvement.

Keywords: CLASSICAL DANCE. TEACHER TRAINING. TEACHER IMPROVEMENT. TEACHING METHODOLOGY.

1. Objeto de estudo e hipótese central

É bastante comum que bailarinos se tornem professores de dança clássica sem possuírem habilidades ou formação específica:

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> Geralmente as alunas mais velhas da turma, impossibilitadas de dançar, seja pela idade, por alguma lesão que limite seus movimentos, pela falta de oportunidades de seguir carreira como bailarina, ou por necessidade financeira caem nas escolas sem nenhum preparo e consciência da responsabilidade de um professor. (FERREIRA, 2006, p. 34 apud RESENDE, 2010, p. 8)

De fato, um bailarino com vasta experiência pode ser capaz de realizar demonstrações de sua competência técnica. Porém, quando o professor se dedica apenas a demonstrar movimentos, com a expectativa de que o estudante os reproduza, está fadado a formar bailarinos sem capacidade de reflexão sobre sua prática, o que pode ser desestimulante.

> Atualmente, percebe-se que a estrutura das aulas de balé é pautada pelas repetições exaustivas de um vocabulário pré – determinado sem muita preocupação do porquê, para quê e por onde devem ser estes movimentos conduzidos. A falta de um conhecimento mais aprofundado gera, consequentemente, a falta de criatividade por parte do professor e faz com que as aulas se tornem maçantes e repetitivas, desestimulando, muitas vezes, o bailarino/aluno. (RESENDE, 2010, p. 10)

Dessa forma, o estudante passa a desenvolver-se tecnicamente sem ter consciência do que está sendo trabalhado, o que pode gerar diversos problemas, incluindo lesões agravadas por repetições.

> [...] a deficiência do professor em relação à conscientização corporal do aluno, assim como a falta de informação precisa, importante, fundamental e necessária para a execução deste vocabulário causará inevitavelmente as indesejadas lesões. [...] sem o conhecimento do próprio corpo, o bailarino adormecido fica vulnerável às lesões, à baixa estima, e às manipulações autoritárias. (RESENDE, 2010, p. 13)

Assim, é importante que os professores se apropriem dos conhecimentos práticos e teóricos para transmitir os conteúdos (RESENDE, 2010) e que entendam cinestesicamente o movimento, para partir de seu princípio e não da sua forma (BALDI, 2020).

Para que o bailarino possa realizar os movimentos ensinados pelo professor, esse deve, ao menos, conhecer a anatomia básica do corpo humano, para minimizar o risco de lesões. É verdade que a maioria dos bailarinos inicia seus estudos ainda na infância, o que dificulta esse tipo de reflexão, contudo ela não é feita, via de regra, nem quando o estudante atinge a adolescência ou a fase adulta.

Além do conhecimento sobre a técnica e consciência corporal, noções básicas de ritmo e teoria musical são importantes para o trabalho pedagógico. Afinal,

ISSN: 2238-1112

os movimentos são executados com acompanhamento musical, e é necessário saber identificar o andamento da música em cada exercício para que eles sejam realizados corretamente.

2. Metodologia

A pesquisa em andamento busca, em quatro etapas, discutir, simultaneamente, conteúdos práticos e teóricos relativos à dança clássica. A primeira etapa foi dividida em pesquisa bibliográfica; preparação dos conteúdos dos encontros com voluntários; elaboração do formulário de inscrição; convocação e seleção dos voluntários da pesquisa.

A pesquisa bibliográfica objetivou selecionar os materiais utilizados nos encontros teóricos, relacionados à técnica e história da dança clássica, anatomia, cinesiologia e fundamentos da música. A elaboração do formulário eletrônico, de inscrição dos voluntários, objetivou a avaliação inicial de suas experiências e formação em dança clássica.

Após a convocação, foram selecionados os participantes, conforme a demanda e o perfil esperado para a realização da pesquisa, sendo alguns deles estudantes da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília.

No âmbito teórico, nos encontros com os voluntários foram tratados aspectos históricos da dança clássica e conteúdos relativos à anatomia, cinesiologia e fundamentos da música. Por sua vez, os encontros práticos estão servindo para analisar, experimentar e observar propostas metodológicas de ensino da dança clássica.

Tanto os encontros teóricos quanto os práticos, eventualmente contaram com a participação de professores convidados, especialistas nos temas abordados. Na última etapa da pesquisa, os participantes serão convidados a planejar uma aula coletiva. Essa aula será utilizada para aplicação dos conteúdos aprendidos ao longo da pesquisa, de modo a permitir uma avaliação final.

3. Resultados parciais e discussão prévia

Embora as etapas da pesquisa ainda não tenham sido desenvolvidas integralmente, os participantes já relatam impactos positivos para sua atividade

ISSN: 2238-1112

docente, incluindo a aplicação das habilidades e conhecimentos adquiridos ou aprimorados na pesquisa.

No formulário de inscrição, foram apuradas informações ligadas à formação dos voluntários, conforme gráficos abaixo. Com base nos dados colhidos, observou-se que a maioria dos voluntários possui algum déficit em sua formação. Notou-se, também, que cerca de 85% dos inscritos só teve acesso a conteúdos que auxiliam na carreira docente através do curso de Licenciatura em Dança.

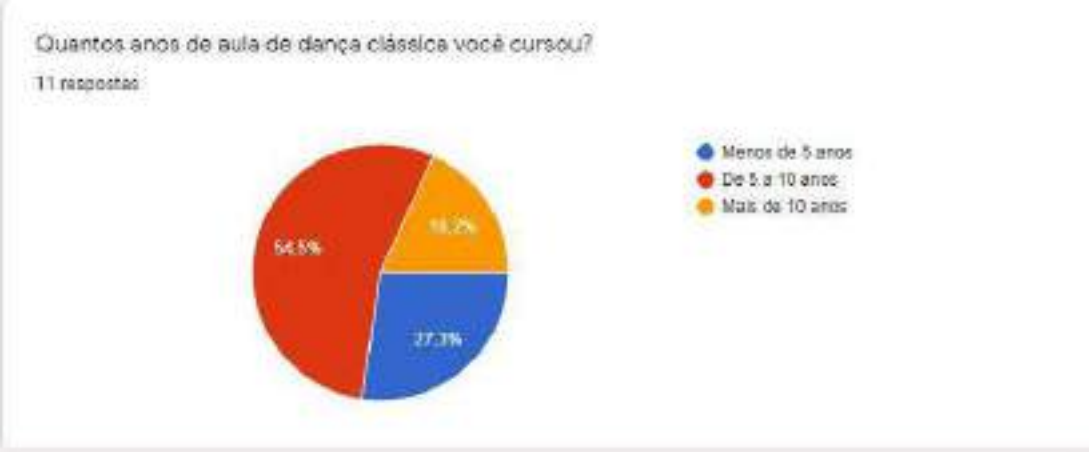


Fig. 1: Gráfico com respostas dos voluntários

Fig 2: Gráfico com respostas dos voluntários

Outro dado analisado refere-se à importância das áreas complementares para a formação do bailarino e do professor de dança clássica: 100% dos participantes consideraram esses conhecimentos importantes. Por outro lado, apenas 27% dos voluntários possuíam formação que engloba essas áreas complementares. Notou-se, inclusive, que estes são alunos da Licenciatura em Dança do IFB e já cursaram os componentes curriculares relativos a esses conteúdos.

Vale ressaltar que o curso de Licenciatura em Dança não visa formar professores especializados em estéticas ou técnicas específicas. Assim, os conteúdos das ementas curriculares são apenas parcialmente da área de dança clássica, o que ressalta a importância de fomentar iniciativas de discussão e busca de soluções para as lacunas da formação docente.

Ítalo Fernando da Silva Prado
Instituto Federal de Brasília - IFB
ytaloshinobi@gmail.com
Técnico em piano erudito (em andamento).
Licenciando em Dança. Bolsista PIBIC IFB

Orientadora: Juliana Cunha Passos
Instituto Federal de Brasília - IFB
juliana.passos@ifb.edu.br
Bacharel e Licenciada em Dança. Mestre e Doutora em Artes da Cena. Docente do Curso de Licenciatura em Dança. Orientadora da pesquisa PIBIC

Referências:

BALDI, Neila. Entrelaçando teorias para aprenderensinar ballet clássico. In: FERREIRA, Rousejanny e SANTOS, Eleonora (org). **Pesquisa em Ballet no Brasil:** panoramas sobre história, ensino e cena. Editora IFG e Editora IFRN, 2020. p. 93-106.

FERREIRA, Rousejanny da Silva. **Formação do Professor de ballet em Goiânia:** considerações sócio-histórico-artísticas da Dança. Monografia apresentada para a conclusão do curso de Licenciatura Plena em Educação Física - ESEFFEGO, Goiânia, 2006.

RESENDE, Tassiana. **Outros olhares para o ensino do balé clássico**. Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Pedagogias da Dança - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em: https://ceafi.edu.br/publicacao/outros-olhares-para-o-ensino-do-ballet-classico/ Acesso em: 10 jul. 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

O repertório e a autobiografia na formação docente

Kayany Padilha Leite (UFSM)
Sergio Pinheiro (UFSM)
Willian Gabriel Nienow (UFSM)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares.

Resumo: O presente trabalho foi desenvolvido no programa PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) e discute o repertório do/a professor/a em formação, a soma de suas experiências, seja no decorrer de sua graduação, nas vivências anteriores ou na prática docente em sala de aula. Para isso, se utiliza da escrita autobiográfica, que permite a revisão desse repertório formativo, e da leitura sobre esta temática. Durante as discussões realizadas no programa, tendo como base as leituras de BALDI (2018), SANTANA e PEREIRA (2019), houve a percepção que a partir das experiências profissionais dentro e fora do ambiente escolar surge o "Professor Tarimbado" com sua subjetividade proveniente dos seus conhecimentos de vida, nas práticas de aprender, ensinar e pesquisar a Dança. As discussões fizeram o grupo compreender a importância da escrita sobre processos formativos, pois permite olhar a construção da professoralidade e entender as mudanças que nela acontecem. Enxergar o processo de elaboração de seu próprio inventário ajuda a compreender/sentir/perceber que o processo de formação nunca para. Assim, o grupo entende que a escrita e análise de suas autobiografias contribuiram para revisitar suas histórias no campo da Dança, antes da graduação, na formação acadêmica e os/as professores/as que visam ser.

Palavras-chave: AUTOBIOGRAFIAS. ENSINO DE DANÇA. PROFESSOR TARIMBADO. REPERTÓRIO. FORMAÇÃO DOCENTE

Abstract: This paper was developed in the PIBID (Institutional Program for Teaching Initiation Scholarships) and discusses the repertoire of the teacher in training, the sum of their experiences, whether during their graduation, in previous experiences or in practice teacher in the classroom. For this, autobiographical writing is used, which allows the review of this formative repertoire, and reading about this theme. During the discussions held in the program, based on the readings of BALDI (2018), SANTANA and PEREIRA (2019), there was a perception that from professional experiences inside and outside the school environment, the "knowledgeable teacher" emerges with his subjectivity arising from of their life knowledge, in the practices of learning, teaching and researching Dance. The discussions made the group understand the importance of writing about formative processes, as it allows them to look at the construction of teacherhood and understand the changes that take place in it. Seeing the process of taking your own inventory helps you understand/feel/perceive that the training process never stops. Thus, the group understands that the writing and analysis of their autobiographies contributed to revisiting their stories in the field of Dance, before graduation, in academic training and the teachers they aim to be.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Keywords: AUTOBIOGRAPHIES. TEACHING OF DANCE. KNOWLEDGEABLE TEACHER. REPERTOIRE. TEACHER FORMATION

1. A construção da professoralidade

Para nós, ser professor/a é uma das coisas mais lindas do mundo, poder ensinar crianças, adolescentes, jovens e adultos é algo fascinante. E compreender a formação docente também o é. Acreditamos que o/a professor/a está em uma formação constante, pela prática e pela vivência, dentro e fora dos ambientes formais de ensino de dança, como licenciado/a ou não. Quando não contávamos com cursos superiores em Dança, o/a professor/a aprendia com seu mestre, que antes de tornar-se mestre era artista.

Este texto pretende discutir a formação docente, a partir da escrita e análise da autobiografia dos/as integrantes do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), do subprojeto Dança, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Compreendemos que a escrita autobiográfica permite que cada um/a reconheça o seu repertório docente

Acreditamos, a partir do vivenciado no PIBID – pela escrita autobiográfica e pelas leituras realizadas - que repertório do docente é algo que se constrói com o tempo; nosso inventário (autobiografia) fala muito sobre o desenvolvimento do nosso ser (professor/a, artista, humano etc…). Para nós, professores/as em formação, ter um lugar para visitar e revisitar, é como ter uma bússola apontando para o norte quando se está perdido, e o inventário é essa bússola, pois possibilita resgatar muitas coisas, nos ajuda a buscar inspirações, permite olharmos para o movimento e sua transformação ao longo do espaço-tempo. Para ser um/a grande professor/a, precisa-se de um leque cheio de possibilidades, disponível a qualquer momento.

A bagagem do/a professor/a é uma das coisas mais importantes, poder olhar esse ato de construção e entender as mudanças que nele acontecem é de extrema importância para o/a licenciado/a em formação. O exercício de construir nosso acervo de entendimentos é algo contínuo, pois o/a professor/a está sempre buscando conhecimento e sempre aumentando sua própria capacitação. Enxergar o desenvolvimento de elaboração de seu próprio inventário o/a ajuda a compreender/sentir o processo de formação constante. Por isso, um dos nossos movimentos formativos, dentro do PIBID, foi escrever nosso inventário pessoal, ou

ISSN: 2238-1112

seja, nossa autobiografia, focado nos/as professores/as que nos marcaram e em como chegamos à licenciatura em Dança.

Para Baldi (2018), outro instrumento comum na dança – sobretudo em processos criativos que se utilizam da autobiografia – são os inventários pessoais. Os inventários são escritas de si, nas quais a pessoa escreve sobre sua vida, elencando fatos marcantes e escolhas do período. Mas podem ser utilizados também em processos pedagógicos, pois a "[...] escrita do inventário traz à tona memórias que formaram concepções sobre ensino, sobre dança, sobre docência, sobre criação em dança etc." (BALDI, 2018, p. 717)

A escrita autobiográfica nos permitiu também reconhecer professores/as de referência que de alguma forma ou de outra refletem em nossa formação e na nossa prática docente. Importante é a percepção do quanto temos de referência destes professores/as em nossa personalidade, e como foram e são relevantes na construção de nossa professoralidade.

Para Santana e Pereira (2019), o "professor tarimbado" é aquele que possui um vasto repertório e que o utiliza com discernimento, conformidade com o que requisitam as múltiplas demandas que desenvolve. Desta forma, a palavra tarimbado conversa com o termo Diversidade, pois os Docentes têm histórias diferentes, o que resulta em profissionais múltiplos.

Por meio de seu repertório, o/a professor/a vai procurar suas inspirações para dar aulas, buscar exercícios para aplicar a seus alunos e alunas, através dele também surgem as ideias de sequências coreográficas, para serem usadas como material didático pedagógico, e até mesmo, para as apresentações da escola, das chamadas danças de calendário. Além disso, essas inspirações, obtidas durante o revisitamento de sua própria galeria, podem trazer ideias para montar as coreografias que dialogam com os temas sociais, políticos, históricos, filosóficos e que transpassam a barreira interdisciplinar existente na escola. De um lado a outro, o repertório nos traz a memória afetiva de nossos próprios professores e professoras, e através dele podemos ver de que forma, cada professor/a nos marcou em nossa trajetória, explorando seus melhores aspectos e deixando de lado, outros não tão bons assim, de certa forma pode-se aprimorar, no decorrer de sua caminhada;

O/A professor/a é uma das partes mais importantes de todo o sistema educacional, pois ele carrega a responsabilidade de passar/transferir/construir o

conhecimento para as próximas gerações. Um/a professor/a com uma vasta coleção de conhecimentos e experiências obtidas ao longo de sua própria jornada no meio da docência, se destaca dos demais. Mas, para isso, precisa refletir sobre a sua ação, de modo a construir, de fato, o seu repertório docente. Nesse sentido, o repertório se faz indispensável, durante o processo formativo, aqui compreendimento como todo o seu período de docência – pois somos sujeitos em constante formação - para que o docente consiga exercer melhor seu ofício, independente de suas idades e classes sociais, os conhecimentos adquiridos durante os anos de sua carreira docente. Desde modo, o/a professor/a vai conseguir trabalhar de um jeito mais homogêneo, semeando seus saberes para os alunos e alunas. Acreditamos que olhar para essa história nos ajuda a compreender as nossas experiências, os processos formativos, o desenvolvimento identitário, fortalecer dos nossos pensamentos, aperfeiçoamento dos saberes, e muito mais.

Compreendemos que a formação docente acontece a todo instante, nesta elaboração do "tornar-se" educador/a, entra em discussão a trajetória antes da graduação, as oportunidades de investigação, pesquisa na Universidade e as formas de aplicar os conhecimentos nas Escolas, seja nos estágios ou nos projetos sociais em que trabalhamos. Acreditamos, portanto, que a escrita de nossos inventários e o reconhecimento de nossos repertórios, bem como dos/as professores/as tarimbados/as pelos/as quais passamos, nos ajudaram a nos constituir nos professores/as que estamos sendo. Nesse sentido compreendemos que a elaboração da nossa professoralidade é incessante, ou seja, em todos os momentos desde a pesquisa, o ensino, e a produção do conhecimento em Dança.

Kayany Padilha Leite
UFSM
E-mail: kayanypadilhaleite@gmail.com
Licenciada em Dança Universidade Federal de Santa Maria.
Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID)

Sergio Pinheiro Cezar
UFSM
E-mail: s.pinheirocezar@gmail.com
Licenciado em Dança Universidade Federal de Santa Maria.
Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID)

Willian Gabriel Nienow
UFSM
E-mail: willian.nienow@outlook.com

Licenciado em Dança da Universidade Federal de Santa Maria.
Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID)

Orientadora: Neila Cristina Baldi
UFSM
E-mail: neila.baldi@ufsm.br
Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Mestra pelo mesmo programa. Professora do Curso de Licenciatura da Dança da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Possui graduação em Dança pela Universidade Anhembi Morumbi (2009) - licenciatura e bacharelado. Coordena o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID-Dança) e o Curso de Dança-Licenciatura.

Referências:

BALDI, Neila Cristina. Diários e inventários como processos formativos em dança. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 03, n. 08, p. 711-725, maio/ago. 2018

SANTANA, Anthony Fábio Torres. PEREIRA, Marcos Villela. Da constituição da professoralidade ou como alguém se torna professor. **Revelli**, Goiânia, Vol. 11. 2019

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Interdisciplinaridade no ensino do balé: como tornar acessível os aspectos matemáticos inerentes ao balé como ferramenta auxiliar no ensino-aprendizagem dessa linguagem da dança

Maria Isabel Torres dos Santos (UNICAMP)
Orientadora: professora Drª. Juliana Moraes (UNICAMP)

Dança como área de conhecimento: perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares

Resumo: Esta pesquisa busca averiguar se a interdisciplinaridade entre conceitos matemáticos e o balé clássico pode acarretar num ensino profícuo. O estudo procura uma ponte de transmissão entre um conceito e outro, propondo analisar como se dá o desenvolvimento de aulas de balé que propiciem, aos alunos envolvidos, atividades de criações coreográficas que exijam a elaboração de coordenadas dos movimentos através dos símbolos matemáticos, como as análises combinatórias, as geometrias platônicas e as probabilidades.

Palavras-chave: BALÉ. MATEMÁTICA. ENSINO. DANÇA

Abstract: This research seeks to investigate if the interdisciplinarity between mathematical concepts and classical ballet can do a deep teaching. The study seeks a transmission bridge between one concept and another, proposing to analyze how ballet classes are developed that give the students involved with choreographic creation activities that require the elaboration of movement coordinates through mathematical symbols, like as combinatorial analyses, platonic geometries and probabilities.

Keywords: BALLET. MATHEMATIC. TEACHING. DANCE.

1. Resumo expandido

Essa pesquisa de iniciação científica[1] tem o intuito incentivar a interdisciplinaridade no meio artístico através do estabelecimento da relação entre conceitos matemáticos e do balé clássico. Assim, este estudo, que atualmente encontra-se em desenvolvimento, propõe a aplicação de um conjunto de aulas de balé para os estudantes do primeiro ano do curso de dança da Unicamp, com vistas a disponibilizar aos participantes a oportunidade de conhecer os princípios dessa técnica de dança e de entrelaçar esses conhecimentos com conteúdos específicos

[1] - Desenvolvida por Maria Isabel Torres dos Santos sob orientação da professora doutora Juliana Moraes, do Departamento de Artes Corporaes do Instituto de Artes da Unicamp com auxílio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

da matemática, destacando a geometria, a lógica e a probabilidade. Para tal abordagem, utilizou-se das premissas de Boaler (2019), Laban (1978), Spanghero (2014), Bourcier (2001), entre outros, visando que, nos processos de compreensão das habilidades, tais áreas de conhecimento possam ser aplicadas aos alunos de uma forma lúdica, divertida e eficiente.

Nesse contexto, é válido ressaltar os preceitos de Boaler (2019, p.130) quanto à noção de que "as experiências de aprendizagem mais valiosas que as crianças podem ter, vêm de seus próprios pensamentos e de suas ideias" e por isso, nos encontros propostos há o destaque e o incentivo para que os participantes sintam-se pertencentes e convidados a compor com o andamento dos exercícios através da exposição de suas próprias ideias e lógicas acerca do entendimento de uma atividade, sem que haja julgamento quanto à acertabilidade. Para exemplificar, vale citar um caso na aula em que, ao tentar relacionar os passos de balé com figuras geométricas, uma das participantes identificou a forma geométrica losango no desenvolvimento de um *plié* em primeira posição e de um trapézio isósceles na prática do *plié* em segunda posição. A partir disso, os demais estudantes sentiram-se encorajados a estabelecer outras relações, entre elas: semicone com *rond de jambe*, triângulo retângulo com *tendu*, paralelogramo com primeiro *arabesque*, círculo com braço em primeira posição, entre outros. Desse modo, a abordagem didática busca proporcionar ferramentas para que os estudantes possam ser os protagonistas de sua aprendizagem. Tal ação reflete também as ideias de Spaghero (2014, p.139) cujos estudos possibilitam o entendimento de como a matemática pode ser mais bem compreendida quando "experimentada" na dança, de forma que conceitos abstratos ganham concretude diante das experiências do bailarino.

Além disso, esta pesquisa perpassa pelas ideias da corêutica de Rudolf Laban e de suas relações do corpo com e no espaço, propondo, no conjunto de aulas, que os estudantes entendam as premissas do espaço tridimensional desenvolvido por ele, além de explorarem o como se mover nesse ambiente e suas possíveis orientações, uma vez que o corpo do bailarino segue "direções definidas no espaço" (LABAN, 1978, p. 52) em que é possível, segundo o autor, configurar e/ou visualizar formas e desenhos. No mesmo conjunto de aulas, conceitos da Improvisation Technologies, de William Forsythe também são levantados. Em síntese, trata-se de uma técnica que propõe um modo de improvisar a fim de compor materiais coreográficos, nessa prática o intérprete faz de seu corpo um dispositivo

ISSN: 2238-1112

que “escreve” no espaço e no tempo, de modo que a dança se desenvolve a partir de desenhos geométricos (BIRRINGER, 2002, p.117). A proposta sugerida despertou interesse nos participantes, que se propuseram a usar essa premissa do Improvisation Technologies de Forsythe juntamente às direções espaciais de Laban.

Em outra proposição, como na imagem abaixo, por exemplo, o grupo foi estimulado a desenvolver um registro livre dos braços realizados em uma sequência de *plié*, por não ter um modelo a seguir, as anotações apareceram de diversas formas, entre elas:

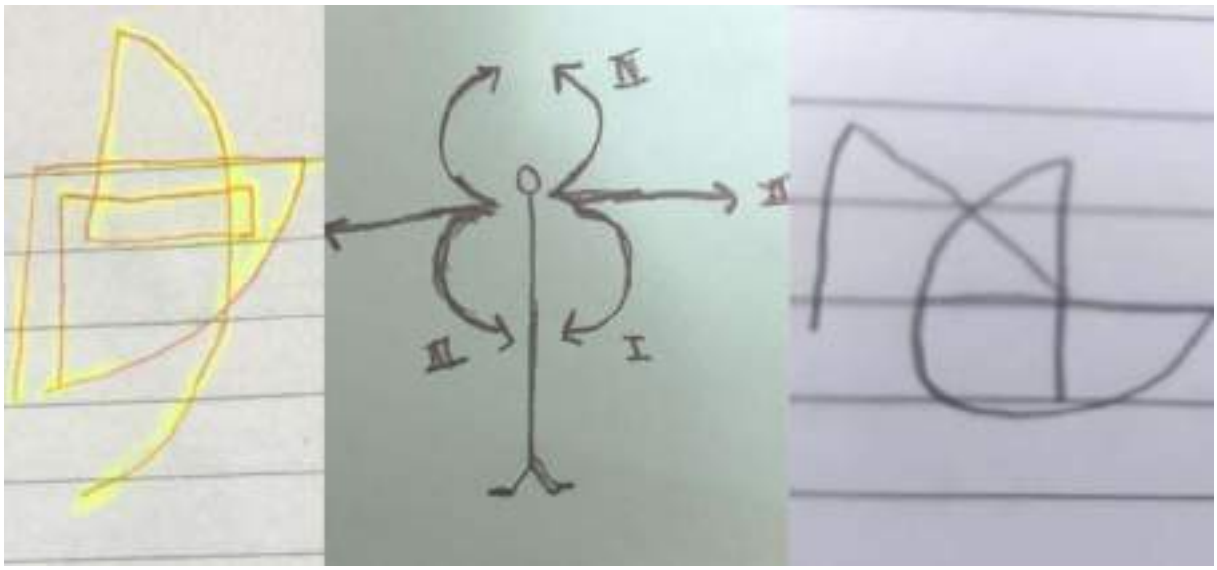


Figura 1: colagem de três registros de uma mesma sequência de braços.

Assim, o desenrolar das aulas possibilitaram e ainda possibilitam a criação de percepções diferenciadas das mesmas ações. Após o registro citado acima, houve a organização da mesma sequência de braços, mas dessa vez, os participantes da pesquisa precisavam encontrar as geometrias do movimento e, posteriormente, formular uma equação que descrevesse a sequência de tais movimentos, surgindo algo como “A+B+C”, em que os envolvidos consideraram:

- “A” como 2 *pliés* – um *plié* com o braço em primeira posição e o outro *plié* com o braço indo para a segunda posição;
- “B” como um *grandplié* com *pord de brás;*
- “C” como um *relevé* com o braço subindo para quinta posição.

Nessa proposta, a equação se manteria a mesma para as três posições de pernas sugeridas para a realização. Ao final, uma das participantes mostrou-se surpresa e disse que jamais imaginaria que poderia ter tantas formas diferentes de ver um mesmo exercício.

Em síntese, essa pesquisa propõe que a matemática surja junto ao balé como uma ferramenta para organizar uma ideia lógica, portanto, é de interesse desse estudo entender a funcionalidade desse ensino interdisciplinar no meio artístico, estimulando o raciocínio lógico a fim de auxiliar na memorização dos passos pelo bailarino e, ao mesmo tempo, de facilitar a aprendizagem dos conceitos tanto da matemática quanto do balé clássico.

Maria Isabel Torres dos Santos
Unicamp
m241090@dac.unicamp.br
Estudante do terceiro ano da graduação em dança do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Orientadora professora dra. Juliana Moraes
Unicamp
jumoraes@unicamp.br
Professora do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutora em Artes e Bacharel em Dança pela UNICAMP. Possui especialização e mestrado pelo Trinity Laban Conservatoire for Movement and Dance, Londres, revalidado pela ECA-USP.

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)
Processo nº: 2020/09277-9.

Referências:

BOALER, Jo. **O que a matemática tem a ver com isso?:** Como professores e paispodem transformar a aprendizagem da matemática e inspirar sucesso. 1. ed. Porto Alegre: Penso, 2019.
BIRRINGER, Johannes. **Algorithms for Movement:** CD-ROMs by William Forsythe & Jo Fabian. PAJ: A Journal of Performance and Art, v. 24, n. 2, p. 115-119, 2002.
BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente.** 2 ed. Martins Fontes, 2001.
LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** 4 ed. São Paulo: Summus, 1978.
SPANGHERO, Maíra. "**Dançando números, formas e padrões**." Revista Científica/FAP (2014).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Abordagens circenses para o componente Dança/Arte, na Educação Básica

Marthinha Böker-Tôrres (UFBA)
Beth Rangel (UFBA)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares

Resumo: O termo Circo-Dança sugere correlações simultâneas, entre os dois termos, no qual instâncias e competências do corpo, ora se distinguem, ora se misturam, atravessados um pelo outro. Este estudo pretende apontar o Circo-Dança como objetos do conhecimento possíveis de serem tratados, em aulas de Dança/Arte, na Educação Básica. Tal proposição se dá a partir da pesquisa bibliográfica e análise do campo de atuação vivenciada por cerca de cinco anos, em contextos formais e não formais de ensino com práticas circenses. O Circo-Dança apresenta princípios proprioceptivos, conceitos e histórias das relações entre os circenses que comunicam a partir do movimento. A partir da compreensão do corpo como sistema, desenvolve premissas como o aprender a conviver, ampliando a compreensão da leitura de si, de sua cultura e do seu entorno, importantes na formação da criança do Ensino Fundamental e que dialogam com as aprendizagens essenciais normatizadas pela BNCC.

Palavras-chave: CIRCO. DANÇA. EDUCAÇÃO BÁSICA.

Abstract: The term Circus-Dance suggests simultaneous correlations between the two terms, in which instances and competences of the body are sometimes distinguished, sometimes intertwined, traversed by one another. This study aims at pointing out Circus-Dance as an object of knowledge that can be approached in Dance/Art classes in Basic Education. This proposition is based on bibliographical research and analysis of the field of action experienced for approximately five years, in formal and informal teaching contexts with circus practices. Circus-Dance presents proprioceptive principles, concepts and stories of relationships between circus people, who communicate through movement. Based on the understanding of the body as a system, it constructs premises such as learning to live together, expanding the understanding of reading itself, its culture and its surroundings, which are important in the education of elementary school children and dialogue with the essential learning regulated by the BNCC..

Keywords: CIRCUS. DANCE. BASIC EDUCATION

1. Circo-Dança na escola

O Componente Curricular Dança, na educação básica, é compreendido como área de conhecimento e uma proposta pedagógica com ações para a

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

formação do sujeito, oferecendo ao estudante a possibilidade de expressão, a partir do movimento (MARQUES 2010). Bem como a Dança, o Circo está recheado de ações, com princípios proprioceptivos, que comunicam a partir do movimento, seja na acrobacia, nos números de malabares, equilíbrio, palhaçaria, pirâmides ou saltos mortais. As práticas circenses, assim como a Dança, já foram métodos para o treinamento de atores e bailarinos, sendo, inclusive, o domínio da acrobacia e da dança, exigidos no teatro do Japão antigo e como forma de treinamento para guerreiros, que necessitavam de flexibilidade, força e agilidade (CASTRO 1997; FERREIRA 2011; BRONDANI 2018). Deste modo, o termo Circo-Dança[1], abordado por Peixoto (2010), sugere correlações simultâneas, entre os dois termos, no qual ambos se destacam em constituir-se de uma profunda relação, por meio da qual instâncias e competências do corpo, ora se distinguem, ora se misturam, atravessados um pelo outro.

Este estudo pretende apontar as abordagens metodológicas do Circo-Dança articuladas na Base Nacional Comum Curricular - BNCC (BRASIL 2018), como objetos do conhecimento, possíveis de serem tratados, em aulas de Dança/Arte, dentro da educação básica, contribuindo com o exercício das dimensões conceitual, procedimental e atitudinal (COLL 1994; ZABALA 1996).

2. Metodologia

Tal proposição se dá a partir da pesquisa bibliográfica, estudo de caso a partir da experiência como artista, pesquisadora e educadora; e análise do campo de atuação vivenciada por cerca de cinco anos, em contextos formais e não formais de ensino com práticas circenses.

3. Discussão

Em acordo com os eixos temáticos nos Referenciais Curriculares de Artes para o Ensino Fundamental da Rede Municipal de Educação de Salvador (RANGEL et al 2017) observamos que o Circo é elemento da cultura popular e parte

[1] Optamos aqui pelo termo Circo-Dança ao invés de Circo/Dança, como é proposto por Peixoto (2010), em virtude do seu significado para a língua portuguesa, onde "/" tem significado disjuntivo e "-" tem significado aditivo. Assim como em guarda-chuva e guarda-sol, a forma correta de escrita das palavras é com o uso do hífen, visto serem palavras compostas, de sentido aditivos. Bem como a expressão Circo-Dança, refere-se a um híbrido distinto de seus parentes ancestrais, Circo e Dança.

ISSN: 2238-1112

indispensável do nosso patrimônio cultural, sendo ponto de encontro da diversidade e de culturas identitárias, considerado pelos referenciais um conteúdo importante no Ensino Fundamental. Relatos sobre o Circo trazem a concepção de um espaço construído por múltiplas culturas, reconhecendo a diversidade como uma condição à existência. É uma possibilidade de identificar habilidades através da exploração do movimento, com processos de investigação centrados no corpo e por meio dele, além de ser uma possibilidade da imersão dos educandos com a construção de um corpo cidadão em suas múltiplas dimensões: histórica, biológica, social; compreendendo suas relações construídas em seus ambientes em que estão inseridos, investigando o espaço escolar e até mesmo fora dele.

Dialogando com os quatro pilares da Educação (DELORS 2001), o Ensino Fundamental deve ter como princípio o desenvolvimento do estudante em suas dimensões física, psicológica, intelectual, social e formação cidadã. Não obstante disso, a prática de princípios abordados no Circo quando apresentadas no Ensino Fundamental, oportunizam o desenvolvimento sensório motor que lhes permitem compreender a sua imagem e seu esquema corporal, relacionar tempo e espaço, aprendendo a ser e a fazer, trabalhando o conceitual e o procedimental. Contribui com o desenvolvimento da responsabilidade, confiança e compromisso como o outro situando o corpo como sistema constituído por relações socioculturais que os cercam, trabalhando o atitudinal.

No Circo as vivências, habilidades e conhecimentos difundidos suscitam a importância das interações e a ludicidade do brincar, como eixos estruturantes dos processos artísticos e educativos. Segundo a BNCC são aprendizagens consideradas essenciais para o desenvolvimento infantil: conviver, brincar, participar, explorar, expressar, conhecer-se. O Circo é considerado uma linguagem artística plural, capaz de desafiar, explorar e superar os limites do ser humano, o que proporciona emoções como o fascínio, o medo e o prazer, a quem assiste e aos que praticam (SILVA, 1996; CASTRO 2005; SILVA & ABREU 2009; PEIXOTO 2010), desempenhando um papel ativo para vivenciar desafios e provocando-os a resolvê-los.

A experimentação de habilidades físicas e motoras, além de constituir também uma ferramenta para a ampliação do repertório de movimentos, trabalhando a autonomia, a criatividade, a improvisação e o imaginário, contribuindo com o desenvolvimento da competência técnica para lidar com os conteúdos e habilidades

ISSN: 2238-1112

de construí-los; a dimensão política para uma participação coletiva e cidadã; a competência ética, fundada no princípio do respeito e da solidariedade e a estética, tratando do ímpeto criador; como aborda Rios (2002).

4. Conclusão

O Circo-Dança apresenta conceitos e histórias das relações entre os circenses, a partir do movimento e de modos afetivos, sensíveis e cognitivos vivenciados em uma dinâmica sociocultural, abordando princípios como: coletividade, empatia e solidariedade, reconhecendo a diversidade. A partir da compreensão do corpo como sistema, desenvolve premissas como o aprender a conviver, ampliando a compreensão da leitura de si, de sua cultura e do seu entorno, importantes na formação do sujeito e que dialogam com as aprendizagens essenciais normatizadas pela BNCC.

Marthinha Böker-Tôrres
UFBA
E-mail: marthinhaboker@gmail.com
Sócia fundadora da Companhia de Circo "Pétalas ao Vento", tendo atuado como artista, educadora e pesquisadora de artes circenses, tem experiência na área de interpretação teatral, palhaçaria e realização audiovisual em projetos de vídeodança.

Beth Rangel UFBA
E-mail: bethrangel19@gmail.com
Professora Dra. da Escola de Dança da UFBA, coordenadora do Programa de Pós Graduação Profissional de Dança da UFBA, atua em pesquisas da Arte enquanto Tecnologia Educacional. É líder do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e enlaces.

Referências:

ÁLVARES, Andriw Araújo. **Circos e danças em: o afeto e o corpo subjétil** - encontro de artes em mim. 2021. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

BRONDANI, Joice Aglae. **Clown, absurdo e encenação – processos de montagem dos espetáculos "Godô", "Trattoria" e "Joguete"**. Salvador (BA). Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro/Escola de Dança, 2006.

CABRAL, Radmila da Frota. Título: **Edith-se: Entre a dança contemporânea e a palhaçaria.** 2021. 23 f. Monografia (Graduação em Licenciatura em Dança) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.

CASTRO, Alice Viveiro de **O circo conta sua história**. Rio de Janeiro: Museu dos Teatros – FUNARJ, 1997.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da Bobagem – palhaços no Brasil**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

COLL, César. **Aprendizagem escolar e construção do conhecimento.** Porto Alegre: Artmed, 1994.

DELORS, Jacques. **Educação: um tesouro a descobrir. Relatório da UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI.** São Paulo. Cortez Editora; Brasília. MEC/UNESCO. 2001.

FERREIRA, Marcos Francisco Nery. **A metáfora do Bogatyr: o corpo acrobata e a cena russa no início do século XX**. Dissertação (Mestrado em Artes) – São Paulo: 2011.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola.** São Paulo, 5. Edição, Editora Cortez. 2010.

PEIXOTO, Bianca Simões. **O diálogo dança/circo na cena contemporânea brasileira.** Salvador-Bahia. 148f. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RANGEL, Beth; AQUINO, Rita; COSTA, Suzane Lima (orgs.). **Referenciais Curriculares de Arte para o Ensino Fundamental da Rede Municipal de Educação de Salvador.** Itajaí: Casa Aberta Editora, 2017.

RIOS, Terezinha Azeredo. **Competência ou competências** – o novo e original formação de professores. In: ROSA, Dalva Gonçalves; SOUZA, Vanilton Camilo (orgs). **Didática e práticas de ensino**: interfaces com diferentes saberes e lugares formativos. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

SILVA, Ermínia. **O Circo: Sua Arte, Seus Saberes**: O Circo no Brasil no Final do Século XIX e Meados do Século XX. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1996.

SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público**... O circo em cena. Fundação Nacional de Artes – Funarte. Rio de Janeiro. 2009.

ZABALA, Antoni. **A prática educativa: como ensinar.** Porto Alegre: Artmed, 1996.

ISSN: 2238-1112

Contribuições do ensino remoto em dança para o desenvolvimento da consciência corporal em crianças

Paula Matthews (UAM)
Marcelo Braga de Carvalho (UAM)

Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e Curriculares

Resumo: O presente artigo tem como objetivo principal refletir acerca da importância do ensino da Dança para crianças à distância, com foco no desenvolvimento da consciência corporal. Para tanto, foi utilizada metodologia aplicada a distância, para um grupo de crianças voluntárias, com idades entre 05 e 12 anos, advindas de escolas públicas e privadas, via plataforma de videoconferência. Por meio do teste do Desenho da Figura Humana (DFH), foi possível analisar o nível de consciência corporal desenvolvido após a finalização dos encontros. A experiência fomentou reflexões acerca da importância do ensino da Dança, mesmo que remoto, e os benefícios da consciência corporal para o desenvolvimento artístico e social da criança.

Palavras-chave: DANÇA PARA CRIANÇAS. DANÇA NA ESCOLA. ENSINO REMOTO EM DANÇA. DANÇA COMO ÁREA DE CONHECIMENTO. CONSCIÊNCIA CORPORAL.

Abstract: The main objective of this article is to reflect upon the importance of teaching Dance via distance learning to children with the focus on developing body consciousness. To this end, a distance learning methodology was applied to a group of child volunteers, aged 05 to 12 years, representing both private and public schools, through a vídeo conference platform. The Human Figure Drawing (HFD) test was used to analyze the level of Body Consciousness developed after the final session. The experiment fostered reflexions regarding the importance of teaching Dance, even if only remotely, and the benefits of Body Consciousness to the artistic and social development of the child.

Keywords: DANCE FOR CHILDREN. DANCE AT SCHOOL. REMOTE DANCE TEACHING. DANCE AS AN AREA OF KNOWLEDGE. BODY CONSCIOUSNESS.

1.Dança como área de conhecimento?

Ao analisarmos o ensino da Dança no Brasil, pudemos constatar que a Arte se tornou componente curricular obrigatório da educação básica através da Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB n° 9.394/1996. Porém, na realidade,

mesmo 25 anos após a referida lei ter sido sancionada, a Dança ainda não é admitida como área de conhecimento por grande parte das escolas.

No livro *Entre a Arte e a docência: a formação do artista*, Morandi e Strazzacappa (2006) evidenciam essa realidade do ensino da Dança em escolas:

> Como disciplina, a dança é raramente trabalhada. A maioria das instituições de ensino onde isso ocorre são da rede particular e principalmente de educação infantil. Ela normalmente é oferecida como disciplina extracurricular, sendo às vezes restrita às meninas, principalmente no caso da dança clássica. O pouco de dança que acontece nas escolas, em alguns casos, serve apenas como estratégia para a integração da instituição com os pais ou a comunidade. Assim, deparamos com coreografias para o Dia das Mães, a festa da Páscoa, a festa de encerramento escolar, entre outras (MORANDI e STRAZZACAPPA, 2006, p.73, 74).

A partir dessa afirmação, fica evidente a importância de poder oferecer aulas de Dança com profissionais capacitados a fim de que essa atividade possa incentivar o aprimoramento do potencial criativo individual através do desenvolvimento da consciência corporal. Vale ressaltar que é por meio dessa consciência que os aprendizes poderão reconhecer e criar suas próprias formas de dançar. Assim, fazendo referência à técnica Klauss Vianna[1], Miller[2] (2016) aponta que "[...] antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais suas limitações e possibilidades, para, com base nessa consciência, a dança acontecer" (MILLER, 2016, p. 51).

Com base nessa questão fundante, a presente pesquisa tem como objetivo principal comprovar as contribuições do ensino da Dança para o desenvolvimento da referida consciência corporal dos alunos dessa pesquisa, ainda que de forma remota.

Inicialmente, seriam ministradas aulas gratuitas para crianças na faixa etária de quatro a seis, alunos da EMEI Gabriel Prestes, localizada no bairro da Consolação, situado na cidade de São Paulo, escola essa que faz parte do projeto social "Todos na Dança Expandido" [3] do curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi (UAM).

[1] Pesquisador do corpo, bailarino, coreógrafo brasileiro, professor de dança que desenvolveu um pensamento pedagógico para a dança como o caminho para o autoconhecimento, valorizando o ser humano e suas singularidades, em um pensamento que integra dança e vida.
[2] Bailarina, coreógrafa, diretora, educadora somática e pesquisadora do movimento consciente, tendo tido como professores em sua trajetória: Klauss Vianna e seu filho Rainer Vianna.
[3] O Projeto "Todos na Dança Expandido" foi concebido pela professora mestra Valéria Cano Bravi, e consiste em levar o ensino da Dança para instituições localizadas no entorno do Campus Mooca da Universidade. Essas instituições são de diversas naturezas: escolas de ensino formal e informal,

ISSN: 2238-1112

A princípio, um plano de aulas foi desenvolvido para o grupo de alunos da referida EMEI. No entanto, devido à impossibilidade de se aplicar esse plano – tanto presencialmente quanto remotamente – por conta das restrições da instituição devido à pandemia de Covid-19, o projeto foi adaptado para um grupo de crianças, na faixa etária de 5 a 12 anos, que se voluntariaram para participar das atividades a distância.

Foi necessária uma adequação da proposta inicial por conta da ampliação da faixa etária, levando em consideração estudos relativos ao desenvolvimento físico, motor e cognitivo desse grupo, e, como instrumento de medida do desenvolvimento da consciência corporal, optou-se pelo teste do desenho da figura humana (DFH)[4], desenvolvido por Koppitz[5] (1976).

2. Resultados e discussões

Para a presente pesquisa, o teste foi aplicado no primeiro e último dia de aula, para a análise do desenvolvimento da consciência corporal.

Após a avaliação e tabulação dos desenhos conforme sugerido por Koppitz, observou-se que houve um aumento significativo no desenvolvimento da consciência corporal dos alunos, pois no desenho que realizaram no último dia de aula, as crianças conseguiram desenhar até mesmo alguns itens excepcionais, considerados raros para a idade, como as estruturas ósseas do corpo, conforme apresentado na figura 1, na qual a aluna é identificada pela letra C, conforme tabulação sugerida por Koppitz, visto que, em todas as aulas um esqueleto de resina era apresentado pela tela, conforme mostra na figura 2:

associações de bairro, espaços de acolhimento e demais locais nos quais o projeto possa ser aplicado.

[4] O teste consiste em solicitar que a criança desenhe uma pessoa de corpo inteiro em uma folha de papel, e, após isso, é realizada a avaliação do desenho de acordo com o manual de tabulação dos 30 itens evolutivos propostos pela autora, classificados nas categorias de itens esperados, comuns, menos comuns e excepcionais. No campo da Educação Física, essa metodologia já foi empregada para medir o desenvolvimento da consciência corporal em grupos infantis.

[5] Autora do livro "*El Dibujo de la figura humana*" e da avaliação psicológica do teste do DFH.

ISSN: 2238-1112

Figura 1- DFH do pré e pós-teste da aluna C5 (8 anos) Fonte: (Mãe da aluna C5, 2020)

Figura 2- Esqueleto de resina apresentado nas aulas de Dança do projeto Fonte: (Paula Matthews, 2020)

Assim, foi possível observar que, à medida que a consciência corporal se desenvolve, o aluno se torna protagonista do processo, criador de sua própria dança, pois o desenvolvimento da consciência corporal é um aprendizado contínuo, que não se limita a sala de trabalho, visto que a cada dia somos influenciados por novas experiências e vivências cotidianas. “Entende-se que a própria consciência nunca é algo acabado ou definitivo. Ela vai se formando no exercício de si mesma (..)” (OSTROWER, 2014, p.10).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Paula Matthews
UAM
paulamatthews7@gmail.com
Pós-graduanda em Direção de Arte Audiovisual pelo Senac. Bacharel e Licenciada em Dança pela Universidade Anhembi Morumbi com formação técnica em Dança pela ETEC de Artes e Pesquisadora em Dança com bolsa de Iniciação Científica pelo fundo de apoio ao ensino e à pesquisa: PIBIC/AM.

Marcelo Braga de Carvalho
UAM
mbcarvalho@anhembi.br
Mestre e Doutor em Artes Cênicas e professor dos cursos de Dança e Teatro da Universidade Anhembi Morumbi.

Referências

KOPPITZ, Elizabeth Münsterberg. **El Dibujo de la Figura Humana en los niños:** Evaluación Psicológica. Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1976.

MELO, José Pereira de. **Desenvolvimento da consciência corporal:** uma experiência da educação física na idade pré-escolar. Campinas, 1994. 144f. Tese (Mestrado em Educação Física). Unicamp, Campinas, 1994.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo:** Sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2016.

MORANDI, Carla e STRAZZACAPPA, Marcia. **Entre a arte e a docência**: A formação do artista da dança. Campinas-SP: Papirus, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

VIANNA, Klauss. **A Dança.** São Paulo: Summus Editorial, 2008.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

CORPO E POLÍTICA: IMPLICAÇÕES EM MODOS DE AGLUTINAÇÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Caminhos de Ativação das Potências Expressiva e Afetiva nas Articulações Políticas dos Processos Remotos de Criação Artística

Aline de Oliveira Bernardi (PPGDan/ UFRJ)
Lígia Losada Tourinho (PPGDan/ DAC/ UFRJ)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Esta reflexão busca apresentar os projetos artísticos **Lab Corpo Palavra** (Lab) e a **Conexão Mulheres da Improvisação** (MI) e relacionar esses dois ambientes de criações artísticas, realizados em modo remoto durante a pandemia da Covid-19. Para tal, as autoras analisam processos dos quais pelo menos uma delas atuou, apresentando aspectos gerais e específicos, suas similaridades e diferenças, tendo como suporte uma metodologia indutiva, que parte da prática como pesquisa, das experiências artísticas vividas pelas autoras em 2021, para refletir sobre os modos de criação neste período tão peculiar.

Palavras-chave: PROCESSOS DE CRIAÇÃO REMOTOS. IMPROVISAÇÃO. COREOGRAFIA E DRAMATURGIA CARTOGRÁFICA. CONEXÃO MULHERES DA IMPROVISAÇÃO. LAB CORPO PALAVRA.

Abstract: This reflection searches to present the artistic projects **Lab Corpo Palavra** (Lab - Lab Body Word) and **Conexão Mulheres da Improvisação** (MI - Women Improvisation Connection) and to relate these two environments of artistic creations, carried out in remote mode during the Covid-19 pandemic. To this purpose, the authors analyse processes in which at least one of them acted, presenting general and specific aspects, their similarities and differences, having as support an inductive methodology, which starts from the practice as research, from the artistic experiences lived by the authors in 2021, to reflect on the ways of creation in this very peculiar period.

Keywords: REMOTE CREATION PROCESSES. IMPROVISATION. CHOREOGRAPHY AND DRAMATURGY'S CARTOGRAPHIC. WOMEN IMPROVISATION CONNECTION. LAB BODY WORD.

O presente artigo pretende apresentar uma reflexão relacional entre dois ambientes de criações artísticas realizadas em modo remoto nesses tempos distópicos e pandêmicos: o **Lab Corpo Palavra** (Lab) e a **Conexão Mulheres da Improvisação** (MI)[1], identificando aspectos gerais e específicos em suas similaridades e diferenças. Para tal, usa como suporte uma metodologia indutiva,

[1] Grupo de estudos e investigação artística composto por mulheres, instaurado durante o período pandêmico e que, através da prática como pesquisa, realiza performances, analisa e discute os processos de improvisação.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

partindo das criações artísticas vividas pelas autoras em 2021 para refletir sobre os modos de criação neste período tão peculiar. A seguir apresentaremos cada uma das proposições artísticas:

Lab Corpo Palavra: coreografias e dramaturgias cartográficas[2] (Lab)

Trata-se de uma ação vinculada ao procedimento artístico pedagógico Lab Corpo Palavra, que é uma ação formativa com desenvolvimento de processo de criação artística na área de dança, das artes do corpo e da cena. Através dessa abordagem investigamos as interseções entre o corpo e a palavra em uma perspectiva cartográfica na relação vida-arte-vida, oferecendo dinâmicas que convidam à uma prática de modulação das conectividades entre presença corporal, qualidades de movimento e produção-processo de (des)conhecimento.

A perspectiva do encontro com o (des)conhecido é evocada aqui enquanto uma prática de convívio com as errâncias e as sensações de *não saber* em um campo de potência expressiva, contribuindo com a redução das hierarquias que possam se apresentar entre a sensação de *saber* e a sensação de *não saber*. Nesse ambiente laboratorial sintonizamos somaticamente com as múltiplas escutas do/no/com o corpo, de modo que o conhecer não esteja dissociado do fazer, entretecendo e interconectando as tramas do pensar-sentir-mover. A pesquisa cartográfica convida à uma remodelação dos modos de direcionar o percurso de uma investigação. O primeiro passo será a escolha de não se apoiar nos modos determinados por regras elaboradas previamente com objetivos e metas estritamente estabelecidos. A partir da abertura a um campo de escutas das pistas reveladas no percurso de uma pesquisa, orientamos as metas ao longo do processo.

> Das pistas do método cartográfico queremos (...) discutir a inseparabilidade entre conhecer e fazer, entre pesquisar e intervir: toda pesquisa é intervenção. (...) A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação. (...) O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o "caminho" metodológico. (PASSOS E BARROS, 2009, p. 17-18).

[2] Projeto idealizado por Aline Bernardi e contemplado pelo Prêmio Fomento à Todas as Artes da Lei Aldir Blanc.

Nos últimos 6 anos, o Lab vem atuando em diferentes espaços formais e não formais de educação e pesquisa artística, públicos e privados, presencial e remoto, sendo oferecido em vários formatos - cursos modulares, acompanhamentos de processos individuais ou de grupos/cia/núcleos, cursos pontuais, residências artísticas, disciplinas curriculares em cursos de graduação e pós graduação. Dentre as ações realizadas dentro desse contexto pandêmico, podemos destacar: 1- a publicação de um capítulo sobre a atuação do Lab nas atividades remotas no ebook 9 da Coleção Quais Danças Estão Por Vir?, da Editora ANDA[3]; o lançamento da Coleção Cadernos Sensórios Corpo Palavra junto ao primeiro ebook Vertigem Infinita[4] no III Colóquio Internacional de Investigación en Artes da Universidade de Caldas na Colômbia[5]; o Prêmio Cultura Presente nas Redes, com a realização de uma Aula Introdutória do Lab Corpo Palavra, de 60 minutos, disponível gratuitamente no Canal de Youtube[6]; o Prêmio Funarte Respirarte com a realização da videoarte *escrita: terra, água, sangua*[7]*;* a parceria institucional com a Faculdade Angel Vianna (FAV), através do Curso de Extensão Universitária por onde acontece o módulo I do Programa de (Des)Aprendizagem do Lab; e a atuação na disciplina Texto Etnográfico na grade curricular da Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF), à convite da Profa, Dra Olívia von der Weid.

Nos primeiros meses de 2021, entre janeiro e março, realizamos o Projeto **Lab Corpo Palavra: dramaturgias e coreografias cartográficas**, através do Prêmio Fomento à Todas as Artes, da Lei Aldir Blanc. A equipe de criação do projeto tem Aline Bernardi na direção artística e concepção, Lígia Tourinho na dramaturgia, Lia Petrelli na direção de arte e assistência de direção e Julio Stotz na direção de fotografia e montagem audiovisual. A residência artística aconteceu totalmente no modo remoto com uma temática que conduziu o processo de criação artística: Quais são as marcas do corpo em uma vivência de quarentena estendida? Através de uma

[3] O ebook pode ser acessado para download gratuito no site: https://portalanda.org.br/publicacoes/ e ANDA é a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança
[4] o ebook pode ser acessado para leitura gratuita através do link: https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/cadernos_senso_rios_corpo_palavra-isbn_aline_berna
[5] o video de apresentação no III Colóquio Internacional de Investigación en Artes da Universidade de Caldas na Colômbia pode ser acessado através do link: https://www.youtube.com/watch?v=MZMPOkxzTJk&t=591s
[6] Através do link: https://www.youtube.com/watch?v=9G89pDxvwqw&t=16s
[7] A videoarte pode ser acessada através do link: https://www.youtube.com/watch?v=W5LQFBRSP5Y&t=323s

ISSN: 2238-1112

convocatória aberta a nível nacional, foram selecionades 33 artistas, educadores e pesquisadores de 17 a 55 anos, de todas as regiões do Brasil, num cruzo intergeracional e interestadual, promovendo uma convivência diária num período de 7 semanas consecutivas, de segunda à sábado, totalizando uma carga horária de 100h.

Ao longo de toda a residência fizemos o processo formativo do Lab Corpo Palavra, nomeado de Programa de (Des)Aprendizagem[8], concluindo o Módulo I (eixos éticos, estéticos e políticos) e II (poéticas das quedas), junto à um Ciclo de Palestras que contou com a presença de Hélia Borges, Ciane Fernandes, Sandra Benites, Katya Gualter, Ondjaki, Maria Alice Poppe e Ana Kfouri. Também tivemos vivências e rodas de conversas sobre práticas do corpo com os professoras(es)-pesquisadoras(es) Soraya Jorge, Ruth Torralba, Lidia Larangeira, Ana Paula Bouzas e Pedro Sá Moraes[9]. No mês de março, realizamos a *Mostra Artística Cartografias Sensíveis*[10] com o lançamento e a partilha das produções artísticas desenvolvidas durante a residência: O ebook *Forças Intermoleculares,* A videoarte *Mãoebius e a* videoperformance *Encantografar: estado de verbo desconhecido.*

QR code para a Revista Mostra Cartografias Sensíveis

[8] Para conhecer mais a proposta pedagógica do Programa de (Des) Aprendizagem do Lab Corpo Palavra, acesse o site: www.alinebernardi.com

[9] No final do artigo, oferecemos a lista de links para o acesso gratuito à todas as palestras e rodas de conversas.

[10] A Mostra Cartografias Sensíveis aconteceu de 17 a 20 de março de 2021 e está disponível no canal de youtube do Celeiro Moebius, com tradução de libras. A Revista da Mostra, com textos da equipe de criação, depoimentos dos integrantes da residência artística e com toda a programação da mostra está disponível no link: https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/revista_lab_2021

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

O ebook *Forças Intermoleculares*[11], da Coleção Cadernos Sensórios Corpo Palavra, se divide em 4 capítulos - Devires Aquosos, Germinações Terrosas, Sincronicidades e Encantamentos - e revela composições textuais que se articulam com a capacidade dobrável do corpo e as camadas da pele num entrelaçamento das ações de ler-escrever-falar. Essa coletânea tem o desejo de ecoar as ressonâncias poéticas que emergem da experiência com as práticas do Lab Corpo Palavra em suas ações de processos de aprendizagem e experimentação nas artes do corpo e escritas cartográficas.

QR code para ebook Forças Intermoleculares

A videoarte *Mãoebius*[12] se fez na relação entre o tato, as mãos e a Fita de Moebius, superfície topológica que une dentro-fora de modo que essas faces são indissociáveis. A obra *Caminhando*, de Lygia Clark e a videoarte *Hand Movie* de Yvonne Rainer foram inspirações e influências diretas para a construção de *Mãoebius* propondo uma tessitura múltipla de ritmos, tons monocromáticos e movimentos improvisados dos encontros das mãos dos artistas com a banda de Moebius.

[11] Disponível para leitura gratuita no link: https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/for_as_intermoleculares

[12] Disponível para visualização nos primeiros 5 minutos do segundo dia da Mostra Cartografias Sensíveis através do link: https://www.youtube.com/watch?v=Hqor5nEa0ho

ISSN: 2238-1112

QR code para a videoarte Mãoebius

E a videoperformance *Encantografar: estado de verbo desconhecido*[13] é uma constelação de pessoas, palavras e lugares em movimento, ecoando o gesto de coletivizar-se em estado de quarentena. Como denunciar o desencantamento do mundo e criar acontecimentos sensórios para o reencantar-se? Plantando uma semente por semana, performando o cuidado de si, do outro e movidos pelo cultivo do mantra *Gaya ainda mama e isso nos esperança*, a obra é um convite a pombagirar e rodopiar em devir fluxo pelas tramas vertiginosas das imagens, sons e cenas. Uma ativação da escuta com a terra, nosso chão, e um convite a sentir, agir, perceber, seduzir e sonhar um outro tempo de reinauguração do mundo, exercitando uma encruzilhada afetiva num constante tecer com "a arte do cruzo [que] busca o encantamento das mesmas" (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 27); para assim adiarmos o fim do mundo, como tão bem nos convoca a cosmovisão dos povos originários.

> A noção de humanidade, tão presente nos discursos do paradigma científico ocidental, seria deslocada para o que aqui sugerimos como as noções de encantamento e desencantamento. Tudo que há no universo está sobre essas dinâmicas, porém essa condição é compreendida não nos limites de vida e morte das tradições ocidentais. Para parte dos saberes negro-africanos e ameríndios, significados nas bandas de cá do Atlântico, as noções de encantamento e desencantamento ou vivo e não vivo estariam ligadas à capacidade de manutenção da energia vital ou na não detenção dessa energia. (...) Essa perspectiva é posta para tudo que compõe a vida e suas interações no mundo: gente, pedra, rio, planta, palavra, tudo que existe pode estar sob a condição de encantamento ou desencantamento. Nesse sentido, propomos o arrebatamento epistêmico, ao invés de ciências humanas, reivindicamos a noção de ciência encantada. (SIMAS E RUFINO, 2018, pgs. 30-31)

[13] Disponível no link : https://www.youtube.com/watch?v=KqEf79rTKiI&feature=youtu.be

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

QR code para a videoperformance Encantografar:
estado de verbo desconhecido

Conexão Mulheres da Improvisação (MI)[14]

É uma rede de mulheres que compõem um Grupo de estudos e investigação artística que, através da prática como pesquisa, propõe performances, analisa e discute os processos de improvisação tendo como objetivo refletir sobre percepção, tomada de sentido, interação e cocriação. É uma rede Interdisciplinar formada por artistas-pesquisadoras da dança, música, filosofia, performance, poesia, mídia arte, teatro, entre outras áreas do conhecimento.

Focadas na pesquisa artística, se propõem a investigar o processo de improvisação nas cenas artísticas em diversos contextos tais como palcos, galerias, espaço urbanos ambientes naturais, meios virtuais, digitais ou mediados por tecnologias, dentre outros e valorizar a força feminina como modo de ruptura com pensamentos, ações e estruturas patriarcais e coloniais. A primeira ação entre essas mulheres tinha o sonho de ocorrer presencialmente em uma Residência Artística em Itaci (BA), contudo, em virtude da pandemia do COVID-19, os encontros foram iniciados de forma virtual no dia 31/03/2020 através de sistemas de videoconferência.

Em 25 de maio de 2020 a MI realizou sua primeira ação pública, a Mesa *Mulheres da Improvisação: uma discussão interdisciplinar sobre a improvisação em cena*, no Congresso Virtual da UFBA. Esta mesa teve como objetivo refletir sobre criação compartilhada, interação, percepção e tomada de sentido. Iniciando a

[14] https://mulheresdaimprovis.wixsite.com/impromulheres

ISSN: 2238-1112

sessão com a apresentação de uma improvisação telemática, distribuída em tópicos principais: 1- "Relações entre o dançarino e o lugar na improvisação", pela bailarina Líria de Araújo Morais (Dança/UFPB); 2- "Uma visão enativista do processo de improvisação", pela filósofa Nara Figueiredo (Filosofia/UNICAMP); 3- "Práticas contemplativas e questões ambientais", pela artista Walmeri Ribeiro (Produção Cultural/UFF, PPGAV/UFRJ); 4- "Educação somática e a dança na improvisação", pela bailarina Lígia Tourinho (Dança/UFRJ); 5- "Corpo e tecnologia multimodal", apresentado pela musicista e músico-terapeuta Elena Partesotti (NICS/UNICAMP); e 6- "Tomada de sentido participativa como poética da dança mediada pela tecnologia digital", por Ivani Santana (IHAC/PPGAC, UFBA).

QR code do MI no Portal ANDA

Em 18 de setembro de 2020 realizaram a *Conferenciação Mulheres da Improvisação (MI): Ações e reflexões sobre presença frente aos desafios contemporâneos*, uma ação híbrida entre a conferência e a performance no VI Congresso Científico de Pesquisadores em Dança: 1a. Edição Virtual, da Anda. Abordaram algumas reflexões sobre o conceito de presença a partir das distintas corporalidades, trajetórias e visões, valorizando a experiência. A proposta de ação|experimentação performativa e de conversações visou discutir três aspectos sobre a presença: seus possíveis estados (qualidades) na improvisação, suas implicações pela mediação tecnológica e seus desafios frente à questões contemporâneas, sobretudo, em tempos pandêmicos, na construção de uma produção de conhecimento pelo bem viver! Um texto sobre essa experiência foi

publicado no Livro 1 da Coleção *Quais Danças Estão por Vir?*, da Editora Anda, intitulado *Os Desafios Pandêmicos e Outros Modos de Re-existência nas Artes*.

Em Março de 2021, a conexão Mulheres da Improvisação (MI)[15] realizou a performance [In]submersas no Seminário Tepe da Bienal de Dança do Ceará. A obra foi um convite a uma experiência imersiva e sinestésica, uma instalação performativa por salas virtuais interconectadas. A ação discutiu a relação entre corpo, presença e meio ambiente, em atos de criar, cultivar e conectar. Com uma fruição mediada pelas plataformas digitais e suas possibilidades e potencialidades técnicas, a experiência coloca em pauta as singularidades e o contexto que estamos vivendo, mas também nos instiga a pensar ações coletivas possíveis para um mundo outro por vir. Performaram Ana Emerich, Ivani Santana, Lígia Tourinho, Líria Morays, Nara Figueiredo, Tania Marin Perez e Walmeri Ribeiro. A Conexão MI segue ativa em 2021, trabalhando em novas ações e propostas performativas, respeitando o isolamento social e experimentando a mediação tecnológica como alternativa aos tempos estranhos que nos assolam.

Aproximações e diferenciações entre as propostas artísticas

Experiências como as descritas anteriormente se desenvolvem no próprio fazer, a partir da metodologia da prática artística como pesquisa, ou ainda das *pesquisas guiadas pelas práticas* (HASEMAN). Experimentar processos de criação respeitando as regras de isolamento social e investigando como os recursos tecnológicos podem abrir outras possibilidades de encontro são as bússolas que tem orientado as ações do Lab e do MI. Nossa percepção ao longo desse último ano, experimentando a ativação de processos de criação nas atividades remotas, é de ser possível criar um ambiente afetuoso e íntimo, mesmo através das telas. De maneira alguma o modo remoto substitui a potência dos encontros presenciais, mas podemos ressignificar nossos estados de presença com as relações tecnológicas, visto que essa dimensão vivencial com a virtualidade tem sido uma necessidade vital de nutrição e fortalecimento de nossas redes artísticas, políticas e pedagógicas.

Nossa proposta é elencar os pontos de convergência entre esses processos de criação e os aspectos singulares de cada um. Para isso, elegemos

[15] A MI começou a se reunir em março de 2020 com uma periodicidade semanal, já em tempos pandêmicos, e desde então realizaram algumas ações artísticas.Website: <https://mulheresdaimprovis.wixsite.com/impromulheres>. Acesso em 11 de maio de 2021.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

algumas perguntas-guia para nossas reflexões: Como se deu a criação de uma rotina de trabalho? Como foram estabelecidos os protocolos de relação em via remota? Como a preparação/ aquecimento se atualiza nas telas? Como as práticas somáticas dão suporte para estas experiências? Como instaurar um coletivo e a sensação de pertencimento em um contexto remoto? Que estratégias presenciais de criação podem ser adaptadas para a experiência remota? Que novas estratégias surgem a partir das plataformas de encontros remotos? Como gerenciar os afetos? Como lidar com a produção de arquivos? Como fazer os arquivos criarem um portfólio e uma memória do projeto?

Uma primeira convergência entre as propostas é a escolha de realizar os processos totalmente no modo remoto, buscando nesse momento oferecer a maior segurança possível para as pessoas dentro do contexto pandêmico, evitando deslocamentos e afirmando a política de "ficar em casa" para reduzir a contaminação massiva. Num contexto brasileiro onde já atingimos mais de 500 mil mortes em 1 ano e meio de pandemia e a vacinação completa ainda não alcançou nem 15% da população[16], nos parece insurgente mantermos uma política de afirmação da vida diante da anulação de ações governamentais que garantam a saúde pública coletiva, como à exemplo da postergação da compra de vacinas ou ainda o corte brutal no orçamento das universidades públicas, atingindo assim a produção científica do país. Criar condições de continuidade com as pesquisas artísticas e pedagógicas, mesmo diante de um quadro de desmonte estrutural da educação e da cultura, é uma ação de resistência política.

Estamos cientes que esta não é a única alternativa para a criação em dança, muitas pessoas têm encontrado diversas formas de trabalhar respeitando os protocolos de segurança, Esta é uma possibilidade, que se apoia na mediação tecnológica e, através dela, permite uma diminuição das distâncias físicas entre as pessoas envolvidas. Nas duas propostas artísticas analisadas, temos pessoas das diferentes regiões do Brasil trabalhando juntas de um modo que não seria possível, se não fosse a tecnologia. Desejamos a cada dia mais o retorno ao presencial, porém a situação emergencial nos apresentou um novo modo de criar que poderá conviver com o presencial futuramente e alargar as possibilidades de criação de redes e estreitar as distâncias entre as pessoas envolvidas no processo.

[16] Em 27 de junho de 2021.

ISSN: 2238-1112

Uma outra convergência das proposições artísticas foi a percepção de criação de vínculo afetivo e de sensação de intimidade, mesmo diante da configuração de telas como interface dos encontros. Em ambos projetos, algumas pessoas já se conheciam presencialmente e outras passaram a se conhecer de modo remoto. Essa conexão virtual, sendo feita através de um processo de criação artística, permitiu uma ativação da força coletiva e um sentimento de pertencimento, promovendo uma ampliação e um fortalecimento da rede afetiva e política para atravessarmos esse contexto pandêmico com a sensação de estarmos de mãos dadas, com o apoio e o suporte coletivo. Os afetos se consolidam na presencialidade, porém os encontros virtuais se apresentaram como alternativa frente ao isolamento social e revelaram novas formas de trocas e de estarmos em grupo.

Um terceiro ponto de convergência entre as propostas são os tipos de produção. Ambas possuem produções artísticas, bibliográficas e se desdobraram em participações de suas autoras em eventos acadêmicos, como as apresentadas neste texto.

Ao refletirmos sobre o que diferencia as duas propostas, optamos por destacar 2 aspectos: temporalidade e perfil dos participantes. Ao analisarmos o primeiro aspecto, a temporalidade, a Conexão Mulheres da Improvisação foi iniciada no final de Março de 2019 e segue em atividade até o presente momento, com uma periodicidade de encontros semanais. O Lab Corpo Palavra atua há 6 anos em diferentes formatos e espaços, como já citado, formando grupos temporários que vivenciam ciclos de atividades. A residência artística de 2021 durou 3 meses, de Janeiro a Março, porém as pessoas envolvidas no processo criaram tanto vínculo e intimidade, que seguem em conexão em grupos nas redes sociais, realizam encontros periódicos e participam de eventos, como forma de desdobramento da experiência vivida no Lab, que variam desde festas de aniversários até participação em seminários, cursos ou editais.

Ao discutirmos o segundo aspecto destacado, perfil dos integrantes, percebemos outra considerável diferença entre as propostas. A Conexão Mulheres da Improvisação é constituída por pesquisadoras artistas, com investigações vinculadas a instituições de ensino superior. Na residência artística do Lab, identificamos um perfil de participantes bem mais diverso: uma maior quantidade de integrantes, com 33 pessoas beneficiadas com bolsa integral ao percurso de

formação e criação artística; junto à equipe de criação e técnica. Outra característica é uma grande variedade geracional, entre 17 e 55 anos, afinal, uma das características pedagógicas do Lab Corpo Palavra é reunir num mesmo ambiente pessoas de várias idades e diferentes experiências com as artes, promovendo uma encruzilhada de saberes.

Considerações finais

Acreditamos que investir em ações artísticas exclusivamente remotas neste momento é uma forma de respeitar a vida. O isolamento social hoje reflete o cuidado com o coletivo e a busca de um bem maior, visando a diminuição dos impactos da pandemia e colaborando com a política de manutenção da vida. Imbuídas dessas indagações, pretendemos seguir implicadas nos desdobramentos de encontros vinculados ao Lab Corpo Palavra e à Conexão Mulheres da Improvisação, praticando assim o vislumbre de algumas características das danças do agora em ressonância com as que tem por vir.

Ambas ações compartilhadas são iniciativas de colaboração em rede que se propõem diante de um contexto adverso, promover uma articulação da força coletiva para assim praticar o convite que Ailton Krenak vem nos fazendo que é o de "adiar o fim do mundo", mantendo acesa a chama expressiva dos processos de criação artística e oferecendo apoio, suporte e dinâmicas de autocuidado. São ações que entendem o corpo como passagem dos fluxos vitais em constantes trânsitos entre o pensar-mover-sentir. Coreografias e dramaturgias ancoradas na experimentação de corpos cartográficos, que performatizam um acontecimento, podem contribuir para uma remodulação das nossas presenças dentro do quadro de quarentena estendida.

Aline de Oliveira Bernardi
UFRJ
Email: contato.alinebernardi@gmail.com
Artista da dança, professora e pesquisadora das artes do corpo e da cena. Mestranda em Dança pelo PPGDAN/UFRJ, com Bolsa CAPES e Pós Graduada no PCA/FAV, em ambas com a pesquisa Lab Corpo Palavra. Aperfeiçoamento em Performance pelo F.I.A. do c.e.m., Lisboa. Integrante do Grupo de Extensão Universitária CLiPES (UFBA, IFBA, UNEB, UEFS, LNCC e CIMANTEC).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Lígia Losada Tourinho
UFRJ
ligiatourinho@eefd.ufrj.br
Artista e pesquisadora das Artes da Cena. Professora Associada da UFRJ: atua nos cursos de Graduação em Dança e Direção Teatral e no Programa de Pós-graduação em Dança. Doutora em Artes (UNICAMP). Analista do Movimento (CMA/ LIMS/ NY, EUA). Coordena o Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (UFRJ). Integra a Conexão Mulheres da Improvisação e o LabCrítica da UFRJ.

Referências

BERNARDI, A. **Lab Corpo Palavra**: Corpo que Escreve Corpo e o Artista Cartógrafo. Monografia (Especialização em Preparação Corporal das Artes Cênicas) – Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2019.

_____. **Lab Corpo Palavra**: Micropolítica Ativa nas Atividades Remotas. In: SILVA, B.; BASTOS, M.; TOURINHO, L.; ROCHA, L. (Orgs). Carnes Vivas: Dança, Corpo e Política (Coleção Quais Danças estarão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 9). Salvador, ANDA, 2020.

BERNARDI, A; TOURINHO, L; PETRELLI, L. **Forças Intermoleculares** (Coleção Cadernos Sensórios Corpo Palavra, edição verão). Ed. Corpo Palavra: Rio de Janeiro, 2021

BORGES, H. **Sopros da pele, murmúrio do mundo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

FERNANDES, Ciane. Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

_____. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. In: **Dança**, v. 2, n.2, p. 18-36, jul/dez: Salvador, 2013.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014.

GERALDI, S. **A prática da pesquisa e a pesquisa na prática**. In: CUNHA, C; PIZARRO, D; VELLOZO, M. (Org.). Práticas Somáticas em Dança: *Body-Mind Centering em Criação, Pesquisa e Performance*. Brasília: Editora IFB, 2019. p. 139-150.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: Seminário de Pesquisas em Andamento SPA/PPGAC/USP (3.1), 2015, São Paulo. **Anais do 5o. Spa**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. p. 41-53.

IMPROVISAÇÃO, **Mulheres da. "Mulheres da Improvisação" (MI):** Ações e Reflexões sobre Presença Frente aos Desafios Contemporâneos. *In* LAKKA, Vanilton et. al. Os desafios pandêmicos e outros modos de re-exitências nas artes. Salvador: ANDA, 2020. p. 94-139. Disponível em: <https://portalanda.org.br/>. Acesso em 24 mar. de 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Vírginia e ESCÓSSIA, Liliana da (org). **Pistas do método da cartografia:** intervenção e produção e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ROLNIK, S. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

_____. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93. In: **Cadernos de subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato:** a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Lista de Links do Ciclo de Palestras e Rodas de Conversas - Lab Corpo Palavra

Palestra com Hélia Borges: https://www.youtube.com/watch?v=vo-glBdpPQc&t=261s
Palestra com Katya Gualter:
https://www.youtube.com/watch?v=DOnmKU3K4Qg&t=1s
Palestra com Sandra Benites:
https://www.youtube.com/watch?v=Weq7ONbi0uI&t=41s
Palestra com Maria Alice Poppe:
https://www.youtube.com/watch?v=oijnfFlpcVI&t=27s
Palestra com Ondjaki: https://www.youtube.com/watch?v=qm3UK0dhpBE&t=37s
Palestra com Ana Kfouri: https://www.youtube.com/watch?v=7JlcXAlOAqI&t=35s
Roda de Conversa - Práticas do Corpo com Soraya Jorge, Ruth Torralba e Lidia Larangeira: https://www.youtube.com/watch?v=o3mznWfMX4M&t=31s
Palestra com Ciane Fernandes: https://www.youtube.com/watch?v=6uSLeNq-DhA&t=498s
Roda de Conversa - Práticas do Corpo com Ana Paula Bouzas e Pedro Sá Moraes:
https://www.youtube.com/watch?v=zvf4XJaxtzM&t=103s

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Maraã: reflexões sobre as artes da cena em tempos de pandemia

André Duarte Paes (UEA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: este artigo aborda reflexões sobre a situação dos setores artísticos no enfrentamento da pandemia e seu impacto no ambiente cultural. Trata-se de uma proposta qualitativa sobre este dilema, observando como os artistas têm lidado com os desafios de se reinventar nos movimentos artísticos na atualidade. A partir deste contexto, pretende-se verificar alguns aspectos desta temática, tecendo possíveis frestas e tessituras de debate que desafiam os artistas amazonenses vulneráveis da vida.
Palavras-chave: Arte; Dança; Pandemia; Gestão cultural.

Abstract: this article addresses reflections on the situation of the artistic sectors in facing the pandemic and its impact on the cultural environment. It is a qualitative proposal on this dilemma, observing how artists have dealt with the challenges of reinventing themselves in artistic movements today. From this context, it is intended to verify some aspects of this theme, weaving possible cracks and threads of debate that challenge the vulnerable Amazonian artists of life.
Keywords: Art; Dance; Pandemic; Cultural management.

O ponto de partida

O título desse artigo surgiu após uma experiência docente ministrada na cidade do mesmo nome, cujo os desafios de levar arte educação passou a ser algo reptante para os locais de difícil acesso. Maraã é uma palavra indígena que tem várias expressões e significados no vocabulário amazônico. Além de nomear um dos municípios do estado do Amazonas, também batiza o igarapé afluente a margem esquerda do rio Japurá. Em tupi-guarani significa: doente, adoecer (LUIZ, 2011).

No entanto, o termo Maraã não possui uma definição plena. A expressão mais aceita pela população é a “pau onde brota a fruta mara”, fruta que existia em abundância, mas atualmente extinta na região. Outra teoria seria a junção de duas palavras: Mara=espinho e aã=porto. Logo, porto de difícil acesso (INFORMAL, 2013).

A partir desses significados da palavra Maraã foi estruturado um roteiro com tópicos metafóricos para nortear os assuntos aqui abordados. O impulso para a produção da escrita deste texto foi motivado pela seguinte questão: Qual o

ISSN: 2238-1112

posicionamento dos artistas amazonenses diante da situação dos setores artísticos no enfrentamento da pandemia?

Doente ou adoecer

Iniciamos o ano de 2020 com grandes desafios em todos os setores da sociedade e o impacto no ambiente cultural não foi uma surpresa. Com esse momento sombrio, infelizmente o setor artístico foi afetado e influenciou diretamente nas produções artísticas em todo o país. Diante dessas questões a sociedade ainda teve que enfrentar outros problemas sociais que se intensificaram durante esse momento.

Com a chegada da pandemia do novo coronavírus – covid-19, fomos obrigados a ficarmos entre muros, a continuarmos ativos artisticamente e a respeitar o isolamento social para prevenir a proliferação do vírus. Tudo foi se transformando tão rápido, feito um rito de passagem, fazendo com que nossa posição no mundo mudasse. Incialmente, ficamos desorientados, mas logo pensamos em como "adquirir inteligibilidade plena em conexão com o de metamorfose"? (CASTRO, 1979, p.41-42).

Ao olhar pela janela de nossas casas observávamos os espaços da cidade e chegamos a pensar que "a cidade não está vazia e sim, cheia de amor ao próximo". Porém, ainda há quem não respeite o isolamento e, consequentemente, não pensa na sua saúde e nem no próximo. Os cidadãos urbanos que gostam de observar o movimento das pessoas pelas ruas, a agitação da cidade, entretanto, alguns tinham plena consciência que agora não era o momento certo de frequentá-la. O melhor remédio, a melhor receita era ficar em casa. #fiqueemcasa.

O fazer e o produzir foi se modificando enquanto atividade humana. Procurar meios para articular estruturalmente com a nossa atual noção de capital cosmológica da sociedade se tornou algo desafiador. A natureza transformando os designíos da cultura humana. A essência modificada desde a gestualidade até a forma corporal (CASTRO, 1979, p.41).

Gerir arte e gerar cultura, como seria possível nutrir esperança para as pessoas atualmente? Uma pergunta que a maioria das pessoas ainda não saberiam responder! Mas observamos que os problemas sociais ganhavam forças em vários aspectos aumentando todos os dias os casos trágicos sociais.

O sujeito artista encara como um exercício constante que nos fazem refletir sobre essa operação que conserva ou melhora a nossa qualificação como gestores.

> Entre estes polos negativos e positivos surge uma dinâmica que exerce sobre o homem uma influência orientadora que é, ao mesmo tempo, tensa. Orientadora, porque define claramente a direção a ser tomada, tensa, porque exige do homem um esforço - e permanentes exercícios - para superar um estado dado a favor de uma superioridade ainda não alcançada (BRÜSEKE, 2011, p.163).

É muito difícil falar para as pessoas “olha, tenha fé que o mundo vai melhorar”. Neste turbilhão de acontecimentos sociais, políticos, religiosos e culturais alguma coisa nós temos que discordar dos fatos que estão acontecendo, mas observamos que as pessoas não discordam e as poucas pessoas que discordam estão com medo. Nós procuramos uma “postura ascética, necessária para garantir as energias que os permanentes esforços de se aproximar do ideal e de evitar a decadência consomem” (BRÜSEKE, 2011, p.163).

Se existe algo que precisaria ser, porém não é na singela essência humana, é a arte de coexistir em meio às diferenças. Falar sobre respeito e diversidade, é um grande problema que estamos vivendo hoje. A violência, desde a guerra contra o inimigo invisível até as que afetam os nossos lares, cada vez mais se ascende na vida das pessoas e na sociedade.

> E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais (ARTAUD, 1993, p.29).

Quando você vem com discurso de amor as pessoas entram em contraponto baseado no ódio, mas podemos estar errados. Cada um tem o direito de ter o Dogma que quiser, contanto que respeite a escolha do outro. “Curiosamente, os ideais ascéticos retornam na virada do século XIX para o XX. Desta vez não como *sine qua non* de uma nova religiosidade, mas, pelo contrário, como expressão da descoberta e valorização do corpo humano” (BRÜSEKE, 2011, p.164).

O fato é que vivemos um momento em que parece escorregar das nossas mãos o que julgávamos óbvio e inescapável. O planeta já não é mais nosso e se encontra vazio de sua complexidade. Ainda assim, necessitamos encontrar modos legítimos de expressão. É durante essas circunstâncias que o papel transformador

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

da arte pode ainda mais emergir e não há nada mais consagrado para isso numa sociedade enferma.

Pau onde brota a fruta mara

Com a chegada da pandemia ainda tivemos que encarar a turbulência econômica e política do Brasil onde encontramos dificuldades para prosseguir com os recursos financeiros e as poucas opções de espaços para as apresentações devido ao isolamento social.

Alguns artistas tiveram que pensar incansavelmente em soluções para a sobrevivência do setor que, apesar dos problemas, conseguiram filtrar ideias até acharem alguma solução, contudo, outros, infelizmente, tiveram que parar. Assim vieram,

> ...novas perguntas, novas necessidades, novos presentes, outras posições do passado, da mesma história da política, das artes e das ciências. Questionar sobre as suas próprias bases epistemológicas onde foi construída; o essencial da modernidade, para além do fundamentalismo de outro signo, está no sentido deste movimento, deste ser-pensar (tradução minha) (FISCHER-LICHTER, 2011, p,07).

Felizmente algumas linguagens artísticas que, durante todo esse momento de propagação do vírus, se fizeram presentes constantemente no ambiente familiar através de diversas dinâmicas como: leituras, filmes, músicas, danças, jogos, brincadeiras, dentre outras possibilidades, tentando amenizar os impactos, o desgaste emocional e físico na vida das pessoas.

É de suma importância entender que a arte e a educação andam juntas completando uma à outra principalmente nesta circunstância em que estamos vivendo diante à pandemia. Não ter o devido apoio neste setor prejudica a sua essência diante desse cenário econômico, político e cultural no país na atualidade. São necessárias iniciativas culturais para demonstrar que a cultura no Brasil não se ausentou no enfrentamento de novas dificuldades e também auxiliou a evitar problemas sociais graves.

O resultado de tudo isso será a mudança em todos os setores e uma nova adaptação social e artística. Diante desse contexto o mundo terá que repensar as formas de vida em sociedade e no seu setor de trabalho, seja ele artístico ou não, pois esta situação afetará a todos sem exceção.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Neste momento de pandemia, muitos artistas amazonenses optaram para a criação de um novo palco, um palco virtual em que jamais pensariam experienciar pela grande maioria dos artistas da cena, experiência essa que agora se tornou realidade absoluta. Sendo assim, muitas companhias, muitos grupos e artistas independentes utilizaram desse recurso tecnológico para produzirem e apresentarem os seus trabalhos com adaptações para este formato de vídeo-dança, dança através do vídeo, vídeo registro ou outras ferramentas virtuais que auxiliem nesta nova realidade. E tem sido uma solução para o momento, mas que tem muito a discutir e se planejar para esse novo panorama da vida artística.

Egocentricamente, sempre achamos que todos os “outros” deveriam saber mais sobre a peculiaridade e exotismo que constituem o ambiente onde se construíram as nossas referências e afetos. Encontramos o pensamento de Boaventura Sousa Santos o essencial para a mudança de paradigma. Como pesquisadores da área de cultura...

> ...perdemos muito calando a diversidade de vozes, que uma determinada resposta para um problema da modernidade poderia estar em um determinado modo de ser, fazer, conhecer, em uma abordagem do mundo que pode se ter perdido (SOUSA,2010, p.94).

É muito difícil levar tudo isso adiante sem perceber que existem pessoas desprivilegiadas, sem acesso à educação, saúde, saneamento básico e temos, ainda, o mais restrito privilégio de produzir a nossa própria arte, ou seja, de expressar nosso próprio modo de ser e pensar.

No Brasil, especificamente, ser nativo de uma cidade periférica de um país periférico sempre foi aflitivo para o artista. Custa-nos notar que a origem de tal aflição era a nossa própria necessidade de validação. Os elementos constitutivos de nossa identidade só pareceriam “valorizados” caso fossem divulgados pelos *mass media*, consumidos comercialmente por “aqueles que importavam”. Que tal cultura fosse parte constitutiva do cotidiano e da subjetividade de milhões de brasileiros, em especial os amazonenses, não nos parecem suficiente.

Porto de difícil acesso

Apesar dos desafios do enfrentamento da pandemia os artistas amazonenses constatam o quão frágeis podem ficar quando não levam os modos de ser, fazer e conhecer dos locais para os quais eles servem de centro validador

ISSN: 2238-1112

canônico, visto que caminha lado a lado com o reconhecimento de que o seu dizer, pensar, falar, nossas constituições cognitivas e empíricas enriquecem o mundo e cooperam para a construção de um todo, basicamente maior que a soma das partes.

> [...]a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante. [...] essa riqueza social está a ser desperdiçada. É desse desperdício que se nutrem as ideias que proclamam que não há alternativa[...] (SANTOS, 2010, p.94).

E assim chegamos à constatação que nós, indivíduos, nada mais podemos fazer do que agirmos coletivamente dentro de nossas possibilidades e habilidades. Esta situação de enfrentamento de pandemia nos lembra tempos de mudanças nas artes ocorrido no final do século XX com a chegada da industrialização na Europa e Estados Unidos. Aquela época foi marcada por mudanças tecnológicas e a crise no meio artístico se instalou. Muitos artistas tiveram que repensar a arte para aquele momento (LOUPPE, 2012).

A tecnologia se instalou de uma forma, como um “vírus”, que tiraram os artistas da zona de conforto e provocaram questionamentos nos seus afazeres artísticos. Foi um momento de grande reflexão e mudanças em todos os setores da arte (LOUPPE, 2012).

A máquina fotográfica chegou enfrentando a arte da pintura, fazendo o artista questionar sobre este aparelho que podia reproduzir fotos de outras pessoas ou mesmo paisagem muito melhor que suas pinturas. A mesma situação ocorreu com o teatro com a chegada do cinema, onde os atores se sentiram impotentes com a noção de realidade que a tela de cinema construía durante uma sessão de filme (LOUPPE, 2012).

Diante da semelhança de situação, os artistas enfrentaram uma nova discussão sobre o sentido de fazer arte, de produzir cultura e sua diferença diante da tecnologia. Os artistas se viam sendo substituídos por robôs e máquinas no seu fazer artístico.

O mesmo aconteceu com a dança e a partir dessa lógica e deste pensamento, nesse período os artistas questionaram a forma da dança clássica, o pensar o que era fazer a dança, perguntando se de fato dançar era reproduzir passos com um certo virtuosismo e com uma noção de que o artista é um ser tão grandioso que consegue executar coisas que ultrapassam o que o ser humano pode fazer (LOUPPE, 2012).

ISSN: 2238-1112

Ainda nos fascinam o fato de que, passada algumas décadas, nós estamos de fato trilhando o caminho que equilibra esses vários campos do conhecimento. Trabalhar também como gestores da cultural desponta como a possibilidade de emancipação e de contribuir com nossa nota na grande sinfonia universal.

Dizemos sim as pesquisas e continuamos estudando para compreender este contexto e saber o que e como mudar. Estudamos para tentar tomar o poder de dentro. E sabemos que é possível, pois isso já foi feito antes.

> Pois foi nesta sala, em torno da fria mesa de granito, que um de nós – quem poderá saber qual de nós? - falou na perpetuação daquela roda numa organização brasileira de estudos de coisas brasileiras. Mas cadê o dinheiro? O nosso capital eram sonhos, mocidade e coragem. Havia quem conhecesse uns homens ricos de São Paulo. Mas homem rico não dá dinheiro para essas loucuras. Quando muito, deixa para a Santa Casa. Caridade espiritual, jamais. Que testamento pinchou legado para uma universidade ou para uma biblioteca? A nossa gente ainda está no paleolítico da caridade física. À vista de tantos argumentos, ficou decidido que um dia seríamos governo. Só pra fazer tudo aquilo com o dinheiro do governo[1] (DUARTE[2] apud GOMES, 2008).

O poder que nós queremos é de continuar atuando na área pública, privada e cultural a partir dos projetos e produtividades culturais coordenados por gestores culturais ajudando artistas a se desenvolverem através de apresentações, criações e produções culturais. Até mesmo com contrapartida em determinado lugar para evitar o dirigismo cultural.

Historicamente, a cultura sempre foi identificada como conjunto de expressões artísticas, inclusive acreditava-se que somente as artes eram cultura – cultura das pessoas cultas, cultura como sinônimo de *ilustração.* Mas esta visão ampliou-se significativamente. *"*Hoje, aceita-se que o conjunto de significados e valores culturais é muito mais amplo que os limites definidos pelas artes" (MIRANDA, 2006, p. 13).

Nós mesmos relutamos em abandonar este conceito, segundo o qual ter conhecimento sobre arte é condição *sine qua non* de valor pessoal. Há certa supervalorização da arte, sendo a mesma costumeiramente compreendida como símbolo de poder, inteligência ou superioridade.

[1] Neste trecho das memorias de Paulo Duarte, ele narra como foi concebido o projeto que, nos anos 30, resultaria na experiência do Departamento de Cultura de São Paulo, cujo diretor foi Mário de Andrade, de 1935 a 1938.

[2] DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. 1985

ISSN: 2238-1112

> Por trás do próprio conceito de ação cultural está, não raro, a ideia de que cultura e arte são coisas tão sensacionais, [...] que todos viveriam necessariamente melhor se tivessem acesso a elas – de modo que se não o têm, *deveriam* tê-lo" (TEIXEIRA COELHO, 2008a, p.51).

Este pensamento segundo o qual afirma-se que cultura e arte são necessidades inegociáveis que devem ser oferecidas para todos – ainda que não queiram fazer uso daquela tradição ou daquela arte que se lhes oferecem - abre espaço para ações que já partem de um pressuposto que afirma que a cultura é uma necessidade indiscutível da sociedade, em todos os contextos sociais, em qualquer grupo populacional.

> Os defensores da cultura e da arte acreditam estar de posse de um tesouro, e, quando condescendentes, querem partilhá-lo com o 'resto' da sociedade. [...] vivemos um tempo em que um punhado de gente quer que os outros sejam felizes, quase à força, através da cultura e da arte" (TEIXEIRA COELHO,2008a, p.53).

Tendo em vista a estrutura de conhecimentos na qual estamos inseridos, sabemos que essa cultura e essa arte que devem ser defendidas e difundidas têm grande possibilidade de ser europeia de origem, elitista no modo de produção e validada como cânon do bom gosto e da sensibilidade. O que é necessário perguntar: validada por quem? Validada como?

Teixeira Coelho exemplifica, sem ocultar certa restrição:

> [...] uma das coisas que mais se ouvem neste país é 'democratização da cultura'. [...] Mandar o Teatro Municipal abrir suas portas aos domingos pela manhã para que o povo ouça música de graça é visto como democratização[...]. Oferecer ingressos de teatro com desconto no fim do ano também é apresentado como iniciativa de democratização, ou, como às vezes se diz, "popularização da cultura" (TEIXEIRA COELHO, 2008a p. 70).

Sabemos (será?) que neste momento de vulnerabilidade na saúde pública não basta facilitar o acesso aos bens culturais: é preciso criar uma abordagem que capte o grande público. Para fazer política cultural amplamente eficaz, capaz de promover uma democratização cultural que chame atenção da população para lotar as salas de espetáculos virtuais, participando ativamente de exposições midiáticas, recitais online, festivais artísticos em plataformas virtuais, torna-se necessário pensar em formação de público, não de consumidores temporários. "Para transformar um frequentador ocasional em um apreciador regular de cultura, é preciso pensar a prazo mais longo. E dar-lhe educação artística" (DURAND, 2001).

Então, bastante delicada é a posição de gerir e gerar cultura. É

necessário respeitar a diversidade de manifestações inerentes a cada setor da sociedade, buscar a identificação do público com a expressão cultural a ele oferecida, simultaneamente cuidando para não bloquear a oferta de manifestações artísticas consideradas mais “elitizadas” para as camadas de menor poder aquisitivo, para não cair no erro de subestimar as pessoas pertencentes a tais camadas. Porém quanta dificuldade de atingir esta meta:

> [...] em política, democracia é um conceito escorregadio; não menos problemática é sua aplicação ao campo das artes e da cultura. Mesmo nas sociedades democráticas ocidentais, nas quais se pode esperar que as agências públicas de arte defendam os interesses da população, isso nem sempre tem se verificado (WU, 2006).

O que buscamos como agentes culturais são ações relativas à área de cultura; atuações que podem pertencer à esfera governamental ou privada. Além da produção cultural, também a redação de projetos, na produção artística privada, na execução de programas governamentais da área, na esfera pública, gestão de pessoal, captação de recursos, dentre outras possiblidades.

Todas estas tarefas são algumas que vêm a fazer parte da função do agente cultural principalmente neste momento de pandemia e tais ações exigem a posse de conhecimentos mais próximos da área artístico-cultural, lado a lado com habilidades de gestão. É possível afirmar que “o agente cultural é uma equipe, e a ação cultural, uma atividade interdisciplinar” (TEIXEIRA COELHO, 2008a, p.69-70).

A ação cultural exige habilidades especializadas, como a noção técnica sobre teatro, música, dança ou sobre outra determinada área de produção cultural; e também exige habilidades abrangentes, notadamente a capacidade de gestão e acompanhamento de projetos. “O agente cultural é uma espécie de homem da Renascença revisitado” (TEIXEIRA COELHO, 2008a, p. 70).

Na atual situação que estamos passando a própria arte vem se modificando e isso está acontecendo no mundo todo. A arte é um ato de amor e coragem. Cabe a nós artistas passar o seu recado e continuar a nossa jornada, respeitando o isolamento social, espalhando afirmações de esperança, iluminar o caminho e ajudar a tornar a travessia desse momento mais suave.

Nós afirmamos que, figurativamente, como agentes culturais caminhamos na corda bamba entre ser artista e ser gestor. Buscamos sermos profissionais empenhados a desenvolvermos nosso trabalho de forma eficaz e produtiva. Uma opção que fizemos para promover a cultura e conhecer a cada dia um pouco mais

ISSN: 2238-1112

sobre os vários tipos de artes. E é isso que nós somos, com nosso cabedal de experiências e tendo em vista a busca que empreendamos neste momento.

O igarapé afluente a margem esquerda

Historicamente, como já mencionado acima, surgiram os movimentos artísticos tanto na Europa quanto nos Estados Unidos na virada do século XX para o XXI. Artistas se perguntaram o que de fato era a arte? Qual a relação da arte com a reprodução técnica? E esse mesmo desafio e questionamentos tem uma semelhança com os tempos atuais, ou seja, como ensinar e criar arte nesse momento difícil?

Naquele período, os pensadores das artes especificamente da dança moderna, questionaram as práticas estabelecidas pela dança clássica. Então, os artistas voltaram um olhar curioso sobre a dança de outros povos. Eles começam a se interessar pelas práticas de dança realizadas em cultos, em momentos sociais, brincadeiras, jogos, festas, de outros povos, como africanos, orientais, até mesmo sul americanos (SILVA e SANTOS, 2017).

Eles começam a perceber que as práticas desses povos podem contribuir para um novo pensamento de dança, de uma nova forma de pensar essa construção cênica e esse fazer da dança também em cima do palco e que neste momento virou virtual. Com essas práticas seria possível desconstruir algumas já pré-estabelecidas (SILVA e SANTOS, 2017).

Normalmente quando vamos estudar a história da dança nos deparamos com a descrição da história da dança cênica. Essa linha entre dança clássica, dança moderna e dança contemporânea, dificilmente entramos em contato com a história das diversas danças populares, sociais, rituais, diversão, baladas, etc (LOUPPE, 1012).

Além disso as discussões sobre dança e sobre o entendimento da dança giram muito em torno da Europa e Estados Unidos, normalmente temos um ensino muito hegemônico e isto seria sobre a história da dança e sobre a noção de dança. Dificilmente essas definições passam pelo Brasil e pelos diversos outros países existentes no mundo e ficando normalmente no continente europeu e Estados Unidos (LOUPPE, 2012).

ISSN: 2238-1112

Atualmente, com a dança contemporânea, podemos ter uma visão ampla sobre a dança e discutimos muito sobre o que é arte e o que é dança, e também sobre a impossibilidade de definição dessas áreas. O interessante é buscar saber o entendimento sobre as artes e seus conceitos, onde existem várias formas e também existem diversas modalidades e técnicas de dança espalhadas por vários locais.

O motivo de trazer essa reflexão histórica é provocar revisitações e sugestões para que as pessoas da área artística, ou da dança, estimulem a ampliar esse olhar sobre a arte diante desta situação de pandemia e tentar explorar um pouco mais essas possibilidades de buscar respostas para um novo fazer em arte.

É nesse turbilhão de transformação que a arte costuma a se transformar tendo uma nova visão. Quando a gente amplia o nosso olhar para o mundo e percebe a diversidade de movimentos existentes, a gente começa a perceber que existe um mundo gigantesco chamada arte (dança) e esse mundo aos poucos pode influenciar e transformar as práticas e criações artísticas.

Nesse momento, muitas possibilidades surgem e muitos artistas começam a repensar as suas práticas. É preciso entender então que quando buscamos organizar de maneira mais pedagógica certos conhecimentos, nós temos a tendência de organizar esses movimentos pela lógica, mas esse seria o caminho hegemônico e teremos que buscar outras alternativas.

Há diversos temas que podemos abordar para provocar discussões e contribuir um pensamento social devido a essa fase histórica da humanidade e podemos contextualizar através do corpo poeticamente em várias temáticas que surgiram diante da pandemia.

Um olhar poético na fragilidade da violência do inimigo invisível seria uma dica que carece pensar como um fruto que necessita ser problematizado, acometido de forças e produzido através da arte. Buscando estratégias e saberes conferido ao processo de criação contemporânea, proporcionando temas para serem discutidos na atualidade como um exercício de reflexão em busca de conscientização.

A arte, a dança é reconhecimento, conhecimento do corpo, conhecimento artístico, jogo, improvisação, criação, expressão e a nossa relação com o mundo. Dança é a exploração das qualidades do movimento. Dança é uma forma de me relacionar com o outro de maneira mais profunda. Dança é a criação de novas técnicas, de novos movimentos e de novos pensamentos.

Conclusão

Neste texto procuramos revelar as nossas ideias/angústias logo após que surgiu a pandemia, buscamos amadurecer na medida em que procuramos novas vozes que dialogassem com esta proposta. Fizemos relações com outros autores procurando dá consistência para formar nosso convencimento.

Aqui relacionamos nossas experiências com nossos estudos artísticos com a nossa vocação de artistas, tentando agora nos posicionarmos como pessoas que podem associar-se no campo de gestão e/ou produção artístico/cultural. Um desafio enorme em vista do quadro atual brasileiro e sobretudo local, cito Amazonas.

Deixamos aqui um alerta apenas quanto à necessidade inclusiva sobre a cultura, enfatizando que também ela, a Europa, não é um sólido, um monólito, mas uma amalgama que também revela vez por outra que muitas experiencias e conteúdos internos ficaram de fora da história oficial.

O problema que se vê demograficamente num conflito norte e sul, precisa ser pensado mais sociologicamente e esteticamente, entre mentalidades de grupos dominantes contra os chamados dominados. Um momento como este já foi vivido em outras épocas pelos artistas na busca de inovações no fazer artístico, e que assim como eles superaram e se adaptaram também vamos enfrentá-los com diferentes expressões.

André Duarte Paes (UEA)
duarte-andre@hotmail.com / apaes@uea.edu.br
Doutorando do PPG em Artes da Cena sob orientação da Dra. Marília Soares;
Mestre em Letras e Artes (UEA/AM); Especialista em Metodologia do Ensino Superior (Uninorte/AM); graduado em Dança (FAP/PR) e Artista-docente (UEA/AM).

Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993).
BOITO, Sofia Rodrigues. **Escritas Performativas: textualidades criadas por corpos e espaços**. São Paulo: S.R. Boito, 2018.
BRÜSEKE, Franz J. **Uma vida de exercícios: a antropotécnica de Peter Sloterdijk.** Revista brasileira de ciências sociais. Vol.26 nº 75. São Paulo: fev.2011.
CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. **A fabricação do corpo na sociedade Xinguana**. Museu Nacional – UFRJ. Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas - NEAI. UFT – Universidade Federal de Tocantins Campus de Porto. Ano: 1979.

DURAND, José Carlos. **CULTURA COMO OBJETO DE POLÍTICA PÚBLICA.** Vol. 5, n.2. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

INFORMAL, Dicionário. **Significado de Maraã**. Crédito: Dicionário Informal. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/mara%C3%A3/> Publicado em: 29/09/2013 Acesso: 16/01/2021

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea.** Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUIZ, José. **Significado de Maraã**. Crédito: Dicionário Informal. Publicado em: 21/03/2011. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/mara%C3%A3/> Acesso em: 16/01/2021.

MIRANDA, Danilo Santos de. **Apresentação**. In: WU, Chin-Tao. P*rivatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80*. trad. Paulo Cezar Castanheira. 1a ed. São Paulo: Boitempo, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: por uma nova cultura política.** 3ª. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Luciana. Santos, Inaicyra Falcãodos. **Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si perspectivas sul–sul através da técnica Germaine Acogny.** Campinas: Conceição, 2017.

TEIXEIRA COELHO, José. **O que é ação cultural**. 4a reimpresso da 1a edição de 1989. São Paulo: Brasiliense, 2008a (Coleção Primeiros Passos; 216).

TEIXEIRA COELHO, José. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008b.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80**. trad. Paulo C. Castanheira. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2006.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corpo, política e terror: o terror de estado no Brasil como possibilidade de alegoria na dança

Artur Braúna de Moura (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Guiado pela noção de corpo político fomentada pelo filosofo brasileiro Vladmir Safatle (2015), e de necropolítica do filosofo camaronês Joseph-Achille Mbembe (2018) busco neste artigo apresentar o raciocínio do medo como aspecto político central de coesão social e traçar paralelos dessa linha de pensamento com os aspectos referentes ao terror de estado no Brasil. Dessa forma, dialogo com autores que abordam as questões referentes ao *terror de estado* na contemporaneidade, e nos ajudam a compreender como se constrói o esqueleto desse sistema no Brasil, para que depois possa associar essas imagens ao meu trabalho de investigação artística que tem como objetivo trançar pontes entre a dança e o audiovisual desenvolvendo estados de corpo que apresentassem alegorias desses contextos.

Palavras-chave: CORPO. POLÍTICA. TERROR. AUDIOVISUAL

Abstract: Guided by the notion of political body promoted by the Brazilian philosopher Vladmir Safatle (2015), and of necropolitics by the Cameroonian philosopher Joseph-Achille Mbembe (2018), I seek in this article to present the reasoning of fear as a central political aspect of social cohesion and draw parallels of this line of thought with aspects related to state terror in Brazil. In this way, I dialogue with authors who address the issues referring to state terror in contemporary times, and help us understand how the skeleton of this system is built in Brazil, so that I can then associate these images with my artistic research work that aims to weave bridges between dance and audiovisual by developing body states that would present allegories of these contexts.

Keywords: BODY. POLITICS. TERROR. AUDIO-VISUAL

1. Proposição: possibilidades de intersecções entre dança e terror

Com o intuito de fomentar o panorama de investigações de procedimentos de criação em dança e das possibilidades de intercâmbio nos estudos de corpo, audiovisual e política, este artigo pretende apresentar uma investigação que tem como alicerce o terror. Partindo do pressuposto de que é possível instigar no espectador de uma obra de dança percepções e sensações dos mais variados tipos, pretende-se aqui apresentar os materiais desenvolvidos em uma *prática como pesquisa* que buscam, durante a fruição, estimular no espectador

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

sensações relacionadas ao medo procurando apontar exemplos de narrativas que usam da alegoria de situações políticas aterrorizantes para questionar episódios do terror na sociedade atual.

2. Medo politicamente corporificado

Para compreendermos os mecanismos de constituição do terror, tanto na política quanto no cinema, faz-se necessário delinear alguns aspectos estruturantes que regem a noção de moral na nossa sociedade, pois dizem respeito as origens daquilo que culturalmente utilizamos para estipular o que é aceitável e o que é repudiado. Por termos forte influência das matrizes judaico-cristãs na nossa cultura acabamos por desenvolver uma noção de medo, calcada em dicotomias que propagam uma doença, recomendam uma profilaxia, e apresentam uma milagrosa medicina. Para melhor retratar essa analogia valho-me da percepção de Safatle acerca de Freud[1]:

> Ao menos segundo Freud, a visão religiosa de mundo teria por característica fundamental desativar a insegurança absoluta de tal violência através da constituição de figuras de autoridade marcadas por promessas de providência que seguem um modelo infantil próprio àquele que vigora na relação entre a criança e seus pais. Tal visão religiosa seria assim uma forma de funcionamento do poder que se sustenta na generalização social de modos de demandas ligadas à representação fantasmática da autoridade paterna. Promessa de amparo que, para ter força de mobilização, precisa se lembrar a todo momento dos riscos produzidos por um desamparo iminente, deve nos aprisionar nas sendas de tal iminência, nos fazendo sentir, ao mesmo tempo, a perdição e a redenção, a fraqueza e a força, o cuidado paterno e o inimigo que espreita. Ambivalência fundadora de processos de sujeição e dependência, já que me faz depender daquele que se alimenta do medo, que ele mesmo relembra, de poder perdê-lo. O que talvez explique por que Freud precisa afirmar que a religião (basicamente em sua matriz judaico-cristã) seria “a neurose obsessiva universal da humanidade (SAFATLE, 2015, p.36).

Através de uma perspectiva psicanalítica Safatle referenciando Freud, ilustra um dos constructos básicos que envolvem os processos de afecção do medo. A ambivalência gerada ao apresentar uma patologia e concomitantemente uma cura, pode ser relacionada ao processo explanado acima da relação de dependência paterna devido ao receio da eminência dos riscos do desamparo. Ou seja, ao saber que há uma possibilidade de adoecer a medicina se torna crucial para aqueles que querem viver. As regras (profilaxias) são ditadas no intuito de coagir aqueles que

[1]Sigmund Schlomo Freud(1856-1939), médico neurologista e psiquiatra criador da psicanálise.

ISSN: 2238-1112

prezam pela própria vida, e o medo reina sendo o cerceador de todos esses mecanismos. Não seria essa uma ótima estratégia de controle?

O medo como afeto político central de coesão social, é um conceito apresentado por Safatle em sua obra O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo *(2015), que remete uma linha de pensamento da filosofia política fundamentada desde o século XVII. A ideia de que para que a coesão social exista é necessário que o estado exerça o poder soberano sobre os indivíduos, foi apresentada pela primeira vez pelo teórico político Thomas Hobbes (1588-1679) em sua obra O Leviatã (1651). A justificativa de Hobbes está embasada na potência belicista da eminência de uma "guerra de todos contra todos". A doença, nesse caso, seria a violência, a profilaxia o estado, e a medicina "sua mão de ferro" disfarçada sob o pretexto de proteção. Relativo ao tema o autor discorre:*

> O medo como afeto político, por exemplo, tende a construir a imagem da sociedade como corpo tendencialmente paranoico, preso à lógica securitária do que deve se imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social. Imunidade que precisa da perpetuação funcional de um estado potencial de insegurança absoluta vinda não apenas do risco exterior, mas da violência imanente da relação entre indivíduos. Imagina-se, por outro lado, que a esperança seria o afeto capaz de se contrapor a esse corpo paranoico. No entanto, talvez não exista nada menos certo do que isso. Em primeiro lugar, porque não há poder que se fundamente exclusivamente no medo. Há sempre uma positividade a dar às estruturas de poder sua força de duração. Poder é, sempre e também, uma questão de promessas de êxtase e de superação de limites. Ele não é só culpa e coerção, mas também esperança de gozo. Nada nem ninguém consegue impor seu domínio sem entreabrir as portas para alguma forma de êxtase e gozo. (SAFATLE,2015, p.11)

Pode-se inferir a partir dessa colocação que essa estratégia política de coerção se fundamenta na produção de falsas expectativas. Na medida em que compreendemos que medo é fundamentalmente representado como, a expectativa de um mal futuro, e a esperança, a expectativa de um bem futuro, pensar uma sociedade embasada nesses afetos produz um ciclo vicioso, ou paranoico de espera a ocorrência de algo que está a lhe proteger ou ameaçar constantemente. Lógica essa, espelhada ne guerra de todos contra todos de Hobbes. Intrigantemente o autor utiliza da imagem de um monstro, o Leviatã, para inferir que a ordem só pode ser conquistada centralizando o terror no matiz de afetos políticos.

Apesar de o Leviatã ter seus fundamentos no século XVII podemos afirmar que outros monstros seguiram seu legado e permanecem perpetrando seus atos de violência, baseados nas mesmas premissas. Embora normalmente se

busque apenas um responsável por todas as atrocidades, acredito ser mais adequada a concepção de uma corja de monstros como metáfora dos agentes de estado no contexto brasileiro. De acordo com Safatle, há de se insistir que não há política sem incorporação, pois só um corpo pode afetar outro corpo. Habitamos o campo político como sujeitos corporificados e, por isso, como sujeitos em regime sensível de afecção (SAFATLE,2015). Logo pois, os corpos que se agenciam em prol de uma política da morte em nosso país são muitos e compactuam entre sí.

3. Terror de estado: multifaces tentaculares

Considerando o termo *terror de estado*, uma das primeiras aparições relevantes desse conceito na história teve origem relacionada com a Guerra Suja (1976-1983) na Argentina também conhecida como *Processo de Reorganização Nacional*, um regime de ditadura militar caracterizado por inúmeros casos de torturas e assassinatos. O termo foi usado pela *Comisión Argentina por los Derechos Humanos (CADHU)* no ano de 1977 para designar o genocídio promovido pelo estado naquela época com o intuito de coagir e controlar a população.

No contexto dessa pesquisa o termo terror de estado é usado como referência que me direcionou a importantes autores que o utilizam para discorrer sobre exemplos de estruturas políticas de poder que constroem verdadeiros açougues com suas táticas de extermínio. A perspectiva de *terror de estado* a qual me debruço nessa pesquisa está diretamente ligada ao genocídio da população negra no Brasil, compreendendo que existe uma série de procedimentos desenvolvidos com o objetivo de exterminar essa parcela da população, tais como: a violência policial de cunho seletivo e racista, o sistema de encarceramento em massa, a falta de políticas públicas direcionadas como estratégia de reparação histórica pelos danos causados na escravidão que se refletem até hoje, dentre muitos outros.

Começo a compreender que, por ser branco, não sou alvo constante da violência de estado por meio do meu contato com o Programa de Educação Tutorial-PET Comunidades Populares e Urbanas[2], na Universidade Federal da Bahia, tutoreado pela Prof.ª Dr.ª Ana Flauzina Pinheiro. Nos anos em que estive como

[2] É um grupo multidisciplinar de pesquisa, ensino e extensão que tem como objetivo desenvolver projetos em várias vertentes de pesquisa que englobam questões de gênero e raça.

participante (2017-2019) tive a possibilidade de passar por um processo de formação profícuo no que diz respeito, principalmente, às questões de raça e racismo no Brasil. Destacando-se nossas visitas ao sistema prisional Lemos Brito em Salvador, no período de um ano, nas quais era possível ver de perto os frutos da precariedade de assistência social às comunidades negras e populares de Salvador. Por meio dessas experiências começo a compreender a relação entre a violência e racismo que se estabelece em nosso país desde os períodos coloniais. Fator de crucial importância para a o processo de concepção dessa pesquisa. Segundo Mbembe[3]:

> Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica. Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de colonização e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção (MBEMBE, 2016, p.130).

Lembro-me das palavras de nossa tutora Ana Flauzina afirmando que antes das violências perpetradas pelo estado na ditadura militar houve a escravidão, um dos maiores laboratórios de tortura da história do nosso país. Compreender o terror de estado no Brasil, significa necessariamente rememorar, os porões dos navios negreiros, que hoje podem ser revisitados nos presídios superlotados; as senzalas que se reconstituem nas periferias abnegadas de infraestrutura e assistência social; os capitães do mato que espelham o sistema policial aliado a organização das milícias. Mbembe, atenta as evidências históricas de que os sistemas políticos miram suas armas tradicionalmente para um alvo particular, e esse alvo é o corpo negro.

Em seu ensaio *Necropolítica- biopoder soberania estado de exceção política da morte*, somos convidados pelo autor a pensar o estado como articulador da soberania e promotor do controle da morte, suas considerações ajudam a traçar uma narrativa de terror que tem como mote principal a destituição dos indivíduos de seu direito de viver. Entender que as táticas usadas pelo estado para cooptar poder geram ações concretas é importante para desenvolver uma noção de estado materializado/ corporificado, que através de seus agentes consegue estruturar dinâmicas de organização espacial, física e de movimento como se estivesse a coreografar uma dança da morte.

[3] Joseph-Achille Mbembe(1957), é um filósofo, teórico político, historiador , intelectual e professor universitário camaronês.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

A importância de construir uma noção de estado apartada de uma visão subjetiva na qual fica complexo identificar os executores de suas ações e dessa maneira compreender suas dinâmicas, traz luz a fatos como o dos autos de resistência. Na matéria *Auto de resistência: A acção colectiva de mulheres familiares de vítimas de violência armada policial no Rio de Janeiro*[4](2019) as autoras explicitam que, auto de resistência é o conceito jurídico empregue pela polícia no Brasil quando um determinado episódio violento é justificado por uma troca de tiros entre polícia e suspeitos de crime ou por legítima defesa. No Rio de Janeiro anualmente são registrados mais de mil homicídios causados por policiais militares. Não bastando o fato desse indício ser exorbitante, temos ainda a circunstância de que os policiais têm pleno resguardo do sistema legislativo de alegar legitima defesa, dando vasão para que sejam cometidos crimes impassíveis de punição. Os corpos alvos desse tipo de crime são principalmente o de jovens negros moradores de periferias, ou seja, essas mortes já estão endereçadas para um tipo específico de corpo. Mbembe expõe o racismo como legitimador e principal fonte de interlocução dessas mortes. E dessa lógica resultam dados como os a seguir:

> * Em 15 de maio, a Polícia Militar e a Civil enveredaram pelo Complexo do Alemão, na Zona Norte carioca, atrás de drogas, munições e armas. Moradores relatam que presenciaram ou escutaram intensos tiroteios. A operação resultou em doze mortes. Somente um policial se feriu, sem gravidade.
> * Em 18 de maio, o adolescente negro João Pedro Mattos Pinto, de 14 anos, morreu após receber um tiro de fuzil pelas costas. Ele brincava com os primos na casa de um tio em São Gonçalo, município da Grande Rio, quando a Polícia Federal e a Civil invadiram o imóvel à caça de traficantes.
> * Também no dia 18 de maio, familiares de Iago César dos Reis Gonzaga disseram que policiais militares torturaram e mataram o jovem negro de 21 anos durante uma incursão pela Favela de Acari (Zona Norte do Rio). A PM não comentou a denúncia.
> * Em 20 de maio, uma troca de tiros entre criminosos e a Polícia Militar na Cidade de Deus (Zona Oeste) interrompeu a distribuição de duzentas cestas básicas por voluntários locais. A batalha provocou a morte de João Vitor Gomes da Rocha, negro de 18 anos. Segundo a PM, o rapaz fazia parte de uma quadrilha que pratica sequestros relâmpago. A mãe dele, empregada doméstica, nega a versão das autoridades.
> * No dia 21 de maio, enquanto patrulhava o Morro da Providência (Centro), a Polícia Militar entrou em confronto com bandidos. O tiroteio – que atrapalhou outra doação de cestas básicas, desta vez promovida por alunos de um pré-vestibular comunitário – ocasionou a morte de Rodrigo Cerqueira da Conceição. Os policiais afirmam que o rapaz negro de 19 anos portava uma pistola e um carregador, além de entorpecentes. Testemunhas,

[4] MOURA, Tatiana; SANTOS, Rita; SOARES, Bárbara. Disponível em http:// journals.openedition.org/rccs/1736

ISSN: 2238-1112

> entretanto, alegam que o jovem trabalhava numa barraquinha quando o conflito eclodiu.
> * Em 30 de maio, Matheus Henrique da Silva Oliveira – um barbeiro negro de 23 anos – tomou dois tiros e morreu enquanto andava de moto perto do Morro do Borel (Zona Norte). Vizinhos do moço contam que PMs fizeram os disparos. O caso ainda está sob investigação.
> Os seis episódios de maio se deram após um mês particularmente sangrento. Em abril, 177 óbitos no estado do Rio decorreram de intervenções policiais. O número, divulgado pelo próprio governo, é 43% maior que o de abril do ano passado. ("EU NÃO AGUENTO MAIS CHORAR!" Fragmentos de revolta contra o assassinato de negros pela polícia explodem em manifestação no Rio. ANTENORE, Revista piauí,2020)

Acredito ser importante demonstrar parte das evidências de todos os conceitos abordados nesse tópico, mesmo sabendo que eles representam um pequeno percentual de um organismo tentacular e parasitário da estrutura de nosso país. Apresentar esses fatos seguidos do conceito de auto de resistência tem o intuito de evidenciar a institucionalização da violência sendo esquematizada pela polícia, pelo sistema legislativo, pelo sistema de saúde pública, e vários outros segmentos sociais que representam o estado brasileiro.

4. Intentos alegóricos de terror: Metodologia

Apesar de expor nesse artigo apenas uma pequena introdução sobre o terror de estado, considero necessário enfatizar que sua estrutura em nosso país é multifacetária e a cada dia encontra novas formas de se organizar. Ao iniciar o desafio artístico de metaforizar essa estrutura cenicamente, encontro pelo caminho diferentes estratégias que me ajudam a pensar nesse corpo associado ou jogando com outros elementos que, ao meu ver, ajudam a construir a ideia de uma espécie de Leviatã brasileiro.

Ao investigar por procedimentos de criação em dança que possuam um caráter aterrorizante me deparo com uma lacuna de materiais escritos, registros fílmicos ou até mesmo pistas de possíveis processos criativos que tenham esse cunho. Sendo assim, é ainda mais complexo desenvolver uma pesquisa que tenha como objetivo gerar estados corporais aterrorizantes, se os indícios desse tipo de material teórico não são tão recorrentes. Dessa maneira, se tornou cada vez mais importante para essa pesquisa assumir a experimentação continuada de partituras corporais como um dos procedimentos que auxiliam na construção e levantamento

ISSN: 2238-1112

de material, adjunto, obviamente, da revisão bibliográfica e da análise de obras artísticas que possuam alguma ligação com o tema.

Levando em conta que nas abordagens de pesquisa com prática artística, a realidade é dinâmica e permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência sensível (FERNANDES,2014) a *prática como pesquisa* é então o cursor que me auxilia na metodologia dessa investigação, dadas as especificidades do meu objeto de pesquisa e no contexto em que ele está inserido. No campo das pesquisas em arte essa metodologia vem de encontro a necessidade de reconhecer a importância dos processos de criações artísticas como fonte de conhecimento validada pelos mecanismos de avaliação acadêmicos. Para tanto, durante as escritas nesse percurso de pesquisa, viso compartilhar os principais fundamentos na construção de movimentação organizados por mim, considerando-os como um importante alicerce de produção de conhecimento proposto pela minha investigação. Ainda sobre Prática como pesquisa Fernandes discorre:

> No contexto da Prática como Pesquisa (PaR) (BARRETT; BOLT, 2007) e da Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2006), a PSP fundamenta-se na Arte do Movimento como modo de explorar e estruturar a investigação. É a partir de imersões em movimento no/ com o espaço dinâmico que se responde a perguntas, se descobre percursos, se cria opções e desdobramentos temáticos possíveis na/para a pesquisa. A Arte do Movimento é o elemento-eixo da pesquisa, do modo de pesquisar os mais variados temas, não apenas um objeto de estudo a ser manipulado e controlado através de metodologias que, em geral, separam prática e teoria, movimento corporal e escrita textual. (FERNANDES, 2020, pg.74)

Apesar de ser esse o eixo metodológico principal, assumo também, a ideia de desenvolver uma bricolagem metodológica, por considerar esse método pertinente para uma análise reflexiva das práticas que venho desenvolvendo em conjunção com os materiais teóricos que circundam o processo de pesquisa. Sendo assim, opto por elementos referentes a auto-etnografia que segundo Fortin:

> A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do "eu" que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN,2009,pg.83)

Tentando desvencilhar-me de possíveis narcisismos, nesse contexto, as experiências pessoais e culturais que viso compartilhar estão inseridas nessa pesquisa com o objetivo de fomentar, ampliar e situar algumas discussões que

apresento no decorrer desse e de outros artigos. Tanto as experiências que vivenciei em meus trabalhos no sistema prisional Lemos de Brito com o grupo PET-Comunidades Populares Urbanas, como as minhas vivencias nos espaços de ensaio compõem o leque de relatos que ajudam na constituição do material aqui apresentado. Em diálogo com essas experiências apresentadas por mim, estão os autores que ajudam a constituir o escopo teórico da pesquisa.

5. Procedimentos de criação: dança, terror e audiovisual

Proponho então, nessa sessão do artigo o compartilhamento dos procedimentos de criação em dança desenvolvidos nas minhas práticas durante todo o processo da pesquisa que englobam parte da teia de investigações teóricas das páginas precedentes. Trago como exemplo as estratégias usadas por mim, para metodificar a construção de partituras corporais e tento evidenciar a importância do fomento de discussões em dança associada à sua relação com o contexto audiovisual, que visibilizem alegorias insólitas e contribuam para uma desmistificação dos medos contemporâneos a partir da compreensão de seus mecanismos de funcionamento pela estetização artística.

Pelo fato de o terror como gênero artístico estar corriqueiramente relacionado ao audiovisual e por essas serem as principais referências que circundam o meu imaginário, a análise dos mecanismos de organização da linguagem cinematográfica se tornou um dos principais fundamentos para meus experimentos nessa pesquisa. Ao entender que no cinema, corpo, cenário, sonoplastia, efeitos especiais, e vários outros elementos se conjugam a fim de criar diversas atmosferas, as minhas experimentações começam a considerar todos esses elementos como fundamentais para o alicerce da pesquisa.

Acredito ser importante ter em consideração, que o surgimento da possibilidade da captura de imagem através primeiramente da fotografia e posteriormente da filmagem, proporcionou diferentes formas de dar-a-ver o corpo humano em movimento. Essas diferentes perspectivas do corpo, nunca antes exploradas, contribuíram para um processo de reestruturação da experiência subjetiva da construção das imagens. Sobre essa discussão o Prof.º Dr.º do departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, João Luiz Vieira aponta:

ISSN: 2238-1112

> Tais tentativas surgem com o objetivo de congelar essas distrações e sensações evanescentes de prazer cinematográfico, através da identificação de momentos isolados da experiência "presente". Há uma certa tensão contínua entre foco/distração, atenção dirigida/distração, estático/movimento, transitório/fixo, movimento/congelamento. O cinema cristaliza o efêmero, o transitório na sua essência, o movimento por meio da sucessão de fotos, fotogramas fixos, que já aparecem nas primeiras experiências de Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey, com a decomposição do movimento. E também em Jean Epstein, quando elogia a transformação da descontinuidade original dos fotogramas isolados na continuidade temporal sintética da projeção, um instante evanescente de prazer cinematográfico.(VIEIRA,ARTEPENSAMENTO, 2007)[5]

Essas afirmações são importantes, pois, tratam da capacidade do cinema de subverter lógicas relativas à cronologia e espacialidade que proporcionam diferentes perspectivas de significação da movimentação corporal. Esse entendimento, ao meu ver, é fulcral para analisarmos as possibilidades de movimentação que as ameaças no terror adquirem em relação a imagem filmada e os tipos de estímulos que eles podem fazer emergir a partir do arsenal técnico cinematográfico.

Dessa maneira, essa escrita busca levar em conta que uma ameaça de terror nunca é eficaz apenas por questões de atuação, mas por todo um contexto de aspectos que, se em outros gêneros são meramente ''técnicos'', no terror são dramaticamente assimilados e articulados na diegese[6] como cúmplices que amparam absolutamente sua função de ameaça. (FIDELIS,2019). Há também o intuito de perceber como são desenvolvidas algumas metáforas a partir desse jogo de estetização cênica. Partindo do pressuposto de que.

> [...]o cinema do medo possa ser mais bem compreendido não só enquanto uma fábula social transparente, mas também como uma investigação sobre a natureza de nossa própria maneira convencional de olhar, ou seja, uma investigação que possa nos levar a ver e a entender o que está por baixo das superfícies de nós mesmos e de nosso mundo, de forma a se chegar a um estado diferente de consciência e ação. (VIEIRA,2007, ARTEPENSAMENTO)[7]

Ao pensar em uma investigação pela natureza do olhar considero esse um dos exercícios constantes que tenho feito ao começar a organizar estratégias de produzir estados de corpo no contexto da dança e do audiovisual. Exercícios esses que se intensificaram a partir das experiências vivenciadas por mim no grupo de

[5] Disponível em "https://artepensamento.com.br/item/a-construcao-do-medo-no-cinema/"
[6] Diegese diz respeito às características ficcionais da narrativa, ou seja, aquilo que faz parte do universo fictício proposto pelo filme.

pesquisa *CORPOLUMEN: redes de estudos de corpo, imagem e criação em dança.* Me refiro principalmente à disciplina *Criação fílmica na interação dança e áudio visual*[8]*,* e aos encontros no *ImproLAB-CORPOLUMEN*[9]. Essas duas experiências coordenadas pela Prof.ª Dr.ª e líder do grupo de pesquisa, Daniela Bemfica Guimarães, reelaboraram a minha forma de construir e pensar a relação ente corpo e câmera no contexto audiovisual.

Em resumo, os experimentos produzidos nesses encontros aguçaram o meu olhar de composição cênica que começou a se fiar não apenas na forma como o meu corpo se movia, mas em quais tipos de escolhas técnicas eu poderia fazer para dar a ver esse corpo em movimento. Seja por escolhas de enquadramento de câmera, paletas de cores do cenário e figurino, iluminação, criação de sonoplastias/efeitos sonoros e até mesmo na edição de vídeos no caso da disciplina de *Criação fílmica*.

A magnitude que a preocupação com esses elementos foi adquirindo nos meus procedimentos de criação me levou a expandir a minha compreensão das possiblidades criativas de construção de atmosferas na dança. Dessa maneira, tem sido imprescindível no meu processo de criação etapas de produção que buscam esquematizar todos os elementos cenográficos que farão parte das filmagens. Cada uma dessas etapas influencia diretamente na forma como minha dança se desenvolve pois me ajudam situar meu corpo numa atmosfera específica.

Um dos procedimentos que tenho desenvolvido nesse sentido, se organiza de forma semelhante a um quebra-cabeça. Para construir as cenas dos meus experimentos tenho trabalhado na criação de um compêndio de estruturas

[8] O projeto Criação Fílmica na interação Dança e Audiovisual que trouxe como proposta a Introdução à imagem em movimento através da visualização de obras audiovisuais de Dança, Cinema, Vídeo e em interação, analisando e discutindo as diferentes abordagens, concepções e técnicas. Estudos de roteiros, movimentos de câmera, lentes, planos, enquadramentos, elementos fílmicos, relação corpo/câmera, tecnologias, entre outros. Estudos e produção de filmes onde os participantes experimentam princípios básicos para idealizar, planejar, filmar e editar obras fílmicas. Disponível em: <http://www.corpolumen.com>. Acesso em: 20 jun. 2021.

[9] O ImproLAB-CORPOLUMEN é um projeto cadastrado na Proext - Pró Reitoria de Extensão da UFBA desde 2018, e sua ação remota e online se inicia em Agosto de 2020 no SLS - Semestre Letivo Suplementar através do Programa de Extensão do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN: redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança[...]. Na versão remota e online o toque do outro, abriu espaço para o toque no próprio corpo, no chão da casa, suas paredes e objetos. A prática de Contato-Improvisação abriu-se para a relação entre corpo, espaço-casa, tempo-tela e câmeras – quando o toque toma outra dimensão, bem como as tomadas de decisão, as escolhas em tempo-real, a escuta, a interação dos corpos, a relação dança e composição ao vivo, a relação entre corpo e música, entre outros tantos aspectos se modificaram nesta nova condição de ensino, criação e compartilhamento: extensão ampliada, fronteiras alargadas. Disponível em: <http://www.corpolumen.com>. Acesso em: 20 jun. 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

cênicas que englobam a atmosfera pretendida para cada situação. Sendo assim, trabalho a partir das principais referências imagéticas, literárias, sonoras, entre outras, que acredito que possam fazer parte da estruturação de cada cena. Passo por uma etapa de construção de elementos cenográficos e corporais a partir do material referencial, criando assim esse compêndio, posteriormente todo o material é experimentado num entrecruzar de combinações. Esse método te trabalho é inspirado principalmente pelas minhas vivências no grupo de pesquisa, onde Daniela Guimarães desenvolve um método de trabalho que parte da criação de compêndios para a estruturação de improvisações em tempo real. Esse conceito é usado por ela para tratar dos elementos que vão sendo selecionados pelos improvisadores durante as experimentações:

> compêndio é o armazenamento de informações percebidas no fazer e na observação da prática improvisacional de uma determinada obra. O compêndio é construído no percurso. Uma espécie de catálogo de arquivos, repertórios de estratégias, conhecimentos elucidados durante a pesquisa. Um espaço sempre aberto e pessoal, que abriga e estimula o fascínio de fazer descobertas. É composto pelos estudos do corpo, leituras e discussões teóricas, conceitos aplicados, por observações individuais no universo cotidiano, por textos desejosos de fala, reflexões pessoais e percepções adquiridas na prática dos diferentes jogos.(GUIMARÃES,2012,p.142)

Essa estrutura de criação tem me auxiliado no processo de encontrar variadas metáforas relativas ao terror de estado num fluxo bidirecional, ou seja, as metáforas não são necessariamente pensadas previamente e construídas a partir de uma concepção anterior aos experimentos, elas também surgem no processo de experimentação e improvisação com os elementos cenográficos. Sendo assim, as construções cênicas e conexões de referenciais teóricos do terror de estado também vão sendo elaboradas na prática da dança. Tal processo tem se demonstrado interessante no contexto dessa pesquisa principalmente pela complexidade dos mecanismos do terror de estado no Brasil estar ligada a diversas situações que se interligam entre si. Delinear uma narrativa prévia que englobasse toda essa complexidade sempre foi um grande dilema pra mim, e a maneira que tenho encontrado de lidar com esse dilema tem sido a de proporcionar atmosferas cênicas onde diferentes tipos de estados de corpo monstruosos pudessem habitar.

Tal estrutura de criação além de se inspirar nas experiências vivenciadas através das experimentações do CORPOLUMEN se inspira também na metodologia de trabalho do grupo de dança-teatro belga *Peeping Tom.* A relação criada pela

ISSN: 2238-1112

companhia de inspiração de elementos do audiovisual e a construção de atmosferas insólitas para cenas teatrais foram elementos chaves que me fizeram me fiar em seus processos de criação.

Nos relatos de dissertação a bailarina Ana Carolina Vieira do grupo *Peeping Tom,* descreve a importância que os elementos cenográficos adquirem no processo de criação de partituras corporais, sendo que, normalmente essas etapas de criação se dão em um espaço onde já está montado um protótipo do cenário final da obra, ou seja, os bailarino/atores constroem suas movimentações cientes das possibilidades de ação que aquele espaço propõe. Sobre esse procedimento a bailarina descreve apresentando trechos de uma entrevista com os diretores do grupo:

> Franck Chartier relatou-me que cada situação e cena num primeiro momento parte das características propostas pelo cenário. O cenário é um elemento fundamental para as criações do Peeping Tom, é o primeiro elemento e imagem em todas as peças, dando os parâmetros iniciais para criar as cenas, as situações, os personagens e os movimentos das coreografias. Dessa forma, a relação entre cenografia e corpo é um importante ponto concernente à coreografia e à dança-teatro do Peeping Tom. Em outra entrevista concedida por Gabriela Carrizo à companhia Nederlands Dans Theater, a diretora explica como surge o interesse pela cenografia para criar as situações nos espetáculos. Ela afirma "As ferramentas que usamos são muito próximas do cinema. É como criar uma atmosfera criando o espaço e então podemos atravessá-lo, e atravessando essa fisicalidade, falar sobre a realidade, falar sobre pessoas, mas do que somente mostrar o virtuosismo de um bailarino." (VIEIRA, 2014, p. 135)

Além desse relato, outro ponto de inspiração que me leva a sondar os processos de criação do grupo diz respeito a sua tendência a desenvolver trabalhos que flertam com atmosferas insólitas, de forma onírica. Truques de mágica e ilusionismo são apresentados em suas obras como elementos potencializadores de suas criações dramatúrgicas.

6. Considerações finais

Os relatos apresentados acima tem o intuito de demonstrar como o diálogo estabelecido entre o gênero cinematográfico do terror, as questões do terror de estado no Brasil e a dança propiciaram a elaboração de materiais que influíram numa forma de configurar estratégias de apresentar meu corpo em movimento. Elencando uma parte dos exercícios experimentados por mim em contextos distintos, que me auxiliaram a encontrar material criativo para a produção de estados

de corpo ligados a elementos de monstruosidade e ameaça. Entendendo assim, como o estudo do cinema vem influenciando na forma como tenho pensado e executado dança e como esse intercâmbio foi propício para reconfigurar minhas estratégias de execução de movimento.

Todo o material apresentado aqui visa ampliar as discussões de pensamento de corpo e política em dança e também da noção de outras possibilidades procedimentos artísticos na contemporaneidade. Trata-se então, de uma alternativa de expansão de caminho para novas pesquisas que desejam versar sobre as monstruosidades que aterrorizam e constituem corpos coercitivos.

Artur Braúna de Moura
UFBA
arturmoura@outlook.com
É mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDAN-UFBA). Graduado em interpretação teatral, desenvolve há 5 anos um trabalho artístico que investiga as possibilidades de intersecções entre a dança o teatro e o terror.

Orientadora: Daniela Bemfica Guimarães
UFBA
bemfica.daniela@ufba.br / artecose@hotmail.com
Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA (2012/2017). Docente Permanente do PPGDANÇA/UFBA e PRODAN. Líder do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2018), com “Trilogia do sonhar”

Referências:

DONAS, Yuri Fidelis Souza. Medeia degenerada: um percurso entre a Tragédia e o Terror. 2019. 236 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

FERNANDES, Ciane. **A Arte do Movimento como Pesquisa Somático-Performativa: Pulsões e Territórios do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA** Revista Cena, Porto Alegre, nº 32, p. 73-82 set./dez. 2020.

FERNANDES, Ciane. EM BUSCA DA ESCRITA COM DANÇA: ALGUMAS ABORDAGENS METODOLÓGICAS DE PESQUISA COM PRÁTICA

ARTÍSTICA. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 18-36, mai. 2014.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Revista Cena, n. 7, 2009.

GUIMARÃES, Daniela. 2021 Disponível em: <http://www.corpolumen.com>. Acesso em: 20 jun. 2021.

GUIMARÃES, Daniela. **Dramaturgias em tempo presente: timeline da improvisação cênica da Companhia Ormeo** . Dissertação em Artes Cênicas-PPGAC-UFBA, 2012.

HOBBES, Thomas. **Leviatã:** Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. (Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva). 3. ed. São Paulo: AbrilCultural, 1983.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018. 80 p.4

MOURA, Tatiana; SANTOS, Rita; SOARES, Bárbara. **Auto de resistência:** A acção colectiva de mulheres familiares de vítimas de violência armada policial no Rio de Janeiro , Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 2010, colocado online no dia 10 outubro 2012, criado a 01 maio 2019. URL : http:// journals.openedition.org/rccs/1736

Peepingtom

SAFATLE, Vladimir. ***O circuito dos afetos***: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: CosacNaify, 2015.

Site corpolumen

VIEIRA, João .**A construção do medo no cinema**. Disponível em < https://artepensamento.com.br/item/a-construcao-do-medo-no-cinema/> Acesso em 15 set. 2020.

VIEIRA, Maria Carolina. **Nas entrelinhas do corpo e do movimento: a experiência do dançar nas companhias grupo Cena 11 cia. de dança e Peeping Tom Company**. Dissertação de Mestrado 9Mestrado em teatro) PPGT/UDESC, 2014.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Quando a dança acontece: Cia. Lápis de Seda, movência e corporealidades na prática

Bianca Scliar (UDESC - PPGT-Lab.Ei.)
Giovanna Bittencourt Morastoni (UDESC - PPGT-Lab.Ei.)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Este estudo aproxima-se do trabalho desenvolvido pela Cia. Lápis de Seda (núcleo de dança com corpos diversos sediado em Florianópolis), para refletir sobre o acontecimento na cena em dança. Através de práticas que chamamos de "encenação expandida", nos deparamos com perguntas chave que concernem o treinamento. Como as pedagogias e modos de encontro para e com a cena podem produzir práticas entre o ato e a filosofia do processo (pensamento-sentido)? É possível preparar-se para o acontecimento, principalmente quando supomos que cada corpo em cena mobiliza aparatos, cognição e habilidades singulares para a responsividade ao instante? Com base no pressuposto da filosofia processual de que o corpo se dá a partir do movimento com o espaço-tempo (não existe sujeito *a priori)*, conduzimos nossa análise e convidamos à discussão sobre panoramas estéticos e políticos que põe os corpos diversos em dança no centro do debate. Ancoramos nosso argumento no conceito de neurodiversidade para contribuir com o estudo sobre as implicações das práticas de composição em corpo no devir político.

Palavras-chave: DANÇA INCLUSIVA. FILOSOFIA PROCESSUAL. NEURODIVERSIDADE. ACONTECIMENTO EM DANÇA. MOVIMENTO RELACIONAL.

Abstract: This study approaches the work developed by Cia. Lápis de Seda (a dance company which works with diversity, based in Florianópolis), to reflect upon the notion of the event in the dance scene. Through practices that we call "expanded enactment" we face key questions concerning training. How does pedagogies and relational movement for and with the scene produce practices between the act and the philosophy of the process (thought-meaning)? Is it possible to prepare for the event, especially when we assume that each body mobilizes singular devices, abilities, cognition and modes for responsiveness to the moment? Based on the process philosophy's assumption that the body is made from movement with space-time (there is no a priori subject), we conduct our analysis and invite a discussion on aesthetic and political panoramas that put diversity of bodies in dance in the center of the arguments. We anchor our argument in the concept of neurodiversity to contribute to the debate in the arts of movement and its reverberations on the implications of body composition practices in political becoming.

Keywords: INCLUSIVE DANCE. PROCESS PHILOSOPHY. NEURODIVERSITY. EVENT IN DANCE. RELATIONAL MOVEMENT.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Introdução

Nossa análise nasce do pressuposto de que o corpo existe enquanto ação. Antes de ser ente é fluxo em ocorrência, propagação daquilo o que decorre no tempo-espaço (Manning, 2007). O corpo antecede sua própria configuração, sempre um porvir em mundificação. Neste diálogo infindável entre o que sabemos, o que experienciamos, as coisas ainda por serem ditas, sentir e ações é através da análise de um processo de dança que dedicamos este trabalho à uma pergunta, talvez menos pela expectativa de que possa vir a ser respondida, mas por reverência, a esta que insiste em retornar a ser perguntada: o que pode um corpo em dança? E se, apesar de todos os esforços de artistas e filósofos do movimento que já discorreram e criaram a partir de tal questionamento, igualmente fascinados pela importância e urgência da indagação, encontramos fôlego sem o medo de redundância, é porque observamos em nossas pesquisas ser ainda necessário assegurar que não tomamos por evidente a própria definição de seus termos. Estamos distantes de definir o que é o corpo e por isso trabalhos como os realizados pela Cia de Dança Lápis de Seda, são fundamentais para movermo-nos através das respostas possíveis e suas implicações nos estudos da dança.

Pretendemos, ao longo deste estudo sobre o material documental da Cia. Lápis de Seda, compreender como aquilo o que Erin Manning define como *corpar (2007),* compõem narrativas através da produção artística, naquilo que vinca discursos sobre o corpo já traçado. Assim, ao abordar o acontecimento na dança, é fundamental e ainda não suficientemente destacado considerar que elementos poéticos e políticos nos objetos artísticos se constróem, reverberam e dependem da inventividade corporal e relacional na cena, propiciando espaços que rompem o tempo e temporalidades que rompem impressões sobre o espaço dado.

Manning escreve:

> *"A superfície do corpo é uma superfície sensorial e pensante. Ela é a pele gestual, linguística, sensória, que nos protege enquanto nos abre e torna possível a vulnerabilidade em relação ao outro. Nossos corpos são corpos sem órgãos do político, corpos formados e deformados pela divisão e compartilhamento de comunidades, de trocas comunais e inusitadas. Nossos corpos são resistências - a nós mesmos, ao outro, resistências ao conhecimento, à linguagem, ao sensorial, tanto quanto são resistências à ignorância, a ser tocado, a ser relevante, a estar ali. Ao tocar, o corpo gesticula em direção a um outro e a si mesmo, a cada vez desafiando e talvez deformando as políticas-corporais, questionando as fronteiras do que*

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

significa tocar e ser tocado, viver junto, viver separado, pertencer, comunicar, excluir. (MANNING, 2019, pg. 11 e 12, tradução nossa)

Escolhemos, para tratar de tais compreensões sobre pertencimento, comunicação, resistência, sensorialidade, temas fundamentais para o treinamento e criação em dança, adentrar as formulações da filosofia processual para contribuir com o necessário processo de descolonização das ontologias que majoritariamente definem o que é o corpo e o que pode um corpo em dança. Elaboramos nossa exposição através da análise de documentações da Cia. Lápis de Seda. para refletir sobre corpos que, nas artes expressivas e performáticas, convidam a desenlaçar estruturas obsoletas, fixadas naquilo o que tende-se a ser considerado como matéria estável (a pele, o corpo, e categorizantes de gênero, classe, raça, funcionalidade e neurotipicidade) mas que pode ser tomado como poroso, em fluxo e vetores relacionais, mantendo a possibilidade de transito e a resposta ao que pode um corpo em dança uma incógnita que desdefine a humanidade (ver artigo completo).

Aproximamo-nos da Cia. Lápis de Seda por considerar significativos seus percursos e processos criativos para destacar como as concepções do que pode um corpo em dança são intrínsecas a seu modo de produzir e criar em dança e demonstrar seu modo singularide tecer relações entrecorpos diversos através da arte.

A Companhia Lápis de Seda está sediada na cidade de Florianópolis e tem a direção artística e concepção para sua fundação no trabalho de Ana Luiza Ciscato. Reune atualmente dez bailarinas e bailarinos, mantendo um percentual de 60% (sessenta) deste elenco de pessoas com alguma deficiência, neurológica ou e/ou motora. O elenco é formado por pessoas com formações prévias distintas, que misturam desde a linguagem do ballet clássico, da dança contemporânea, do teatro, a dança afro, dentre outras.

ISSN: 2238-1112

Imagem 1: Integrantes da Cia. Lápis de Seda.

Nas entrevistas e depoimentos que compõem as documentações sobre o trabalho da companhia, seus componentes destacam a relevância dos encontros que os processos criativos possibilitam, criando um campo de colaboração a partir das relações entre corpos diversos (bailarinos e público)Em sua página de apresentação a Lápis de Seda traz o seguinte relato:

> Ao mesmo tempo que a dança inclusiva atua fortemente no desenvolvimento da pessoa com deficiência, a participação e representatividade dessa comunidade em aulas, ensaios, apresentações e ocupando diversos espaços públicos, traz contribuições igualmente significativas para a construção de uma sociedade mais igualitária, diminuindo o preconceito e desconstruindo o olhar ainda profundamente condescendente e assistencialista direcionado a essas pessoas. (LÁPIS DE SEDA, c 2017)

Destaca-se neste trecho a importância do trabalho não apenas para aqueles que integram o núcleo de artistas-criadores, mas em relação ao impacto relacionado à visibilidade e presença da pessoa com deficiência na dança e manifestações artísticas contemporâneas. O trabalho desenvolvido pela Cia. Lápis de Seda é resultado de uma pesquisa e formação iniciada por Ana Luiza Ciscatto na Inglaterra e em Cuba e destaca uma posição política da criação artística que não se restringe ao âmbito de suas narrativas, mas que compõe no próprio fazer artístico a problematização e crítica das narrativas de um corpo idealizado, ou ainda “normal”,

ISSN: 2238-1112

codificados em dança a partir de operações contrastadas entre os sentidos de "certo", um corpo e performance "idealizados". Para evidenciar as especificidades do trabalho desenvolvido pela Cia. Lápis de Seda, evitaremos a discussão sobre a idealização das formas e modos de execução corporal na dança concentrando nossos argumentos nos processos de composição específicos da Lápis de Seda e suas idéias acerca dos processos de criação da cena, e alguns paradoxos éticos da dança inclusiva para os quais seus trabalhos assinalam. Discutiremos assim aquilo que consideramos como rupturas em sua abordagem sobre o sentido de diversidade no trabalho da companhia.

Imagem 2: Integrantes da Cia. Lápis de Seda.

2. O acontecimento em corpos diversos

É através de *Convite ao Olhar* (espetáculo de 2014), proposição realizada junto ao projeto *Baobah Novas Formas de Inteligência* e cuja documentação está disponível em formato digital que iniciamos nossa aproximação com o trabalho da Lápis de Seda. Dividido em três partes o espetáculo desconstrói concepções genéricas sobre o que são as deficiências dos corpos em cena, mais do que apenas integrar, é através de uma poética das danças de encontro que a direção de Ana Luiza Ciscatto faz emergir a potência de todos os na dança chamada de *inclusiva*.

ISSN: 2238-1112

Recorremos ao conceito de *acontecimento* para impulsionar as questões trazidas no grande tema das diversidades, com o intuito de indagar sobre o encontro entre corpos diversos e questionar como a dança cria um *acontecimento*' tanto na encenação quanto no processo de treino e composição que antecedem o espetáculo. Gilles Deleuze em seu ensaio intitulado *A Dobra: Leibniz e o Barroco* (1991), destaca que:

> Um acontecimento não é somente 'um homem esmagado': a grande pirâmide é um acontecimento, e sua duração por 1 hora, 30 minutos, 5 minutos…, uma passagem da Natureza ou uma passagem de Deus uma visão de Deus. Quais são as condições de um acontecimento, para que tudo seja um acontecimento? O acontecimento produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo. (DELEUZE, 1991, págs. 117 e 118)

Com esta definição abrangente, o autor nos leva a perceber que os limites de um acontecimento escapam às escalas de fenômenos imediatos, não devendo ser confundidos com uma impressão espetacular de 'fatos', mas considerados a partir de um recorte sobre fenômenos e ocorrências (MASSUMI, 2011) que alteram o curso entre causas e efeitos, podendo durar um instante ou dezenas de anos, a depender da perspectiva e emolduramento dos fenômenos em análise.

Nosso enlace com uma perspectiva filosófica aqui considera o alerta feito por Brian Massumi (2011) onde o autor aponta que:

> Pensar a arte não significa impor uma sobreposição generalista sobre sua prática, A última coisa que deveria ser feita é forçar a arte adequar-se a categorias de uma outra disciplina, que a aprisionaria. Significa colocar a arte e a filosofia, teoria e prática em um mesmo plano criativo, na mesma ondulação ressonante. A arte e a filosofia, a teoria e a prática podem ressoar mutuamente e efetivamente fundem-se. O sentir-pensante da arte filosoficamente pode intensificar suas margens especulativas. É absolutamente desnecessário colocar a teoria e a prática em conflito entre si. (tradução nossa, Massumi, 2011, pg.83)

Massumi indica que não é raro darmos continuidade e nos engajamos com movimentos que não percebemos porque os objetos estão implicados em um mesmo acontecimento. É necessário haver o que Daniel Stern chama de contornos de ativação, que alteram a noção de um ritmo contínuo e ocasionam um sentir-em-movimento (p. 108). Assim temos origem à sintonia de afetos que constituem as sensações do corpo (autorreflexiva, mas também relacional). Massumi define o corpo (não só humano, mas os contornos de um objeto) como auto-arquivamentos de um universo de relações sentidas. Situar-se enquanto corpo, para o filósofo,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

ocorre não através de dados concretos (limites físicos) mas através de situações, ou seja, acontecimentos. "Para ser algo em ação é necessário ser sentido, ainda que isto se encontre no limite máximo da experiência em ocorrência imediata"(pg. 3). Há, deste modo uma intersecção entre estar em movimento com o próprio acontecimento, um princípio de co-composição de onde a novidade surge. Tal como definido por William James, todo acontecimento é uma economia qualitativa repleta de singularidades e multiplicidades. (*apud* Massumi, James, 1996, 93-94, tradução nossa).

Tal perspectiva é fundamental para destacar o porquê em nossa análise dos trabalhos da *Cia. Lápis de Seda*, enfatizamos, para além da importante inclusão de corpos diversos em cena, a criação de circunstâncias onde o que é considerado como um corpo hábil se compõe. Para tanto é necessário recorrer à filosofia não cognitivista de Massumi, cujas perspectivas nos permitem desenhar o corpo como elemento que escapa a seus aspectos materiais e formais. Através da formulação de Massumi vemos que há algo na experiência (tanto a perceptual quanto a experiência em dança), que só pode ser sabido quando o acontecimento culmina. Contudo, o próprio acontecimento, o seu "o quê", se reconhece apenas retrospectivamente, após o avanço criativo da novidade. Talvez isso nos ofereça uma perspectiva do objeto artístico, a experiência encenada no espetáculo de dança que transponha sua matéria cênica.

Um corpo material contém energia e sustenta-se no fazer de um corpo social. Os sentires, são o *pensamento-sentido* que pouco estrutura-se através de convenções analíticas da obra, mas que podemos alcançar monadicamente. Deleuze, sobre a relação entre *acontecimento* e indivíduo, que caracteriza o acontecimento, escreve que, “(...) ele é ao mesmo tempo público e privado, potencial e atual, entra no devir de outro acontecimento e é sujeito do seu próprio devir. Há sempre algo de psíquico no acontecimento” (1991, p. 120). Há portanto algo a ser aberto através de práticas de corporalidade (este que é o âmbito mais radicalmente tomado pelos limites sociais) para que se possa de fato alcançar a novidade no âmbito coletivo. Mas se na dança já supomos de ante-mão o que é o corpo, como alcançar este aspecto imprescindível para que, tal como definiu Derrida, *algo ocorra?* Em *Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento* (2001), destaca que “convém lembrar que um acontecimento supõe a surpresa, a exposição, o antecipável” (DERRIDA, p. 231) e que “é evidente que se

ISSN: 2238-1112

há acontecimento, é necessário que não seja nunca predito, programado, nem mesmo decidido" (p. 232).

No trabalho da Cia. Lápis de Seda esta complementaridade entre o corpo feito, o corpo dito, os limites desenhados e as potencialidades surgidas do encontro tornam-se evidentes. Assim, o espetáculo *Convite ao Olhar* faz-se pela propulsão dada nas relações com os objetos coreográficos utilizados para provocar a composição coreográfica. Criam plasticidade nas cenas, e permitem que os(as) bailarinos(as) criem texturas corpóreas em tempo-espaço enquanto convidam o espectador a traçar caminhos diversos sobre padrões corpóreo-sociais, tal como em uma realidade expandida. Todo corpo dança.

Percebe-se, por quem se propõe ao jogo um modo preciso de intervir no espaço das relações já configuradas, - através da imprevisibilidade da ação dos corpos desviantes da norma estabelecida por quais seriam os corpos ideias em dança, neste espetáculo -, um momento que questiona toda uma configuração de realidade estabelecida em um vazio sem explicação, que se choca com este convite ao olhar, justamente, porque se nota facilmente como as criações e inventividades dos corpos, destes corpos bailarinos(as), criam movimentos que seriam improváveis por corpos que não variam em suas intensidades por terem sido elaboradas por regras coercitivas, mas que neste contexto aqui apresentado, exploram as variações de movimento possíveis criando possíveis *acontecimentos* na tessitura da sociedade. Corpos que dançam aquilo que alguns julgam improvável e corpos que provocam às sensibilidades do dançar de modo singular por serem singulares em suas composições e densidades poéticas rítmicas e de proposição no espaço.

ISSN: 2238-1112

Imagem 3: Espetáculo Convite ao Olhar (2014).

Exatamente por romper com os padrões de corpos em dança, criam-se relações significativas com o tempo-espaço criados em cena. Exemplo disso se dá com a estrutura sólida e os elásticos utilizados na estrutura da composição, elementos que criam, a partir das tensões e distensões com os corpos dos(as) bailarinos(as), qualidades de presença e possibilidades espaciais geradoras no espetáculo *Convite ao Olhar*, uma abertura que passa por vários questionamentos em suas presenças ativas neste jogo da encenação que, na ruptura e contraponto da norma hegemônica, cria e faz-nos refletir sobre esta ideia de *acontecimento*, - aquilo que, talvez, nos tiraria de um lugar comum e nos convida à uma questão mais que presença quando se apresenta em forma de dança em pujança política criativa e potente.

Erin Manning, em seu livro *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*(2006), escreve que,

> *Enquanto no modelo ativo-passivo do senso comum tempo e espaço são localizados como significantes estáveis nos quais o corpo entra, em um modelo relacional espaço e tempo são transformados qualitativamente pelos movimentos do corpo. O corpo não se move através do espaço e do tempo, ele cria espaço e tempo: não há espaço nem tempo antes do movimento.* (MANNING, tradução nossa, pg. 117)

ISSN: 2238-1112

Nesse entrecruzar entre a ideia de *acontecimento* e suas relações com o que pode evocar os corpos no tempo-espaço, há a densidade em construção que expande aquilo que se manipula para os caminhos das diversas composições possíveis, tanto artísticas quanto políticas, afinal, as imagens criadas dos corpos em dança e suas relações com o tempo-espaço inventam as possibilidades de virem a significar e materializar vários campos do relacional, e também sobre a ideia de toque que existe, igualmente em relação e que, justamente, modifica e reinventa o *status quo*.

A filósofa descreve que “o toque, ao lado da política, inventa ao colocar o outro na/em relação, alterando qualitativamente os limites dos corpos em emergência. O toque não é compreensível enquanto conceito estável” (MANNING, 2007, tradução nossa, pg. 111). Um mundo não pode emergir sem o outro, ou seja, no contexto aqui posto, tudo gera a possibilidade da transformação para o reconhecimento da diversidade do devir humano em movimento, ou seja, em possíveis modos de entender e viver, ou, entretanto, se perguntar sobres os possíveis *acontecimentos* neste ou deste sentido. Para finalizar, Erin Manning provoca, ainda ao afirmar que, “[...] recuperar o corpo sensível em movimento é, portanto, pensar juntamente e contra o Estado-nação” (pg. 14, tradução nossa). E, portanto, este dispositivo, o da diversidade e de sua inclusão em panoramas tão fixos e ainda tão difíceis de remoldar, em contraponto à regra hegemônica do movimento, ainda, sobretudo, na arte, é uma ruptura que se mobiliza no esforço em reconhecer as diferenças como potência e nada além disto.

ISSN: 2238-1112

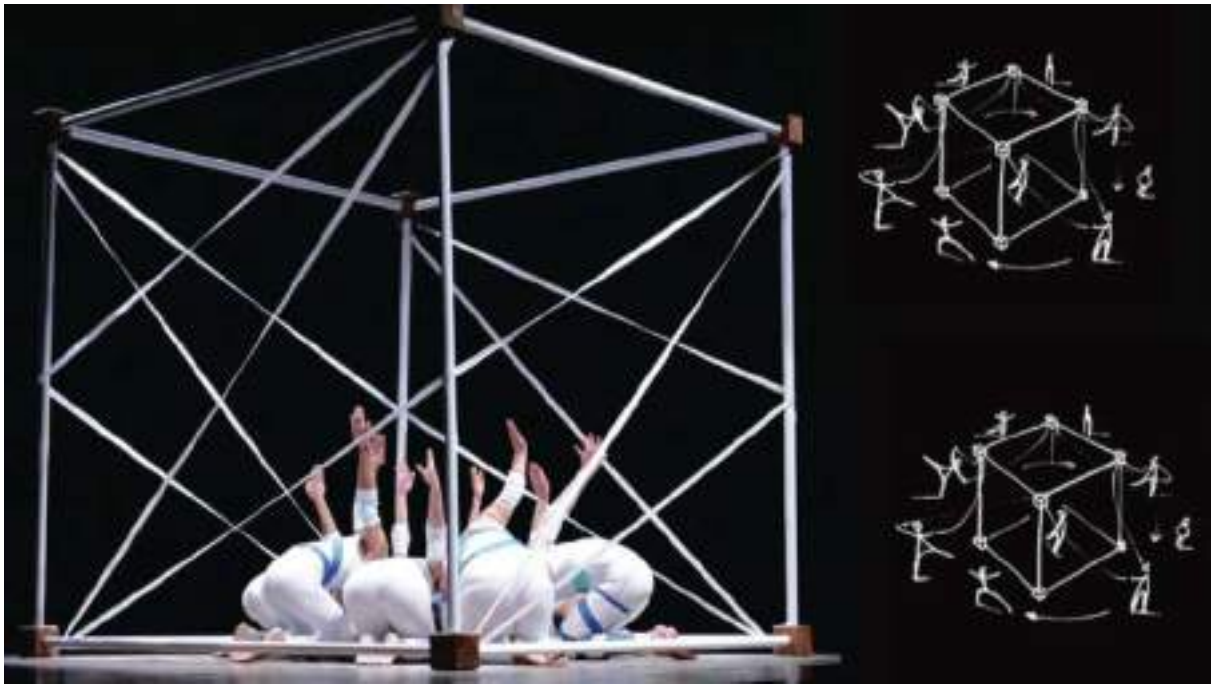


Imagem 4: Espetáculo Convite ao Olhar (2014) e imagens desenhadas da estrututura do espetáculo.

3. Neurodiversidade e a Dança Complexa

O que envolve o ato de dançar? Abre-se aqui para as sensações que se encontram por dentro da pele, por fora, nos entremeios que nos fazem perceber e responder: *corpar*. O corpo que acompanha todos os dias suas pequenas mortes e grandes nascimentos que acontecem em seu próprio corpo, todos os corpos. *Convite ao Olhar* evoca a ruptura com um movimento "ideal"-, permitindo simultaneamente a experiência de um desejo por dança (que sequer pretende desconstruir qualquer coisa no intérprete) e a habilidade em cria momentos de expressão e dimensões incontestáveis que desviam de qualquer "limitação". São corpos que re-inventam o que pode a dança, em especial àquela dança, que Ciscatto chama de *dança inclusiva*. Articular e rearticular, corpo-dobra, percepção retroativa que dança: este é o ato mais imenso da reconfiguração possível.

Na não semelhança com o que se enquadraria com o *neurotipicismo*, chegamos à noção de neurodiversidade que é um modo de percepção formulado por Manning através da aproximação com a experiência autista, mas que primordialmente suscita a diferença e a *diversidade* em contraponto à experiência neurotípica. Manning destaca que,

> A experiência neurotípica baseia-se em algumas crenças fundamentais. Primeiro, um corpo capacitado é dado como certo, como o ponto de partida

ISSN: 2238-1112

> ideal para a existência. Segundo, a independência é impulsionada com base na ideia de que a autossuficiência é o objetivo. Um corpo autossuficiente é considerado um corpo que pode conscientemente tomar decisões com base no forte senso de onde o corpo acaba e o mundo começa. A liberdade é definida de acordo com essa noção de autossuficiência. (MANNING, 2013, p. 2)

E, para um entendimento que expanda nossas compreensões de “certo” e “errado”, Erin Manning ainda desenvolve sobre o seguinte ponto entre este modo de percepção: “[...] poderíamos desenvolver um sentido mais forte de como os alinhamentos neurotípicos da experiência são limitantes quanto à complexidade de uma ecologia corpo-mundo” (MANNING, 2013, p. 2). Por isso os entrelaçamentos deste modo de percepção que se potencializam ao, de fato, vermos o quanto do mundo se faz através do devir que não corresponde a uma obviedade que se mostra podadora e limitante, mas muito pelo contrário, nos move a um modo de ação da percepção e atenção sobre o que está por trás do que há de trás, um além de, o devir. Mas “e se o caminho para o funcionamento neurotípico não fosse o ideal, a crença de que *somos* os diretores absolutos de nossos movimentos?” (MANNING, 2013, p. 3).

Por isso, as perguntas que envolvem o ato de dançar e o como o corpo pode ser potência em devir se assemelham e geram sensações que são ações sensíveis nos campos dos pensamentos e das possibilidades potenciais. E, sobre isso, a autora Erin Manning diz, “Um pensamento movente é elástico. Sempre começa no meio, no meio da experiência. Esta é outra maneira de dizer que começa em movimento. Pois o mundo não é nada, senão movimento contínuo” (MANNING, 2013, p. 6). É um devir experiência. E ao encontro com as práticas da Cia. Lápis de Seda se reconhece um grande potencial de suspensão do ato de estabelecer *a priori* ordens do que seria o já concebido corpo estável.

4. Considerações Finais

A pergunta que ainda torna a surgir é até onde podemos chegar quando nos deparamos com a diferença em corpo, percepção, noção temporal? Entre singularidade e inventividade, como permitimos que a dança de fato seja lastro de da diferença? No trabalho da Lápis de Seda o *acontecimento* ainda não ocorreu pois as estruturas de composição e convivialidade mantém as potências do porvir em

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

cena. As sensações plásticas, sensoriais-, sensíveis se renovam e se põe em colapso, criando ruptura e desvios possíveis.

Bianca Scliar C. Mancini
UDESC- PPGT- Lab.E.i
bianca.mancini@udesc.br
Artista da performance, ativista das transversalidade da presença e pesquisadora do movimento relacional. Doutora em Artes e Filosofia pela Concordia University (Montreal/Canadá), associada ao *SenseLab* ao Instituto das 3Ecologias (Canadá). Dirige o *Lab.E.i.- Laboratório de Ensaios e Imprevistos* e é professora adjunta no curso de licenciatura em teatro e no programa de pós-graduação em artes cênicas na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).

Giovanna Bittencourt Morastoni
UDESC- PPGT- Lab.E.i
gbmorastoni2@gmail.com
Giovanna Bittencourt Morastoni é artista da cena. Mestranda no programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Pesquisa sobre o Acontecimento coordenada pelos profs. drs. Edélcio Mostaço e Bianca Scliar, e graduada em Licenciatura em Teatro pela (UDESC).

Referências:

A COMPANHIA. *Companhia Lápis de Seda*. c2017. Disponível em: <https://www.lapisdeseda.com/a-companhia>. Acesso em 06/06/2020 às 14:40.
BAOBAH Novas Formas de Inteligência - Cia Lápis de Seda - Convite ao Olhar - Parte 1. *YouTube*, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fYM_cekjp8A& feature=youtu.be>. Acesso em 06/06/2020 às 15:03.
BAOBAH Novas Formas de Inteligência - Cia Lápis de Seda - Convite ao Olhar - Parte 2. *YouTube*, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GLn1MUeb TiQ&feature =youtu.be>. Acesso em 06/06/2020 às 15:03.
BAOBAH Novas Formas de Inteligência - Cia Lápis de Seda - Convite ao Olhar - Parte 3. *YouTube*, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QwfpVWFk Gjc&feature=youtu.be>. Acesso em 06/06/2020 às 15:04.
DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibdniz e o Barroco.** Ed. Papirus, Campinas - SP, 1991.
DERRIDA, Jacques. **Uma "possibilidade impossível de dizer": o acontecimento em filosofia e em literatura.** Séminaire de Montréal. Paris: L'Harmattan, 2001.
ENTREVISTA com Charles Feitosa: **o que é acontecimento? Entrevistadores: Edélcio Mostaço e Bianca Scliar. Entrevistado: Charles Feitosa.** *Grupo de Pesquisa Intertextos* (UDESC). Florianópolis, fev. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/ episode/0XcewvV354qSOYGpmb B3Jc>. Acesso em 18/08/2020 às 13:55.

ISSN: 2238-1112

FIGUEIREDO, F. P. **Entre acontecimentos: Deleuze e Derrida.** Ítaca (UFRJ) , v. 19, p. 127-143, 2012.

INÍCIO. **Companhia Lápis de Seda.** 2017. Disponível em: <https://www.lapisdeseda. com/>. Acesso em 06/06/2020 às 14:30.

MASSUMI, Brian. **Semblance and the Event. Activist philosophy and the occurrent arts.** Massachusetts Institute of Technology Press, Chicago, 2011.

MANNING, Erin. **Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty.** University of Minnesota Press, 2006.

_____. **Always More Than One: Individuation's Dance.** Duke University Press, 2013.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A dança hétero: coreografias sociais da cis-heterossexualidade compulsória

Bruno Reis Lima (UERJ)

Corpo e Política: implicação em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: O presente trabalho tentar pensar a heterossexualidade compulsória (WITTIG, 1992, RICH, 2012) a partir do conceito de coreografia social (HEWITT, 2005), provocando a pensar sobre as formas pelas quais a identidade e as práticas heterossexuais são produzidas enquanto normas incorporadas por sujeitos que se identificam ou são identificados como heterossexuais. Trata-se de um ensaio que tenta reverter a mirada objetificante dos sujeitos dissidentes de gênero e sexualidade e pensar a cis-heterossexualidade como diferença e especificidade performativa.

Palavras-chave: dança, heterossexualidade, gênero

1. Memórias de uma pequena bixa e a coreografias hétero da infância

Estamos em 1994. Eu tinha seis ou sete anos de idade e estou na aula de educação física do primeiro ano do ensino fundamental de uma escola católica de Fortaleza. Antes de descer pro pátio da escola, eu e meus colegas somos informados de que aquela aula seria diferente, nela iríamos aprender uma dança. Eu fiquei animado, parecia uma aula diferente e eu gostava de dançar. Chegando na quadra poliesportiva onde ocorreria o ensaio, somos divididos em dois grupos: meninas devem ir para um lado da sala e os meninos para outra. Cada grupo formava pequenas filas de três ou quatro pessoas. Somos ensinades então a caminhar fazendo um passo de xaxado, o qual eu tenho dificuldade de pegar. Nossas filas devem caminhar até o centro da quadra, onde iríamos encontrar as filas das meninas, fazer uma pequena volta em movimento de cortejo e em seguida dançar com uma parceira.

O nervosismo, até hoje, não sei se era da dificuldade técnica de executar um passo de dança, ou meu corpinho bicha se recusando a entrar naquela coreografia heterossexual. Pois bem, quinze dias depois nos apresentamos, perfeitamente cisgênero e heterossexuais na frente dos pais de todos os/as alunes.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

A heterossexualidade não é tanto uma prática sexual dentro de uma diversidade de possibilidades, mas uma instituição compulsória (RICH, 2012) e um regime político (WITTIG, 1992), o qual produz e naturaliza a existência do binômio homens e mulheres, os quais devem ser considerados, ao mesmo tempo, opostos e complementares (RUBIN, 2017).

E o que tem a ver heterossexualidade com dança? Se ensaia. E a cisgenereidade e heterossexualidade são projetos sempre complementares: um corpo deve se conformar homem ou mulher baseado na genitália identificada ao nascer (MOIRA, 2017; BAGALI, 2016; KAAS, 2016), assim como ser ensinado desde criança que o corpo do sexo "oposto" é o que se deve desejar. E como se dá a conformação desse corpo? Coreograficamente.

Dou o exemplo da experiência do ensaio de São João da minha escola porque considero um momento marcante da infância, mas tal coreografia é repetida infinitamente na infância e durante a vida adulta.

No relato que abre esse texto, sou ensinado a ser um menino (fique deste lado da quadra, aprenda a andar desta forma, mãos atrás do corpo, não mova muito o quadril, segure o seu chapé imaginário enquanto dança) ao mesmo tempo que aprendo que devo aprender a cortejar meninas (não ví o passo que lhes eram ensinadas, mas lembro da instrução para que elas balancem uma saia imaginária quando dançamos juntos). E todo o conjunto de pais e estudantes de outras séries da escola devem e irão aplaudir esse aprendizado no dia da apresentação. Olha como eles são fofos! E eu querendo morrer. Quer dizer, ficava muito nervoso, não entendia o que estava acontecendo, mas sabia que eu não conseguia desempenhar aquele papel… ou na verdade não tinha nenhum desejo de.

Voltando ainda a essa memória, lembro que a música a ser dançada era Asa Branca, na clássica gravação de Luiz Gonzanga. Recordo que eu gostava da música, já a tinha escutado antes, mas pela primeira vez estava prestando atenção na letra. Se não me engano a professora havia lido ela pra gente na sala, antes de descermos pro ensaio, de modo que soubéssemos interpretar coreograficamente o seu enredo. Lembro de ficar pensando sobre a história: os animais que morrem, o eu-lírio que precisava ir embora do sertão e abandonar "Rosinha", sua parceria amorosa, mas não sem antes prometer uma reencontro assim que "o verde dos seus olhos se espalhasse na plantação."

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Nesta idade eu gostava bastante de dançar, mas o fazia até então em casa, sozinho, dançando ao som de um vinil da Madonna ou do Micheal Jackson que meu pai tinha me dado de presente (não sei como ele intuiu que eram dessas cosias que eu iria gostar, eu lembro até hoje das capas). Ali na escola era a primeira vez que era instado a aprender uma coreografia e fazê-lo pensando já em uma apresentação, informação que nos foi dada desde o início pela professora. Durante a coreografia os meninos com as mãos na cintura das meninas e, em outros momentos levatar seus braços para fazê-las girar, no que me lembro ser o refrão da canção. Sou informado durante o ensaio de que devo guiar o ritmo da minha parceira. Eu devo dançar com a saudade do sertão e da minha noiva, a qual abandonei. Aprendizados estranhos.

2. Das dissidências às normas coreográficas do gênero e da sexualidade

Há algum tempo venho pesquisando a cena ballroom e o voguing na cidade do Rio de Janeiro, objeto de meu projeto de pesquisa de doutorado. A cena ballroom é um movimento criado por pessoas LGBT pretas e latinas nos EUA em meados da década de 1980 e hoje amplamente presente em diversas cidades do Brasil e do mundo todo.

Uma coisa tem me chamado atenção desde que comecei a investigar o tema é que o voguing é uma das poucas linguagens de dança que vejo sendo marcada como LGBT, sendo descritas com essa marcação … Isso significa que todas as outras danças são cisgêneras e heterossexuais?

Quer dizer, se uma dança merece um tipo de marcação, e eu concordo que é importante ressaltar os sujeitos que dançam voguing como sujeites LGBTQIA+, o que significa a não-marcação de diversos outros tipos de dança que jamais são referidas enquanto “danças brancas”, ou “danças cisgêneras”, “danças heterossexuais” e etc?

Logicamente não é fácil pensar nestes termos, correndo o risco de uma simples inversão que classificaria uma ampla gama de expressões artísticas como um monólito cis e heteronormativo… O argumento principal dessa contraposição seria o de que é preciso analisar cada expressão e cultura dançantes para dizer de que maneira o gênero e sexualidade operam mesmo quando não são marcados explicitamente.

ISSN: 2238-1112

Porém, as dificuldades de nomear estas especificidades não pode ser uma forma de não discutir de que há sim uma normatividade cis-hétero nos modos de mover e ensinar a mover em nossa sociedade. O que caracteriza essa instituição que podemos chamar de cis-heterossexualidade compulsória, porém, é justamente o fato de jamais ser marcada ou se deixa marcar enquanto especificidade, pelo contrário, o que ela produz é um eterno processo de universalização de seus arranjos corporais normativos.

O que é considerado normativo não costuma precisar de adjetivações. A dança feita por e para pessoas brancas, por exemplo, nunca é “branca”, ela é apenas “dança”. A falta de marcação permite que essa dança circule sem muitos atritos em qualquer ambiente como uma linguagem universal, não específica de nenhum tipo de identidade.

Uma coisa que me chama muita atenção no trabalho da filósofa-bixa espanhola Paco Vidarte, entre outras teóricas *queer,* é uma certa idéia de que não se nasce bixa, ou sapatão, nem travesti: torna-se. A gente aprende a ser, no melhor sentido que isso pode a ser dissidente, e esse aprendizado é sempre coletivo. Quer dizer, caso haja o interesse de fazer parte de uma comunidade, em vez de ser um sujeito liberal e que está cagando para a comunidade.

Vidarte, em seu manifesto Ética Bixa, sugere que, quando criança, todas nós deveríamos responder à pergunta “o que você quer ser quando crescer”, dizendo:

> Quero ser sapa, bixona, transexual. Quero poder me tornar um sujeito político real, capaz de intervir na sociedade a partir do meu ser lésbico. (…) Quando for adulto gostaria de estar pleno e viver solidariamente a bixa que trago dentro de mim. Se em algum momento da vida me esqueço disso (...) acabo pensando que a minha vida sexual é privada e que o verdadeiramente sociável e público é tudo o que depende do meu status, da minha classe, da minha situação laboral, dos meus laços familiares, então deixei na sarjeta a lésbica bixa maravilosa que ainda não sou, mas adoraria chegar a ser quando for adulta**.** (2019, p. 31-32).

Tornar-se sapatransbixa é pertencer a uma comunidade, é ser identificado por ela e se identificar com ela. A comunidade LGBTQIA+ só pode existir eticamente enquanto se fortalece como coletivo, acredita Vidarte. Se isso é em certa medida uma proposição ética de Vidarte, mais do que uma descrição da “realidade”, é uma constatação histórica também sobre os modos através dos quais sujeites dissidentes de gênero e sexualidade conseguiram conquistar direitos e espaço na esfera pública: organizando-se coletivamente.

ISSN: 2238-1112

Jonathan Bollen produziu, na década de noventa, uma etnografia da pista de dança de festivais gays e lésbicos em Sidney, na Austrália, que nos ajuda a pensar as maneiras coreográficas através das quais jovens engajavam em jogos coletivos na pista de dança de forma a produzir identidades corporais dissidentes que estão sempre em relação com o outro, com a comunidade. A cinestesia *queer*, segundo Bollen, é produzida de maneira coletiva. Através de entrevistas, relatos (etnografia), ele tenta entender como diferentes tipos de performatividades, de movimentação, de relações entre as pessoas são praticados dentro dessas festas. Em festas gays e lésbicas na qual fez seus estudos de campo, os participantes dançam imitando os movimentos uns dos outros. Bollen descreve que não se tratava de apenas um único estilo de movimentação compartilhado, mas que havia uma enorme variação de estilos, alguns mais *girlie (*bem garota), outros mais masculinos, mas ambos performados tanto por homens quanto mulheres. Para Bollen, a cinestesia *queer* é uma relação na pista de dança de construção de relação em conjunto.

A noção cinestesia *queer* é uma tentativa de descrever como a regulação do gênero pode ser negociada através do movimento, através de uma

> mobilização de recursos cinestésicos que desarticulam formas de se mover da demanda por desempenho consistente de gênero. Na medida em que a regulação do gênero é cúmplice da regulação da sexualidade, um interesse e investimento na realização da cinestesia *queer* pode ser caracterizado como uma crítica encenada, em alguns casos uma espécie de paródia, de um modelo heterossexual de desejo que opera na lógica da diferença morfológica. Na performance cinestésica de queerificar o gênero, gays e lésbicas experimentam modos de se mover e modos de desejar que são às vezes ambivalentes, às vezes hiper-reflexivos, sobre as amarras morfológicas do gênero. Na verdade, a cinestesia queer convidaria a uma análise do desejo que se baseia não na lógica da diferença morfológica, mas em uma queeroegrafia do envolvimento cinestésico. (BOLLEN, 2001, p. 298, tradução nossa)[1]

Se a desobediência *queerográfica* de gênero é feita coletivamente, através de paródias do que são considerados movimentos femininos e/ou

1No original: Marshalling of kinesthetic resources that disarticulate ways of moving from the demand for consistently gendered performance. To the extent that the regulation of gender is complicit in the regulation of sexuality, an interest and investiment in the performance of queer kinesthesia may be characterized as an enacted critique, in some cases a kind of parody, of a heterossexual model of desire that operated on the logic of morphological diference. In kinesthetically queering performance of gender, gay man and lesbians experience ways of moving and ways of desiring that are sometimes ambivalent, sometimes hyperrreflexive, about the morpholigical moorings of gender. Indeed, queer kinesthesia would invite an analysis of desire that is predicated not on the logic of morphological difference but on a cheoregraphy of kinesthetic engagement.

ISSN: 2238-1112

masculinos, ou em hiper estilizações “excessivas” destas referências, é possível dizer que a coreografia hétero se produz através de uma obediência coletivamente ensaiada de correspondência entre movimento e uma certa conformidade ao que se tende como morfologia cissexista do corpo?

De que forma essas pessoas que se identicam como heterossexuais negociam uma certa aderência à norma e/ou impoem ela a outros corpos? Constroem suas performatividades que dentro de um leque de relações espaciais e temporais com outros corpos cis-heterossexuais que consideram iguais ou em relações de oposição ou distanciamento de sujeitos dissidentes de gênero e sexualidade? Que práticas corporais são ativadas para garantir a intelegibildiade da heterossexualidade entre homens e mulheres cisgêneros e heterossexuais?

A obediência a norma nesse sentido se dá, acredito, a partir do pensamento sobre a dissidência cinestésica em Bollen, como uma cosntrução de sí, uma reafirmação constante da própria identidade através de gestos estilizados e de relações codificadas com os outros gêneros, tanto o susposto sexo “oposto”, quanto as dissidências sexuais.

3. As coreografias sociais da heterossexualidade

Um desafio de pensar sobre essa coreografia cisgênera e heterossexual é justamente o que falamos anteriormente sobre a norma: a dificuldade é delimitar um campo que se pretende universal e neutro, que está ao mesmo tempo em todo lugar, mas que nunca é enunciado. Trata-se daquilo que a feminista francesa Monique Wittig chamou de “pensamento hétero”, matriz que se pretende neutra e reage de maneira violenta aos conhecimentos produzidos a partir de miradas minoritárias.

> Os discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade (...) Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles. (…) Com a sua inescapabilidade erigida em conhecimento, em princípio óbvio, em dado pré-adquirido a qualquer ciência, o pensamento hétero desenvolve uma interpretação totalizante da história, da realidade social, da cultura, da linguagem e simultaneamente de todos os fenômenos subjetivos. (WITTIG, 1992. p. 2-3)

ISSN: 2238-1112

Ou seja, o sistema linguístico e discursivo que produz todas as categorias de pensamento e dizibilidade são feitos a partir de um ponto de vista hétero, o qual cria as categorias e desviações. Daí a dificuldade de colocar este pensamento em crise utilizando suas próprias categorias.

Podemos pensar, a partir de Wittig e Bollen, que se existe um pensamento hétero, também existe uma produção disciplinar e discursiva da experiência de uma cinestesia heterossexual. Um tipo de cinestesia que, tal como o pensamento hétero, procura não apenas categorizar, como enquadrar e subalternizar os sujeitos e os conhecimentos epistêmicos e cinestésicos produzidos por sujeitos que escapam da suposta neutralidade heterossexual. Mas não apenas: um tipo de cinestesia compulsória que produz suas próprias formas de gozo para aqueles que conseguem mais ou menos se enquadrar em suas partituras, assim como regulam as formas de dissidência e fracasso dessa norma.

Precisamos, então, fazer uma espécie de antropologia da dominação (CURIEL, 2010), para delimitar o que ainda não tem limite. O convite deste artigo é provocar mais pesquisadores a enfrentarem este desafio de construir um estudo crítico da heterossexualidade a partir de um ponto de vista sapatransbicha.

Neste sentido, o conceito de coreografia social, do pesquisador estadunidense Andrew Hewitt(2005) me parece uma ferramenta importante para pensar a dominação cis-heterossexual na dança ao propor uma análise da dança enquanto evento performativo e desfazer a noção de uma separação entre as chamadas danças cênicas e sociais e o cotidiano.

Minha proposição é pensar a dança, junto com Hewitt e os demais autores citados, como algo que não exatamente reflete uma estrutura, mas que funciona como uma espécie de ensaio para práticas ideológicas incorporadas, neste caso, pensando a cis-heteronormatividade como uma ideologia corporificada que deve ser analisada enquanto fenômeno estético e social historicamente localizável, mas que tem sido invisibilizado e naturalizado enquanto prática social e dificilmente sendo alvo de escrutínio crítico, especialmente de um ponto de vista de pesquisadores e pesquisadores dissidentes de gênero e sexualidade.

Gostaria que pudéssemos pensar, a partir do conceito de coreografia social e o de (cis)heterossexualidade compulsória, os modos como a dança pode não apenas refletir uma dada realidade social, mas utilizar o potencial performativo

ISSN: 2238-1112

do corpo de produzir aquilo que encena. Como afirma Hewit, pensar em um projeto que tenta

> se reconectar a um sentido mais radical da estética como algo enraizado na experiência corporal, uso a categoria de coreografia social como uma forma de examinar como a estética não é puramente superestrutural ou puramente ideológica. A coreografia social é uma tentativa de pensar sobre a estética conforme ela opera em a própria base da experiência social. (2005, p. 2, tradução nossa).[2]

A dança, conforme afirma o pesquisador, não é apenas um simples lugar privilegiado para observar a ordem social, mas o acionamento da ordem social que tanto é retletida, quanto moldada por através de preocupações estéticas.

Denominamos, a partir dessas considerações, a dança hétero não exatamente como um campo específico, mas um modo de produzir corpos que se movem de modo a reiterar identidades de gênero tidas como "naturais" (cisgeneridade) e sexualidades que, baseadas nessa identidade de gênero, encenam a atração pelo que seria seu "oposto complementar" (heterossexualidade).

Desse modo, para estabelecer esse tipo de coreografia social do gênero e da sexualidade enquanto objeto de estudos, é importante tentar desfazer a separação absoluta entre as chamadas danças cênicas e sociais e o cotidiano. Hewit, apesar de não ter aprofundado as consequências de gênero e sexualidade que podem ser desenvolvidas a partir de seus estudos, nos abre uma possibilidade de pensar a corteografia social como lente para observar diversos fenômenos sociais tidos normalmente como "extra-estéticos" enquanto práticas de movência.

Bruno Reis Lima
PPGARTES/UERJ
breislima@gmail.com

Bruno Reis é artista-pesquisador das artes do corpo, com trabalhos nas áreas da performance, dança e cinema. Atualmente é doutorande em Artes com pesquisa sobre o corpo queer/cuir/bicha, sapa e trans na cena ballroom do Rio de Janeiro.

2 No original: The historical claims I make in this volume might be said to work in the opposite direction: **they are claims for the historical agency of the aesthetic as something that is not merely shaped but also shaping within the historical dynamic**. By attempting to reconnect to a more radical sense of the aesthetic as something rooted in bodily experience, I use the category of social choreography as a way of examining how the aesthetic is not purely superstructural or purely ideological. Social choreography is an attempt to think about the aesthetic as it operates at the very base of social experience.

ISSN: 2238-1112

Referências:

BOLLEN, Jonathan. Queer kinaesthesia: Performativity on the dance floor. *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, ed. Jane Desmond, Society for Dance History Scholars & University of Wisconsin Press, 2001.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of Sex*;. New York Routledge, [1993], 2011.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade.* 6ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

HEWITT, Andrew. Social choreography – Ideology as performance in dance and everyday movement. Durham: Duke University Press, 2005.

KAAS, Hailey. "O que é cissexismo". Disponível (acessado em 15/09/2020) **http://transfeminismo.com/o-que-e-cissexismo/**

MOIRA, Amara. O cis pelo trans*. Revista de Estudos Feministas*. Vol. 25, no.1. Florianópolis. Jan./Abril 2017.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo - – Incerteza Viva, 2016.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo. In: Políticas do sexo: Gayle Rubin. São Paulo: Editora Ubu, 2017.

WITTIG, Monique. The Straight Mind and other Essays, Boston: Beacon, 1992. Tradução disponível em: http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2010/07/sempre-viva-wittig.html

VIDARTE, PACO. Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: N-1, 2019.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Intervenção na Universidade Federal da Paraíba: performatividades em modos de enfrentamento na ocupação Alph

Candice Didonet (UFPB)
Jamysson Ian Lima Souza (UFPB)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Este texto apresenta um conjunto de reflexões que se misturam em uma escrita de relato. A partir de vivências na ocupação Alph, da reitoria da Universidade Federal da Paraíba, o modo de escrita aqui articulada se propõe a disparar protestos à nomeação de um reitor interventor. Entendendo que existem performatividades presentes nas ações que guiam condutas contrárias a este golpe propõe-se pensar na dança das palavras que habitam os movimentos, as vozes e as escritas no espaço experienciadas a partir e, desde, a ocupação Alph. O acontecimento da ocupação em movimentos políticos-artísticos ocorridos em novembro de 2020 tiveram no enfrentamento um impasse, ao mesmo tempo, uma experiência construtiva contra a opressão. Propõe-se a pensar nas performatividades como possíveis chaves de leitura para as mobilizações. Ao longo do texto serão apresentadas uma série de imagens registradas durante a ocupação. Estas imagens mostram grafias existenciais e vividas que buscam revelar a dimensão das performatividades de enfrentamento à intervenção. Os estudos de Judith Butler, Tiago Ribeiro e Jussara Setenta trazem abordagens para refletir a constituição do espaço comum da ocupação Alph. Como parte do processo desta assembleia performativa propõe-se a relatar, revelar, questionar e denunciar o acontecimento da intervenção, que até o presente momento, segue em curso na Universidade Federal da Paraíba evocando o retrocesso que abala a autonomia democrática em diversas instituições brasileiras.

Palavras-chave: AÇÃO ARTÍSTICA. RESISTÊNCIA. DEMOCRACIA.

Abstract: This text presents a set of reflections that mix into a writing of report. Based on experiences in the Alph's occupation in the rectory of the Federal University of Paraíba, the mode of here writing articulated proposes to trigger protests against the appointment of an intervening rector. Understanding that there are performativities present in the actions that guide conduct contrary to this coup, we propose to think about the dance of the words that inhabit the movements, the voices and the writings in the space experienced from and, since, the Alph's occupation. The event of the occupation in political-artistic movements that took place in November 2020 had in the confrontation an impasse, at the same time, a constructive experience against oppression. It is proposed to think of the performativities as possible reading keys for the mobilizations. Throughout the text, a series of images recorded during the occupation will be presented. These images show existential and lived graphics that seek to reveal the dimension of the performativities of confrontation with the intervention. The studies of Judith Butler, Tiago Ribeiro and Jussara Setenta bring approaches to reflect the constitution of the common space of Alph's occupation. As part of the process of being a performative assembly it is proposed to report, reveal, question and denounce the event of the

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

intervention, which, until the present moment, is still ongoing at the Federal University of Paraíba, evoking the setback that shakes the democratic autonomy in several Brazilian institutions.

Keywords: ARTISTIC ACTION. RESISTANCE. DEMOCRACY.

1. Movimento de luto e luta

O autoritarismo e as ações de golpear expressões coletivas são pautas políticas da atual gestão federal. Temos vivenciado inúmeras ações que ferem as liberdades sociais como as intervenções nas IFES - Instituições Federais de Educação Superior. Desde 2019 estas intervenções, que hoje somam mais de vinte em território nacional, desrespeitam as escolhas e votos da comunidade acadêmica para suas reitorias. A gravidade deste fato está associada à nomeação de interventores que não foram escolhidos ou ficaram em posições de inferioridade nas etapas eleitorais das Instituições Federais de Educação Superior. Tal desrespeito se faz constitucional mas não democrático e, ao evocar o espectro do período ditatorial nas universidades e institutos aproxima-se a figura neofascista e opressora da presidência da república para tais espaços públicos de educação e produção de conhecimento que deveriam ser democráticos e autônomos. Ao configurar as IFES como territórios cerceados pela opressão, demarcando poderes conservadores que bloqueiam as liberdades de fruição destes espaços, uma grande luta se instaura para defender a liberdade de cátedra que, historicamente, é uma ferramenta de grande importância desses equipamentos educacionais como aponta Roberto Leher no livro “Autoritarismo Contra a Universidade: o desafio de popularizar a educação pública”:

> Como instituição social milenar, mas implementadas em contextos históricos particulares nos diversos países, a universidade constituiu mediações próprias que a conforma institucionalmente, tema consagrado na autonomia universitária, isto é, em sua prerrogativa de se auto normatizar e de se autogovernar. No caso brasileiro, as universidades são instituições tardias, em que a autonomia somente foi elevada a preceito constitucional em 1988. Historicamente, a autonomia é sustentada como um valor universal para garantir espaços públicos de produção e socialização do conhecimento, livre de ingerências indevidas dos governos, igrejas e interesses particulares, sobretudo os econômicos e dos dispositivos de poder contra a vida. Tais prerrogativas podem ser sintetizadas na liberdade de cátedra (no fazer universitário) e na liberdade de pensamento (no âmbito geral da sociedade). (LEHER, 2019, p. 42).

Nos perguntamos: quais são os modos de operar artisticamente na frágil democracia que se sustenta no Brasil? Os questionamentos políticos e afirmativos

ISSN: 2238-1112

de estudantes, professoras e professores, artistas e pensadores atuantes de espaços de resistência tornam-se reivindicadores de justiça atuando contra os golpes autoritários no enfrentamento à perseguição política e pela manutenção da educação libertária e igualitária.

Em nosso contexto, a Universidade Federal da Paraíba é alvo de intervenção desde o dia 5 de novembro de 2020 recebendo com nomeação presidencial o senhor Valdiney Gouveia, professor do Departamento de Psicologia que participou da eleição para a reitoria em agosto do mesmo ano. Na ocasião eleitoral, obteve apenas cinco por cento dos votos da comunidade e nenhum voto dos três conselhos máximos da UFPB.

Após a decisão federal e do ato de posse que confronta a liberdade de cátedra, muitas foram as reações contra a intervenção do Sr. Valdiney Gouvea: atos de rua em passeata pela cidade de João Pessoa, plenárias virtuais para discutir a conjuntura e estratégias de resistência ao golpe e ações diretas para bloquear o trânsito das avenidas com indignação perante esta intervenção.

Gostaríamos de sublinhar a mais incisiva e duradoura ação contra a intervenção na UFPB: a ocupação Alph. A priori, a ocupação se constituiu como uma ação de estudantes da UFPB que se acorrentaram na porta da reitoria onde ficaram por mais de 40 dias. A ocupação (trans)formou o espaço da reitoria em um lugar de luta e um modo de aglutinação de pessoas contra o retrocesso: um ato extremo de resistência vivenciado durante a crise sanitária que assola nossas vidas há mais de um ano.

Percebendo as respostas de repúdio contra à intervenção buscamos refletir neste texto, como, a performatividade de grupos indignados ativa, nos espaços públicos, danças coletivas de enfrentamento em repulsa ao desmonte atual. É do interesse desta escrita pensar como diferentes pessoas, de diversas correntes e interesses políticos: sejam estudantes, professores, técnicos, terceirizados e toda sociedade civil, se juntam em “assembleias performativas” como aponta Judith Butler (2018). Estas assembleias se colocam como enfrentamento ao autoritarismo político agravadas pelas agudas crises sanitária e sociopolítica vivenciadas no Brasil com a pandemia provocada pelo Covid 19, que tirou muitas pessoas das ruas, mas não da luta por justiça e liberdade.

Algumas vezes fica bastante explícito que se trata de uma batalha sobre palavras, significantes políticos, ou imagens e descrições. Mas antes de

ISSN: 2238-1112

> qualquer grupo começar a debater essa linguagem, há uma reunião de corpos que fala, por assim dizer, de outra maneira. As assembleias se afirmam e se fazem representar pela fala ou pelo silêncio, pela ação ou pela inação contínua, pelo gesto, por se reunirem como um grupo de corpos no espaço público, organizado pela infraestrutura - visível, audível, tangível, exposta de maneira tanto deliberada quanto indesejada, independente de formas tanto organizadas quanto espontâneas. (BUTLER, 2018, p.173)

Pensamos aqui, como as danças involuntárias do urbano são montadas com os vômitos e ânsias político-subjetivas que vislumbram performatividades futuras, respeitosas e, do ponto de vista democrático, defendem as memórias passadas. No caso da Universidade Federal da Paraíba, a ocupação de estudantes acorrentades leva o nome de **Alph.**

Alph foi estudante de filosofia, artista e ativista da UFPB encontrado morto com marcas de tiros no começo de 2020 após denunciar repressão vinda da segurança e da guarda universitária. Estudar as performatividades coletivas contra o avanço autoritário nas IFES é reivindicar a perda do estudante **Alph** de forma poética-política, pois os aspectos políticos de coletivos em danças divergentes, são, convergentes em suas reivindicações.

Conforme Tiago Nogueira Ribeiro (2012) as intervenções artísticas se colocam como dispositivos subversivos e objetivos para se opor aos desmontes contemporâneos. Neste caso, observamos desde os gestos dos corpos como o punho em chiste e os punhos acorrentades na porta da reitoria até, as grafias de cartazes, lambes e gritos de guerra direcionados ao interventor. Mesmo no momento da “posse” do interventor, que foi omitida da comunidade acadêmica e que se deu no Hospital Universitário da UFPB, o silêncio foi imposto. Porém, os gestos das faces mascaradas na pandemia, as caminhadas coletivas e os cartazes em punhos para cima ecoaram o grito: “reitora eleita deve ser reitora empossada”.

> Uma mudança de contexto está acompanhada de uma mudança de configuração. No caso da Intervenção Urbana, o que deve ocorrer não é uma adaptação da dança com relação aos espaços urbanos, mas uma transformação radical de todos os seus parâmetros: são necessários novos agenciamentos. Propor um uso diferente daquele que foi dado pelo urbanismo disciplinar, por exemplo. No caso aqui em questão, o espaço urbano é o lugar de problematizações. Portanto, é ele o lugar de investigação, é dele que a criação depende e de onde emerge. Não basta ser usuário do espaço urbano, os interventores urbanos são como etnógrafos e cartógrafos de subjetividades urbanas. (RIBEIRO, 2012, p.35)

Continuamos em luto pela morte de **Alph** e de tantas pessoas que se vão diariamente frente ao projeto genocida da atual gestão federal. Continuamos em luta

ISSN: 2238-1112

no enfrentamento contra a censura que atinge as áreas às quais estamos inseridos: arte e educação. Que nossas intervenções possam ser artísticas e dançadas no enfrentamento às intervenções políticas e que abram espaço para a democracia e liberdade, ecoando vozes por tempos melhores e justos, sem retrocesso e perseguição.

2. Há Ocup(ação)!

No dia cinco de novembro de dois mil e vinte, após nomeação federal e publicação do nome do interventor no Diário Oficial da União, aconteceu um chamamento nas redes sociais - feito pelas entidades da UFPB e encaminhado para toda sociedade. Era preciso juntar corpos com todos os protocolas necessários como distanciamento, uso de máscara e álcool gel, para que, no final da tarde do respectivo dia da intervenção, acontecesse uma caminhada coletiva pelas ruas de João Pessoa afirmando que o reitor nomeado não era legítimo.

Essa ação coletiva e de indignação foi a primeira de muitas que se sucedem até os dias de hoje. Embora essa caminh(ação) de repúdio tenha sido composta por centenas de pessoas, alguns estudantes da Universidade Federal da Paraíba sentiram a necessidade de performar de modo mais incisivo contra o golpe.

Figura 1: Registro feito pelo fotógrafo Abraão Lima da entrada principal da reitoria da UFPB, lugar onde a ocupação Alph permanceu por cerca de quarenta dias.

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Imagem de um dos estudantes acorrentado na frente da reitoria da Universidade Federal da Paraíba. Fotografia de Abraão Lima.

A princípio, quatro discentes na noite do dia cinco para os dias seis de novembro -com correntes e cadeados- se amarraram na porta do prédio da reitoria, defendendo a ideia de que só sairiam de lá apenas quando a nomeação fosse revogada. Essa ação, logo tomou as redes sociais, fazendo com que mais estudantes chegassem para participar da ação, na qual, professores, técnicos e a comunidade fossem agregando com doações de alimento, apoio financeiro para manutenção da ocupação e, também, disposição de ocupar junto com aquelas que residiram e resistiram no território da reitoria por mais de quarenta dias. Foi o caso de um advogado popular que, sabendo das possíveis violências que aqueles corpos vulneráveis estavam sujeitos, ocupou junto com o objetivo de amparar juridicamente em qualquer ação truculenta que pudesse vir a acontecer.

ISSN: 2238-1112

Figura 3: Imagem feita pelo fotógrafo Abraão Lima durante um momento de refeição na cozinha improvisada da ocupação. Os alimentos eram doados pela sociedade de João Pessoa.

Se pensarmos que “lugares públicos”, como a rua e a universidade, estavam sendo ocupados por estudantes expostos a várias violências do urbano, podemos evocar os pensamentos de Luiz Antonio Simas (2019) que, em seu livro “O Corpo Encantado das Ruas” diz que a rua como lugar público não é mais de encontros e trocas de afetos, mas se constrói, na contemporaneidade, como lugar de passagem em decorrência da constante agressão da cidade. É tanto que, com o tempo, para manter uma organização do grupo, foi preciso dividir algumas comissões, uma delas era de “segurança”, composta por ocupantes onde uma das funções era passar as noites acordados para que, nem a guarda armada da universidade e nem a polícia chegassem desprevenidas. Existiu uma dança noturna de atenção. Existiu uma dança da tensão constante.

Vendo esse fato, é contraditória e preocupante a função que a polícia exerce no contexto de uma ocupação pacífica dentro de uma universidade pública. A polícia federal em diversos momentos chegou na “Ocupa Alph” com falas coercivas e de intimidação. Tal fato, evoca a natureza paradoxal do equipamento de “in_segurança” pública nacional, que em vez de assegurar a liberdade de expressão, escrita no artigo quinto da constituição brasileira BRASIL (1988), reprime. Reprimir, oprimir e condenar são verbos que se transformam em medo por muitos jovens que buscam defender direitos básicos.

A repressão se faz como dança violenta, em que a demarcação do território, a tortura psicológica e a censura fazem com que o pensamento de André Lepecki (2010) sobre coreopolítica e coreopolícia não deixe de ser citado nesse texto, tendo em vista o cerco que fora construído para enfraquecer a energia coletiva e mental dos estudantes que construíram a ação da ocupação da reitoria na UFPB. Muitas sensações e sentimentos vivenciados durante a ocupação perduram até os dias atuais, pois muitos continuam com resquícios traumáticos em decorrência das violências verbais e morais. Analisando essa estrutura que nada assegura e demarca territórios:

> Vamos considerar aqui "polícia" um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se governamentabilidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a sua função de fazer cumprir a lei e, a sua capacidade para a sua suspensão arbitrária; uma figura cujo espetáculo cinético é de chamar para si o monopólio sobre a determinação do que, no urbano, constitui um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa com alarde a sua performance de transgressão de sentidos de circulação na cidade, com carros velozes cheios de luzes e sirenes alardeando assim a sua excepcional ultra mobilidade, uma vez que para a polícia nunca existe a contramão. (LEPECKI, 2011, p. 51).

Foram essas figuras do "espetáculo cinético" dito por Lepecki que, alinhadas com uma história e conduta moralista se fizeram existir. Pois, alinhadas com as administrações públicas que eram problematizadas e repudiadas naquele ambiente de resistência enfraqueceram com palavras de ordem e lei, pressionando com ameaças aos estudantes, artistas entre outras pessoas que formavam a ocupação.

Existiu um caderno preto que por vários dias foi suporte para assinaturas de quem pela reitoria ocupada passava. Em um determinado momento, com as perseguições aumentando, o caderno teve de ser escondido para que, caso houvesse um despejo violento, aquele objeto não caísse nas mãos da polícia ou do interventor. Eram várias caligrafias. Letras dançadas de vários dias que escapavam de mãos ansiosas de corpos inconformades. Cores, fluxos, tamanhos plurais que, juntas bordavam a estética do caderno que foi a memória de um tempo. Em dois mil e vinte, em meio a uma pseudodemocracia, estudantes, intelectuais e artistas que organizaram aquela ocupação tiveram de esconder um caderno por medo da captura policial. A democracia. Há democracia?

ISSN: 2238-1112

A energia colonial e ordenadora por muitas vezes atravessava os corpos daquelas ativistas e as deixavam cansadas. Era uma dança do embate constante e de um cansaço agonizante. Uma dança de punhos, com forças dos tamanhos dos corações reprimidos em suas próprias casas: a universidade pública. Uma dança de resistência, de força que mesmo em tristeza testemunhava cada ato de enfrentamento à intervenção.

Com o passar dos dias, a ocupação Alph , em homenagem ao ativista que lutava pelos direitos daquela instituição, foi se configurando como um núcleo de resistência onde: debates, aulas abertas, programações culturais e, inclusive, uma cerimônia simbólica, na qual aconteceu a nomeação das reitoras eleitas: Terezinha Domiciano e Mônica Nobrega, aconteciam. Nessa mesma ocasião, uma estudante trans foi nomeada como futura reitora da mesma instituição. Essas ações políticas e performativas criam imagens dos corpos que queremos ver na administração desses equipamentos educacionais, são pessoas marginalizadas e invisibilizadas numa sociedade edificada num conservadorismo patriarcal movido por uma dança ignorante e repressiva que se reverte às danças de reinvenção, coragem e respeito.

Muitas outras atividades foram encorpando aquele coletivo que desmantelava a forma daquele ambiente onde, constituído por sujeitos que lutam por diversas pautas, estavam ali em prol de um direito comum: respeito à democracia. Em frente à reitoria nos colocamos. Idas e vindas. Encontros. Cortes. Colagem. Gritos. Escuta.

ISSN: 2238-1112

Figura 4: Estudantes na ocupação Alph durante uma oficina de "Lambes" ministrada por Phil Meneses. Essa atividade desembocou em uma intervenção de colagem nos muros da UFPB. Imagem capturada por Abraão Lima.

Durante o período em que a ocupação durou, muitas foram as estratégias de aglutinar apoios. Existia uma rotatividade de estudantes que precisavam trabalhar e só iam à noite para fortalecer o movimento. Outros passavam alguns dias e precisavam voltar às suas cidades de origem, pois como a universidade têm diversas unidades e, o lugar onde a ocupação se fincou foi no Campus Sede da capital paraibana, alguns discentes saíram de cidades do interior para participar dessa rede afetiva, política e subversiva.

Geralmente, nos finais de semana, os estudantes se sentiam mais vulneráveis por ter menor circulação de pessoas. A mobilização ficava mais perene. Percebendo isso, surgiu a ideia de intensificar a programação cultural nesses dias. Shows, oficinas artísticas para o público em geral e palestras, aconteciam nos três turnos com o objetivo de chamar toda comunidade pessoense para participar e ficar a par do golpe na universidade. Apesar da mídia ter veiculado de forma massiva a ação dos "acorrentados da UFPB", existe uma imagem passada ao telespectador de que esses discentes eram pessoas "vagabundas". Por esse motivo, o diálogo com a sociedade era vetor para que todas as pessoas olhassem a realidade e compreendessem a coragem daquelas ocupantes. Por esse mesmo motivo, esse texto é tecido com o propósito de valorizar aquelas que se colocaram -em meio a uma pandemia- expostas para defender um bem de todes.

ISSN: 2238-1112

Foram três mandados de despejos -a pedido da universidade-emitidos pela polícia federal durante o período que durou essa resistência com insurgências. Apesar da vontade de continuar, outra onda da crise sanitária estava crescendo, gerando um medo maior nas ocupantes, tendo em vista que a exposição naquele espaço era enorme. Unindo a truculência cada vez mais perigosa da "in_segurança" bem como a nova ascendência da Covid-19 no Brasil, aconteceu uma assembleia com todas as pessoas que formavam a ocupação Alph. Decidiram dançar a indignação ao golpe em outros formatos. Dessa reunião performativa e propositiva, criou-se o movimento "Ocupa Alph", que não mais era um grupo de pessoas residindo em um território, mas uma espécie de entidade autônoma que iria continuar se opondo as decisões do reitor ilegítimo e engendrando outras performatividades de combate, como a constante indagação: "**quem matou Alph?**"

Figura 5: Registro do acervo da "Ocupa Alph" em um dos atos performáticos em memória ao Alph na reitoria da UFPB.

ISSN: 2238-1112

3.(RE)Existir em Movimento

A partir dessas danças de luta e luto contra esses sujeitos que teimam em nos silenciar, perguntamos: como se mover enfrentando o Estado, a partir do estado das coisas que nos violentam? Como tecer uma cinética que vai além do resistir pois adentra na necessidade do insurgir?

Mover re_vestido de dor, raiva, medo e indign(ação) é, de certa forma, enfrentar acionamentos internos e externos do corpo. Pensando no corpo coletivo formado nesta ocupação, as ativações se davam a partir das tensões que, até hoje, repercutem em traumas pelas opressões e perseguições que aqueles corpos "(des)obedientes" sofreram. Também, existiu uma conexão constante ligada pela repulsa.

Todos os dias, os jovens ocupantes acordavam bem cedo. Com versos e cantigas faziam o que fora intitulado de "escracho", uma desobediência a sonoridade daquele ambiente higienizado (reitoria), com o objetivo de "acordar o interventor" e lhe desejar um mal dia, como será exposto a seguir no grito:

> Mal dia interventor, como vai? Mal dia interventor, como vai ? (fascista!). A UFPB, não vai aceitar você, mal dia interventor, como vai? (fascista!!)" GRITO DE GUERRA COLETIVO, 2020.

Essas e outras sonoridades auxiliaram por dias a construção vocal que aqueles corpos vomitavam. Era preciso "versificar" a narrativa em prosa daquele grupo. As palavras assumiram a escrita que está no movimento da própria ocupação. As palavras dançam para resistir à opressão, as palavras viveram nos muros, nos cartazes, nos lambes, no caderno de assinaturas de quem que por lá passou. São as palavras que, mesmo forjadas ao silêncio, permanecem encarnadas ecoando a revolta denunciando este episódio que já dura oito meses na Universidade Federal da Paraíba.

> Grito. A palavra como coisa dura cheia de pontas estatelada na parede. Tantas vezes atirada ao chão pisada a palavra seca partida no meio de cacos indecifráveis miúdos sílabas trincadas rascunhos, tentando dizer desse tempo ou do que não há de durar, como ela. (KINZO, 2016, p. 75).

Podemos pensar que é nesse encontro dos corpos com as palavras que as fazem versificar e fazer audíveis nas vozes e escritas que geram, que está a performatividade. É o ponto em que dançar e mover produzem dissenso. Dissenso

ISSN: 2238-1112

que se encontra com reivindicações políticas na produção de outros acontecimentos e que ressignificam fronteiras entre artes, vidas e políticas.

Essa ressignificação de fronteiras entre artes, vidas e políticas é o que permite o acontecimento de performatividades e constitui diferentes modos de compartilhar ações. Experimentadas em ocupações, como é o caso da ocupação Alph tratada ao longo do texto, a ação de ocupar o espaço público de uma universidade federal girou o círculo. Ao movimentar um enfrentamento à nomeação do professor Valdiney Gouveia, que não foi eleito pela comunidade acadêmica, a ocupação Alph se posicionou contra este ato anti-democrático e opressor.

> A performatividade significa não só o modo de se apresentar ao mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo. Os corpos compõem textos, falas que se constroem para serem percebidas e reconhecidas.[...] As ações corporais organizadas na fala performativa indicam a possibilidade de ocorrer relações e ou conexões entre diferentes elementos numa ação de troca e compartilhamento de informações. Os proferimentos performativos reestruturam as condições de possibilidade do ato de fala para viabilizar a ocorrência de outras falas que questionem a existência de um contexto dado e atuem para a inauguração de novos contextos. (SETENTA, 2008, p.31-37)

Vale proferir que a opressão contra este tipo de manifestações, como no caso da ocupação Alph, se deu com ordem de despejo, com água e luz cortadas e colocando o enfrentamento como separação entre pessoas e espaço público. Além disso gerou repressão e desgaste pois o ataque e a violência normatizam uma nomeação imposta, e, aos que resistem contra o espectro ditatorial, a censura gera desgaste e medo.

> Entendida como forma de poder, a censura pode trabalhar em duas dimensões: implícita e explícita. Em ambos casos trata-se de regulação de fala. O que pode ou é considerado não dito. No modo implícito, o poder opera impondo regras que determinam o que é ou não dizível e essa restrição vai ser qualificada por Bultler (1998) para a constituição social dos sujeitos. (SETENTA, 2008, p.33)

No entanto, a manifestação vivida na ocupação Alph é muito importante por permitir o dissenso que coletivamente se ampara em espaço público para reivindicar pela justiça perante uma decisão votada e golpeada por interesses antidemocráticos. Quando se trata do coletivo em movimentos reivindicatórios é o reconhecimento de que aquele com quem somamos é que permite que seja possível a diferença.

As questões colocadas ao longo deste texto trazem um relato contra a intervenção do reitorado da Universidade Federal da Paraíba. A prática da intervenção se impõe e é pensada para ser vivida internamente e por grupos específicos que silenciam os grupos restantes. A intervenção nesse caso, não pode ser aceita pelo fato de sucumbir a aparição de diferentes modos de pensar, agir e se relacionar para viabilizar transformações no mundo.

O ovo atinge o alvo, a pedra pesa a indignação

Candice Didonet
UFPB
candicedidonet@gmail.com
Artista e pesquisadora do corpo. Docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba onde coordena o projeto de extensão Fomento Cultural Artes em Cena e integra o NEP - Núcleo de Pesquisas sobre o Corpo Cênico - desenvolvendo ações relacionais entre dança e escrita performativa.

Jamysson Ian Lima Souza
UFPB
ian963344@gmail.com
Artista do corpo e do chão. Aluno da Licenciatura em Dança na UFPB. Integra o NEP e foi bolsista do projeto de extensão Fomento Cultural Artes em Cena. Atualmente está vinculado ao Programa de Iniciação Científica com pesquisa sobre performance urbana e atravessamentos repressores orientado pela Profa. Dra. Liria Morays.

Referências:

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2018.

LEHER, Roberto. **Autoritarismo Contra a Universidade:** o desafio de popularizar a defesa da educação pública**.** São Paulo: Editora Expressão Popular, 2019.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia**. Ilha Revista de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2011.

RIBEIRO, Tiago Nogueira. **Dança e intervenção urbana: a contribuição do regime de editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea**. Salvador. [95 f.]. Dissertação de Mestrado em Dança. Programa de Pós Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RÜSHE, Ana [et al]. **Golpe: antologia-manifesto**. 1ª ed. São Paulo: Punks Pôneis, 2016.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** 1ª ed . Salvador: EDUFBA, 2008.

SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas.** 5 ed. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2020.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Do corpo individual ao corpo coletivo: somática pra quem?

Caroline Lopes Ozório (UFRJ)
Tatiana de Britto Pontes Rodrigues Pará (UFRJ)

Corpo e política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Enquanto educadoras do movimento e artistas da cena, como corpas em solo brasileiro que estamos e diante das urgências políticas contemporâneas feministas e decoloniais, nos movemos refletindo sobre como a experiência somática pode expandir a reverberação do campo individual e subjetivo para o campo coletivo. Percebemos também a importância de ressignificarmos e endereçarmos questões sobre liberdade, cuidado e saúde do corpo pela perspectiva dos feminismos enquanto atitude consciente político-somática. É preciso reforçar enquanto demanda do saber somático a atenção sobre forças opressoras contra as corporeidades da mulher e questionar como restituir politicamente as autoridades internas (FORTIN, 2018) diante dos saques do patriarcado, termo discutido por Federici (2017). Como os processos de desenvolvimento de uma escuta sensível e de um refinamento perceptivo podem criar mecanismos de atuação no tecido social e político? A partir de uma aprendizagem do saber-sentir, é possível reverberar o campo de atuação do cuidado de si para uma ação no mundo? Nos preocupamos em como desmistificar as somáticas como práticas de ensimesmamento e como alinhavar as relações entre o cuidado de si e os posicionamentos performativos, estéticos e políticos do corpo por atitudes micropolíticas, revolucionárias, feministas e decoloniais.

Palavras-chave: EDUCAÇÃO SOMÁTICA. CORPO COLETIVO. POLÍTICA DO SENSÍVEL. FEMINISMOS.

Abstract: As movement educators and artists of the scene, as corps on Brazilian soil and facing contemporary feminist and decolonial political urgencies, we move by reflecting on how somatic experience can expand the reverberation from the individual and subjective field to the collective field. We also realized the importance of re-signifying and addressing issues about freedom, care and health of the body from the perspective of feminisms as a conscious political-somatic attitude. It is necessary to reinforce, as a demand of somatic knowledge, the attention to oppressive forces against women's corporeality and to question how to politically restore the internal authorities (FORTIN, 2018) in the face of the looting of patriarchy, a term discussed by Federici (2017). How can the development processes of sensitive listening and perceptive refinement create mechanisms for action in the social and political contexture? Based on the learning of knowing how to feel, is it possible to expand the action of taking care of oneself to an action in the world? We are concerned with how to demystify somatics as practices of self-absorption and how to tack together the relationships between self-care and performative, aesthetic and political positions of the body by micropolitical, revolutionary, feminist and decolonial attitudes.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Keywords: SOMATIC EDUCATION. COLLECTIVE BODY. SENSITIVE POLICY. FEMINISM.

Este texto emerge dos diálogos teóricos desenvolvidos durante a disciplina “Corpo, Dança e Cultura” do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan/UFRJ) em que compartilhamos experiências de práticas e questionamentos enquanto educadoras do movimento e artistas da cena. Num intuito de pensar junto e unir forças reflexivas sobre a ação do corpo em movimento, ressignificando o cuidado somático do indivíduo para ação no mundo, seguiremos esta escrita a partir dos estudos de autoras das áreas de somática, corpo, movimento e feminismo e nossos próprios compartilhamentos de experiências laborais. Selecionamos algumas dessas falas a serem dispostas graficamente em fonte *itálico* numa costura não linear com o texto. Abraçamos e dialogamos com teorias das mulheres propositoras Jill Green, Ciane Fernandes, Sylvie Fortin, Suely Rolnik, Silvia Federici, Hélia Borges, Catarina Resende, Patrícia Caetano e Ruth Torralba. A leitura do livro “Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva” (FEDERICI, 2017) e textos compartilhados entre nós sobre micropolítica, somática, teoria social somática e corpo performático despertaram esta escrita.

Um dos pontos cruciais que nos move na escrita deste texto é a reflexão sobre como a experiência somática pode se expandir do campo individual e subjetivo para o campo coletivo. A partir de uma aprendizagem do saber-sentir, é possível reverberar o campo de atuação do cuidado de si para uma ação no mundo? Pelos processos de desenvolvimento de uma escuta sensível e de um refinamento perceptivo, é possível criar mecanismos de atuação no tecido social?

Observamos também limites e possibilidades do campo somático diante das urgências políticas contemporâneas, como corpas[1] em solo brasileiro que estamos. Percebemos a importância de ressignificarmos e endereçarmos questões sobre liberdade, cuidado e saúde do corpo pela perspectiva dos feminismos enquanto atitude consciente político-somática. Nos questionamos o quanto a experiência somática, tanto vinculada à cena quanto à educação e saúde corporal,

[1] O uso do termo ”corpa” e toda modificação com “a”(gênero feminino) e “e” neste texto seguem no intuito, ainda singelo, de “desconstruir a linguagem androcêntrica e ressignificar substantivos e adjetivos para o gênero feminino e/ou não binárie” (ANZINO, 2020, p.32).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

pode ser uma prática em prol da descolonização desmanteladora de poderes reacionários e mecanicistas, colonizadores e patriarcais. Nos preocupamos em pensar de que forma ela pode se apresentar micropoliticamente[2] enquanto ação no mundo.

Individualismos ou individualidade? Eu, outro, nós?

O discurso uníssono e dominante no campo das somáticas prioriza o conceito de corpo vivido como experiência em oposição ao corpo objetificado, compartimentalizado e dissociado de mente e espírito. Por sua vez, na sociedade contemporânea ocidental colonialista, capitalista e antropofalocêntrica, a experiência é reforçada enquanto acontecimento exclusivamente individual, vivido na primeira pessoa. Esse reforço nos apresenta um ruído às urgências revolucionárias decoloniais, feministas, poéticas e estético-relacionais: o potencial problema do individualismo.

As artistas-pesquisadoras Catarina Resende, Patrícia Caetano e Ruth Torralba (2018) levantam questões sobre a relação entre as práticas somáticas e a construção de um corpo-campo-coletivo, dando relatos sobre a vivência da "Caminha Somática por Marielle(s)". O estudo propõe desmistificar as somáticas como práticas de "ensimesmamento" e a ideia de corpo "autossentiente" e "automovente".

> O corpo entendido desde a perspectiva somática é aquele que se experimenta ao mesmo tempo em que experimenta o mundo, ou experimenta o mundo ao mesmo tempo em que se experimenta. No encontro com o mundo, o soma é o corpo inacabado, processual e relacional, que se cria na experiência, ao mesmo tempo em que cria um mundo possível. Dentro desta perspectiva, mundo e corpo são realidades que somente existem por coengendramento (RESENDE, CAETANO e TORRALBA, 2018, p. 121).

Eu-corpo, na caminhada coletiva que percorria a Cinelândia um dia após seu assasinato, sentia vibrações de desespero, angústia, fraqueza, frustração, impotência, incompreensão, confusão, medo, alerta ao perigo e violência. Depois, na

[2] Seguiremos a teoria de micropolítica a partir dos estudos de Felix Guatarri e Suely Rolnik que propõe pensarmos como reproduzimos, ou não, modos de subjetivação dominantes, reacionários ou revolucionários. Como sujeites imersos na perspectiva somática, seguimos a "potência do vivo e daquilo que se realiza num incessante processo de construção da realidade" (ROLNIK, 2016, p. 16) buscando modos revolucionários pela micropolítica. Salientamos a potência dos estudos sobre micropolítica desenvolvidos por Suely Rolnik (GUATARRI & ROLNIK, 2011; ROLNIK, 2016), bem vindos ao pensamento somático enquanto proposições filosóficas e políticas para/do/pelo corpo.

ISSN: 2238-1112

"Caminhada somática por marielle(s)", sentindo nas vibrações da pele, corpas e seios presentes da Praça Mauá à Pedra do Sal - espaços que gritam visibilidade decolonial - orientamos a energia da revolta à materialização de acolhimento da dor do luto e a um grito liberto e ativo, de imposição da vida que deve ser vivida. Existiu ali a imposição de que uma Marielle silenciada reverbera no mínimo dezenas de gritos de revolta, sonoros ou não, em resposta. Esse espaço da rua, antes sentido perigoso e opressor, se tornou poético e ativo, pela ação simples de estarmos unidas e atentas. Protesto e protesto somático. Um não invalida o outro. Enquanto abraçávamos a dor, alimentávamos a luta: não nos calarão (Carol).

Essas três artistas-pesquisadoras discutem a importante hipótese das práticas somáticas se tornarem propositoras de uma *política do sensível*, compreendendo a experiência do soma[3] para além dessa percepção em primeira pessoa.

O conflito entre experiência individual e pensamento político no campo coletivo também aflige Jill Green (2019), professora e pesquisadora do Departamento de Dança da Universidade da Carolina do Norte, propositora da Teoria Social Somática. Green (2019) demonstrou interesse em investigar a perspectiva somática para além da experiência individual, considerando a dissolução de dicotomias constantemente reproduzidas no pensamento ocidental como as relações corpo-mente e sujeito-mundo. Assim, a teoria pretende negociar a relação entre as experiências subjetivas e o contexto sócio-cultural e propor o diálogo transdisciplinar entre o campo da somática e algumas teorias filosóficas pós-modernas[4] sobre corpo.

> A partir dessa perspectiva, a cultura ocidental cria o mito de uma separação corpo/mente. (...)Através de uma normalização sobre como os corpos deveriam ser e agir, a cultura dominante mantém o controle à medida que as pessoas abandonam sua autoridade corporal. Deveríamos dizer que essa teoria pode ser usada de maneira afirmativa, à medida que as pessoas são capazes de um maior agenciamento, pois o corpo é usado como resistência às normas culturais (GREEN, 2019, p. 28).

[3] O conceito de soma pode compreender o corpo do ponto de vista relacional em suas mais variadas dimensões: físicas, afetivas, cognitivas, sociais, culturais e espirituais. Segundo Thomas Hanna, que o conceitua no artigo "The Field of Somatics", "soma" se configura como corpo vivido e experienciado em primeira pessoa, constituindo o indivíduo integralmente (HANNA, 1976).

[4] "O pós-modernismo questiona a teoria do conhecimento, o individualismo, a essência, a experiência, a verdade e até a ideia de holismo. Ele aponta para um pluralismo de verdades e reconhece a diferença e a fragmentação; investiga verdades parciais e revela "as grandes narrativas" escritas por uma autoridade política dominante" (GREEN, 2019, p.27).

ISSN: 2238-1112

Essa maior capacidade de agenciamento nos interessa como movimentos de transgressão, disrupturas e revoluções culturais contra ordens impostas, cristalizadas e opressoras, olhares a partir de uma escuta sensível e de uma atitude revisional e criadora macro e micropolítica, estimuladas pelas práticas somáticas. Olhar para dentro não deve estar dissociado do olhar para fora. Aprender a reconhecer essa relação entre dentro e fora, entre sensação e experiência do corpo num mundo constituído por relações estruturadas em discursos dominadores e opressores no nível macro, é apenas um dos passos que imaginamos ser uma perspectiva de ações micropolíticas.

Sylvie Fortin (apud HUSQUINET, 2018), discute como a aprendizagem de corpo em movimento pode contribuir para o processo de desenvolvimento de uma *autoridade interna*[5], ou *somática*, impelindo o indivíduo para agir no mundo na medida que ultrapassa barreiras de corpo objetificado e submetido aos discursos dominantes. Assim, as práticas somáticas seriam mais uma forma de resistência às tecnologias de dominação dos corpos.

Tanto Fortin (2018), quanto Green (2018), comentam sobre como os poderes disciplinadores sobre corpos favorecem a manutenção do sistema exploratório do trabalho capitalista, desconectando sensorialmente indivídue de sua corporeidade, se enfraquecendo somaticamente e se tornando mais suscetível a forças de dominação, exploração e opressão.

Forças opressoras: um problema para o feminismo, um problema para a somática

É importante questionarmos as origens e construções históricas das forças de dominação, exploração e opressão que atuam nesse corpo que cuidamos, e que cuida de si e de outre. A partir das reflexões de Federici (2017) nos é revelado como a manipulação dos discursos de corpo e da vida impactam sobre corpas-mulheres, cis e trans, e suas corporeidades. E nos indagamos como a somática pode se engajar politicamente em ações revolucionárias feministas.

[5] O termo *autoridade interna* refere-se a uma conexão sensorial do indivíduo consigo mesmo, como a capacidade de confiar nas próprias percepções e liberar-se de padrões inconscientes (FORTIN apud HUSQUINET, 2018).

ISSN: 2238-1112

De acordo com Foucault (apud FEDERICI, 2017), a filosofia mecanicista[6] reduziu corpo em ferramenta, permitindo que pudesse ser manipulável. A mecanização dos corpos, segundo o filósofo, pretendia de certa forma, ao excluir os saberes autônomos das mulheres, controlar e reprimir desejos, emoções e outras formas de comportamento e fazer inteligível a possibilidade de subordiná-los a um processo de trabalho que dependia cada vez mais de uma uniformização comportamental (FEDERICI, 2017). A opressão de suas expressividades e autonomias castrava suas identidades e forças criativas.

Federici (2017) faz um apanhado histórico sobre o desenvolvimento do sistema capitalista, que se deu a partir desse processo de politização da sexualidade. No contexto de acumulação do capital, a existência-mulher era (e ainda é) incompatível com a disciplina do trabalho capitalista. A exigência de controle social era necessária para cumprir os mecanismos do patriarcado. Federici (2017) nos ilustra como, e quanto, foram necessários ao patriarcado, o saque e a exploração sobre vidas, corpas, direito à fala, escuta e ação das mulheres; deslegitimando seus conhecimentos e valores, desautorizando suas pulsões e seus modos de organização da corporeidade e identidades enquanto indivíduas e cidadãs.

Esse percurso histórico nos alerta sobre a importância de restituição das corporeidades da mulher, percebendo e retomando suas “autoridades internas”.

> Uma vez que seus mecanismos foram desconstruídos e ele próprio foi reduzido a uma ferramenta, o corpo pôde ser aberto à manipulação infinita de seus poderes e de suas possibilidades. Fez-se possível investigar os vícios e os limites da imaginação, as virtudes do hábito e os usos do medo, como certas paixões podem ser evitadas ou neutralizadas e como podem ser utilizadas de forma mais racional. Neste sentido, a filosofia mecanicista contribuiu para incrementar o controle da classe dominante sobre o mundo natural, o que constitui o primeiro passo — e também o mais importante — no controle sobre a natureza humana (FEDERICI, 2017, p. 253).

Este corpo-máquina padronizado e uniforme passou então a ser aplicado como modelo de comportamento social. O controle dos corpos exercido pelo Estado estendeu-se sobretudo ao corpo feminino, como por exemplo, na condenação do aborto e da contracepção e domínio dos saberes e cuidados sobre a reprodução,

[6] Um dos principais representantes da filosofia mecanicista foi René Descartes. Influenciado pelo contexto da época, Descartes comparou o corpo humano a uma máquina. A fragmentação e o conceito de mecanização dos corpos vinham atender plenamente à necessidade de um corpo útil e regulado que sustentasse com sua força de trabalho o sistema capitalista (FEDERICI, 2017).

ISSN: 2238-1112

reduzindo o útero a uma máquina para a reprodução do trabalho (FEDERICI, 2017, p. 262), forçosamente alienado de si. Podemos observar que as fogueiras contemporâneas seguem ardendo em pleno século XXI a partir da herança colonizadora, sobretudo no contexto brasileiro, que nos interessa nesse momento.

O controle dos corpos segue fortemente presente através de discursos opressores e fascistas do governo que assumiu o poder no país nas eleições de 2018. Me surpreendeu o fato de alguns professores de métodos somáticos e do cuidado de vidas, serem apoiadores de um governo fascista e autoritário. Essa incoerência me chamou atenção sobretudo durante a pandemia, momento crítico que exacerbou a dicotomia entre políticas de vida e políticas de morte. Como pode alguém, defensor de práticas de cuidado de si e do corpo como via de transformação, apoiar políticas de morte? (Tati).

Dessas incoerências surge interesse, insistência e urgência em investigar e promover o quanto, e como, a experiência somática pode ser uma prática descolonizadora, *revolucionária*[7], e se desenvolver com e como ação micropolítica.

Sylvie Fortin (2018) relata sua experiência como pesquisadora engajada no trabalho com mulheres que desenvolvem transtornos alimentares. Segundo a autora, a maneira como estas mulheres percebem seus corpos estrutura-se a partir de discursos sociais dominantes que se apresentam de diferentes maneiras: pelos valores familiares, pelas referências midiáticas, por práticas corporais, etc. Ela acrescenta ainda que estes discursos são integrados por uma pessoa como resultado de sua trajetória individual dentro de um sistema social: "A adesão, por vezes inconsciente, a determinados discursos, não deixa de constituir um referencial para a leitura e uma forma de estar no mundo[8]" (FORTIN, 2018, p. 3). Estes discursos que pregam na maioria das vezes determinados padrões corporais e também normas de como os corpos devem se comportar em determinada sociedade, acabam sendo interiorizados de forma inconsciente e alienam e indivídue de seu poder de agir, de sua colocação no mundo enquanto ser político.

Mais uma vez a dicotomização do corpo herdada da filosofia mecanicista originária do período de fundação do sistema capitalista promove uma dissociação entre discurso e prática e entre indivídue e sociedade.

[7] A partir do conceito de libido revolucionária de Gilles Deleuze e Félix Guattari em "O Anti-Édipo" (1972).

[8] L'adhésion, parfois inconsciente à certains discours, n'en constitue pas moins une grille de lecture et une manière d'être au monde (FORTIN, 2018, p. 3).

ISSN: 2238-1112

Há mais de três anos venho desenvolvendo o cuidado de um aluno trans-homem que me proporcionou pensar esse cuidado de si em conexão com o mundo e da importância do olhar da saúde para o corpo-político. Temos passado das dores às forças. É um processo poderoso, por vezes doloroso, mas potencializador da sua própria autonomia de se sentir que se é, liberto das amarras e couraças[9]*. Cuidando das feridas e ressemantizando nossos discursos internos sobre corpo, vindos das forças culturais opressoras, visibilizando e dando lugar devido de luto e luta às violências sofridas pelos atos fascistas e de manipulação sobre si-mundo. Ressignificar o saber que se é e que se pode a partir de uma relação conectada consigo e com o mundo, discernindo forças opressoras e potencializando ações "cristalinas" (FERNANDES, 2018) do movimento pela e para a vida (Carol).*

As práticas somáticas são propositivas e não impositivas. Considerando-se que a apropriação de autoridade interna e o despojamento de discursos dominantes são aspectos imbricados nos processos de autoconhecimento a partir do despertar sensorial, então qual seria o papel do educador somático?

E como pensar a mobilização micropolítica e revolucionária dos movimentos artísticos performáticos e cênicos?

Somática e corpo performático: responsividades micropolíticas das artes

Ao refletirmos sobre os discursos hegemônicos, historicamente opressores, sobre corpas-mulheres, percebemos possibilidades de inspiração (literal e figurativa) pelo/no movimento somático enquanto ações micropolíticas. Tanto na clínica quanto no corpo performático e nas experiências estéticas das artes criadoras de movimento, reconhecemos os impactos da: educação da (re)sensibilização das autoridades e autonomias internas, perante a ideia de corpo-máquina objetificado; dessensibilização dos traumas e fortalecimentos da capacidade de luta pelos direitos**,** devido ao histórico do corpo saqueado e violentado; libertação dos sentidos e expressões que habitam essas corpas, diante

[9] Conceito de William Reich: "a couraça é mencionada pela primeira vez em 1922, no artigo "Dois tipos narcisistas", para indicar uma defesa associada ao quadro das neuroses de caráter; a princípio, ela é concebida na esfera psíquica, mas, gradativamente, passa a ser considerada também no âmbito somático; destinada a exercer função protetora, a couraça constitui algo natural e inevitável, porém essa estrutura pode chegar a comprometer o contato com o meio interno e externo, além de afetar a regulação libidinal do sujeito" (ALMEIDA & ALBERTINI, 2014, p.1).

de manipulação, silenciamento, julgamento, enfraquecimento e invisibilização forçosas.

Sentimos que na experiência do movimento, do gesto e na performatividade somática, há uma mobilização enquanto construção de gente, de humanidade[10]; enquanto ação micropolítica revolucionária. Fazemos um apontamento sobre a importância política do movimento sensível, a fim de evitar a repetição do silenciamento da sabedoria do corpo e do movimento, de encontrar o papel dos estudos do movimento enquanto pensamento político e de buscar modos de fazer corpo falar nesta sociedade *cefalomaníaca*, com seus vícios intelectuais da mente *despoetizada*. Entre afetação, relação e conexão público-artistas, artista-artista, de si para dentro/de si para fora, experimentamos e criamos sentidos individuais-coletivos, ressemantizamos experiências e criamos novos mundos pelos/nos processos criativos — não por acaso, o controle da arte e da liberdade do corpo são almejados por personagens fascistas. Seguimos a tatear, auto observar e criar responsividades diante do que impede potencialidades de direito à vida, à expressão e às autonomias das construções das corporeidades, enquanto seres no mundo, em relação com outres, humanes ou não e por uma perspectiva de corpo cuidado, ativo e sensível. Para tal, encarar as vozes/gestos/textos subliminares ecoados pelos preconceitos, discriminações, intolerâncias e violências através das ressemantizações de vida pelo corpo. Essas vozes são sócio-corporais, como capacitismo e gordofobia, são contra gênero, raça, classe, idade, vida inanimada e não humana. O movimento cênico, em criação, produção e circulação artística pode intervir em práticas de luta e transformação por suas proposições de experiências estéticas, entre ficções e realidades, pelas possíveis organizações das espacialidades, coreografias pessoais e coletivas, por seus poderes de afetação, conscientização, "repadronização" (FERNANDES, 2018) e ressemantização, pelas discursividades do corpo enquanto experiência e dramaturgia.

É preciso perceber para agir. Agir para perceber. Diante de quaisquer outras manifestações de intolerância, destruição e manipulação negativa contra nossas *corpareidades,* desde ideias a pesquisas, ensaios, produções, ações, gestos, roteiros, textos, vozes, dramaturgias […]. Essas dramaturgias, como obras

[10] É preciso considerar os limites e definições sobre humanidade, se revisarmos como, por quê e por quem consideramos quem é e tem direitos materializados no movimento de ser humane, não deixando de lado a possibilidade de ampliar os direitos também ao que "não é humano".

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

expostas, são impactantes como movimentos somáticos, com toda sua especificidade já mencionada. Reiterando que, esse poder está implícito em qualquer movimento como experiência da vida, não apenas numa determinada técnica ou metodologia somática.

Ciane Fernandes (2018) propõe que, a transformação do corpo pela prática somática esteja vinculada à integração, uma proposta conectada à ideia de coletividade, sem dualidades entre *eu* e *outre*. Ao comentar sobre seus processos de criação por associações e sentidos a partir dos afetos e apoio do coletivo, Fernandes apresenta questões sociopolíticas importantes engajadas na proposta somática para pensarmos inclusive a *práxis* cênica em processos artísticos:

> É um exercício de integração com o outro, não só exercício dos níveis de consciência entre fazer e observar, **ações próprias da somática,** mas de seguir os próprios impulsos num contexto em que todos estão fazendo o mesmo. Diferente da ênfase capitalista pós-industrial numa liberdade individualista sem envolvimento emocional, o processo somático performativo associa impulso pessoal à criação de vínculos afetivos. Portanto, desenvolve-se a noção de grupo autêntico, coletividade sensível, balanceando suas próprias necessidades dentro do todo (FERNANDES, 2018, p. 153; grifo nosso).

A proposta somática de Fernandes[11] (2018) discute a integração corporal total, que se complementa à questão da coletividade e o papel do corpo no campo social-político – que podemos associar ao conceito de corpo-campo-coletivo que tratamos anteriormente – alcançada pelas suas relações, conexões e repadronizações. Ciane Fernandes (2018) também comenta sobre o pensamento decolonial que se dá pela experiência de troca, conexão e relação do corpo interno e externo, consigo e com o mundo.

> Associada à somática, a descolonização não é apenas uma teoria ou uma metáfora, mas sim atitudes reais embasadas na tomada de poder do corpo em movimento criativo a partir de suas pulsões, atravessando e transformando níveis de construção entre matéria e energia, reconquistando e expandindo territórios de pertencimento dos somas (FERNANDES, 2018, p.146-147).

O poder de afetação do corpo performático e somático será capaz de exercer a política de um modo perturbador de si-mundo, “tremendo seus contornos”, abandonando padrões reativos individualistas, porém construtivos, sendo

[11] Em sua proposta denominada Abordagem Somático-Performativa, Ciane Fernandes entrelaça criação interartística fundamentada na corporeidade e reflexão teórica transdisciplinar, associando Estudos da Performance, Ecoperformance, Movimento Autêntico e vários outros campos práticos do corpo, elaborando então a Dança Cristal como proposta acadêmica e poética, analítica e criativa (FERNANDES, 2019).

ISSN: 2238-1112

revolucionário enquanto ser conectado ao coletivo e criador de mundos e sentidos, vivenciando "marcas" como apresenta Suely Rolnik adiante:

> Pois bem, no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros (como disse, não só humanos), unidades separáveis e independentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. **Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos.** Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e **nos coloca a exigência de criarmos** um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros. Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes **estados inéditos que se produzem em nosso corpo**, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir (ROLNIK,1993, p. 2, grifo nosso).

Suely Rolnik (1993) nos apresenta nas palavras citadas acima que aprendizados e transformações acontecem a cada nova composição, a partir de sensibilidades que criam marcas, que geram abertura/disponibilidade em nós à transformação dos sentidos, e assim tratamos da possibilidade de transformação política; a cada novo corpo que se é, nas experiências que são transformadoras a todo instante, em cada movimento, seja nos movimentos das técnicas e estudos do corpo, seja na experiência cotidiana que nos constitui. Como no espiralar da Dança Cristal de Ciane Fernandes, entre padrões e repadronizações do corpo: “As relações harmônicas e dinâmicas entre contrastes marcam nosso desenvolvimento em todos os níveis, em conexão com o meio em padrões de crescimento espiralado” (FERNANDES, 2018, p.147).

Sendo a percepção uma afetação - disparada pela sensorialidade do corpo, por meio dos canais sensoriais que ativam nossa compreensão de mundo - desperta nossa consciência crítica, tanto ou mais do que pelas vias discursivas. A dança se dá como uma ferramenta de pensamento, principalmente sobre o contexto político e histórico no qual o corpo que dança irá intervir (BORGES, 2019). Pelo movimento, ao *perceber as percepções* - ações próprias da abordagem somática - de si no mundo, tateamos nossas identidades, condicionamentos, hábitos e mecanismos de conduta ao sofrimento e à violência a si e a outrxs, numa atitude

ISSN: 2238-1112

reveladora e consciente desviante da ideia de *indivíduo individualista*, deixando-se abalar, numa boa *dança da destruição* para revitalização do direito à vida para todes.

Considerações finais

A partir do processo de desenvolvimento de uma escuta sensível e ativa e de um refinamento perceptivo da aprendizagem do saber-sentir, acessamos o campo de atuação do nível individual para o coletivo e tateamos possibilidades de desmantelar opressões e restituir saques de nós mesmas.

Reconhecemos a somática como campo de ação micropolítica sem, no entanto, considerá-la como salvadora do mundo e única solução para os problemas. É importante aceitar/perceber suas problemáticas e limites.

Desejamos mais pesquisas que proponham reverberações deste corpo-campo-intensivo que se desenvolve em consciência de si em relação e conexão com o mundo por ações políticas e sensíveis de corpe, que valorizem a potência da ação do estudo do movimento no campo social e político e que se reveja em origens e intenções a partir desse campo, constantemente.

Acreditamos que as ações enquanto educadoras do movimento e artistas da cena se dão em atuar na materialidade de corpe e com isso mobilizar a vida na imensidão criativa e na abertura do sensível e potente do corpo-campo-coletivo, no poder de agir tanto de criação das artes, quanto das clínicas, e da educação do movimento.

Ainda é preciso democratizar o conhecimento prático-somático e pensá-los a partir do nosso contexto geopolítico; considerar sua potência política, multiplicando suas experiências sensíveis de buscas cristalinas.

Este corpe que atravessa e dita seu espaço de habitação entra em contato com os processos de *marcas*, deixando sangrar os espaços de crescimento da consciência, consciência de ser político - que sempre se é.

Ao encarar os discursos de corpe embasados numa *semiotização alienante dos sentidos*, fundamentalistas e fascistas, os fundamentos da prática somática se contrapõem aos agentes reacionários por ressemantizar os sentidos, criando novos mundos, espaços de mudança e de conexão em corpo-campo-coletivo. Talvez consigamos adiar fins de mundo, como propõe Krenak (2019).

Atentamos para a urgência de questionarmos que ideais e ideias estão por trás, por dentro, por fora, por todas as moléculas e ondas deste corpo-espaço, intenso em cuidado e revolução-ação. Faz-se necessário questionar como lidamos com as origens, as corporeidades, os lugares e identidades da História nas atuações das práticas somáticas e expandir o entendimento “para quem” e “por quem” se pensa e cuida do soma, se alinhando a modos de vida em coletividade e alteridade.

Por lutas e lutos, revoltas e materializações de impulsos e pensabilidades revolucionárias, é possível a transformação social pela orientação e organização dos nossos afetos, aprendidos pela educação do movimento? Que práticas temos seguido e para que corpes temos pensado? Corpe violentade? Excluíde? Invisibilizade? Fetichizade? Em luto? Em luta? Como lidamos com as diversidades e identidades de quem se cuida? Seria o problema do ensimesmamento das práticas de si ao fomentar um marcador de privilégios? Um problema do neoliberalismo? O cuidado somático propõe e pensa para quem tem problemas relativos e condicionados às suas identidades e privilégios? Conseguimos mesmo resgatar as autonomias de todes corpes? Esse texto não pretende responder essas perguntas, é um convite a nos autoquestionar.

Caroline Lopes Ozório
UFRJ
contato@carolineozorio.com
Graduanda em Teoria da Dança (UFRJ) e Educação Física (UFJF), Mestranda em Dança (PPGDan/UFRJ). Integrante no Coletivo Cosmogônico (RJ). Desenvolve o método de educação corporal “Corpo Vivo”. Investiga espiritualidade do corpo, preparação cênica e práticas de cuidado e saúde. Orientação por André Meyer e co-orientação de Ligia Tourinho.

Tatiana de Britto Pontes Rodrigues Pará
UFRJ
tatipara.art@gmail.com
Artista-bailarina, pesquisadora e educadora somática especializada nos métodos Gyrotonic® e Gyrokinesis®. Mestranda em Dança (PPGDan/UFRJ), Especialista em Terapia Através do Movimento (Faculdade Angel Vianna) e Graduada em Psicologia (UNAMA). Investiga o diálogo entre a Educação Somática e a preparação do corpo cênico em Dança. Orientadora: Jacyan Castilho de Oliveira.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Referências:

ALMEIDA, Bruno Prates; ALBERTINI, Paulo. **A noção de couraça na obra de Wilhelm Reich**: publicações de 1920 a 1933. Psicol. USP, São Paulo , v. 25, n. 2, p. 134-143, Ago, 2014 .

ANZINO, Violet Baudelaire. O poder das coisas: corpa, falocentrismo, transgeneridade e arqueologia. **Revista Discente de Arqueologia**, Rio Grande, RS, v.1 n.1, jul.-dez. 2020.

BORGES, Hélia. Agenciamentos sutis do corpo performático. In: BORGES, Hélia. **Sopros da pele, murmúrio do mundo.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019, p. 29-39.

DELEUZE, Gilles. & GUATARRI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Assírio & Alvim: Lisboa, Portugal, 1972.

FEDERICI, Silvia. **O Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. SP: Elefante, 2017.

FERNANDES, Ciane. **Dança cristal**: da arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Coleção Pesquisa em Artes. Salvador: EDUFBA, 2018.

FORTIN, Sylvie. Repères pour une approche écosomatique de l'éducation somatique. In: BARDET, Marie; CLAVEL, Joanne e GINOT, Isabelle (Org.). **Écosomatiques**. Penser l'écologie depuis le geste. Montpellier: Deuxième époque, 2018, p. 155-168.

GREEN, Jill. Social Somatic Theory: Moving to a macro level. **Anais do III Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos**. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Unicamp. Campinas, 2018.

GREEN, Jill. Movendo-se para dentro, para fora, através e além das tensões entre experiência e construção social na teoria somática. Tradução de Diego Pizarro e Maria Albertina Silva Grebler. **Repertório**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, v.32, p.21-43, 2019.

GUATTARI, Félix. Políticas. *In*: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2011.

HANNA, Thomas. The Field of Somatics. **Somatics**: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences, v. I, n. 1, p. 30-34, Autumn, 1976.

HUSQUINET, Héloïse. **"Du corps intime au corps social"**: pratiques somatiques et pensée critique. Dialogue avec Sylvie Fortin. Collectif contre les violences familiales et l'exclusion. Montréal, 2018.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RESENDE, Catarina; CAETANO, Patrícia e TORRALBA, Ruth. Política do Sensível: práticas somáticas e corpo-campo-coletivo. **Vazantes** vol.2 n.02. Sensorialidades, Sensualidades, Corporeidades. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2018.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir**: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, publicada no *Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Cidade que dança: características do espaço urbano para acolhimento da diversidade da dança soteropolitana

Clênio Cunha Magalhães (PPGDANÇA UFBA 2021)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Esta pesquisa propõe investigar as características dos espaços coletivos que potencializam e abrigam as múltiplas expressões em dança da cidade de Salvador, Bahia, Brasil. A dança nos espaços públicos soteropolitanos acontece em contexto técnico, artístico, terapêutico, social, regular e político. Este estudo vislumbra analisar o hibridismo estrutural necessário para acolher múltiplos processos de desenvolvimento dos corpos dançantes nos espaços urbanos. Através do estudo e análise das leis que regem o plano de desenvolvimento urbano, escuta da população dançante através de entrevistas e contextualização com a teoria das *affordances* do psicólogo estadunidense James J. Gibson, pretende-se encontrar a efetividade dos benefícios socioculturais da projeção urbana contemporânea, democraticamente direcionada ao acolhimento da dança na cidade.

Palavras-chave: DANÇA. CORPO. AMBIENTE. URBANISMO. BEM-ESTAR. AFFORDANCES.

Abstract: This research proposes to investigate the characteristics of collective spaces that enhance and shelter the multiple dance expressions in the city of Salvador, Bahia, Brazil. The dance in public spaces in Salvador takes place in a technical, artistic, therapeutic, social, regular and political context. This study looks at the analysis of the structural hybridism necessary to attend multiple processes of development of the dance bodies in urban spaces. Through the study and analysis of the laws that govern urban plan development, listening to the dancing population through interviews and contextualization with the affordances theory by the North american psychologist James J. Gibson, it is intended to find the effectiveness of sociocultural benefits of contemporary urban projection, democratically aimed at welcoming dance in the city.

Keywords: DANCE. BODY. ENVIRONMENT. URBANISM. WELFARE. AFFORDANCES.

1. A céu aberto

Quem dança nas ruas e espaços públicos enfrenta desafios físicos e ideológicos. No aspecto físico tem-se a dificuldade de encontrar estruturas com superfícies adequadas, abrigo de sol e chuva, segurança para utilização de equipamentos eletrônicos, saneamento para utilização de banheiros e hidratação no fornecimento de água. No aspecto ideológico, enfrentam-se os comentários

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

depreciativos e abordagens agressivas. Essas informações foram obtidas em uma pesquisa autônoma que denominei de Dança Zero, onde me dispus a dançar uma vez por semana em espaços coletivos no período de 2014 a 2020, nas cidades de Belo Horizonte MG, Governador Valadares MG e Salvador BA. Algumas medidas foram tomadas para não perturbar a paz dos locais públicos escolhidos a cada sábado, como utilização de fones de ouvido ou sonorização em volume pessoal, preferência por estar acompanhado, em local iluminado, sempre das dezesseis às dezessete horas. Utilizamos roupas básicas de preferência de cores claras ou brancas demonstrando um aspecto unitário do grupo.

Figura 1 : Dança Zero na Praça da Liberdade na cidade de Belo Horizonte MG com participação espontânea de pessoas (2014)
Fonte: Arquivo pessoal disponível em www.dancazero.wordpress.com

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Dança Zero no Castelo Dias D'Ávila em Salvador BA promovendo um estudo entre dança, espaço público e fotografia (2018). Photo by D'Click

Em mais de duzentas vivências, pude perceber ora sozinho, ora acompanhado, como as cidades não estão preparadas para acolher o corpo que dança. A privação da sociedade ao acesso aos conhecimentos em dança, e a própria estrutura do espaço público que, teoricamente, deveria abrigar manifestações culturais e ações geradoras de conhecimento e bem-estar, desautorizam o corpo em estado de investigação das suas habilidades móveis extrafuncionais.

> Art. 1º Na execução da política urbana, de que tratam os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, será aplicado o previsto nesta Lei. Parágrafo único. Para todos os efeitos, esta Lei, denominada Estatuto da Cidade, estabelece normas de ordem pública e interesse social que regulam o uso da propriedade urbana em prol do bem coletivo, da segurança e do bem-estar dos cidadãos, bem como do equilíbrio ambiental. (LEI Nº 10.257, DE 10 DE JULHO DE 2001)

O artista da dança, professor e pesquisador soteropolitano Eberth Vinícius em entrevista ao telefone às doze e quarenta do dia quatro de junho de 2021, compartilhou comigo sua experiência em dança a céu aberto. Eberth desenvolve aulas de balé clássico na Praça dos Dendezeiros no bairro Bonfim na cidade de Salvador. As aulas acontecem três vezes por semana, das dezoito às vinte horas aproximadamente. Dos diversos espaços que a praça possui, Eberth escolheu como superfície a grama para garantir melhores condições às articulações dos joelhos e coluna na execução dos passos de balé, mas impossibilita a utilização de sapatilhas

profissionais. Por não possuir apoio servindo como barra, as aulas acontecem em dinâmicas de centro.

Sua iniciativa surge de uma necessidade por manutenção da saúde emocional diante do isolamento social imposto pela COVID19. Embora a dança possa socializar e aliviar o cansaço, Eberth fala sobre os desafios sociais enfrentados para realização das aulas. A paisagem urbana, com sua velocidade, controle e objetividade, promove um cenário inóspito para a abordagem expressiva, sofisticada e complexa da dança clássica. O artista diz ser imprescindível o diálogo constante com o entorno, como uma necessidade imposta de estabelecer uma negociação da utilização do espaço.

Duas quadras de futebol ocupam, aproximadamente, vinte cinco por cento do local. O público, majoritariamente masculino ali presente, observa as aulas com curiosidade devido à natureza inovadora na cultura da praça. Eberth percebe que o estranhamento acontece pelo fato de que o balé clássico, com sua origem ligada a uma determinada classe econômica, não pôde ser acessado pelos corpos masculinos periféricos e que sua iniciativa contribui para apresentação desse universo técnico-criativo da dança à comunidade.

Uma dançarina iniciou as aulas, mas não conseguiu lidar com as abordagens dos homens. Enquanto a aula era realizada com corpos masculinos, os homens observavam e os comentários e observações eram feitos entre si, mas quando um corpo feminino entrou na aula, as abordagens começaram a ser direcionadas diretamente para a dançarina. O corpo feminino demonstra um diagnóstico, através da experiência urbana do professor Eberth, como sendo um território de acesso arbitrário na Praça dos Dendezeiros.

Outro exemplo de dança urbana praticada nos espaços públicos da cidade de Salvador são os grupos de K-covers. O K-pop é um acontecimento transcultural de origem sul-coreana dos anos noventa difundido no Brasil a partir da Copa de 2014. O fenômeno dinamiza dezenas de grupos soteropolitanos que se encontram regularmente em ensaios de coreografias que trazem em sua estética questões de gênero, internet, cultura juvenil e matrizes culturais midiáticas da cultura pop mundial.

Numa videochamada no Google Meet no dia sete de junho às dezesseis horas eu pude conversar com o dançarino Tamir do Kiddo, kpopper soteropolitano desde 2014. O Kiddo Dance Group, atualmente com seis componentes, reúne-se

ISSN: 2238-1112

uma vez por semana na Praça do Condomínio Ikê no bairro do Imbuí, e três vezes por semana em períodos de campeonato. Devido ao aprimoramento técnico que o estilo demanda, o grupo precisa de longas horas de ensaio chegando a permanecer seis horas na Praça.

Tamir fala da importância desses encontros, das trocas estabelecidas entre os grupos e da formação de admiradores a partir dos ensaios realizados a céu aberto. Considerando as pessoas acompanhantes, videomakers e admiradores, esses encontros do Kiddo mobilizam aproximadamente dez pessoas a cada ensaio.

Apesar da qualidade estética, do condicionamento físico, das vivências em rede e do sucesso que os grupos alcançam a cada ano, Tamir fala das dificuldades enfrentadas para ocupar o espaço coletivo com a dança. Além da falta de abrigo para sol e chuva, moradores do condomínio desejam interromper seus encontros alegando som alto e a falta de espaço na praça para usufruto democrático. O ensaio do grupo já foi interrompido por abordagem da vizinhança, que impede que o grupo utilize o banheiro da academia do condomínio. O grupo firmou parceria com um comércio vizinho que lhe cede espaço para utilização de banheiros e fornecimento de água.

Embora a formação coletiva do Kiddo Dance Group instaure uma estética intimidativa, Tamir relata também o medo dos componentes em se expor no espaço público. As roupas andróginas e coloridas, os passos coreográficos impactantes, o uso de câmeras para registro das obras, dentre outros fatores servem de chamariz para um público que se vê no direito de controlar esses corpos pelo simples fato de estarem dançando.

2- Expectativa e realidade

É cada dia mais comum encontrarmos pessoas dançando ao ar livre na internet vendendo uma imagem de corpo dançante em liberdade, omitindo a verdadeira situação em que se encontra o corpo que dança nos espaços públicos. Por isso a importância de se responsabilizar pela população que voluntária ou involuntariamente consome este tipo de informação. Na rede social Instagram, numa pesquisa realizada em dezembro de 2020, sob as hashtags #outdoordance foram encontradas 5000 publicações, #danzaalairlibre, 500 publicações e #dançaaoarlivre, 500 publicações, dentre outras variações de idiomas e palavras-chave. Com o

ISSN: 2238-1112

crescimento das obras on-line em decorrência das medidas de segurança da Covid19, estando as pessoas dançantes, sobretudo a juventude, investindo cada vez mais tempo e recursos na utilização de tecnologia no seu fazer em dança, é possível que esse número cresça exponencialmente. Além do que já dizem os números de visualizações, como podemos constatar nas imagens abaixo, Adriana Bittencourt nos traz: “As imagens também são padronizadoras, se congelam quando incidem como colas no corpo e colaboram para a continuidade de modelos” (BITTENCOURT, 2012, p.66)

Embora não sejam estanques as informações recebidas por corpos processuais, há imagens que permanecem conosco por longas e longas datas. Até que esse congelamento imagético se dissolva, sobretudo quando impresso na memória de um corpo em início de formação, sua exposição no espaço coletivo pode estar vulnerável a efeitos que não são traduzidos pela mídia. O que essa pesquisa deseja demonstrar é que não basta passar um desodorante, usar um fone de ouvido, um tênis e muito menos uma dose de álcool para sair dançando por aí.

ISSN: 2238-1112

Figura 2 e 3: Campanha “Stay true” Ballantines. Print https://www.youtube.com/watch?v=cywOzmBB9mo 40.490 visualizações desde 26 de Fev, 2016 acessado em 14 de Jun 2021

Figura 4- Campanha “Do seu jeito” da marca Rexona, 2020. Fonte: Print #DanceDoSeuJeito - YouTube 11.975.382 visualizações desde 22 de Out, 2020 acessado em 14 de Jun 2021

Realizei uma pesquisa em abril de 2021 no Estatuto da Cidade, lei federal que estabelece diretrizes gerais da política urbana LEI Nº 10.257, DE 10 DE JULHO DE 2001, constatando a não existência da palavra corpo, nem da palavra dança. No

ISSN: 2238-1112

Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU) LEI Nº 9.069 /2016 da cidade de Salvador, a palavra corpo aparece referindo-se aos corpos hídricos e aos cemitérios, e a palavra dança aparece duas vezes, referindo-se a uma modalidade artística do apoio às empresas culturais através da economia criativa e na mesma instância à incorporação do bairro da Liberdade à dinâmica econômica cultural de Salvador. Não há nas principais leis que regem o planejamento urbano espaço para se pensar no corpo e sua subjetividade a não ser no que tange às corporações e empresas voltadas ao mercado artístico-cultural.

São inúmeras as pesquisas científicas que abordam a dança como meio eficiente de manutenção da saúde integral do ser humano. Além de todo seu legado enquanto instrumento político, a arte de dançar pode aliviar o cansaço, elevar o humor e a autoestima, arejar as ideias, recuperar a sociabilidade, prevenir rigidez articular, estimular o sistema motor, aumentar a resistência física, aumentar o fluxo arterial, melhorar a função cardiorrespiratória e muitos outros benefícios. O problema então está na ausência de ações de conscientização da importância das práticas de dança existentes nas cidades e no efetivo acolhimento teoricoprático da produção de conhecimentos em dança na sociedade como algo possível, necessário, orgânico e laico.

Interessa-me saber através de entrevistas, o que pensam os artistas soteropolitanos da dança a respeito desse problema, suas hipóteses sobre os benefícios gerados a partir de planejamentos urbanos que contemplem equipamentos específicos em dança para a sua prática coletiva.

3- Dança ecológica

Salvador é uma cidade que dança, possui um público dançante considerável em estilos culturalmente consolidados como as quadrilhas juninas, os grupos afros, as danças urbanas, os ritmos baianos, os grupos de valsa e tantos outros. Espaços específicos para a dança soteropolitana acolheriam as habilidades sensório-motoras da população, incentivando a exploração dos benefícios que o movimento expressivo pode proporcionar ao corpo, reduzindo os embates gerados a partir de questões de gênero, aproximando culturalmente diferentes gerações, bem como produzindo conhecimentos específicos em dança e cultura baiana. “Corpos

ISSN: 2238-1112

aprendem imitando corpos; investigam-se nas imagens de outros corpos e se transformam.” (BITTENCOURT, 2012, p.74).

> As respostas culturais devem ter sido criadas por seres humanos decididos a mudar para melhor a situação de sua vida, em direção ao mais confortável, ao mais agradável, ao mais conducente a um futuro com bem-estar e com menos dos problemas e das perdas que inspiram essas criações, essencialmente e na prática, tendo em vista não apenas a maior probabilidade de sobreviver no futuro, mas também um futuro mais bem vivido. (DAMÁSIO, 2018, p.14)

Para pensar o formato das estruturas, a pesquisa se apoia nas informações contidas em leis de planejamento urbano, nas respostas das entrevistas das pessoas que dançam nos espaços públicos em relação aos desafios enfrentados, bem como sugestões específicas a cada modalidade e na teoria das *affordances.* Essa teoria aborda os sinais percebidos ou indícios de que um ambiente ou objeto pode ou não ser usado para uma ação específica. Criada por James Gibson, psicólogo estadunidense, um dos mais importantes colaboradores para o campo da percepção visual, a teoria das *affordances* serve de parâmetro para se pensar numa ambiência que convida por sua natureza os corpos a se mover.

> Sistemas perceptivos, em contraste com os canais de sensação, são atividades dedicadas a extrair ativamente, isolando ou elucidando estruturas informativas no mundo. Para Gibson, existe uma estrutura específica para tanto os movimentos do próprio animal, quanto propriedades do ambiente em cada sistema. (GIBSON, 2015 pág.21)

A partir das especificidades da dança do ponto de vista basilar, diverso e democrático, é possível se projetar um ambiente que acolha os corpos expressivos em dança, através de propriedades consonantes com seus elementos fundamentais. Basilar quando promovemos a profunda compreensão da diversidade e singularidade que cada pessoa possui em administrar suas potencialidades motoras em diálogo com o meio ambiente. A partir desta perspectiva podemos pensar numa dança ecológica.

Pensar a percepção primária em relação à dança nos leva a refletir sobre a experiência espaço-temporal, ambiental, ecológica. Consideremos uma percepção primária como um ciclo de extração, transformação e expressão que ocorre simultânea e continuamente na relação corpo-ambiente.

ISSN: 2238-1112

Analisando o movimento como dinâmica vital, essa dança ecológica situa o corpo em relação ao entorno pelos deslocamentos. Por esse ponto de vista, o movimento desponta de um diálogo com uma percepção primária homeostática.

> Homeostase é o conjunto fundamental de operações no cerne da vida, desde seu início mais antigo — e há muito tempo desaparecido nos primórdios da bioquímica — até o presente. É o imperativo poderoso, impensado, tácito, cujo cumprimento permite, a cada organismo vivo, pequeno ou grande, nada menos do que perdurar e prevalecer. DAMÁSIO, 2018 pág. 21

Uma dança ecológica não é livre, pois constitui-se de ações de ajustes conscientes ou involuntários que o corpo realiza para interagir. A mudança espaço-temporal ocorrida numa dança ecológica habita numa percepção de indícios cinéticos e desencadeia estímulos que dinamizam outras percepções circundantes. Através dos sentidos, o corpo cria níveis de conexão que configuram o modo peculiar de significar e ressignificar a mensagem modificadora da presença. Quanto mais interação com as informações, mais ação ou resposta se manifestam e pela experiência, mais autonomia desenvolve o corpo para transformar e criar outras ambiências.

> Perceber é uma ação de intervenção contínua na administração dos deslocamentos decorrentes dos encontros dos contornos. O que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer. Essas ações são sutilmente diferentes entre si, mas intimamente relacionadas. Perceber é testar implicitamente os efeitos do movimento na estimulação sensória. (GREINER, 2010 pág. 73)

Em se tratando de uma perspectiva ecológica, pessoal, técnica e criativa do movimento, o corpo pode dançar, descobrir como dançar, saber dançar e estar pronto para dançar. Mas, quando nos referimos ao aprendizado de determinado padrão de movimento pré-estabelecido para comunicar ao entorno, o corpo pode também não dançar, não saber dançar e não estar pronto para dançar. As técnicas podem então desempenhar importante papel transformador. Contudo, no contexto urbano, também pode ser impeditivo de uma inclusão mais democrática e abrangente.

Para se aprender uma técnica específica de dança o corpo precisa entrar numa dinâmica de reprodução de padrões ou construção de modos auto-conscientes perceptivos específicos. Quanto maior a quantidade de repetição do percurso do movimento, mais consciência de execução e fluxo se adquire. A

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

plasticidade neuronal permite que o corpo constantemente se adapte e recrie novos mundos.

O movimento proposto por uma dança ecológica ocorre simultaneamente ao conceito, o corpo significa e ressignifica ao mesmo tempo, com mais ou menos interação, ininterruptamente. Daí a importância de se pensar a dança além de um conjunto de regras, como um processo de conscientização espaço-temporal. Numa perspectiva ecológica, consciência é o nível de ações que o corpo realiza em comparação às reações.

> As representações não são mais necessárias para conectar os organismos ao mundo porque a cognição está no mundo e vem do mundo ao mesmo tempo; portanto, não há distinção nítida entre o mundo interno dos valores subjetivos e o mundo externo dos fatos objetivos. Essas dicotomias não funcionam a partir dessa perspectiva ecológica.(HERAS-ESCRIBANO, 2020 pág. 21)

As ações são escolhas que acontecem como componentes administrativos dos contatos, enquanto que as reações são correlações decorrentes dos confrontos entre os contornos. Um corpo em estado consciente move-se a partir de decisões de recuos e aproximações, enquanto que em estado inconsciente desloca-se à deriva orquestrado pelo entorno. “Quando um organismo vivo age de modo inteligente e vencedor em um cenário social, supomos que seu comportamento decorre de antevisão, deliberação e complexidade, contando com a ajuda de um sistema nervoso.” (DAMÁSIO, 2018 pág 7)

Encontrar a dança numa perspectiva ecológica e urbana, é, conscientemente, realizar ajustes não-hierárquicos entre perceber-pensar-sentir-agir. A ação está na percepção de instantes em que ideia e matéria conscientemente se tornam dança.

Todo movimento tensiona o entorno. As linhas que constituem as membranas dos organismos, das ideias e objetos são contenções de sistemas que se transmutam e coexistem. Quando a cidade interfere, conscientemente, no movimento da população, e vice-versa, desenvolve-se habilidades corporais de significar e ressignificar a percepção do entorno e assim, criar novas ambiências e novas formas de coexistir.

ISSN: 2238-1112

4- Pista de dança

Há ambientes mais propícios à dança do que outros no que tange às propriedades espaço-temporais que estimulam mais ou menos conexões sensório-motoras exploratórias. Quanto mais aerado for o ambiente, mais ações livres e expansivas em dança acontecem, enquanto que espaços mais estimuladores como a urbanidade provocam outros níveis de interação. Proponho evidenciar as propriedades ambientais, em uma abordagem não representacional, situada e corpada da cognição, mas como traz Gibson no conceito das affordances, criar possibilidades para ação, onde o corpo possa interagir expressivamente com o ambiente.

Uma dança ecológica, além de proporcionar experiências ao corpo para interagir com o entorno, acolhem a aprendizagem técnica como um (e não exclusivo) meio possível e provocam o surgimento de questões que re-ligam o corpo à cidade. Entendendo ecologia como um campo de discussão de questões relacionadas ao meio, sua conexão com os conhecimentos em dança nos convida a refletir sobre quais ambientes surgem a partir das danças e quais danças surgem a partir dos ambientes.

Dotada de imaginação, habilidade humana que promove a criação de novas realidades, a administração cinética deve incluir, além do condicionamento físico dos tecidos, a experimentação criativa em busca de resolução de problemas. Entenda como problemas os simples fatos de escolher durante a movimentação uma ação de abaixar ou elevar, ralentar ou acelerar, etc. Problemas que podem ser simples no contexto da dança profissional, mas, muito complexos, quando observamos pessoas refletindo sobre o momento certo de pisar em uma escada rolante, esperar ou acelerar para atravessar uma pista, por exemplo.

Promover a dança numa cidade é dotar sua população de conhecimentos acerca de múltiplas interpretações de espaço-tempo. Esses saberes são adquiridos na relação ecológica entre o corpo e o meio. Os ambientes que habitamos dialogam com o corpo em dinâmica constante e são percebidos por circuitos que nem sempre estamos conscientes de suas ativações. É dessa relação entre corpo e ambiente através do espaço-tempo que trata a teoria das *affordances*.

...para redefinir os termos que são disponíveis na literatura no sentido de eliminar todos os vestígios de cognitivismo e comportamentalismo, mas ele

ISSN: 2238-1112

> também criou novos termos para referir-se às propriedades de engajamento entre organismo e ambiente como atividade perceptiva. E o termo 'affordance' é a epítome desta questão. (HERAS-ESCRIBANO, 2020 pág. 21)

A partir das respostas obtidas das entrevistas com os artistas e dos dados das leis que regem o espaço urbano, pretendo levantar características do espaço que promovam a conexão entre o corpo e o ambiente urbano numa perspectiva ecológica, criativa e expressiva. A atração por movimentos diversos extrafuncionais é uma das características de um hipotético espaço urbano de dança que proporcione à população uma experiência diferente e autônoma de se mover.

Os estímulos promovidos pelo ambiente podem despertar, na população, o desejo de desenvolvimento de suas habilidades sensório-motoras com a dança. Esse *religare* da população com sua cultura corporal é de extrema importância para manutenção de uma saúde psicossocial, além de promover dinamismo da economia do município, seja na utilização de transporte público, consumo de alimentos, bebidas e indumentárias para a dança, obras e manifestações artístico-culturais, seja no aprimoramento técnico-expressivo na contratação de profissionais de danças específicas segundo diversos interesses de cada comunidade.

Espaço-tempo, forma e movimento, elementos fundamentais da dança em consonância com os órgãos dos sentidos, tornam-se perspectivas de relacionamento com a teoria de Gibson. Serão consideradas as características estruturais capazes de revelar, no ar, os circuitos em que o corpo pode percorrer em suas experimentações sensório-motoras. Faz-se urgente promover um deslocamento do corpo observador inconsciente a uma posição sensível de co-criador do ambiente da sua cidade.

A pesquisa então cria um caminho que, ao ser percorrido torna-se gerador de movimentos dançantes. O tipo de ambiente que promove determinado tipo de movimento é a questão que levará à criação de uma tipologia espacial de dança em si. Qual a cor, textura, inclinação, forma, temperatura de uma superfície para se praticar uma dança ecológica urbana e soteropolitana?

Refletir sobre a relação entre o corpo dançante e o espaço urbano soteropolitano é pensar a cidade como meio de difusão, recebimento e incorporação de informações em dança como processos de investigação de movimentos, encontros, acontecimentos, ensaios, pesquisas, intervenções, apresentações, fortalecendo a relação entre público e artista da dança, por questões de

especificidade do trabalho, privacidade e segurança. "... em situações de aprendizado por espelhamento, temos a favor mecanismos naturais que favorecem, ora mais, ora menos, processos empáticos que, por sua vez, favorecem a troca de saberes. Empatia é um de nossos traços mais admiráveis e um dos pilares da cognição social." (MOURA, 2016, p.125)

Reconhecer a importância do fazer da dança no espaço urbano soteropolitano, como um exemplo mundial de exaltação da mobilidade corporal humana e cuidado com o meio ambiente é uma forma de acolher o corpo dançante baiano que com sua força, sabedoria e sensibilidade faz a cidade existir, que produz questionamentos, que impulsiona a realização de contrações e alongamentos contagiantes como a reação empática diante do bocejo.

Clênio Cunha Magalhães
PPGDANÇA UFBA 2021
magalhaescleniodance@hotmail.com
Clênio Cunha Magalhães, 45 anos, é mineiro, residente em Salvador. Mestrando do PPGDANÇA 2021 UFBA, Pós graduando em Dançaterapia da UNYLEYA. Atual professor de Dança Contemporânea da Escola de Dança do Centro de Formação em Artes CFA da FUNCEB - Fundação Cultural do Estado da Bahia. Interessa-se pela relação entre dança, qualidade de vida e espaço urbano. Criador da Técnica Letra da Dança e do Projeto Dança Zero.

Orientação: Profª Drª Gilsamara Moura
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
gilsamaramoura@gmail.com
Artista da dança, curadora e consultora de projetos culturais. Pós-doutora em Dança e Política (Université Côte D'Azur).Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP.Professora Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Dança, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do PRODAN-UFBA. Líder do Grupo de Pesquisa: "Ágora: modos de ser em dança".

Referências:

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança /** Adriana Bittencourt Machado. Salvador: EDUFBA. Coleção Pesquisa em Artes, 2012.

BRASIL. **Estatudo da Cidade /** Lei nº 10.257 de 10 de julho de 2001. Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências.

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura** / António Damásio; tradução Laura Teixeira Motta. 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. / Christine Greiner. – São Paulo: Annablume, 2010.

GIBSON, James J. **The Ecological Approach to Visual Perception /** James J. Gibson; Classic Edition: Psychology Press 711 Third Avenue, New York, NY 10017, 2015.

ISSN: 2238-1112

HERAS-ESCRIBANO, Manuel. **The Philosophy of Affordances** / Manuel Heras-Escribano; IAS-Research Centre for Life, Mind, and Society University of the Basque Country San Sebastián, Spain: s Palgrave Macmillan 2019.

MOURA, Gilsamara. **Espelho, espelho meu, procedimentos empáticos em dança.** Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 2016; 3(1): 120-126

SALVADOR/BA - **Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU)/** Lei º9.069 2016. Dispõe sobre o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano do Município de Salvador – PDDU 2016 e dá outras providências.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Remodelagens dos corpos em luxuosas ficções para o fracasso: co-criações de mundos emergentes

Gabriel Matheus Lopes Machado (UFRJ)
Orientação: Gabriela Lirio Gurgel Monteiro (UFRJ)[1]

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Esse texto se propõe ao estudo de combinações entre arte e ciência que, no deslocamento e tensionamento do que é entendido por humanidade, visam a outras formas de vida e criação de mundos possíveis. Busca-se contrapor/justapor experiências em dança que utilizam de autoexperimentações, remodelagens e transformações do corpo enquanto objeto virtual/ficcional, a experimentos no campo da engenharia genética e da biotecnologia. Toma-se como objeto de pesquisa o processo criativo e as ações artístico-pedagógicas desenvolvidas em Luxuosas Ficções Para o Fracasso (LFPF), residência realizada em 2019 pelo coletivo curitibano Selvática Ações Artísticas na Casa Hoffmann - Centro de Estudo do Movimento.

Palavras-chave: ARTE TRANSGÊNICA. BIOARTE. COCRIAÇÃO. BIOPOLÍTICA.

Abstract: This paper aims at studying the combinations between art and science that, in the displacement and tensioning of what is understood by mankind, they search for other forms of life and the creation of possible worlds. It intends to counter/juxtapose experiences in dance that use self-experimentation, remodeling and body modification as virtual/fictional object, to experimenting in the field of genetic engineering and biotechnology. The aim of the research is the creative process and artistic-pedagogical actions developed in the artistic residency Luxuosas Ficção Para o Fracasso (LFPF), taken place in 2019 by the Artist Collective Selvática Ações Artísticas from Curitiba at Casa Hoffmann - Centro do Estudo do Movimento (Movement Study Center).

Keywords: TRANSGENIC ART. BIOART. CO-CREATION. BIOPOLITICS.

De que maneira criações em dança e performance que utilizam transformações do corpo (sejam elas temporárias ou não) podem alterar nossas percepções de humanidade, evolução e questionar a suposta centralidade que atribuímos a "nossa" espécie? Quais naturezasculturas (HARAWAY, 2004, p.1)

[1] Gabriela Lírio é fundadora e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFF e do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação. É também Coordenadora Geral da Pós-Graduação da Escola de Comunicação. É autora dos livros A procura da palavra no escuro (2001), Interseções: Cinema e Literatura (2010) e Caderno de Viagem (2017).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

estão emaranhadas em nossos procedimentos de criação coletiva e estratégias de convivência? Quais vidas podem e estão sendo criadas no agora?

No início dos anos 2000, o artista brasileiro Eduardo Kac apresentava sua obra "Alba". Criada através do projeto GFP BUNNY (coelho fluorescente), tratava-se de um ser híbrido entre coelho e uma proteína retirada de uma água-viva, feito através de manipulação genética. Pioneiro neste tipo de experimento em territórios artísticos, sob a alcunha de Arte Transgênica ou Bioarte, o artista diz contestar "a suposta supremacia do DNA na criação da vida em prol de um entendimento mais complexo do relacionamento existente entre genética, organismo e meio ambiente" (KAC, 2013, p.285). E complementa ao dizer que a arte transgênica "oferece um ponto de partida radical, colocando a questão da criação da vida real, biológica, no centro do debate. Sem dúvida, a arte transgênica também se desenvolve num amplo contexto de profundas alterações em outros campos." (Ibid., p. 285-286).

Em 2018 o cientista He Jiankui, e sua equipe, da Universidade de Shenzhen, na China, afirmaram ter criado os primeiros bebês geneticamente modificados. Supostamente, as gêmeas Lulu e Nanda, foram modificadas através da CRISPR-Cas9 para serem imunes ao HIV. Segundo a bioquímica estadunidense Jennifer Doudna, uma das criadoras da CRISPR-Cas9 junto à microbiologista francesa Emmanuelle Charpentier, tal tecnologia permite de forma muito acessível, como um crtl+c crtl+v genético, que os cientistas possam inserir, apagar ou editar partes específicas do DNA dentro das células. No entanto, Doudna comenta que o procedimento também "levanta questões éticas a serem consideradas, pois esta tecnologia pode ser empregada não somente em células adultas mas também em embriões de organismos, incluindo os da nossa própria espécie" (DOUDNA, 2015, minha tradução).

Entre 1990 e 1995, a artista francesa ORLAN passou por 9 intervenções cirúrgicas que foram filmadas e transmitidas enquanto performance. Alteração do queixo para parecer com o da Vênus de Botticelli, da testa para se aproximar da testa grande da Mona Lisa de da Vinci, o nariz na tentativa de emular um ritual de morte dos Olmecas. Em sua autointitulada Arte Carnal a artista faz de seu corpo um “ready-made modificado”. Certa vez declarou: "meu trabalho é uma luta contra o inato, o inexorável, o programado, a Natureza, o DNA e Deus!" (JEFFREYS, 2005, p.163, minha tradução).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Autointitulado biohacker, o artista e cientista estadunidense Josiah Zayne, em 2017, realizou autoexperimentações a partir da CRISPR-cas9, afirmando que ao injetar um DNA modificado em seu sangue, poderia alterar e fortalecer sua musculatura corpórea. Zayne também é conhecido por defender que procedimentos de engenharia genética sejam acessíveis a qualquer pessoa e vende kits de "faça você mesmo" de experimentação genética em plantas, animais e humanos.

Estudos de edição genética, em especial os que alteram as células germinativas, têm causado controvérsias na mídia e entre pesquisadoras/es da área, inclusive tendo regulamentações diferentes para cada país. Para o International Bioethics Committee da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em relatório publicado em 2015: "o genoma humano implica a unidade fundamental de todos os membros da família humana, configurando a herança da humanidade" (p.26). Argumenta-se o fato de que a alteração em células germinativas podem ser passadas para os descendentes desses organismos, e representar mudanças fora do controle humano, incluindo a extinção de algumas espécies. Ou mesmo o que simboliza, em determinados contextos marcados por grandes diferenças socioeconômicas e racismo estrutural, a possibilidade de se encomendar determinados traços cognitivos e físicos, como por exemplo cor de olhos, pele, cabelo e fortalecer musculatura.

Nikolas Rose aponta que os avanços da biomedicina tecnológica que ganharam força a partir dos anos de 1960, em especial após a descoberta de técnicas de visualizar, editar, cortar, juntar, fabricar segmentos exatos de DNA, mudaram não só o modo como entendemos o próprio corpo, mas alteraram nossa compreensão da vida como um todo, onde "o laboratório tornou-se um tipo de fábrica para a criação de novas formas de vida molecular" (ROSE, 2013, p. 27). O pesquisador destaca como estaríamos entrando em um outro momento de controle dos corpos, através de uma biopolítica que se dá também em nível molecular e genético; regida por um determinado mercado da indústria farmacêutica e, em muitos casos, por príncipios de raça, eugenia e normalidade.

Ao entramos neste território de contradições, onde se tem a possibilidade de criar indivíduos imunes a certas doenças ou mesmo um sonho "Marvel" de mutantes com superpoderes salvadores do mundo, também vemos a que tipo de manutenção normativa e midiática a grande maioria dos procedimentos realizados pela indústria da cirurgia plástica e as ações da indústria farmacêutica se destinam,

ISSN: 2238-1112

como aponta Ricardo Ventura Santos, Sarah Gibbon e Jane Felipe Beltrão (2012, p.24), parafraseando Luiz Fernando Dias Duarte: "novas tecnologias biológicas e velhas configurações ideológicas" (SANTOS, et al. 2012, p.24). Em contraponto, apresento a seguinte descrição de LFPF: em cena, dois corpos gordos e nus, um deles em frente a uma réplica da escultura da Vênus de Willendorf, são filmados utilizando filtros do instagram que modificam as suas imagens que são projetadas em diferentes espaços da Casa Hoffmann.

Se nas redes sociais os filtros podem ser utilizados para maquiar manchas e marcas da pele, para regular a iluminação ou para aproximar o seu rosto ao de alguma celebridade, em LFPF eles são possibilidade de escancarar as dobras, as marcas, de dar superlativo a tais corpos, de exagerar, de monstrificar. Francisco Mallmann ao olhar para ocupação dos espaços, o deslocamento exigido do público e as constantes transformações dos corpos durante o espetáculo considera: "Essa aparente pequena mudança desloca os corpos de objetos a sujeitos – uma alteração que interrompe as narrativas distanciadas, de pulsão terceirizada, que performam invasão como se esta fosse um desejo legítimo"(MALLMANN, 2019, p. 7).

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Bailarina Jussara Belchior em frente a uma réplica da escultura da Vênus de Willendorf e um pedestal fotográfico com um telefone que a filma. Créditos da foto: :Cibelle Gaidus.

Em artigo publicado no website da Casa Hoffmann, o projeto inicial partia do desejo de cruzar investigações individuais e de radicalizar estratégias para estar junto, tanto em relação às artistas envolvidas quanto ao público que iria acompanhar as ações da residência (que, além de mostras de processo e temporada final, incluiu aulas continuadas e gratuitas de dança durante quatro meses). Um espaço transdisciplinar em um entendimento de corpo coletivo, compartilhado:

> Colocar tudo na roda, conversar sobre, dançar, performar, mover. Coletivizar ações como tática de sobrevivência. Estamos interessadas em cruzar nossos corpos entre si, e eles com as coisas e com o mundo, gerando discursos. Assumindo, na prática, os ciborgues-linguagem-performance que somos. Como num laboratório onde DNAs são manipulados para gerar novas espécies, insistimos em experiências que nos misturem de modo irreversível." (MACHADO, et al, 2020, p.1).

É a partir deste trajeto, entre coletivizar práticas e insistir na convivência de maneira radical até o ponto em que não já não se distingue onde começa um

ISSN: 2238-1112

corpo e termina outro, que encontramos um espaço para habitar a ficção como forma de resistência, de abertura entre as fronteiras de arte e vida, realidade e ficção, natural e sintético, humano e não humano, corpo e objeto, arqueologia e futuro. Ao revisitar o ciborgue de Donna Haraway, as corporeidades criadas, para além das possíveis relações entre organismos e máquinas, apostavam na imaginação como ferramenta política frente às questões de gênero, sexualidade e revisão de padrões pré-estabelecidos. Proposições que visavam misturar moléculas, fundir organismos e coisas de modo coletivo. Ou como acentua Princesa Ricardo Marinelli:

> De certo modo, acredito que a humanidade é um projeto que fracassou, e que novos projetos de existência estão por aí, vivos, disponíveis, em curso. Não é pessimismo, nem fatalismo. Pelo contrário: é potência de desejo, é apostar que podemos mais, podemos outra coisa. Pensando assim, criar é sempre morrer um pouco. Morrer, matar, mover. (MARTINS, 2019, p.31)

Donna Haraway, ao questionar o legado de destruição do Antropoceno, ao que ela nomeia também de Capitoleceno, evidencia o fracasso das ideias de progresso do capitalismo e a destruição, genocídios em massa de infinitas espécies, humanas e não humanas, ocorridos no último milênio. Junto a isso, ela nos propõe alguns metaplasmos para que nos afastemos de ideias apocalípticas e narrativas de fim de mundo, para olharmos para quais mundos ainda podem ser criados "para uma sobrevivência multi-espécies nas ruínas" (HARAWAY, 2019, s/p). Haraway troca a palavra humanidade por humusidades, "somos composto, não pós-humanos, habitamos as humusidades, não as humanidades". O Metaplasmo para Haraway não é somente a ação de modificar uma palavra alterando letras, sílabas ou sua fonética, mas uma ação de remodelagem: "Metaplasma pode significar um erro, um tropeço, um tropo que faz uma diferença carnal. Por exemplo, uma substituição em uma cadeia de bases em um ácido nucleico pode ser um metaplasmo, mudando o significado de um gene e alterando o curso de uma vida" (HARAWAY, 2003, p. 9).

Achille Mbembe (2017, p.130) indica que é preciso considerar que o projeto de destruição e genocídio instaurado pela modernidade e consequentemente pela "autocriação histórica da humanidade" foi utilizado como ferramenta de exclusão, regida por divisões raciais e de gênero, para definir quais corpos poderiam ser considerados humanos e quais não, e nessa perspectiva quais deveriam viver e

ISSN: 2238-1112

quais deveriam morrer. É evidente que experimentos cênicos, na maioria das vezes, inserem-se em espaços-tempo bem mais efêmeros que manipulações em DNA`s, mas ao contrapor/justapor reflexões de arte e ciência, busca-se questionar o que tanto está em jogo quando nos referimos a humanidade, quais poderes e quais biopoderes estamos acionando.

Antes de assumirmos posição (no campo bioético, estaríamos em um embate dilemático entre bioconservadores ou transhumanistas) devemos nos questionar: a quem a humanidade é atribuída? A quem ela é negada? Qual humanidade está em jogo quando a ela nos referimos? Qual humanidade estamos defendendo? Quais corpos e em quais geografias são considerados humanos e habitadas por humanos? Por quais motivos? Quais contextos?

Distantes de boa parte dos avanços tecnológicos e respirando os restos do mundo colonial, existe toda uma parcela de espécies humanas, não-humanas, além-de-humanas criando estratégias para simplesmente seguirem vivas, para sobreviverem neste mundo que não foi criado por e para elas. E, em especial, no campo da criação artística, existem organismos que estão criando suas remodelagens por meio da precariedade, da falha, do fracasso, transformando os cacarecos em material de potência renovadora.

Gabriel Matheus Lopes Machado
UFRJ
gabrielmlmachado@gmail.coml
Gabriel Machado é mestrando em Artes da Cena pela UFRJ. Investiga processos simbióticos e cocriações entre diferentes formas de vida. Graduado em Artes Cênicas pela UNESPAR-FAP (2012). Foi bolsista/residente da Casa Hoffmann - Centro de Estudo do Movimento (2011-2012). É integrante-fundador da Selvática Ações Artísticas (2011).

Gabriela Lirio Gurgel Monteiro
UFRJ
gabriela.lirio@eco.ufrj.br
Gabriela Lírio é fundadora e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ , do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFF e do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação. É também Coordenadora Geral da Pós-Graduação da Escola de Comunicação. É autora dos livros A procura da palavra no escuro (2001), Interseções: Cinema e Literatura (2010) e Caderno de Viagem (2017).

ISSN: 2238-1112

Referências:

JEFFREY, Sheila. **Beauty and misogyny : harmful cultural practices in the west.** (Reprinted. ed.). Londres: Routledge, 2005.

HARAWAY, Donna J. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Durham: Ed. Duke University Press, 2016. Arquivo kindle. Disponível em: www.amazon.com. Acesso em: jun. 2021.

_____. **O Manifesto das Espécies de Companhia: Cães, Pessoas e a Outridade Significante.** Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003. Tradução Sandra Michelli da Costa Gomes. Disponível em: https://www.academia.edu/37220573/Manifesto_das_Especies_de_Companhia. Acesso em: 09 set. 2020.

_____. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** 2 e.d. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

INTERNATIONAL BIOETHICS COMMITTEE. **Report of the IBC on updating its reflection on the human genome and human rights.** Paris: Unesco: 2015. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000233258. Acesso ago. 2020.

KAC, Eduardo. **Telepresença e bioarte: Humanos, Coelhos e Robôs em Rede.** São Paulo: Editora da USP, 2013.

MACHADO, Gabriel M L; et al. **Corpas de uma Gente Muito Lôka Encruzilhando Ficções: diário de um fracasso anunciado (e celebrado).** Curitiba, Casa Hoffmann: 2020. Disponível em: <http://...https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/04/Artigo-Selvatica_ok.pdf. > Acesso em: mar. 2021.

MALLMANN, Francisco. **Pode acontecer de uma multidão cruzar o seu caminho em dia banal.** Curitiba, Casa Hoffmann: 2020. Disponível em: <https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/04/C58_Mallmann.pdf> Acesso em: jun. 2021.

MARTINS, Princesa Ricardo M. A bizarra que sou eu, com Mil Besos, toca a exagerada que é você: poéticas do encontro em nome de um mundo para além do humano. In: MACHADO, Gabriel M L (orgs). **Mil Besos**. Curitiba: Editora Medusa, 2019.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios | Revista do ppgav/eba/ufrj** Rio de Janeiro, n. 32 p. 123-151. 2017. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169. Acesso em: ago. 2020.

ROSE, Nikolas. **A política da própria Vida: biomedicina, poder e subjetividade no século XXI.** Tradução: São Paulo: Paulus, 2013.

SANTOS, RV., GIBBON, S., and BILTRÃO, J. orgs. **Identidades emergentes, genética e saúde: perspectivas antropológicas.** Rio de Janeiro: Garamond; Editora FIOCRUZ, 2012.

TED.COM. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/jennifer_doudna_how_crispr_lets_us_edit_our_dna#t-11584>. Acesso em: 30 jun. 2021. **How CRISPR lets us edit our DNA. In: TED ideas worth spreading.** Palestra de Jennifer Doudna. Veiculado em: set. 2015. Dur: 15m44s.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Tentativa de esgotamento I: a criação de Performances e a cultura pop orientalista

Giovana Moura Domingos (UFSM)[1]
Sadiana-Luz Martins Frota (UFSM)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: A pesquisa que se apresenta busca percorrer o olhar por produtos culturais estereotipados de cunho orientalista elaborados para o consumo no Brasil pós-colonial. Tais elementos são pretendidos como ferramenta para a elaboração de Performances questionadoras na arte contemporânea. O método escolhido para a construção dos procedimentos prático-teóricos é a bricolagem com o auxílio da interseccionalidade dos estudos feministas. Por meio deste procedimento tem sido possível pensar e propor uma arte questionadora que colabora com as mudanças sociais, históricas e culturais necessárias, até então protagonizadas pelo eurocentrismo. O objetivo central, visa potencializar os argumentos para a composição de uma série de Performances Arte a partir desses produtos. Os questionamentos levantados referem-se ao "Orientalismo" proposto por Edward Said (2007) e sua propagação por meio de culturas de massa, debatido por Thiago Soares (2014) e denominado "cultura pop". O trabalho em andamento discute um recorte da pesquisa referente ao primeiro processo criativo que deu origem a videoperformance "Tentativa de Esgotamento I".

Palavras-chave: PERFORMANCE ARTE. CULTURA. ORIENTE. PÓS-COLONIAL

Abstract: The research presented here seeks to look through stereotyped cultural products with an orientalist slant designed for consumption in post-colonial Brazil. Such elements are intended as a tool for the elaboration of questioning performances in contemporary art. The method chosen for the construction of practical-theoretical procedures is bricolage with the aid of the intersectionality of feminist studies. Through this procedure, it has been possible to think and propose a questioning art that collaborates with the necessary social, historical and cultural changes, hitherto led by Eurocentrism. The main objective is to enhance the arguments for the composition of a series of Art Performances based on these products. The questions raised refer to the "Orientalism" proposed by Edward Said (2007) and its propagation through mass cultures, debated by Thiago Soares (2014) and called "pop culture". The work in progress discusses an excerpt from the research related to the first creative process that gave rise to the video performance "Tentativa de Esgotamento I".

Keywords: PERFORMANCE ART. CULTURE. EAST. POSTCOLONIAL.

[1] Trabalho desenvolvido sob orientação da Prof° Dra. Gisela Reis Biancalana

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Sistematização da pesquisa

A presente escrita reflexiva parte da idealização de uma poética em andamento que compõe-se de uma série de Performances Arte. A pesquisa de criação trata, especialmente, das relações do espaço-tempo entre arte e política, apoiadas em contextos socioculturais específicos. Aqui, são abordadas as perspectivas orientalistas lançadas sobre partilhas ocorridas na dança do ventre. O recorte escolhido para debate neste texto se ancorou sobre elementos que provocaram a elaboração poética do primeiro trabalho de uma série de performances propostas para o decorrer da pesquisa. Assim sendo, o texto expõe os entendimentos sobre a Performance e a Arte Contemporânea como ferramenta de debates políticos necessários para o desmonte de estereótipos que reforçam posturas eurocêntricas ao abordar o outro como figura exótica. Assim, o atravessamento que permeia essas questões políticas envolvidas no trabalho está relacionado ao conceito de Orientalismo, elucidado pelo crítico literário, ativista político e social da causa palestina Edward Said, como um efeito sociocultural de perspectivas eurocêntricas. O caminho indicado tem se desenvolvido por meio da bricolagem como escolha metodológica, sendo esta, entendida como procedimento coerente com as opções de criação. O primeiro trabalho elaborado pelos processos supracitados, é a videoperformance intitulada *Tentativa de Esgotamento I*.

É conveniente destacar que a pesquisa se conecta com inquietações pessoais que dão consistência ao processo. Esses incômodos pessoais alicerçaram a questão levantada pelo trabalho e embasada na procura por saber como produtos culturais orientalistas que se relacionam com contextos pós-coloniais, no Brasil, poderiam atuar como disparadores para a criação de performances arte de cunho político. Deste modo, esboçou-se o objetivo, com o propósito de desenvolver o processo criador poético de Performance Arte sustentada em um olhar voltado para estes produtos culturais orientalistas provenientes de imposições eurocêntricas e colonizadoras. Ao propor uma arte questionadora de mídias orientalistas generalizadoras e, consequentemente, formadoras de imagens caricatas de culturas orientais, acredita-se contribuir com a desmistificação social, histórica e cultural relativa a esta cultura. A abordagem proposta busca englobar debates em torno de questões como a xenofobia, a descriminação religiosa, o racismo, o machismo e, especificamente, estereótipos estéticos relacionados à cultura oriental.

A utilização de estudos prático-teóricos sobre a bricolagem como procedimento metodológico criador em Performance Arte foi escolhida por sua flexibilidade no uso dos referenciais, materiais e outros instrumentos. Concomitante, sua escolha remete ao seu empenho com o fazer, com a prática aqui ancorada no saber-fazer em arte, em especial, a arte da Performance. A Performance é uma das manifestações referenciais da Arte Contemporânea ao inserir o corpo em ação como instaurador das obras. Outra característica intrínseca da Performance Arte é sua transversalidade que dialoga com diversas áreas de conhecimento. Os autores que embasaram os estudos iniciais em relação a metodologia escolhida são NUNES (2014), LODDI e MARTINS (2009), SALLES (2011) E REY (1996).

Desse modo, a versatilidade séria e comprometida do procedimento bricolista foi o motor no desenvolvimento da videoperformance *Tentativa de Esgotamento I* que será discutida adiante. A pesquisa foi sustentada por um referencial teórico fundamentado na Arte Contemporânea, principalmente à Arte da Performance tais como GOLDBERG (2007), MEDEIROS (2017), MELIM (2008) e TAYLOR (2013). Também foram estudados autores que tratam do Orientalismo e seus produtos culturais em áreas de conhecimento diversas tais como PASCHOAL (2021), RUSHDIE (2011), SAID (2011); (2007) e SOARES (2014).

A Arte Contemporânea como um acontecimento, em algumas partes do mundo, dissolveu barreiras estéticas e originou outros tipos de questionamento, muitos deles concentrados na arte ocidental. Os empenhos na criação artística até o modernismo ativeram-se em categorias de produções bem específicas e padronizadas como a pintura e a escultura que se mantinham de maneira predominante, por longos períodos e legitimando-se a séculos. Archer (2001, p. 2) debate a partir da crítica de Lester D Longman sobre a pintura e a escultura, afirmando que a “objeção de Longman a este tipo de arte não era o fato de ela existir, mas de, cada vez mais, parecer estar falando como cultura dominante. Ele tinha razão: ela estava fazendo isso”. No entanto, elas já não estavam mais contemplando os propósitos que a Arte adquire na segunda década do século XX. Ainda de acordo com Archer, na década de 60 houve a decomposição de certezas que essas técnicas consolidaram. Contudo, a Arte Contemporânea, não tratava de eliminar do fazer artístico esses métodos, mas sim de proporcionar, sem hierarquia, o uso de outras formas de fazer.

ISSN: 2238-1112

No contexto de desprender-se de ideias e pensamentos que por tempos encontravam-se limitados, a Performance Arte se estabeleceu como uma manifestação independente no Ocidente, na década de 1970. Detentora de um caráter híbrido nos processos criativos, expressou um aumento relativamente grande de ações performáticas diversas. A Performance, atualmente, se estendeu, inclusive, para além de sua própria ontologia apontada por Phelan (1998). Ela deixa de ser apenas uma manifestação do corpo presencial e adentra, também, às virtualidades como a fotografia e o vídeo em seu meio de ser-estar em arte quando uma

> das características presentes tanto nesses vídeos quanto nas fotografias é o aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística, eleito, muitas vezes, como lugar de desdobramento das categorias escultura e pintura. (MELIM, 2008, p. 49)

Os tópicos presentes na abordagem de campos artísticos tomados pelas ideias contemporâneas contêm alguns aspectos, se não maioria, que se agrupam pelo viés de uma centralidade ocidental, especificamente de nações colonizadoras. Então, o rompimento com um passado limitante parece acontecer em algumas das suas várias cordas problemáticas. O desenvolvimento do presente trabalho, transpassa as propostas apontadas nos estudos da Performance e da Arte Contemporânea, sob um olhar crítico destas barreiras dissolvidas, especialmente, no que toca às abordagens metodológicas muito menos dogmáticas. Assim, para delinear um deslocamento do corpo performático entre os processos artísticos na Arte Contemporânea, há de se pensar em rupturas com a história do passado.

Acerca dessa história, BELTING (2006, p. 33) afirma que ela "[...] registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delineia-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que nos foi confiada.". O debate envolve um pressuposto fim, mas de fato ocorre um dissolver de categorias hegemônicas nas artes. Entretanto, por outro ponto de vista, ainda é possível perceber fragmentos desse modo impositor, favorecidos pela predominância dos discursos eurocêntricos e provenientes de espaços-tempos de assujeitamentos colonizadores. Os questionamentos não invalidam os modos de fazer arte desenvolvidos culturalmente e muito debatidos no decorrer de historiografias diversas. Trata-se de permitir que outras possibilidades adentrem os espaços assumidos como constituintes desse lugar denominado arte – termo

ISSN: 2238-1112

também batizado pelo olhar eurocêntrico - para desacomodar essa hegemonia dominante.

Na Performance o respectivo propósito de desacomodar tornou-se também objeto de reflexão instigando outros sentidos na constituição do trabalho artístico, "[...] como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise" (TAYLOR, 2013, p. 17). Proporcionar uma quebra para com as expectativas do público sobre uma obra de arte, tornou-se parte do roteiro de criação e execução de muitos performers. Aqui, da mesma forma, acontece uma tentativa performática de desacomodar e, talvez, reacomodar para além dos anseios aguardados. Emerge então, a busca por deslocar conjuntamente zonas de um possível conforto do campo ocidental da arte e mesmo do público. É do desconforto que se percebe surgir as reflexões e questionamentos mais necessários para debate. Goldberg (2007, p. 20) afirma que a "performance garantia o desconcerto de um público acomodado". A partir da perspectiva do rearranjo de uma sistematização repetitiva e cômoda da Arte em alinhamento com a Performance, é possível perceber semelhanças nos processos de organização cultural de algumas sociedades ocidentais, principalmente europeias.

Os sujeitos integrados nesse sistema, em resposta a questões políticas, epistêmicas e artísticas, elaboraram uma maneira singular, dominadora e também controladora de produzir e difundir conhecimento. O controle exercido sob diferentes contextos culturais, pode ser um facilitador da propagação de ideias que se contrapõe a um cânone. Bauman (2012, p. 5) afirma que a "liberdade de uma pessoa pode ser desconcertante, já que está impregnada do risco de erro. Mas a liberdade dos outros parece, à primeira vista, um obstáculo perigoso à liberdade de ação de uma pessoa". Assim, através da Performance vislumbram-se abalar caminhos que tangem o acomodamento de saberes e ações sistematizados por culturas ocidentais. Pallamin (2002, p. 105) já atentou para as práticas que "atuam no sentido de um crescente poder de legitimação de valores que disciplinam e dominam as esferas do cotidiano, em vez de lhes abrir a percepção de novos campos de autonomia".

Como apontado anteriormente, o embasamento teórico da pesquisa no recorte dos contextos socioculturais, bem como seus produtos foi fundamentada especialmente pelo conceito de Orientalismo proposto por SAID (2007). Além do autor base mencionado, o trajeto percorrido para realizar esta pesquisa em arte tem

ISSN: 2238-1112

se interseccionado com abordagens teóricas, históricas, sociais, políticas e culturais dos modos orientalistas de perceber e interpretar a cultura oriental. Assim, busca-se engendrar um movimento que tenta realocar estereótipos ligados a um imaginário fundado pelo colonialismo europeu. Por sua vez, ainda é possível perceber traços de propagação em meios tecnológicos como mídias de televisão e internet. A partir dessas vias, intenta-se propor o contato entre elementos carregados de estereótipos socioculturais à ações cotidianas do mundo contemporâneo.

Os estudos culturais sobre perspectivas orientalistas pós-coloniais no Brasil, realizados durante esta pesquisa em andamento foram inicialmente motivados por partilhas ocorridas na prática e ensino da dança do ventre. Ao trabalhar com esta modalidade de dança e participar de discussões sobre ela depara-se frequentemente com imaginários representados de modo caricato. Ao ampliar a percepção da pesquisa para o estudo de correntes eurocêntricas de pensamento, a relação com estes estereótipos produzidos por culturas do Ocidente torna-se inevitável. A sensualidade misteriosa das mulheres, o luxo das cores e das vestimentas com suas jóias reluzentes, os ambientes cheios de adornos e as músicas sedutoras aparecem repetidamente para promover identificação com um mundo fantasia.

Para criticar essa fantasia tem-se proposto a elaboração da série de performances que se interseccionam com produtos da cultura pop orientalista. *Tentativa de Esgotamento I* tenta, portanto, deslocar ideias acomodadas que se instauram no imaginário ocidental acerca desses aspectos das culturas orientais. O propósito, em todas as outras que vêm sendo elaboradas residem na busca por investigar como esses pensamentos e produtos culturais supracitados do Orientalismo pós-colonial no Brasil, podem ser disparadores para a elaboração de Performances Arte. A ação política da proposta está em desmontar os recursos que alavancam tais ideias, pois elas continuam propagando-se e banalizando o contexto sociocultural em questão.

2. Bricolagem e interseccionalidade

A metodologia bricolista é composta por ordens transformativas contidas em uma organização de múltiplas possibilidades do fazer. A idealização de uma pesquisa em poéticas visuais movida pela bricolagem, surgiu das necessidades de

ISSN: 2238-1112

amparar-se sobre um leque tentacular de referências. Em suma, esse conjunto de é composto por estudos de Arte Contemporânea, especificamente sobre a Performance Arte em seus envolvimentos político-artivistas; discussões sobre identidade e cultura; aprofundamentos nos estudos sobre conceituações envoltas pelo véu do eurocentrismo tais como, o sujeito pós-colonial e epistemologias sul-sul; os produtos da cultura pop e as perspectivas Orientalistas, estão entre os principais meios condutores da pesquisa.

Surgidos nas fundamentações teóricas então, estão presentes conceitos que têm sido pensados e transformados. Ao sair de um campo escrito, busca-se a melhor forma de colocá-los na visualidade do trabalho bricolista na arte. Se em algum momento não os couber mais, nem tudo estará perdido. Ao defender a bricolagem, Nunes (2014, p. 32) afirma que os processos são marcados pela "[...] experimentação, pelo uso/desuso de procedimentos, pelos achados e descartes de referências, de objetos de estudo, de perguntas e objetivos". Para contextualizar a aplicação da metodologia escolhida, delineia-se o ancoramento em um termo presente nos estudos teóricos feministas, a "interseccionalidade". Proposto por Collins e Bilge em (2021, p. 16), seu conceito pode ser entendido como "uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas.". Uma bricolagem em estado de interseccionalidade envolve assim, usos e desusos de referências e experiências complexas vividas pela artista nos processos de criação. Em meio aos descartes bricolisticos do que não se faz mais necessário, o ato de errar não será uma perda, mas sim, a intersecção com um novo caminho traçado. Para essa ideia, Rey (1996, p. 84) nos certifica de que "se tomarmos um caminho errado, é preciso reconhecer o erro, voltar e retornar o bom caminho. A obra sairá acrescida, pois guarda todos esses traços. O erro no processo de instauração da obra, não é engano: é *aproximação*".

O estudo aprofundado em arte contemporânea ocorre pela perspectiva de seu desenvolvimento predominantemente ocidental. Desse modo, ele se torna um alicerce atuante no desenrolar da discussão sobre os contextos culturais. As formas de refletir sobre pesquisa, têm sido conduzidas por investigações inicialmente historiográficas da arte e dos rizomáticos desdobramentos contemporâneos. Tais questões se constituem no interior dos variados cenários de uma pesquisa em arte que procura múltiplas configurações do fazer e rapidamente se encontram sobre essa metodologia híbrida. A bricolagem então, parece acolher a proposta deste

ISSN: 2238-1112

trabalho uma vez que “a performance busca secreções e contaminações sem temer os contágios” (MEDEIROS, 2017, p. 38).

Atrelado ainda a ideia de interseccionalidade, pode-se pensar a partir de Loddi e Martins em uma costura, a pesquisa ganha sua forma transpassando, cruzando e enredando as questões levantadas. Eles afirmam em (2009, p. 3422) que o “pesquisador como *bricoleur* reúne e costura pequenos e diversos fragmentos, atribuindo-lhes sentido interpretativo, confeccionando colchas de retalhos”. Então envolta de conceituações teóricas, historiografias estudadas e memórias experienciadas, é através da interseccionalidade bricolística que se costura a pesquisa.

3. Espaço e tempo nas relações entre arte e política

O entendimento do termo *Orientalismo* pode ser provido de polissemia, pois a depender de quem o fala, de onde fala ou de quais privilégios desfruta, alguns aspectos se alteram. A conceituação utilizada nessa pesquisa é de SAID (2007, p. 28), no qual, o Orientalismo é “ [...] um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do oriente na experiência ocidental Europeia”. Ao analisar essa perspectiva e refletir sobre as origens do Orientalismo, percebe-se que pode ter sido uma ocasião oportuna e lucrativa para os estudiosos europeus e interessados no que o Oriente poderia oferecer no final do século XVIII. A partir da uma experiência unilateral europeia, privilegiada de alguns poderes, esses intelectuais passaram a inventar um lugar que se caracterizava por acontecimentos românticos, com personagens exóticos e de paisagens incríveis. Essas paisagens se manifestaram por movimentos literários, antropológicos, políticos e artísticos. Tais estereótipos se reverberam e ainda podem ser encontrados massivamente nas sociedades contemporâneas ocidentais.

Feito esse alinhamento histórico, o foco da presente pesquisa utiliza o recorte que se refere ao Orientalismo em intensa propagação. Paschoal (2021, p. 216) afirma que o fato do Orientalismo se centralizar em camadas populares foi uma ação efetiva para que ele se estendesse. Desde a era napoleônica, “esses saberes não ficaram restritos somente às comunidades científicas e intelectuais; tornaram-se parte do imaginário francês no geral, sendo absorvidos pelas camadas populares e influenciando seus interesses, gostos e consumo”. Acredita-se que o melhor

ISSN: 2238-1112

conceito para tratar do alcance de grandes massas através de meios de consumo seja a *cultura pop.* Diante dessa ideia, estão presentes práticas de consumo em maior parte com o intuito de entreter determinadas audiências e obter capital. Desse modo, os estereótipos advindos do Orientalismo têm se disseminado pela via de meios que estão em constante atualização, envolvendo não mais apenas estudiosos na academia, mas grandes massas em nível global. Para sustentar a discussão, Thiago Soares define a *cultura pop* como um

> [...] conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. (SOARES, 2014, n/p.)

O espaço e o tempo são então, elementos presentes no trabalho que advém dos aprofundamentos teóricos acerca da disseminação de identidades imaginadas. Tais recursos também se ampliam para os procedimentos poéticos na criação de Performance. Hall (2005, p. 70) ao fazer uma panorama sobre a compreensão do espaço-tempo e identidade afirma que esses podem ser um direcionamento básico para todos os modos de organizar "*representações*". De acordo com ele "Todo meio de representação - escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação - deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais.".

Na interseccionalidade dos processos bricolisticos, encontra-se a reunião de conteúdos visuais como os cinematográficos, audiovisuais e noticiários. Para compor a construção poética da videoperformance *Tentativa de Esgotamento I*, um dos produtos da cultura pop escolhido foi a novela global *O Clone,* de 2001. A narrativa da trama se passa no Brasil e no Marrocos. Ela aborda algumas questões muçulmanas, a dança do ventre e outros aspectos que envolvem estereótipos ligados ao Oriente. Para compreender melhor a amplitude de seu alcance serão colocadas duas experiências pessoais também englobadas na colocação do espaço-tempo. A primeira diz respeito às partilhas já citadas vividas durante a prática e ensino da dança do ventre que são compostas por relatos das praticantes alunas originárias do estado de São Paulo e também do Rio Grande do Sul. A novela é citada em vários momentos, sendo assimilada pelas estudantes através do

ISSN: 2238-1112

relato de vestes brilhantes e sensuais, pelas maneiras de se mover e dançar com uma essência misteriosa, além de bordões linguísticos associados a língua árabe. A segunda colocação revela como a proponente deste estudo foi diretamente afetada pela telenovela e outros produtos que dela se originaram. Na figura 1 destaca-se a ideia de vestes que se popularizaram durante o carnaval de 2002 na região de São Paulo enquanto a novela era transmitida em rede nacional brasileira.

Figura 1: *criança com fantasia de carnaval*, 2002. Foto: Marilene Moura dos Santos. Fonte: acervo pessoal.

Outro produto que se fez presente no processo de elaboração da videoperformance é a música “Ralando o Tchan (Dança do Ventre)” do grupo É o Tchan! (1997). Apesar de ter sido lançada no final da década de 90, como parte de uma memória, ainda era possível reconhecê-la nas rádios na mesma época em que *O Clone* estreava na televisão. Tanto na letra quanto no videoclipe da música, é possível identificar elementos estereotipados relacionados ao Oriente. A letra é composta em partes, por nomes popularizados que remetem a histórias orientais misturando-os com a sexualização do corpo da mulher. Um exemplo dessas problematizações é o trecho da canção que diz: “Ali Babá, o califa tá de olho no decote dela, tá de olho no biquinho, do peitinho dela” (É O TCHAN!, 1997). Enquanto isso, as bailarinas dançam em vestes que misturam roupas curtas e

ISSN: 2238-1112

transparentes, características dos figurinos femininos do grupo É o Tchan!, com acréscimo de pedrarias e acessórios que balançam em alusão a dança do ventre.

Assim sendo, a constituição estética e dos conceitos escolhidos para os procedimentos de criação, inevitavelmente são atravessados pelo espaço-tempo. As experiências e memórias da artista atuam como um banco de dados que permite a compreensão de suas preferências e questionamentos. Desse modo Salles (2011, p. 45) afirma essa influência carregada na construção do trabalho artístico, na qual procura-se "[...] compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta.".

Na tentativa de encontrar conceitos operatórios para a constituição do trabalho poético, a frase "essa é a mistura do Brasil com o Egito" (É O TCHAN!, 1997), funcionou como um mote para criação. Desse modo, *Tentativa de Esgotamento I* (fig.2) é uma videoperformance que apresenta a inserção de elementos estereotipados amalgamados em ambientes e ações do cotidiano de muitos indivíduos brasileiros. Na videoperformance um par de mãos realiza a ação de lavar alguns utensílios de cozinha, ato provável de se encontrar em diversas rotinas domésticas. Em substituição a esponja de lavar louça, o objeto escolhido é o lenço de moedas, um adereço utilizado no quadril para dançar e ensinar alguns ritmos árabes. Esse último por sua vez, como parte das experiências vividas, é um dos objetos mais desejados para uma imersão na dança do ventre associada ao Oriente estereotipadamente imaginado.

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Frame videoperformance *Tentativa de esgotamento I,* 2020. Fonte: youtube.

O trabalho apresenta um ponto de vista pós-colonial brasileiro relacionado a características da dança do ventre por um viés orientalista. Ao analisar os dois produtos citados, é perceptível a presença da ambição lucrativa citada. Agora, para além de estudiosos acadêmicos, são as grandes mídias que manipulam contextos culturais para o ganho capital. Através de campos diversos como o político, epistemológico e artístico, esses interesses seguem cristalizando algumas ideias imaginárias. Ao apontar aspectos do alcance do Orientalismo, Said (2007, p. 160) confirma que as "atitudes orientalistas contemporâneas inundam a imprensa e a mente popular. Os árabes, por exemplo, são imaginados como libertinos a cavalgar camelos, com narizes aduncos, terroristas, venais, cuja riqueza imerecida é uma afronta à verdadeira civilização".

Como transparece, as ideias orientalistas formam um amplo imaginário estético. A moldagem de identidades aparenta ser proposta por culturas predominantemente europeias. A cargo disso, o conto "No Leilão dos Chinelos de Rubi" de Rushdie (2011, p. 79) se encerra comparando o europeu colonizador com generosos leiloeiros, como se observa a seguir: "Graças a infinita generosidade dos leiloeiros, qualquer um de nós, gato, cão, homem, mulher, criança, pode ser um sangue azul; pode ser - como ansiamos ser; e como, encolhendo-nos em nossos refúgios, receamos não ser – *alguém.*". Formados por essas reflexões que cruzam o espaço-tempo de experiências individuais e acontecimentos históricos, estão os incômodos apontados pela videoperformance *Tentativa de Esgotamento I*. Na busca

ISSN: 2238-1112

por não pender para aspectos que recaiam em classificações *positivas* ou *negativas*, observa-se uma afirmação relevante de Said (2011). Em uma abordagem sobre a cultura e o imperialismo, remontando as imagens do passado, ele diz que "mais importante do que o próprio passado, portanto, é sua influência sobre as atitudes culturais do presente." (SAID, 2011, p. 54). Ao deparar-se com esse dito considerando-o em seu aspecto qualitativo, cabe sua atribuição tanto às perspectivas do imperialismo no debate orientalista quanto nos processos de criação artística de performances.

O entendimento das questões relacionadas a cultura pop e o Orientalismo, são aqui evidenciados pelo olhar lançado à criação de uma arte contemporânea ocidental. Não se intenta uma definição, um desvelamento ou identificação de um real Oriente. É também por meio de uma reflexão política que se enunciam os debates. Em vista disso, a arte contemporânea tem ramificações enredadas que borram fronteiras com a política. Através de ações artísticas amotinadas e deslocadoras dos olhares cristalizados, acredita-se que é possível desacomodar estereótipos reforçados constantemente pelo sistema de consumo capitalista que se proliferam de forma cada vez mais selvagem. Rancière é um dos pensadores que discorrem sobre as relações de arte-política. Para o autor, segundo (2014, p. 52), "a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai de seus lugares próprios". Desta forma, nesta pesquisa, arte e política se interseccionam em fazeres bricolisticos.

Como considerações evanescentes, considera-se que o processo criador da videoperformance, tem concebido debates instigantes no tocante a interseccionalidade proposta através da bricolagem para os estudos em arte envolvendo outros campos do saber. Tanto a Performance, manifestação artística que atravessa os campos da arte, tal qual áreas como as ciências sociais e humanas, complementam-se a ela o jornalismo, a história e outras áreas de estudo que denotam a capacidade de dialogar e refletir sobre o pós-colonialismo e as perspectivas eurocêntricas no mundo contemporâneo. Dessa maneira, a interseccionalidade se faz presente no traçar processual com essas áreas e convergem com a experimentação e criação de Performance Arte.

O agente delineador para esta escrita reflexiva diz respeito a utilização da Bricolagem como metodologia na elaboração de Performances Arte. A escolha é

determinada pela relação brasileira pós-colonial com os produtos midiaticos elaborados para o consumo de culturas de massa. Contido neles, está o teor orientalista que realiza aí uma primeira zona na propagação entre campos do saber. O processo desses estudos envolve as poéticas visuais como meios de expressão-comunicação expansivo e polissêmico. Deste modo, a bricolagem é a intersecção de ações realizadas pela artista, como ler, assistir, escrever, relembrar e criar Arte Contemporânea, Performance e Orientalismo. Por fim, destaca-se, como contribuinte desta pesquisa, o saber-fazer que dilui os limites ora rígidos entre a arte e a política.

Giovana Moura Domingos
UFSM
giovana.domingos@acad.ufsm.br
Mestranda em Artes Visuais no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGART/ UFSM) com apoio da CAPES. Graduanda do Curso de Dança Bacharelado (UFSM). Graduada em
Educação Física Licenciatura (2018) FAC Campinas. Integrante do grupo de pesquisas Performance: arte e cultura, vinculado ao CNPQ.

Sadiana-Luz Martins Frota
UFSM
sadianamfrota@gmail.com
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM). Graduanda do Curso de Dança Bacharelado (UFSM). Bacharela em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Franciscana (UFN, 2009) e Mestra em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2013). Integrante do grupo de pesquisas Performance: arte e cultura, vinculado ao CNPQ.

Orientadora: Gisela Reis Biancalana
UFSM
giselabiancalana@gmail.com
Professora do Curso de Dança Bacharelado (UFSM), atua no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGART/UFSM) e também é líder do grupo de pesquisas Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ. Realizou pós-doutorado na Universidade de Montfort, cidade de Leicester, Inglaterra, onde investigou processos criadores em conjunto.

Referências

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaios sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

DOMINGOS, Giovana Moura. **Tentativa de Esgotamento I**, 2020. Videoperformance. ExposiAção Online 2020. Youtube. Disponível em: https://youtu.be/dtKVCXL5rPM. Acesso em: 05 jul. 2021.

É O TCHAN!. **Ralando o Tchan (Dança Do Ventre)**. *Universal Music International*: 1997. (4:05 min). Disponível em: https://youtu.be/jTQecKDQBUs. Acesso em: 8 jul. 2021.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Lisboa, PT: Ed. Orfeu Negro, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10° edição. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2005.

LODDI, Laila; MARTINS, Raimundo. *A cultura visual como espaço de encontro entre construtor e pesquisador bricoleur*. *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 18. 2009. Salvador, BA. **Anais 2009 ANPAP**. p. 3416-3428. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/laila_loddi.pdf. Acesso em: 09 abr. 2021.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos*. *In*: Art Research Journal: **Perspectivas multidisciplinares no campo da arte**. V.04, nº1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>. Acesso em: 21 mai. 2020.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

NUNES, Aline. *Sobre a pesquisa enquanto bricolagem, reflexões sobre o pesquisador como bricoleur*. **Revista digital do LAV**, Santa Maria, RS: v. 7, n.2, p. 30-41, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.5902/1983734815112. Acesso em: 09 abr. 2021.

O CLONE. Produção de Jayme Monjardim. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 2001. 480i (SDTV), 221 ep.

PALLAMIN, Vera M. (org.). **Cidade e cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PASCHOAL, N. *Expressões orientalistas na França napoleônica*: *Desenvolvimento de artes e ciências após a Campanha do Egito*. **Faces de Clio**, [S. l.], v. 7, n. 13, 2021. DOI: 10.34019/2359-4489.2021.v7.31253. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/31253. Acesso em: 21 jun. 2021.

PHELAN, Peggy. **A Ontologia da Performance**. In Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Ed. Cosmos, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

REY, Sandra. *Da teoria à prática: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais*. *In*: **Porto Arte**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996. V. 7, n.13 p. 82-95.

RUSHDIE, Salman. **Oriente, Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

_____. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5° Edição, Revista Ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

SOARES, Thiago. *Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop*. **Logos: comunicação e universidade**, Rio de Janeiro, v.2, n.24, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.12957/logos.2014.14155. Acesso em: 12 abr. 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2013.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Bordados de Corpus & Erratórios: moveres nas cidades post/mortem/nas do Capitalismo Gore

Helena Bastos (USP)
Diego Marques (USP)

Corpo e Política: Implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: À luz de uma aproximação entre uma determinada concepção de estética e a noção de "Moveres" (BASTOS, 2017), o presente artigo busca questionar o atual estatuto do "*Homo Aestheticus*" (JOHNSON, 2018) nas grandes cidades do que tem sido chamado de "Capitalismo *Gore"* (VALENCIA, 2010). A partir disso, o artigo apresenta brevemente duas experiências artísticas distintas, "Bordados de *Corpus"* (BASTOS, 2017) e "Erratórios" (MARQUES, 2017), a fim de pontuar de que modo tais práticas artísticas contemporâneas procuram desestabilizar os devires do que chamaremos aqui de "Cidadania Endríaga". Por fim, o artigo atenta aos perigos inerentes as denominadas "Fantasias de Resistência" (FUSCO apud HOOKS, 2019), conforme frisa a necessidade de evitar os riscos de discutir a produção, a função e a explicitação da violência de maneira acrítica, asseptizada e despersonificada.

Palavras-chave: BORDADOS DE CORPUS. CAPITALISMO GORE. ERRATÓRIOS. HOMO AESTHETICUS. MOVERES.

Abstract: In light of an approximation between a certain concept of aesthetics and the notion of "Moveres" (BASTOS, 2017), this article want to question the current status of "Homo Aestheticus" (JOHNSON, 2018) in the large cities of what has been called of "Gore Capitalism" (VALENCIA, 2010). From this, the article briefly presents two distinct artistic experiences, "Bordados de *Corpus*" (BASTOS, 2017) and "Erratórios" (MARQUES, 2017), in order to point out how such contemporary artistic practices seek to destabilize the becomings of what we will call it "Cidadania Endríaga" here. Finally, the article pays attention to the dangers inherent in the so-called "Resistance Fantasies" (FUSCO apud HOOKS, 2019), as it emphasizes the need to avoid the risks of discussing the production, function and explanation of violence in an uncritical, asepticized and disembodied.

Keywords: BORDADOS DE CORPUS. GORE CAPITALISM. ERRATÓRIOS. HOMO AESTHETICUS. MOVERES.

1. Homo Aestheticus: moveres de criaturas estéticas

O presente artigo procura observar como certas práticas artísticas contemporâneas tem testado determinadas estéticas do deslocamento pela cidade[1], enquanto promovem um dado deslocamento da estética compreendida como um

[1] Em referência ao crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2011).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

ramo da filosofia. A princípio, interessa destacar que tais experiências artísticas se afastam da noção de estética entendida estritamente como uma categoria filosófica, ao enfatizarem o papel da estética como um aspecto da cognição corporal (JOHNSON, 2018, p.2. tradução nossa). Em seu livro *The Aesthetics of meaning and thought* (2018), o filósofo estadunidense Mark Johnson defende que os corpos humanos estão co-implicados com os ambientes de modos visceralmente qualitativos, uma vez que os afetos, as emoções e os sentimentos são indissociáveis dos raciocínios, conceitos e discursos elaborados nos e pelos enredamentos entre os corpos e os ambientes. Dessa maneira, o autor enfatiza que é importante reconhecer a natureza profundamente estética dos padrões sensórios, motores, perceptivos e cognitivos que emergem nos e pelos fluxos entre os corpos e os ambientes, de modo que, a estética aparece no cerne da constituição do movimento, do pensamento, da linguagem, da experiência, em suma, da vida corporificada propriamente dita. Nesse sentido, Mark Johnson argumenta que a estética consiste em uma dimensão indispensável da cognição corporal, tendo em vista seu papel medular na própria evolução da espécie humana. Levando isso em conta, o autor anuncia a possibilidade de definirmos o humano como uma espécie de *Homo Aestheticus*: “criaturas da carne, que vivem, pensam e agem em virtude das dimensões estéticas da experiência, do entendimento” (JOHNSON, 2018, p.3. tradução nossa).

Em diálogo com a prerrogativa oferecida pelo filósofo estadunidense John Dewey, Mark Johnson procura questionar alguns dos pressupostos que alicerçam certas tradições das chamadas teorias estéticas. Grosso modo, o autor acredita que determinadas convenções de tais teorias buscam reduzir aquilo que é considerado estético, ao confiná-lo em âmbitos como os denominados “julgamentos estéticos”, “objetos estéticos”, ou ainda, as designadas “experiências estéticas”. De acordo com Mark Johnson, essa compartimentação da estética acarretou pelo menos dois problemas distintos, embora correlacionados. De um lado, essa segmentação atrelou aquilo que é tido como estético à uma determinada acepção de sensível, não raro pautada em uma separação hierárquica entre mente e corpo. De outro, tal fracionamento afastou as ditas experiências estéticas de qualquer outra forma de experiência, seja ela de ordem moral, religiosa, econômica, política etc. Nesse contexto, o autor concluí que o referido processo não só culminou em um dado

ISSN: 2238-1112

negligenciamento do aspecto estético da cognição corporal, como também resultou no apartamento da estética do plano da vida cotidiana.

Daí a relevância, ético, política e epistemológica de reconhecermos que não se trata apenas de elaborarmos teorias sobre o que convencionou-se chamar de experiência estética. Antes e para além disso, é fundamental concebermos que a noção de experiência estética corresponde as atividades neuroquímicas inerentes as correlações entre cérebro, corpo e ambiente intrínsecas aos modos nos e pelos quais agimos, sentimos, pensamos etc. Nessa perspectiva, toda experiência corporal é experiência estética. Assim sendo, ao nos compreendermos como humanos podemos nos reconhecer enquanto criaturas estéticas, graças as nossas profundas habilidades sensoriais, motoras, perceptivas e cognitivas, ou seja, somos criaturas de carne corresponsáveis pelas criações dos sentidos que nos auxiliam nas e pelas nossas orientações corporais com os mundos (ALEXANDER apud JOHNSON, 2018, p.5. Tradução nossa). Por sua vez, tal concepção de experiência estética parece convocar o reconhecimento daquilo que a coreógrafa, professora e pesquisadora brasileira Helena Bastos denomina como “Moveres” (BASTOS, 2017). Segundo a autora, moveres são irrigações que se dão na e pela relação mente, corpo e ambiente, enquanto fluxos que vão alinhavando gestos que colocam em questão quaisquer separações cabais entre pensamento e ação, subjetivo e objetivo, dentro e fora do corpo. Isto pois, os moveres emergem nos e pelos mapeamentos dos estados corporais ativados nos enredamentos entre mente, corpo e ambiente, de modo que, sentir, perceber, pensar correspondem a distintos níveis de descrição de moveres que invariavelmente ocorrem nos e pelos corpos. A partir da noção de “”moveres” observamos que quando o assunto é o corpo podemos verificar uma certa co-dependência entre ética, estética e política, que não admite qualquer possibilidade de cisão absoluta.

Consequentemente, averiguamos que a noção de “moveres” corrobora com a acepção de estética enquanto dimensão da cognição corporal, o que parece reclamar uma mudança radical no modo como empregamos a metáfora da “arte da vida” (JOHNSON, 2018, p.02). Nesse viés, a alegoria de arte da vida deixaria de ser utilizada apenas para defender uma certa inseparabilidade entre arte e vida, devido ao engajamento com uma determinada prática artística em nome da promessa de uma dada “estética da existência” – para aludirmos ao conceito foucaultiano. Isto pois, a ideia de arte da vida pode ser entendida como a evocação de uma premissa

ISSN: 2238-1112

significativa: o reconhecimento de uma espécie de existência estética como condição constitutiva da vida de todo e qualquer corpo humano. Dessa maneira, Mark Johnson defende que a estética se torna a pedra angular da concepção do que significa ser humano, tendo em vista a aludida artisticidade característica às habilidades sensório, motoras, perceptivas e cognitivas da espécie humana.

Dito de outra forma, admitir a hipótese de que a estética constituí um âmbito imprescindível da cognição corporal, demanda o reconhecimento de que o *status* do *homo aestheticus* está diretamente relacionado com a criação vital de significados, sentidos e valores que são nevralgicamente corporificados. O que equivale a dizer que sem a dimensão estética da cognição corporal, sequer haveria filosofia, ciência, política e, tampouco, arte (JOHNSON, 2018, p.261. tradução nossa). Isto porque, são os aspectos estéticos da existência humana que tornam possível a experimentação de formas de co-imaginar, co-construir e co-habitar mundos. Portanto, ante o exposto até aqui, aparentemente torna-se urgente perguntar: qual o estatuto do *homo aestheticus* na plena ascensão do que tem sido chamado de *Capitalismo Gore*?

2. Capitalismo Gore: cidadania endríaga nas cidades *post/mortem*/nas

A partir de um estudo sobre a cidade de Tijuana, localizada na fronteira entre o México e os Estados Unidos, a artista e filósofa transfeminista mexicana Sayak Valencia formulou o conceito de *Capitalismo Gore.* Em linhas gerais, o termo "*gore"* faz referência a um subgênero cinematográfico, no qual o interesse pela vulnerabilidade corporal se dá mediante a mutilação do corpo a fim de expor teatralmente seus pedaços, vísceras e líquidos na tela. Segundo a autora, a noção de capitalismo *gore* pode ser utilizada para pensar a dificuldade de países latino-americanos em gerar modelos sociais, políticos e econômicos alternativos ao capitalismo globalizado, conforme se mantêm reféns de um dado desenvolvimentismo de matriz colonial, patriarcal e racista. Para tanto, o capitalismo *gore* produz o amalgamento de necroempoderamentos, necropolíticas e necropráticas nas e pelas quais a violação da vulnerabilidade corporal aparece como principal via de ascensão social, política e econômica. Trata-se da promoção de um certo uso predatório dos corpos na e pela banalização de todo tipo de violência na vida cotidiana urbana.

Nesse viés, Sayak Valencia afirma que se o capitalismo globalizado se apresenta como uma imensa acumulação de mercadorias, o capitalismo *gore* faz da própria destruição dos corpos um produto (2010, p. 16. tradução nossa). Para isto, a autora diz que é indispensável que o capitalismo *gore* propicie a emergência dos chamados "Sujeitos Endríagos" – em referência a uma personagem da literatura medieval hispânica, metade homem, metade hidra, cuja condição bestial lhe confere um aspecto monstruoso. A autora retoma a expressão para se referir à processos de subjetivação que exigem a formação, a implementação e a replicação de práticas coloniais, patriarcais e racistas, pois fazem da violência um modo de socialização, enquanto promovem a morte de quem quer que esteja socialmente, politicamente e economicamente enquadrado na categoria de "Outro". Por conseguinte, os sujeitos endríagos são aqueles que perpetuam diversas formas de derramamento de sangue, sob a justificativa de transformar inúmeros modos de matar nos mais variados modelos de negócios rentáveis.

A partir disso, Sayak Valencia parafraseia a famosa prerrogativa marxista ao defender que se no capitalismo globalizado tudo que é sólido desmancha no ar, no capitalismo *gore* tudo que é sólido foi edificado sobre o sangue (2010, p. 87. tradução nossa). Nesse contexto, a autora argumenta que a cidade de Tijuana pode ser considerada a capital do capitalismo *gore.* Ao recusar a ideia de que essa cidade consiste em um laboratório da pós-modernidade, conforme uma descrição feita pelo antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini, Sayak Valencia aponta que podemos verificar uma dada simbiose entre consumo, empreendedorismo e violência não apenas em Tijuana, mas em diversas metrópoles latino-americanas. De acordo com a autora, nas grandes cidades do capitalismo *gore* podemos observar uma espiral violenta que articula orgias consumistas, devires assassinos e um classismo criminoso, ao borrar as fronteiras entre o legal e o ilegal, o moral e o imoral, o empresarial e o mafioso. Por sua vez, tal processo corresponde a reprodução das lógicas do fogo, do sangue e do entorpecimento como válvulas de escape das mais diversas formas de ameaças corporais. A autora nos mostra que estes acontecimentos não são casuais:

> Esses fatores, somados à crescente socialização pelo consumo - como única forma de manter os laços sociais - e ao fato de que as pressões e atitudes consumistas não param nas fronteiras da pobreza, mas se estendem a todas as camadas sociais, inclusive aquelas que são extremamente precárias; bem como a culpa, banalização e heroificação do

ISSN: 2238-1112

> crime tanto nas zonas de exclusão social como através dos bombardeamentos televisivos, do entretenimento, da violência decorativa e do biomercado. Eles nos levam à execução de práticas *gore* como algo previsível e legítimo dentro do desenvolvimento da sociedade hiperconsumista. (VALENCIA, 2012, p.87. tradução nossa).[2]

Diante disso, Sayak Valencia afirma que é possível perceber uma certa alegria ameaçadora nas metrópoles do capitalismo *gore,* ou ainda, uma alegria inquietante diante do sangue (VALENCIA, 2010, p.136. tradução nossa). A título de curiosidade, parece relevante evocarmos aqui uma ideia cara ao modernismo brasileiro: a alegria é a prova do nove. Quase cem anos após a publicação do manifesto antropófago, a noção de capitalismo *gore* nos oferece outras perspectivas a respeito da máxima oswaldiana, ao apontar possíveis articulações entre alegria, antropofagia e violência como prática de consumo na atual sobrevivência nas metrópoles brasileiras – uma tarefa que não conseguiremos levar a cabo no contexto deste artigo. Contudo, foi a partir de uma premissa relativamente similar, embora localizada no contexto mexicano, que a referida autora demonstrou que a epítome pós-moderna é ineficaz para descrever as grandes cidades latino-americanas. Para Sayak Valencia, o capitalismo *gore* demanda que tais metrópoles sejam entendidas como "Cidades *post/mortem*/nas".

No capitalismo *gore*, as grandes cidades tendem a cristalizar uma espécie de episteme da violência ao combinarem a espetacularização do derramamento de sangue, a intolerância social e o autoritarismo de Estado. Nesse cenário, nos parece oportuno ressaltar que 43 das 50 cidades mais violentas do mundo estão na América Latina, segundo um ranqueamento divulgado pela ONG mexicana Conselho Cidadão para Segurança Pública e Justiça Penal[3]. Assim, entendemos que o conceito de cidades *post/mortem*/nas oferece uma perspectiva crítica a noção

[2] No original "(...) *Dichos factores aunados a la creciente socialización por el consumo —como única vía de mantener vínculos sociales— y al hecho de que las presiones y las actitudes consumistas no se detengan en las fronteras de la pobreza sino que se extiendan por todas las capas sociales, incluidas aquellas que se encuentran ultraprecarizadas; así como la desculpabilización, la trivialización y la heroificación de la delincuencia tanto en las zonas sociales de exclusión como a través del bombardeo televisivo, el ocio, la violencia decorativa y el biomercado. Nos conducen a la ejecución de prácticas gore como algo previsible y legitimo dentro del desarrollo de la sociedad hiperconsumista* (...)"

[3] A ONG Conselho Cidadão para Segurança Pública e Justiça Penal é uma entidade de referência internacional no monitoramento dos índices relacionados a crimes violentos, segurança pública, justiça penal e políticas governamentais. O levantamento não leva em consideração cidades oficialmente envolvidas em conflitos bélicos. Os dados do referido ranqueamento são de 2020 e foram publicados em abril de 2021. Saiba mais em: https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2021/04/24/ong-mexicana-aponta-capital-do-acre-entre-as-50-cidades-mais-violentas-do-mundo.ghtml. Último acesso em 09/06/2021.

ISSN: 2238-1112

de cidade pós-moderna, pois, se concordarmos que o prefixo pós indica a possibilidade de superação de uma certa ideia de modernidade, nas grandes cidades do *capitalismo gore* tal suplantação só seria factível mediante a erradicação do seu duplo: a reprodução da violência colonial. Não obstante, a concepção de cidades *post/mortem*/nas nos permite ainda fazer algumas breves considerações acerca do *status* do *homo aestheticus* no capitalismo *gore*.

Como vimos, a autora demonstra que as populações das cidades *post/mortem/*nas estão permanentemente expostas às incessantes negociações com a morte na vida cotidiana urbana, ainda que em níveis bastante distintos. Dessa forma, a estética como uma dimensão da cognição corporal de certo modo é sequestrada por necropráticas, necroempoderamentos e necropolíticas promovidas nos e pelos conluios estabelecidos entre diferentes setores do mercado, da sociedade e do Estado. Trata-se de uma espécie de espoliação do aspecto estético da cognição corporal, responsável por configurar uma dada sensibilidade cultural permissiva à cotidianização de todo tipo de homicídio. Por isso, nos parece que o conceito de cidades *post/mortem*/nas anuncia o devir do que chamaremos aqui de *Cidadania Endríaga*. De modo geral, originalmente a noção de cidadania está relacionada com uma certa ideia de nascimento, ou ainda, do local em que se nasceu. Posteriormente, a concepção de cidadania passou a denotar uma determinada fidelidade ao Estado, ou seja, o entendimento de que o cidadão é aquele que tem o dever de zelar, bem como, de gozar dos direitos supostamente garantidos pelo Estado. Tal acepção de cidadania remonta a uma famosa expressão da filósofa alemã Hannah Arendt: a cidadania “é o direito de ter direitos" (ARENDT, 2012).

Contudo, nos parece que a possibilidade de uma cidadania endríaga indica a crença de ser portador tanto do dever, quanto do direito de violentar quem ou o que quer que seja a fim de garantir algum tipo de benefício próprio. Isto é, a cidadania endríaga emerge no e pelo uso das mais variadas formas de violência expressiva, explícita e extrema, ou seja, ao fazer da violência um modo de socialização, de produção, de cultura, em resumo, um modo de vida. Dessa maneira, o reconhecimento do devir de uma cidadania endríaga convoca ao abandono da suposição de que os corpos co-responsáveis por processos sociais, políticos e econômicos podem ser considerados de alguma maneira dóceis, passivos, obedientes (VALENCIA, 2010, p.89. tradução nossa). Isto porque, tal ideia

está diretamente associada à corrente proliferação de zonas de indistinção entre os ditos cidadãos de bem e os cidadãos de bens, entre os mitos do macho provedor e do fardo do homem branco, entre as chamadas leis da selva e do mercado etc.

A título de exemplo, podemos mencionar a vigente retórica que invoca o denominado direito de ir e vir, como pretexto para não cumprir as indispensáveis medidas de distanciamento e isolamento social no combate à crise sanitária que assola o Brasil. Ao que tudo indica, pouco importa se o gozo de tal direito implica em colocar em risco a própria vida, muito menos oferecer uma ameaça à vida dos outros. Assim sendo, o devir de uma cidadania endríaga é atualizado a fim de justificar a injustificável fundação de uma episteme da violência, ao dispensar qualquer possibilidade de convivência na diferença, de relações cooperativas, de formas de solidariedade, de vínculos de amizade, ou ainda, de discernimento crítico no chão das cidades *post/mortem*/nas. No limite, o prenúncio de uma cidadania endríaga não é outra coisa senão a negação dos direitos fundamentais, coletivos e humanos, de maneira que, a própria noção de cidadania no sentido forte do termo parece ser colocada em xeque. Isto pois, o devir de uma cidadania endríaga é atualizado na disseminação de engodos como, por exemplo, “direitos humanos para humanos direitos”. Falácias que nada mais são senão a perversão dos direitos que deveríamos ter ao nascer, em prol do pretenso direito de matar quem não vive do modo que os cidadãos endríagos acreditam que se deve viver.

Perante o exposto, apresentaremos a seguir duas experiências artísticas distintas: Bordados de *Corpus* (BASTOS, 2017) e Erratórios (MARQUES, 2017). Nosso intuito é apontar como estas práticas artísticas procuram enfrentar os mais distintos níveis de necrose das relações afetivas, sociais, econômicas, políticas etc., justamente ao apostarem na ativação da estética como uma dimensão da cognição corporal. Trata-se de observar de que modo os Bordados de *Corpus* e os Erratórios tentam desestabilizar as necropráticas que invocam os devires de uma cidadania endríaga. Cabe frisar que tanto uma, quanto a outra consistem em experiências artísticas mobilizadas na e pela auto-organização de coletividades a partir de práticas artísticas singulares, enquanto se empenham em interrogar formas de morrer que tendem a se impor tão violentamente quanto a morte biológica propriamente dita – sobretudo, no que tange a quem, ao ser considerado sub-humano, ainda hoje precisa reivindicar o seu ingresso na dita humanidade.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

3. Bordados de Corpus: moveres entre a necroestética do Capitalismo Gore

Lembremos de um ocorrido no México em setembro de 2014: entre a noite e madrugada, na passagem do dia 26 para o dia 27 de setembro, 43 estudantes foram sequestrados na Escola Normal Rural de Ayotzinapa, situada no município de Iguala, no Estado de Guerrero, localizado a 190 quilômetros ao sul da capital mexicana. A versão oficial do ocorrido tem sido desdenhada pelas famílias das 43 vítimas, por seus respectivos advogados e pelas equipes de investigação independentes que estudaram o caso desde então. Em março de 2018, as suspeitas de que os 43 estudantes haviam sido torturados se confirmaram. O escritório da ACNUDH – Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos, publicou um relatório denunciando que entre os estudantes sequestrados pelo menos 34 haviam sido torturados. Como é sabido, a ouvidoria pública mexicana chegou a conclusões similares meses mais tarde. Ambas as investigações derrotaram a narrativa oficial que o governo do presidente Enrique Peña Nieto, do PRI – Partido Revolucionário Institucional, não mediu esforços para impor durante quase seis anos, ou seja, de 2014 até 2020. A identificação dos restos mortais do estudante Christian Rodrigues no munícipio de Iguala, comprovava que nem todos os estudantes foram assassinados no aterro sanitário da cidade Cocula, como defendia a versão do governo. As instâncias governamentais mexicanas demoraram anos para responder, ainda em que parte, como aqueles 43 estudantes foram desaparecidos. Assim sendo, não pairam muitas dúvidas a respeito da relação do governo do estado de Guerrero com o modo extremamente violento que as vidas dos 43 estudantes de Azyotzinapa foram ceifadas.

Ao narrar este trágico episódio no México, nos referimos ao período em que fomos apresentados ao Coletivo Fuentes Rojas, na Cidade do México, capital do país. Reúnem-se, semanalmente em uma ação performativa que de certo modo está implicada com o questionamento de eventos como o que foi narrado acima. O Coletivo Fontes Rojas se encontra todos os domingos na praça central de Coyácan. Um grupo formado por mulheres, homens e crianças que bordam lenços reverenciando vidas desaparecidas forçadamente ou mortas violentamente. Quanto se trata de desaparecimentos forçados seus nomes são bordados em verde. Quando são casos confirmado de mortes violentas, os nomes das vítimas são bordados em vermelho. Foi a partir dessa experiência com o Coletivo Fontes Rojas

ISSN: 2238-1112

que incialmente concebemos uma ação denominada Bordados de *Corpus*. Para tanto, todas as sextas-feiras, às 10h da manhã, nos encontramos no Largo da Batata, localizado no bairro de Pinheiros, na cidade de São Paulo. Nos sentamos nos bancos da praça, cada participante elege o nome de pessoa que teve sua vida dizimada por algum tipo de violência policial, social e/ou econômica. De modo geral, os participantes do Bordados de *Corpus* consistem em frequentadores, estudantes e pesquisadores ligados ao LADCOR – Laboratório de Dramaturgias do Corpo, do PPGAC da ECA/USP – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Esta ação, em virtude do isolamento social imposto pela Síndrome Mundial Sanitária da COVID 19, desde 2020 está suspensa provisoriamente. Durante a ação de bordar, instauramos um certo estado de escuta entre todas as pessoas envolvidas. Conversamos sobre cada vida ceifada, pensamos sobre as dores dos familiares, amigos e colegas enlutados.

Aos poucos, silêncios vão nos invadindo, mobilizando todas, todos e todes com seus bordados em memória a cada vida que foi retirada violentamente do nosso convívio. Como podemos nos colocar diante de tantas ausências, de tantas dores? Sentar-se numa praça e bordar em silêncio coletivamente. Cada nome bordado no lenço se faz voz que murmura no urbano. Murmúrios de gente daqui e de lá. Desse modo, bordar nomes com linhas verdes e vermelhas em lenços brancos, é uma tentativa de minimamente restaurar o valor afetivo, social e político de cada vida que foi violentamente interrompida. Nesse contexto, bordar é se co-implicar com os “moveres” que abrangem desde a base sensório motora do corpo até os agenciamentos corporais coletivos, sociais e políticos, de maneira que, a própria noção de Bordados de *Corpus* deixa de denominar apenas a referida prática artística, conforme oferece um modo de entender certas dramaturgias do corpo no cotidiano das cidades *post/mortem/*nas**.**

Assim sendo, a noção de Bordados de *Corpus* aponta que atentarmos ao papel do movimento corporal é relevante para a invocação de uma dada ecologia de saberes, principalmente diante do compromisso de exigir pelas mais variadas formas de justiça cognitiva, social e histórica. Nesse sentido, vale pontuar que a própria noção de bordado remete tanto a uma prática artesanal popular ancestral, quanto a um modo de conceber a dança contemporânea em campo expandido, como proposto aqui. Ao fazermos este arrazoado, queremos demonstrar que pensar em Bordados de *Corpus*, é um modo de eleger uma estratégia para reivindicar pela

ISSN: 2238-1112

dignidade das vidas violentadas nos mais diversos contextos sociais, políticos e econômicos. Isto pois, a implicação com os Bordados de *Corpus* é uma forma ética, estética, política e epistemológica de reclamarmos por justiça diante das necropráticas, necropolíticas e necroempoderamentos do capitalismo *gore.* Como se sabe a ideia de necropolítica foi formulada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, a fim de questionar a implementação de políticas pautadas pelo direito de matar, sobretudo no que se refere a população negra. A partir de um diálogo com o autor e com o artista pesquisador moçambicano Marcial Macome, as artistas e pesquisadoras brasileiras Helena Bastos e Adriana Matos têm discutido aquilo que chamam de “Necroestética” (BASTOS & MATOS, 2020).

Em linhas gerais, a noção de necroestética pode ser entendida como a replicação de formas sensíveis que produzem tanto uma certa invisibilidade, quanto uma dada supervisibilidade responsável por reduzir a morte a uma mera imagem – ou imagem vazia – enquanto articula um espectro de imperceptibilidade relacionada à amnésia e a afasia. Nesse âmbito, a noção de Bordados de *Corpus* aparece como uma estratégia para entendermos como podemos agir em memória das vítimas dos mais diversos tipos de violência, sem reduzirmos o luto por essas vidas violentamente interrompidas a meras replicações necroestéticas, tal qual costuma ocorrer com aquilo que tende a circular em certos ambientes midiáticos, digitais, artísticos etc. Dessa maneira, a experiência estética na realização dos Bordados de *Corpus* se dá justamente nas co-implicações entre os corpos no aqui e agora nos mais distintos níveis éticos, políticos, estéticos e epistemológicos. Juntos, tateamos, rastreamos, farejamos um diálogo estético que vai se processando a partir da necessidade de demarcar no espaço público o luto em memória de cada vida perdida de modo violento.

Portanto, é mediante a co-imbricação entre mãos, dedos, linhas, agulhas e lenços que performamos gestos que reclamam poeticamente pela dignidade de vidas forçadamente desaparecidas; vidas violentamente dizimadas – vidas com nomes, com idade, com famílias, com datas que marcam o momento em que foram definitivamente apartadas do convívio afetivo, social e político. Não raro, vidas que povoavam as camadas mais vulneráveis, invisibilizadas e marginalizadas pelo capitalismo *gore*: pobres, negros, indígenas, mulheres, LGBTQIA+, moradores em situação de rua, dentre tantos outros. Cada lenço bordado, é um murmúrio diante do silêncio que se impõe perante um cenário cada vez mais violento, horripilante e

ISSN: 2238-1112

aterrorizador. Nesse cenário, experiências como Bordados de *Corpus*, feita de gestos simples como sentar, bordar, escutar, murmurar, apostam em ações performativas realizadas em praça pública, à medida em que instauram silêncios enlutados que podem acenar, tocar, sensibilizar, ainda que por alguns instantes, até mesmo o transeunte mais apressado. Há medo de morrermos só.

4. Erratórios: perder-se a pé pelas cidades *post/mortem*/nas contra os afeticídios urbanos

De acordo com o censo divulgado pelo IBGE[4] em 2010, 77 milhões de brasileiras e brasileiros sentem medo ao andar a pé pela cidade. Isto é, quase metade da população brasileira com mais de dez anos de idade, se sentia insegura ao andar a pé pelas cidades do país, na primeira década do século XXI. A pesquisa apontou que tal medo não está necessariamente atrelado a questões relacionadas a criminalidade, mas principalmente ao afastamento do endereço de residência. Portanto, quando nos deparamos com perguntas como: "que tipo de cidade produzirão os corpos que sentem medo de andar a pé pelas ruas?" (CARERI, 2017), talvez estejamos lidando com as implicações do que significa andar a pé pelas cidades *post/mortem*/nas. Nesse aspecto, é importante sublinhar que essa espécie de medo pedestre não é uma exclusividade de quem anda a pé pelas cidades brasileiras. Segundo o arquiteto italiano Francesco Careri, para uma grande parcela da população da América do Sul andar a pé pelas cidades *post/mortem/*nas significa sentir medo: do urbano, do público, da coletividade, especialmente, do outro – frequentemente percebido como um inimigo em potencial (CARERI, 2013).

Para o autor, a simples possibilidade de andar a pé sem obedecer a um percurso previamente estabelecido nas cidades sul-americanas, parece estar diretamente ligada com o pavor de ser socialmente, economicamente e politicamente enquadrado como um suposto marginal, mendigo, morador em situação de rua, sem teto, bandido, vadia, dentre outras categorias subalternizadas (CARERI, 2003). Não por acaso, o autor identifica que uma espécie de fenômeno antiperipatético acomete uma parcela da população que vive abaixo da linha do Equador, para a qual andar a pé pela cidade na melhor das hipóteses significa

[4] Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

ISSN: 2238-1112

circular de uma clausura a outra. Ao nosso ver, tal ocorrência pode ser verificada em um tipo bastante específico de pedestre: os chamados transeuntes[5]. Isto pois, os transeuntes são aqueles que permanecem reféns do medo instilado por uma parcela da sociedade civil, pela mídia hegemônica, por setores do mercado e pelo Estado, enquanto circulam sequestrados por um terror sem fim, em um esforço de prevenir um fim aterrador (INVISÍVEL apud MARQUES, 2017, p. 05).

No limite, tais transeuntes podem ser confundidos com mortos vivos que circulam por cidades terminais, distópicas, apocalípticas, conforme o real do cotidiano urbano do capitalismo *gore* é borrado com a ficção de produções audiovisuais como a famosa série televisiva estadunidense *The Walking Dead.* Para os transeuntes, andar a pé pelas cidades *post/mortem/*nas demanda uma certa mobilização da violência da indiferença no enfrentamento do medo em relação aos outros urbanos. Dessa maneira, os transeuntes se empenham em performar uma determinada *Coreografia Pedestre* (MARQUES, 2021), frenética, fatigante e fútil, ao replicarem uma indiferença violenta em nome da ilusão da livre circulação autônoma no chão das cidades *post/mortem*/nas. A partir do teórico da performance André Lepecki, compreendemos que os transeuntes performam tais coreografias pedestres sob o pretexto de se protegerem da dita violência da diferença, conforme tal indiferença violenta faz de um dado policiamento sua operação magna (LEPECKI, 2011).

Isto é, trata-se de uma dada ideia de polícia que atua como um vetor de força ao fazer confundir cidadão e transeunte, à medida em que, transforma sua coreografia pedestre em uma espécie de passaporte para a suposta livre circulação nas cidades *post/mortem*/nas – enquanto enquadra toda e qualquer outra coreografia pedestre na categoria dos chamados “movimentos suspeitos”. Desse modo, a elaboração de uma teoria cinética da polícia nos permite entrever seu papel iminentemente coreográfico, ou seja, aquilo que André Lepecki conceitua como *Coreopolícia:* a regulação sensório motora da circulação dos corpos, bem como, da informação, dos bens e dos meios de transportes pelo chão do urbano contemporâneo (LEPECKI, 2011). Ao contrário do que muitos gostariam de pensar,

[5] É importante salientar que o transeunte consiste em um tipo específico de pedestre. Ainda que no senso comum as noções de transeunte e pedestre apareçam como sinônimos, o transeunte é aquele que anda a pé pela cidade obedecendo imperativos da ordem da circulação, da impessoalidade, do consumo, da empregabilidade etc. Desse modo, cabe frisar que o transeunte consiste em uma invenção sociocultural bastante específica. Ver mais em Frehse (2011).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

o coreopoliciamento não consiste em uma atividade exclusiva de instituições policiais mantidas pelo Estado, mas em um elemento que já está dado na organização da circulação das cidades *post/mortem/*nas.

Portanto, a admissão da hipótese de que a polícia coreografa, exige o reconhecimento de que o coreopoliciamento não é apenas responsável por fazer a manutenção dos modos de circulação pela *urbe*, ao procurar garantir que tudo e todos circulem da maneira que são violentamente interpelados para circular. Isto pois, sua função é assegurar que tudo e todos se movam completamente alheios, cegos, indiferentes em relação àquilo que os leva a se moverem, à exemplo do que ocorre nas coreografias pedestres performadas pelos transeuntes nas cidades *post/mortem/*nas. Dessa forma, verificamos que os transeuntes promovem um coreopoliciamento repressivo exercido na e pela organização insensata e insensível do movimento corporal nos e pelos próprios corpos. Por sua vez, tal coreopoliciamento é responsável pela reprodução de uma série de automatismos sensórios, motores, perceptivos e cognitivos aos quais o performador, professor e pesquisador brasileiro Diego Marques denominou como *Anestética Corporal Urbana* (MARQUES, 2017). Em linhas gerais, trata-se de um certo embotamento da estética enquanto dimensão da cognição corporal, a partir da configuração de um dado regime perceptivo-cognitivo em nome de uma determinada anatomia política: a regulação do delírio policial da suposta livre circulação, que nada mais é senão a promoção do individualismo urbano. Assim sendo, a anestética corporal urbana encontra seu maior emblema no transeunte que performa suas coreografias pedestres ao internalizar no e pelo movimento corporal a coreografia da polícia, ou seja, a predeterminação de uma cinética que acena para o que chamamos anteriormente de cidadania endríaga. A partir do performador, professor e pesquisador argentino Santiago Cao, consideramos que a anestética corporal urbana pode ser lida como um indício do que ele tem denominado como *Afeticídio Urbano* (CAO, 2016).

Grosso modo, se um genocídio consiste no extermínio deliberado de um determinado povo, o afeticídio consiste no aniquilamento da capacidade corporal de afetar e ser afetado pelos outros corpos, ainda que de modo parcial. De acordo com Santiago Cao, o afeticídio consiste em uma certa desmontagem de regimes sensíveis de afetação urbanos, a fim de promover uma despolitização da vida corporificada nas cidades *post/mortem/*nas. Isto pois, se a política pode ser

ISSN: 2238-1112

entendida como a arte dos corpos que afetam e são afetados, parece que uma das questões prementes do nosso tempo consiste em reabilitarmos a capacidade de sermos mobilizados por afetos que estão antes e para além dos domínios do medo. Diante desse imperativo, o Coletivo Parabelo[6] tem desenvolvido há dezesseis anos uma pesquisa continuada acerca da relação corpo, performance e cidade na chave do que tem sido chamado de arte como educação. Nesse contexto, desde 2015, o Coletivo Parabelo tem realizado uma ação denominada Erratórios.

Concebidos em um trânsito entre o ensino público superior e básico na cidade de São Paulo, os Erratórios consistem em aulas peripatéticas, performáticas e públicas realizadas com as ruas de um bairro específico, à exemplo do que ocorreu não só em diversos bairros paulistanos, como também em bairros das cidades de Fortaleza e Salvador, localizadas respectivamente nos estados do Ceará e da Bahia, no nordeste brasileiro. Para tanto, a realização dos Erratórios prevê o agenciamento de quatro práticas errantes distintas: *Errâncias Urbanas*, *Escritos Errabundos, Leituras Erráticas e Diálogos Erroristas.* De modo bastante geral, tais práticas errantes são acionadas mediante a experimentação do deslocamento do corpo pela cidade e vice-versa, a fim de exercitar uma espécie de *Alteridade radical* com os outros urbanos (JACQUES apud MARQUES, 2017). Nesse sentido, tais práticas errantes são responsáveis por um dado acionamento da co-presença corporal no compartilhamento do espaço-tempo urbano com outros corpos, premissa indispensável para que se faça uso público do espaço público, sem incorrer no risco de produzir qualquer tipo de publicidade sem esfera pública. Isto pois, o que está em jogo durante a realização dos Erratórios não é apenas à experimentação de uma estética do deslocamento pela cidade, senão a ativação da estética como dimensão da cognição corporal, a fim de desmantelarmos a anestética corporal urbana imposta pelos devires de uma cidadania endríaga nas cidades p*ost/mortem/*nas

5. Fantasias de resistência: o risco da violência decorativa nas práticas artísticas contemporâneas

Seja a partir do ato de bordar em praças públicas em memória às vítimas da violência patriarcal, policial e econômica, ou então, da ação de errar no e pelo deslocamento corporal pelas cidades contra os afeticídios urbanos, nos parece que

[6] Para saber mais sobre o Coletivo Parabelo acesse www.coletivoparabelo.com

é prudente zelar contra os riscos da reprodução de uma espécie de *Violência Decorativa* (VALENCIA, 2010, p.154. tradução nossa). Isto é, trata-se da necessidade de promover o contínuo questionamento do modo como práticas artísticas contemporâneas procuram discutir a produção, a função e a explicitação da violência, a fim de evitar tratá-la de maneira acrítica, asseptizada e despersonificada, sob o perigo de reduzir a violência a uma espécie de elemento decorativo – especialmente no que diz respeito ao modo como as eventuais materialidades derivadas dessas práticas são colocadas em circulação pelos mais diversos pretextos: documentais, científicos, promocionais etc.

Ainda nessa perspectiva, também é preciso ponderar sobre as formas que noções como, por exemplo, ação política, pensamento crítico e resistência têm sido utilizadas como etiquetas para qualificar uma produção artística que tende a criar, consolidar e circular por nichos tidos como independentes, alternativos, *undergrounds* etc., embora frequentemente contribuam com a proliferação de práticas de consumo indispensáveis para a expansão do denominado "Mercado *Gore*" (VALENCIA, 2010, p.152. tradução nossa). Isto porque, tomar somente aquilo que se faz como justa medida para criticar, denunciar e rejeitar formas de violência sistêmicas, pode ser uma maneira de transformar supostos ativismos em disfarces para escamotear o que se faz sobretudo em benefício próprio. Diante disso, Sayak Valencia cita a atriz, dramaturga e encenadora espanhola Angélica Liddell ao questionar:

> Agora que se vive completamente seguro, agora que se livrou de todos os inimigos, finalmente, de todos os inimigos, agora, que não se sabe como administrar as próprias fraquezas, a própria avidez por sofrimento, a própria culpa, os próprios desejos, a própria ruindade e as próprias ofensas. A questão é, depois da matança, o que o homem fará para continuar demonstrando, demonstrando a si mesmo, que continua sendo um homem? (LIDDELL apud VALENCIA, 2010, p. 155. tradução nossa).[7]

Nesse viés, é crucial nos mantermos continuamente dispostos a questionar de quais modos aquilo que praticamos artisticamente pode ser considerado crítico, antagônico, contestatório. Tal compromisso é elementar para que evitemos as armadilhas daquilo que a performadora, pesquisadora e professora

[7] No original "(...) Ahora que vivís completamente seguros/ahora/que os han librado de todos los enemigos/por fin, de todos los enemigos/ahora/no sabéis cómo administrar vuestra debilidade/vuestra avidez de sufrimiento/vuestra culpa/vuestros deseos/vuestra ruindade/y vuestros insultos/La cuestión es, después de la matanza/¿qué hace el hombre para seguir demostrando/demostrándose a sí mismo, que sigue siendo un hombre? (...)"

ISSN: 2238-1112

cubano-americana Coco Fusco chamou de “Fantasias de Resistência” (FUSCO apud HOOKS, 2019, p.324). Trata-se de uma certa escassez de autocrítica em relação ao que fazemos diante do excesso de crítica em relação ao que é feito do outro. Esse processo parece nos condicionar a constante obrigação de reagir, sem necessariamente modificarmos a forma que temos agido – mesmo artisticamente. Para tanto, é imperioso compreendermos que atentar ininterruptamente aos modos como nos posicionamos perante as dores, os traumas e as perdas causada pelas violações opressivas, é tão importante quanto fazer oposição permanente às opressões violentas.

Caso contrário, essa espécie de violentação da estética enquanto dimensão da cognição corporal pode resultar na reprodução de todo tipo de estética da violência, conforme certas práticas artísticas contemporâneas promovem meras simulações de empatia, de crítica e de resistência, enquanto de fato somente alimentam o consumo, a participação e expansão do mercado *gore*. Seja a partir do ato de bordar em praças públicas em memória às vítimas da violência patriarcal, policial e econômica; seja a partir da ação de errar no e pelo deslocamento corporal pelas cidades contra os afeticídios urbanos, é imprescindível rompermos com as fantasias de resistência para que a ameaça da violência decorativa não transforme nossas práticas artísticas em uma mera saudação ao capitalismo *gore* – que não cessa de escorrer pelas nossas casas, ruas, praças, salas de aula, plataformas digitais, mas antes e acima de tudo, o capitalismo *gore* que se esguicha nos e pelos nossos próprios corpos.

Maria Helena Franco de Araujo Bastos - Helena Bastos (USP)
helenabastos@usp.br
Artista do corpo e co-diretora do grupo Musicanoar desde 1992. Professora na graduação e na pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da ECA/USP. Atual Diretora do Teatro da USP-TUSP. Coordenadora do LADCOR-Laboratório de Dramaturgias do Corpo do PPGAC da ECA/USP, certificado pelo Cnpq.

Diego Marques (USP)
diegoalvesmarques@hotmail.com
Performer, professor e pesquisador integrante do Coletivo Parabelo desde 2005. É bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP (2014), mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP (2017) e doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC da ECA/USP, com bolsa FAPESP (2018). Orientadora: Helena Bastos

Referências:

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade = Cuerpo sin voluntad.** Revisão e tradução: Martina Altalef. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

BASTOS, Helena & MATOS, Adriana. **Ketty Noël: Pensamento Artístico que Desarticula a Necroestética.** Salvador: ANDA, 2020. – 239 - 252: (Coleção Quais danças estarão porvir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 9).

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAO, Santiago Manuel Gonzáles. **O que pode um corpo diante do afeticídio urbano? A "potência de não" e a "tática do segredo" como formas de resistências**. Dissertação de mestrado. Salvador: Faculdade de Arquitetura da UFBA, 2016.

FREHSE, Fraya. **Ô da Rua!: o transeunte e o advento da Modernidade em São Paulo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

HOOKS, Bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais.** São Paulo: Elefante. 2019.

JONHSON, Mark. **The Aesthetics of Meaning and Thought. The bodily roots of philosophy, science, morality, and art.** Chicago; London: The University of Chicago Press, 2018.

MARQUES, Diego. **Experiências Erráticas: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2017.

_____. Coreografias Pedestres: uma hipótese para repensar as caminhadas pela cidade de Michel de Certeau na era da performance. **Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, Campinas, SP, volume 12, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz & CARVALHO, Carla. **Arte e estética na educação: corpo sensível e político**. Anderson Devigili (capa). - Curitiba: CRV, 2020. (254p. Coleção: Arte e estética na educação. V.01).

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore.** Editorial Melusinal, S.L. Dieseño y maquetación: Carolina Hernández Terrazas. España: Primera edición, 2010.

_____. **Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo.** *Relaciones Internacionales*, núm. 19, 2012 GERI – UAM.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Uma possível prática de resistência contextualizada no cotidiano dos corpos nas telas: Labcorpolavra

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque (UESB)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

-

RESUMO: Pensar processos de criação em dança nos tempos de Covid-19 aponta o quanto somos desiguais diante dessa crise sanitária e quais implicações em ser/estar no mundo se fazem corpo nesse confinamento diante das telas. Nesse contexto a visibilidade constante na vida da sociedade civil, transformou esse ambiente vigiado em todos os pontos, compartilhando as mesmas informações em rede sobre o que fazemos a cada momento. Evidente que os processos de criação em dança não escapam a esse encharcamento de informações. Como possível prática de resistência contextualizada no cotidiano dos corpos nas telas a residência Labcorpopalavra propõe um compartilhamento no qual aquilo que praticamos nos faz ser o que somos, a partir do desejo, das “ressonâncias” e do prazer de fazer bem, e como é indissociável essa relação com os aspectos afetivos, políticos e sociais.

PALAVRAS-CHAVE: LABCORPOPLAVRA. *CORPOMÍDIA*. CARTOGRÁFICA.

ABSTRACT: Thinking about dance creation processes in Covid-19's time points out how unequal we are in the face of this health crisis and what implications for being/being in the world are embodied in this confinement in front of the screens. In this context, the constant visibility in the life of civil society has transformed this environment under surveillance at all points, sharing the same information in a network about what we do at every moment. It is evident that the processes of creation in dance do not escape this saturation of information. As a possible practice of resistance contextualized in the daily lives of bodies on screens, the Labcorpopalavra residency proposes a sharing in which what we practice makes us what we are, based on desire, "resonances" and the pleasure of doing well, and how it is inseparable this relationship with affective, political and social aspects.

KEYWORDS: LABCORPOPLAVRA*. CORPOMÍDIA*. CARTOGRAPHIC.

Tempos de telas, distopias e pouca escuta

A questão que vem me atravessando, versa sobre como resistir a essa política de “bolha” das redes, e aos discursos que promovem visibilidade ao consenso de ódio, além do que perpetua a idolatria dos selfies e das práticas de discriminação étnico-raciais, dentre outras. Identifico tais questões e continuo

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

pensando sobre a possibilidade de existência partir desse momento e lugar que estamos vivendo.

A busca é ultrapassar essa sensação distópica que implode nesse processo atual e nos quais muitas pessoas demostram insensibilidade diante de outras vidas. Discorrer sobre esse assunto mobilizou essa escrita e tangencia a pensar: *Como existir como tantas convocações dissonantes ao mesmo tempo, em um momento de mortes infindáveis devido a uma crise sanitária, vivendo em um governo que desconsidera vidas?*

A complexidade que existe ao atuar nas redes, como citado no texto: *Panoptismo Eletrônico Virtual e sua ameaça ao exercício da atitude crítica (2018)* dos autores César Candiotto e Silvio Souto Neto, estão nas características contraditórias: efeitos positivos quando relacionados à saúde ao acompanhar doentes nos hospitais e efeitos negativos, quando se faz controle do sujeito, esse limiar entre liberdade e sujeição, apoio e dominação torna-o paradoxal. O panoptismo na atualidade difere, pois esse comportamento se faz “voluntário” na relação comunicação-tecnologia e se ajustam conforme interesses dos grupos de pessoas, fomentando discursos e produzindo súditos, esses constituídos de distintas lógicas discursivas a atuarem em um lugar tipicamente relacional. Esse corpo sempre vigiado e regulador e regulado, intensifica vozes discursivas de um governo sobre condutas dos indivíduos, normalizando e fazendo parte da nossa vida diária.

Utilizo alguns argumentos para pensar pontos de fuga nas trocas com professores, amigos, estudantes, artistas, pesquisadores e apresento a residência artístico-pedagógica que participei no Labcorpopalavra durante sete semanas, desenvolvido pela artista da dança Aline Bernardi (RJ), professora, diretora do Coletivo Celeiromoebius, criadora e propositora da residência Labcorpopalavra, Lídia Tourinho, dramaturgista, pesquisadora e docente da UFRJ, e Lia Petrelli, artista gráfica além de outros profissionais. Participei com eles e mais 33 artistas do Brasil, interessados em um fazer-pensar que amplie modos de ser, ver, sentir, perceber e constituir afetos, como uma possível prática insurrecional dos corpos nas telas. O projeto tem em sua proposta a construção das dinâmicas de corpo-fala, corpo-escrita e corpo-ação, aqui separado pela questão didática, mas se imbricam continuamente nas presenças de alguns convidados e nos encontros, que mesmo nas telas não intercepta possibilidades de criarmos arte e nos movermos articulando experiências afetivas com os materiais propostos.

ISSN: 2238-1112

O objetivo do Labcorpopalavra dentre outros que se expandem pelo processo contínuo de suas proposições (em atuar em diferentes contextos) é adentrar caminhos a uma escrita cartográfica na constituição de dramaturgias diversas referentes a modos de fazer, existir, reconstruir vivências, escutar e contar histórias pessoais, além de extrair os melhores sentimentos entre os participantes.

De partida, essa proposta demonstra um perfil crítico/político, aguçando percepções e repertórios pessoais, e um mover e escrever em fluxo que se expandem a cada encontro, ampliando significações em dança que se fazem potentes e contínuos como campo de conhecimento e autoconhecimento, em que, enquanto sujeitos, percebamos a nós e ao mundo e ressaltemos a escuta, amizade, respeito, e memórias afetivas, sem contar a errância como encanto na constituição de caminhos a seguir. Pensando errância a partir do desejo de experimentar em sinergias no coletivo, sem expectativas, nem pressões, mas em pulsações vitais e singulares.

Ao ser lançada, de imediato o tema “colaboração” sugerido tomou corpo a partir da proposta de fazermos uma semeadura semanal e sobre o que estávamos refletindo nesse momento de confinamento, contribuindo com informações, leituras, tessituras e escritas poéticas a partir de experimentações constantes, trocas entre pares e a solicitação de falas durante e após nossas experiências/estudos Tudo isso para que o processo ampliasse a produção estética de forma coletiva, favorecendo e tornando os corpos disponíveis para novas ações e produções de vida que viriam a se materializar. Greiner (2010, p.76) observa que: “perceber já é um modo de pensar o mundo”.

> Simultaneamente, na medida em que vivemos, compreendemos como este estado de prontidão pode nos atravessar em outras instâncias do nosso viver ao nos propormos uma determinada escuta. Desta forma, examinando a experiência como um método de atenção/consciência, percebemos que existem muitas atividades d(n) o corpo que pressupõem este tipo de relação.
> A concentração exigida na prática criativa – escuta - gera estados de atenção que pretendem trazer a pessoa para mais perto de sua experiência. Neste sentido, apontamos a importância desta ação na relação com o autoconhecimento. Gerar este estado de prontidão a partir da escuta é disponibilizar o corpo para que ele não se isole.
> (BASTOS, 2020, p.10).

Todo o processo foi experienciado a partir de uma escuta e abertura a participação de todos diariamente, no qual se torna interessante produzir e inventar modos de criar/existir em dança coletivamente, mediante relatos, informações de

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

mundo, modos de ver, criar, perceber e receber imagens, influências e o que mais contextualizasse nossa atualidade, rompendo-se com as sacralizações legitimadas pela condição secular da produção artística de forma presencial.

Percebe-se na condução de Aline Bernardi (RJ) um modo que transversaliza com o trabalho de Frida Kahlo, que pintava imagens de si mesmo e de suas experiências, fomentando um jeito de auto conhecer-se. No caso desse laboratório, expande para um exercício no qual a relação epistemológica repercute na condição de existência de cada participante, quando nos alimenta com autores como Ailton Krenak, Suely Rolnik, Hélia Borges, Ana Kfouri dentre outros não menos importantes, e nos torna acessíveis com os jeitos de propor a interação nas telas e repensar esses espaços com outros modos de existir e ao criar diálogos com os atuais modos de viver que hoje proliferam de forma híbrida.

Ao fomentar o exercício crítico/criativo, a condução do Labcorpopalavra parece entender o quanto estamos inseridos em um lugar no qual somos/estamos em rede interativa, multiplicadora de informações, e na importância de determinadas ações diárias. Isso no faz lembrar também que a dinâmica da emergência e do desaparecimento faz parte desse mesmo ambiente, compondo com isso o processo de subjetividade (que se constitui a partir de uma ação de vínculos e de organização entre pessoas). Nesse atual momento de COVID -19, os corpos não podem ser tocados, mudanças ocorrem, a participação nas telas entre as pessoas, longe se estabilizarem, continuam a crescer e a satisfazer desejos de informação e conhecimento fomentados por máxima visibilidade, anseios e interesses pessoais individualizados.

> Quando se fala em pandemia, não fica evidente que as mortes e a contaminação não são as mesmas em cada um dos locais nos quais o corona vírus SARS-Cov-2 prolifera. Aliás, relatar a pandemia adotando somente o critério numérico para dimensionar seus danos obscurece facetas importantes, pois se as condições para a ação do vírus são distintas, os números resultantes precisam estar em molduras que evidenciem a proporção da desigualdade das condições que os produzem – e que se relacionam com a ação das políticas de saúde praticadas. No entanto, cabe lembrar também que os números são referências fundamentais, sobretudo quando há uma tentativa política de os mascarar ou subnotificar. (KATZ, 2020, p.8)

A relação proposta durante essa residência segue esse fluxo dinâmico das telas, porém com ênfase no prazer de fazer junto, de fazer bem e criar relações de reciprocidade. Na continuação entende-se que reciprocidade ocorre fomentando

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

o processo de imunização como continuidade a existir ou como potencia de interesses comuns, pois esse modelo de vida se faz norma e o indivíduo não consegue fugir desses atravessamentos. Essa metáfora política de imunização desenvolvida por Roberto Espósito (2010) se refere à condição natural ou induzida, em relação a uma determinada doença por parte de um organismo vivo. A potencialização positiva dos participantes de uma comunidade digital ocorre para unificar os pensamentos dos participantes e colaboradores por meio de um acordo ou pacto que refrata, cria “bolhas” e traz a legitimidade de discursos que se encaixem nesse perfil.

Torna-se pertinente pensar o paradigma da imunização como alimento ao que o outro tem a oferecer de informação pertinente e na conduta que os tornam insensíveis diante da vida, ou das mortes por COVID-19. Nesse entendimento vão enfraquecendo as possibilidades de criticidade, de luta e outros questionamentos, promovendo traços e acordos desses atores/autores que se encontram nesse espaço.

A padronização das falas nesse processo se faz evidente quando se estabilizam e promovem ações iguais e desejam ser/estar categorizados, evidenciando uma submissão que se constrói pela manifestação e produção de discursos produzidos enquanto normalização dessas práticas dos corporais. A artista da dança e pesquisadora Helena Bastos (2020) no texto *Corpo sem vontade imerso em coisas vivas* (2020), que a partir da crise sanitária no qual estamos vivendo, o mundo das telas já nos coabitava e que esse mundo não parou. Com isso, o corpo está plugado e confinado, mesmo antes do COVID -19, ou seja, não nos demos conta que essa forma de governo trata-se de uma ameaça à possibilidade do sujeito de pensar por si mesmo.

Ao tratar o corpo como fruto dessas participações, esse fazer se organiza nas discussões e informações, sendo que a “responsabilidade de cada um de nós com o que cada um é e com o que o mundo não somente é, mas, sobretudo com o que o mundo pode ser” (KATZ & GREINER, 2011, p.6). Ou mais especificamente, todos circulam nesses espaços com poderes e acordos que incluem o processo de existência e atuação, porém, a disposição a um procedimento que promove a falta de um posicionamento em relação ao que se tem postado curtido e compartilhado, termina por padronizar um tipo de desempenho que muitas pessoas acolhem para

ISSN: 2238-1112

se fazerem pares, na tentativa de se tornarem conhecidos. Uma conduta neoliberal que não parece ter responsabilidade com o que colocar no mundo.

Esse tipo de procedimento infantilizado que não busca refletir sobre quais os impactos dessas informações na vida cotidiana, captura um contingente cada vez maior de indivíduos, com esses novos hábitos cognitivos que passaram a fazer parte desse corpo, curtir, postar e compartilhar. Nesse sentido, se torna necessário observar nesse espaço que vivemos, moramos e atualmente trabalhamos como estamos constantemente alimentados por informações que potencializam e nos fazem consumir mais e mais produtos, inclusive o que não queremos, sendo atravessados e contaminados continuamente.

Segundo HAN (2020) em seu livro **Psipolítica – o neoliberalismo e as novas técnicas de poder,** esse processo de controle que vivemos nos tempos de agora se faz a partir de uma autogestão, sedução e prazer, se utiliza da inteligência no qual a submissão se faz por si mesma. Uma exploração eficaz a partir de um controle que inclui aspectos psicossociais, pois não é como o poder disciplinar que agia na coação, opressão, mas trata-se de um movimento que se organiza a partir das emoções, segundo seu pensamento. Com isso acabamos sujeitos de um mercado financeirizado que tem como ética de sobrevivência a exploração e a mais valia dos que mostram, exibem e consomem mais, ou estejam no mercado da aparência. Não é à toa, que a senha de acesso para esse modelo de vida mostra uma tendência que se atualiza a partir de curtidas e postagens diárias nas redes sociais.

Esses apontamentos são descritos aqui para podermos pensar, a importância dessa ação em tempos de crise sanitária. Observo uma característica nessa residência Labcorpopalavra que potencializa o que Suely Rolnik (2018) chama de *ressureição da vida*, ou uma busca a criação a novos modos de existência coletiva que não neutralize a potência de criação, reduzindo-a a criatividade como signo de pertencimento às elites e suas convocatórias glamourizadas em torno da "arte".

Segundo Rogério Costa, Professor do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, no texto *Inteligência coletiva: comunicação, capitalismo cognitivo e micropolítica* (2008) os processos em colaboração estão presentes por toda parte em nossa sociedade e que a emergência desse movimento entre as pessoas de se manifestarem, pode ser explicada pela dependência que

ISSN: 2238-1112

cada indivíduo estabelece com o outro, uma dependência recíproca de participação. Esse movimento vicia e tem no corpo o eixo estruturante da sua existência, modificando condutas, modos de existir e de pensar, consequentemente validando um sujeito que funciona e atua nesse lugar/local/espaço com um determinado procedimento.

Rogério Costa (2008) ressalta que o fazer em redes envolve conhecimento, informação e cuidado, e que existe uma tensão nessa formação, pois tanto pode servir ao empoderamento dos indivíduos quanto ao seu processo de alienação subjetiva. Assim, os diversos dispositivos acabam fazendo parte nesses processos de criação em dança nesse ambiente, assim como na subjetividade dos indivíduos. A partir dessas reflexões, outra questão surgiu durante essa escrita como: *Como não se influenciar discursivamente quando se tem no governo uma política neoliberal de governo em tempos de crise sanitária e de um cotidiano das telas que intensifica um fazer não solidário?*

Reporto a memória e as ações propostas durante todo o processo de residência. Podemos pensar a importância dessa pergunta para espelhar ações a uma prática artística urgente a partir de experimentos, leituras de textos, conversas com profissionais das artes para se pensar politicamente esse atual contexto, mesmo cientes que os indivíduos submetidos ao regime de visibilidade constante, perdem autonomia e liberdade. Esses modos de existir vão nos constituindo enquanto campos de informação, em um cenário antidemocrático, que nos convoca a estarmos em constante estado de apreensão, distanciamento e caoticidade enquanto imagem de si mesma.

Conscientemente, somos afetados e afetamos diariamente enquanto corpos viventes, e dentre os fluxos de discursos diários, proponho pensar uma prática de abertura aos estados sensíveis do corpo ou como cita Ailton Krenak em seu livro **A vida não é útil** (2020, p.47): “precisamos produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar”.

Resistência compartilhada: convocando desejos de agir

Assim, o objetivo nesse artigo é tentar expor aspectos de uma ação praticada contextualizada nesse momento nas telas, a partir de uma residência

ISSN: 2238-1112

durante sete semanas, no qual fiz parte a partir de uma seleção com profissionais do Brasil e exterior. Um exercício complexo diante da quantidade de minúcias que foram sendo tecidas a cada prática, mas sempre atenta as dobras propostas e a potência que instaurou em meu corpo de prontidão a todos os chamados propostos para as ações. Nesse processo participei como artista criadora, respirando, refletindo, compartilhando e germinando sensações que ainda estão em meu corpo, a partir dos variados exercícios e estímulos ressoantes, assim como logo após esse processo, consigo identificar quais dispositivos estamos nos submetendo constantemente, consequentemente desenvolver uma perspectiva cautelosa sobre o que é possível acessar, objetivando contornar modos negativos de vigilância e controle que nos permeiam cotidianamente.

Existe uma profusão de sensações nesse atual momento, inclusive nesse movimento que considero que foi a residência Labcorpopalavra ao produzir esse encontro (encontros podem variar, aqui apresento o termo sem categorizar, pois me sinto atravessada pela intensidade que essa residência me provocou enquanto artista-docente), que seria praticamente impossível ser feita se fosse presencial, como foi relatado por alguns integrantes, inclusive por mim. Aline Bernardi (RJ) atenta a essa ação micropolítica faz questão de citar em todas as mostras virtuais, que o projeto patrocinado pela lei Aldir Blanc garantiu auxílio-emergencial, recursos para manutenção de espaços culturais e programas de fomento ao setor cultural, durante a pandemia, teve como autoras duas mulheres: Jandira Feghali e Benedita da Silva. O nome Aldir Blanc é como ficou denominada a Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020 elaborada pelo Congresso Nacional com a finalidade de atender ao setor cultural do Brasil, afetado com as medidas restritivas de isolamento social impostas em razão da pandemia do Covid-19. A lei homenageia o músico Aldir Blanc, um dos primeiros artistas mortos em razão da pandemia.

O Labcorpopalavra criado e desenvolvido pela artista da dança Aline Bernardi (RJ), e os colaboradores artistas se fazem imbricar na presença dos *Corposmídia* e nas partilhas, que mesmo nas telas não intercepta possibilidades de criarmos e nos movermos articulando experiências afetivas com os materiais propostos. Constato que o intenso estado corporal de provocação acionado pela direção artística, informações, e as palestras perdurou/perdura em todo o processo, portanto, há de se pensar quais os modos de criar, ensinar, aprender e contextualizar a diversidade das realidades que nos cercam, sem pretensões, de

ISSN: 2238-1112

iluminar, homogeneizar, categorizar e referendar, assim como rever os espaços que ocupamos em nossos lugares de ação, ou na proposição a outros modos de se manter viva.

> Nossa ideia é captar uma compreensão que disponibilizamos no corpo - processo de inúmeros acordos - entre diferentes informações com o ambiente, transferindo esse seu jeito de acontecer para outras instâncias de seu funcionamento. Ou seja, a ação criativa de um corpo no mundo recria os modos que o produziram como uma onda que chega e parte, qualificada por favorecer e quebrar contatos
> (BASTOS, p.10, 2020).

O Labcorpopalavra focaliza em suas ações, experiências dos artistas, pensando na potencialização desses corpos moventes e em sua capacidade de gerir, interferir e fazer escolhas, mesmo em um espaço bidimensional fazendo ser possível tecer relações que se fazem corpo, ao nos contaminar nos estudos partilhados, nos diálogos e lives, aumentando ou diminuindo nossa capacidade de agir, um estudo constante no fazer criativo. Observo o caminho defendido também pela proposta artística pedagógica da residência, como um tipo de acolhimento com todos os envolvidos no projeto, como uma ação de germinação corpo-natureza e tem na proposta de insurreição na esfera micropolítica de Suely Rolnik (2018), uma referência a experimentação dessas imbricações de corpo aos processos de insurgências em uma criação coletiva.

Enquanto participante, degusto as propostas vivenciadas como se fossem únicas nesse coletivo de pessoas sensíveis, amorosas e inteligentes e mesmo diante das telas (por incrível que pareça) potencializam um modo de fazer, tecer, pensar e insurgir em dança adentrando a outros campos sensórios, emergindo experiências que se intensificam nas ações e ampliam o foco de si mesma, e deslocam para outras instâncias. Como por exemplo: o outro, o mundo, os objetos, os sonhos, a escuta, os seres invisíveis, a casa que habitamos, a natureza, preconceito, racismo, o desgoverno, questões de gênero, feminismo. Parece que ações nessa perspectiva elaborada, amplia o estado de escuta, trocas, errâncias, e alarga esse campo de conhecimento e autoconhecimento, a partir de um reconhecimento de si, de outros, do que está por vir, dos negacionistas às mortes diárias dessa crise sanitária, e na possibilidade de reconhecer a visão dualista dos corpos que lidamos. Tudo sempre numa perspectiva ampla e dialógica.

ISSN: 2238-1112

Somos corpos em fluxo de interações, natureza e cultura. O projeto Labcorpopalavra, com práticas diárias de interlocução/criação, expõe quatro princípios em sua metodologia principal adensando coletivamente numa feitura que opera horizontalmente nos campos das sensações, da escrita, das relações, das imagens sensórias e nos espaços articulares que nos compõe, buscando romper padrões e estéticas normativas.

Os quatro princípios atuam como eixos para pensar e articular as dinâmicas de corpo que são: Integração da mente como sentido através dos jogos com os graus de atenção; Fluxo contínuo da motricidade da escrita em concomitância com todo o corpo em movimento; Transitoriedades das estabilidades e instabilidades através dos sentares, dos levantares e dos deitares; e Cabeça como centro de (des) orientação.

Não pretendo descrever as ações diárias, nem as práticas metodológicas, tão pouco a historiografia do projeto por entendê-lo como processual e assim em cada situação implica um trabalho que impulsione a força dos envolvidos e essa se libere das capturas diárias que nos aprisionam com formações e informações, e podem afogar os processos de criação, ou melhor dizendo processos de "germinação", pois assim entendo a Residência Labcorpolavra dirigida por Aline Bernardi (RJ).

Considerações em curso: buscando atos de germinar

> (...) juntar-se por "ressonância" é distinto de fazê-lo por "identificação". Ambos os elos são importantes; o problema é quando a subjetividade se confina no contorno identitário, reduzindo-se a ele. Tal redução tende a interromper os processos de subjetivação impulsionados pela tensão entre o pessoal e o extrapessoal, decorrente dos efeitos das forças do outro na esfera micropolítica quando estes extrapolam os contornos identitários e ameaçam dissolvê-los. Interrompidos tais processos, não há possibilidade de uma transformação efetiva da realidade, já que não haverá metamorfoses das políticas de subjetivação e dos modos de existência que com elas se criariam (ROLNIK, p.143, 2018).

O fluxo de todo esse movimento/corpo residência apresenta-se de um jeito que o termo cooperação e compartilhamento reverbera e se faz como citado por Rolnik (2018) "via ressonância intensiva" a partir da frequência dos afetos e redes de conexões entre grupos e isso aponta a novas perspectivas de interlocução que podem influenciar, modificar e contaminar a proposta em andamento, por isso

ISSN: 2238-1112

mesmo se faz como permanência nesse ambiente, por nos desafiar com acionamentos neuromotores e permitir olhar diversas realidades, reconhecer valores, gestos e caminhos percorridos entre os praticantes nos seus espaços nas telas. Um reconhecimento também a uma práxis artístico-pedagógica, que nos faz repensar diariamente os modos de aprender, ensinar, dialogar com contextos variados e nos tonar sujeitos das ações sem nos tornar uma massa homogênea.

O processo contemplou mostras nas telas e dialoga com a *Ecologia de Corpo*, proposição centrada na multiplicidade de atravessamentos que se fazem corpo segundo, ALBUQUERQUE (2016). Essa proposta se relaciona sob a forma ontológica e em associação com a Ecologia dos Saberes, a partir de Boaventura de Souza Santos (2010) e a teoria *Corpomídia* de KATZ & GREINER (2005). A *Ecologia do Corpo* tem na indisciplinaridade, no estudo colaborativo e biopolítico do corpo, e na processualidade vivificada nas experiências, uma condição relacional e mútua, de modo que não existe neutralidade nas práticas de conhecimento e aprendizagem, e ratifica a ideia que somos sujeitos de nossas próprias práticas.

Essa residência compartilha algumas referências às postulações desse pensamento, como por exemplo, quando nos capacita a auto reflexão e ao reconhecimento do que, fazemos e somos capazes de produzir, quando tenciona espaços que os constitui enquanto corpo e não generaliza suas ações ou mitifica o ideal iluminista de liberdade, igualdade e fraternidade das redes digitais colaborativas.

Como essa ação se fez a partir de um sistema de trocas, corpo/contexto/ambiente, se renova constantemente entre as 33 pessoas que participam, relativizando assim as informações que recebemos como referência diariamente e acabam nos capturando e provocando uma perda da sensibilidade devido ao excesso de postagens. Na continuação, a convocação do Labcorpopalavra se fez guiar a partir de ações e pesquisas, com procedimentos e experimentos coletivos valorizando e legitimando desafios e ousadias. Tudo isso ratifica o que Albuquerque (2016) propõe em relação a pensar processos de criação a partir da *Ecologia do Corpo*: convoca saberes, relações e convergências múltiplas entre arte, natureza e cultura realçando a característica não abissal entre corpos e conhecimentos.

Como proposta de exemplos para pensar o papel dos artistas nesse contexto para nos mantermos intensos, o Labcorpopalavra fez acontecer as

seguintes desembocaduras artísticas: A Videoperformance Encantografar: estado de verbo desconhecido, o videoarte Mãoebius e o E-book:Forças Intermoleculares da Coleção Cadernos Sensórios Corpo Palavra. Pensar nesses processos nos posiciona a gerir e criar estratégias nas práticas de sobrevivência.

O estado espectral de cegueira que nos envolve, impregna a capacidade de perceber as consequências do que está sendo exposto. Nesse caminho, os avanços do mundo digital podem intensificar um mecanismo de despolitização do sujeito, impedindo a instauração do perfil crítico, reflexivo e submisso Assim a residência se faz implicada principalmente em sair desse lugar e ir buscar planos de criação diante das telas que estamos vivendo.

Conforme Greiner (2005), o corpo nos processos de criação ao se envolverem com outros corpos e ambiente, ressoam experiências e se tornam potência criadora. Assim, somos “processos” de criação, pensando na possibilidade de sermos outros, e passiveis de atuarmos em campos pantanosos, desviantes e capazes de inventar, produzir e reconfigurar-se, em nossas habilidades cognitivas. Mesmo em espaços pessoais diferenciados a diversidade de informações e possibilidades foram surgindo de acordo com as solicitações referentes a cada projeto (podcasts, vídeoarte, vídeoperformance e o caderno). Essas atividades em casa quando nos são propostas se fazem em movimentos afetivos, nas trocas e ajudas mútuas, e particularmente parece caracterizar o jeito de ser desse coletivo. São vários olhos, escutas, corações e afetos dando sentido a cada imagem que surge dos corpos nas telas.

Nesse sentido, a residência provocou nas suas múltiplas práticas e desafios, questões potentes implicadas no desejo, alteridade, prazer e empatia quando sugere: plantar uma semente por semana, depoimentos nos podcasts, co-movimentos a partir do chão e em pé, tecidas com produções diárias nas falas fluxo, palestras com convidados diversos, leituras e sugestões de textos, leituras deitadas, girando, comendo e trocando de mãos e também com os pés, sugestões de poesias, escritas fluxos, mobilidade nos encontros entre os participantes, práticas em tempo real de estudos do corpo, utilização de materiais pessoais como inspiração, sugestões para apresentação de pequenos vídeos e a prática da escrita assêmica. Além de proporcionar um olhar amplo, assim produzir tonalidades cinéticas e devires.

Entendi (senti profundamente) nesse percurso que mais que palavra, são "palavras", grafias, afetos, fazeres, relações, mutualidades, reciprocidades, sempre no plural, além de um "nós" sendo conectado ao mesmo tempo. Essas ocorrências implicam-se e ampliam canais sutis de ativação no corpo e aos hábitos cognitivos, sendo o corpo como centro ao mostrar o que se instaura a partir dele, mesmo no pouco espaço das telas que adentramos e sem nenhum contato físico, mas, afirmando como um lugar possível de muita amorosidade e aprendizado recíproco.

CONSTRUÇÃO

construção da casa [e do interior da casa]
construção de uma fogueira [e do fogo, e da chama, e das cinzas]
construção de uma pessoa [do embrião aos livros]
construção do amor
construção da sensibilidade [desde os poros até à música]
construção de uma ideia [passando pelo que o outro disse]
construção do poema [e do sentir do poema]

[há qualquer coisa de «des» na palavra construção]

desconstrução do preconceito
desconstrução da miséria
desconstrução do medo
desconstrução da rigidez
desconstrução do inchaço do ego
desconstrução simples [como exercício]
desconstrução do poema [para um renascer dele]

construção é uma palavra
que causa suor
ao ser pronunciada.

penso que esse seja um suor bonito.[1]

A proposta busca avolumar e ativar, ações e reações de cada integrante diante das sugestões diárias, além de ampliar campos de percepção afinados aos atravessamentos desses encontros. Confluo a pensar (retorno a memória dos preciosos moveres) que se trata de uma proposta artística pedagógica que intersecciona vida-arte-natureza-vida, com pessoas interessadas em mudar, questionar e transformar modos de pensar o mundo e têm como desafio, adentrar em campos singulares, sem interferir nas múltiplas subjetividades que os compõem,

[1] ONDJAK. Disponível em : https://poemargens.blogspot.com/2009/05/ondjaki.html Acesso em 07.07.2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ressaltando a representatividade e respeitando as diversidades de cada um com suas experiências e particularidades.

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque
UESB - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
E-mail: iara.linhares@uesb.edu.br
ORCID: 0000-0003-1540-0405
Professora Adjunta do Departamento de Ciências Humanas e Letras da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Docente no Curso de Licenciatura em Dança e Teatro. Colaboradora no Programa de Pós Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens - PPGCEL. Doutora em Comunicação e Semiótica – PUCSP. Mestre em Dança – PPGDANCA – UFBA. Coordenadora do Grupo de Pesquisa NEC- Núcleo de Estudos do Corpo.

Referências:

ALBUQUERQUE, Iara Cerqueira Linhares de. **DESLOCAR PARA PERMANECER:** IMPLICAÇÕES POLÍTICAS DAS REDES DIGITAIS NOS PROCESSOS CRIATIVOS COLABORATIVOS, 2016. 122f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade imerso em coisas vivas. Disponível em : http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55694 . Acesso em 02.07.2021.**

CANDIOTTO, César & NETO, Silva Souto. **O Panoptismo Eletrônico Virtual e sua ameaça ao exercício da atitude crítica**. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/162507/158603 . Acesso em 11.06.2021.

COSTA, Rogério da. Inteligência coletiva: comunicação, capitalismo cognitivo e micropolítica. 2008. Disponível: file:///D:/Users/Iara/Downloads/4801-15353-1-PB%20(1).pdf . Acesso em : 15/06/2021.

ESPÓSITO, Robert. **Bios**: biopolítica e filosofia. Lisboa/Portugal: Edições 70, Lda., 2010.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica** – o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte: Editora ÂYINÉ, 2020.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, Helena. **O que lateja na palavra pandemia**. In: Pequena biblioteca de ensaios. Rio de Janeiro: Zazie Edições Copenhague , 2020.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Corpo, dança e biopolítica:** pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia. Anais do 2º. Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, 2011.

_____. Por uma teoria do corpomídia. In: **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

ISSN: 2238-1112

Estilhaços vitruvianos: processos de invenção de mundos na dança contemporânea

Iara Costa de Melo (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Este artigo pretende tensionar práticas artisticas contemporâneas no Antropoceno, articulando discussões ético-estéticas sobre questões socioambientais à conflitos característicos do Antropoceno, em um momento político em que tanto os problemas socioambientais quanto a Arte, como campo de conhecimento, encontram-se sob ataques no Brasil. Parto da hipótese de que as dicotomias culturais e políticas do nós *versus* eles funcionam como um ataque as manifestações artísticas, comprometendo análises mais profundas dos impactos de obras artísticas em um período de catástrofes ambientais, ofuscando contribuições valiosas que a arte, com enfoque na dança contemporânea, tem construído no enfrentamento ao Antropoceno. A fim de discutir as relações do Antropoceno com as artes do corpo o artigo compreenderá quatro etapas: a primeira etapa constará da contextualização do Antropoceno e sua implicação com a compreensão ocidental de humanidade; a segunda ocorrerá através da análise dos processos de extinção como um empobrecimento ontológico; a terceira parte acontecerá a partir da análise da obra Diva (2020) de Juliana Notari para compreender como as críticas em arte podem sucumbir as armadilhas que o antropocentrismo e as situações dicotômicas, políticas e culturais, no país que nos dividem entre nós *versus* eles. Por fim, na quarta etapa, megulharemos nas potências de invenções de mundos que a dança contemporânea apresenta como uma resposta ao Antropoceno.

Palavras-chave: DANÇA. ANTROPOCENO. FIM DO MUNDO. ARTE. ANTROPOCÊNTRISMO.

Abstract: This article intends to tension contemporary artistic practices in the Anthropocene, articulating ethical-aesthetic discussions on socio-environmental issues with conflicts characteristic of the Anthropocene, in a political moment in which both socio-environmental problems and Art, as a field of knowledge, are under attack in Brazil. I start from the hypothesis that the cultural and political dichotomies of us versus them work as an attack on artistic manifestations, compromising deeper analyzes of the impacts of artistic works in a period of environmental catastrophes, overshadowing valuable contributions that art, with a focus on contemporary dance, has built in confronting the Anthropocene. In order to discuss the relationship between the Anthropocene and the arts of the body, the article will comprise four steps: the first step will consist of contextualizing the Anthropocene and its implications for the Western understanding of humanity; the second will occur through the analysis of extinction processes as ontological impoverishment; the third part will take place from the analysis of the work Diva (2020) by Juliana Notari to understand how art criticism can succumb to the traps that anthropocentrism and the dichotomous, political and cultural situations in the country that creates a division between us *versus* them. Finally, in the fourth stage, we will delve into the powers of

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

world inventions that contemporary dance presents as a response to the Anthropocene.

Keywords: DANCE. ANTHROPOCENE. END OF THE WORLD. ART. ANTROPOCENTRISM.

Em aproximadamente 1960, um grupo de nordestinos operários da construção civil, trabalhadores da construção de brasília, conhecidos por candangos, encontrou um ninho de rato. Juliana Fausto (2020) conta que ao serem examinados, os ratos foram indicados como pertencentes à uma espécie desconhecida. O pesquisador que examinou os bichinhos, João Moojen, homenageou o presidente Juscelino Kubitschek e nomeu os ratos de *Juscelinomys candango*, ficando popularmente conhecido como rato-candango.

A autora tece entrelaçamentos entre o progresso, a construção de Brasília, o genocídio dos candangos (os humanos e os ratos) e a época geológica na qual vivemos. Um ano antes da "descoberta" dos ratos-candangos, em 1959, ocorreu o massacre de Pacheco Fernandes Dantas. Neste massacre houve uma confusão no refeitório da empresa, a Guarda Especial de Brasília (GEB) que foi convocada para conter o conflito acabou por ser expulsa do refeitório. Contudo, em represália, a GEB retornou à noite para realizar o massacre. Nas versões oficiais conta-se de um a nove mortos, no entanto, no relato dos que estavam no local consta que "caminhões-caçamba ensanguentados transportaram um grande número de corpos no meio da noite" (FAUSTO, 2020, p.266 a 267). No dia seguinte no acampamento apareceram 93 malas sem dono.

> Diz-se que Brasília foi erguida sobre o sangue dos candangos. Os ratos que eles descobriram e nomearam nunca mais foram vistos desde aquela primeira vez, nos canteiros de obra. Foram declarados extintos, a causa sendo a perda de seu habitat: Brasília e o desenvolvimento não comportam nenhuma espécie de candango. (FAUSTO, 2020, 267).

O massacre das populações sub-humanas e não-humanas é constituinte de uma estrutura que hierarquiza vidas. Em se tratando de Brasil, a história desse país após a invasão européia e o modo como nos relacionamos, são delimitados pelas relações coloniais que hierarquizam e mercantilizam corpos. Mais ainda, a compreensão ocidental do que é humano é pautada em um exclusivismo que estruturou dualismos hierarquicos, como a exemplo de humano *x* animal, natureza *x*

ISSN: 2238-1112

cultura, primitivo *x* moderno, razão *x* instinto, e assim por diante. Esses dualismos de fundamentos antropocentricos, possuem um modelo de *anthropos,* um modelo do humano ideal. Centrado no homem, branco, cristão, dono dos meios de produção, do norte global, todos os corpos que não correspondem a esse modelo são lançados na sub-humanidade ou na não humanidade. O Homem do *anthropos* passou a ser compreendido como um ser que, devido à sua racionalidade, conseguiu se emancipar da natureza e da sua animalidade, passou a ser compreendido como um ser que foi constituído à imagem e semelhança do criador do mundo, e mais ainda, que este mundo com todos os seus habitantes foi criado para ele[1]. Áos corpos sub-humanos e não humanos foram impostos a falsa possibilidade de uma emancipação para a humanidade ou, em outros casos, a compreensão cultural de que seus corpos ocupam um local "natural" nas relações de poder, afinal de contas, eles constituem o mundo que foi criado para o Homem.

O que os pesquisadores dos Estudos Multiespécies apresentam é que esse modo de percepção acerca de si e dos outros, a compreensão dualista de humano e de animais, de natureza e de cultura, de primitivo e moderno, são categorizações que fundamentam o extrativismo e o capitalismo. Este modo exploratório de se relacionar deixou uma marca na Terra, e o que temos em curso são

> mudanças climáticas, acidificação dos oceanos, depleção do ozônio estratosférico, uso de água doce, perda de biodiversidade, interferência nos ciclos globais de nitrogênio e fósforo, mudança no uso de solo, poluição química, taxa de aerossóis atmosféricos (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.26).

Ou seja, um verdadeiro colapso na habitalidade com uma altíssima taxa de extinção das espécies. A ação dos humanos no ecossistema é comparada à tsunamis e vulcões, sendo considerada uma força geológica de alto grau energético (LATOUR, 2020, p.187). As mudanças no planeta causadas pelas ações humanas são tantas que pesquisadores discutem uma possível mudança na época geológica da Terra do Holoceno para o Antropoceno.

Juliana Fausto (2020) reconhece o Antropoceno não apenas como uma época geológica, mas como um regime de governo que massacra as populações

[1] Jacques Derrida, em o Animal que logo sou (2002), elabora uma relação entre a divisão ocidental entre o humano e o animal e a generalização da multiplicidades de viventes em uma categoria singular, o animal, com a gênesis. .

ISSN: 2238-1112

sub-humanas e não-humanas. O modo como é chamado o sistema político e os impactos socioambientais da supremacia humana variam, sendo conhecidos por alguns por Antropoceno, por outros como Capitoloceno, Cena-de-supremacia-branca, assim por diante (HARAWAY, 2016). É importante enfatizar que o *anthropos* que o Antropoceno expõe não é uma humanidade genérica que se refere a toda a espécie humana enquanto uma massa uniforme. Muitas sociedades são perseguidas porque seus modos de vida não são aceitos por esse sistema de governo.

> Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as suas referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos (KRENAK, 2020, p. 14).

A compreensão de humanidade, portanto, não é apenas atrelada à espécie, mas, sim, à um modo de viver se constituindo enquanto um *status social*, lançando na sub humanidade e na não humanidade pessoas racializadas, os povos da floresta, caiçaras, quilombolas, moradores da área rural, corpos discidentes e todos os outros seres com quem coabitamos.

Juliana Fausto nos atenta que “e, se desenvolvimento é um dos motores do Antropoceno, então o massacre das populações sub-humanas e não humanas é seu combustível” (FAUSTO, 2020, 267). Este massacre é tão gritante e massivo que o Antropoceno é marcado por um processo de aniquilação da diversidade de viventes.

> Por cinco vezes, entretanto, e por motivos tão diversos quanto mudanças atmosféricas e colisões, mais de 75% das espécies foram varridas do planeta, eventos de extinção em massa conhecidos como as “Cinco Grandes”. E, a não ser no caso do bólide que acredita ter se chocado com a Terra durante o Cretáceo, impulsionando uma redução de 76% no número de espécies em menos de um ano, os outros tomaram um período de tempo que variou de centenas de milhares de anos (FAUSTO, 2020, p.286 a 287).

Quando mais de 75% das espécies desaparecem é considerado uma extinção em massa. No momento, devido à dificuldade em quantificar o número de espécies extintas pela ação humana, os pesquisadores do Antropoceno indicam que vivemos uma aniquilação biológica. E por aniquilação biológica também devemos

ISSN: 2238-1112

compreender a aniquilação das culturas, percepções, relações, de mundos e por que não, aniquilações de danças?

> Cada extinção, assim, é um evento triste, que diminui a potência de tantos que compõem e fazem mundos de serem afetados, que diminui a potência do próprio universo, jamais afetado do mesmo modo novamente. É o fim de conquistas e de devires. O fim de uma alegria (FAUSTO, 2020, p.285).

Se dentro de uma perspectiva dualista eu aniquilo ou controlo o outro, o que resta? A monocultura, o apagamento da diversidade, e por fim, a nossa extinção. O massacre dos outros e das nossas relações só são autorizados porque os corpos são transformados em recursos para um suposto progresso.

> Produzir recursos – isto é, coisas desembaraçadas – requer trabalho cultural. Vamos chamar este trabalho de "alienação", quer envolva humanos ou não humanos. A alienação cria as possibilidades das máquinas de replicação, que se tornam eficientes produtoras de ativos, que podem ser transformados novamente em ativos futuros – e de fato ajudam a produzir esse modelo de futuro a que chamamos de progresso. A alienação produz os dilemas ambientais que chamamos de Antropoceno. A mudança climática antropogênica, a crise de extinção e a poluição radioativa, meus exemplos até agora, são todos produzidos através da busca de ativos por meio de ecologias simplificadas e dos processos industriais que essas ecologias tornaram possíveis. (TSING, 2019, p.206).

Essa alienação atua enquanto uma política fundamentada em percepções dualistas. Se as percepções dualistas modelaram o processo de colonização não me parece absurdo que no Brasil nossas políticas socioeconômicas sejam compreendidas e vivenciadas a partir de uma polarização.

Partindo disto é que me movo para a obra Diva (2020) de Juliana Notari, na tentativa de compreender como as críticas em arte podem sucumbir às armadilhas que o antropocentrismo e as situações dicotômicas políticas e culturais no país, que nos dividem entre nós versus eles, empobrecem as potências inventivas das artes.

A obra trata-se de uma Land Art, uma ferida-vulva vermelha de 33m de comprimento, 16m de largura e 6m de profundidade, uma escultura que escavou e impermabilizou uma enorme área no Parque Artístico Botânico Usina da Arte, na Zona da Mata em Pernambuco. Diva é resultado de uma residência artística na Usina da Arte, local de monocultura da cana de açúcar em que funcionava a Usina Santa Terezinha. Em 1998, devido a uma crise econômica, a Usina Santa Terezinha encerrou a usinagem da cana de açúcar e quase duas décadas depois transformou as suas atividades de moagem em ações artísticas, tornando-se então a Usina da

ISSN: 2238-1112

Arte, um parque artístico botânico, de 30 hectares com mais de 5.000 espécies plantadas que convidam artistas para realizar obras no local.

Figura 1: Diva (2020) de Juliana Notari. Fonte: <https://artrianon.com/2021/02/09/obra-de-arte-da-semana-a-polemica-diva-de-juliana-notari/>

Na descrição da obra, Juliana Notari denuncia a misoginia enquanto uma ferida aberta na história colonial. Contudo, ao fazer isso, a artista relaciona as mulheres à vulva, negando que nem todas as mulheres possuem vulva e que nem todas as pessoas com vulva são mulheres.

Juliana Notari foi criticada e até mesmo atacada, por parte de conservadores que defendem que a imagem da vulva é um ataque à moralidade dos brasileiros. As críticas à artista foram muitas, fazendo com que as discussões acerca da obra recaíssem, em sua maioria, na polarização entre progressistas e conservadores, nas quais, os primeiros defendiam a artista recorrendo muitas vezes à transfobia do sagrado feminino e a denuncia do tabu patriarcal acerca da vulva e, por outro lado, os conservadores atacavam à obra recorrendo à uma ideia violenta de moralidade. As críticas com fundamentações ecologicas e transfeministas tiveram uma força muito menor, sendo dissipadas dentro dessa polarização.

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Diva de Juliana Notari. Fonte: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/01/05/interna_cultura,1225912/artista-que-criou-a-escultura-ferida-vulva-explica-sua-obra.shtml>

A autora também defende que a sua obra, para além da crítica ao falocentrismo, também reconhece o antropocentrismo enquanto uma ferida, atentando que as nossas relações não são exclusivamente entre humanos.

> Em Diva, utilizo a arte para dialogar com questões que remetem à problematização de gênero a partir de uma perspectiva feminina aliada a uma cosmovisão que questiona a relação entre natureza e cultura na nossa sociedade ocidental falocêntrica e antropocêntrica. Atualmente essas questões têm se tornado cada vez mais urgentes", explica Juliana Notari.[...] Afinal, será através da mudança de perspectiva da nossa relação entre humanos e entre humano e não-humano, que permitirá com que vivamos mais tempo nesse planeta e numa sociedade menos desigual e catastrófica. (NOTARI, 2021, Entrevista concedida ao Metrópoles).

Para defender a obra, artistas diversos, apreciadores e até mesmo a própria Juliana Notari, evocaram outras obras da artista, como a exemplo da Dra. Diva (2006), por compreender que as obras não estão apartadas entre si. Assim, também tomo a liberdade para evocar a obra Mimoso (2014).

ISSN: 2238-1112

Figura 3: Mimoso de Juliana Notari. Fonte:<http://www.juliananotari.com/mimoso/>

Em Mimoso (2014), Juliana Notari é amarrada a um búfalo e arrastada pela areia da praia na Ilha do Marajó, no Pará. Durante a performance, o animal não humano é castrado e a artista come, com garfo e faca, o testículo cru do búfalo que foi violentado.

A própria artista alega que precisamos modificar as nossas percepções acerca da relação entre humanos e não humanos, contudo, recai em uma perspectiva antropocentrista e especista de impermeabilizar uma área ou de castrar um outro vivente efetuando a denúncia da violência (misoginia), através da violência com os outros (antropocentrismo, especismo e transfobia).

O feito de Juliana Notori em suas obras, de atentar para o antropocentrismo e fortalecê-lo, não é exclusivo da artista, é uma prática a que muitos de nós estamos sujeitos. Não à toa, diversas obras de Land Art são criticadas, como a exemplo do artista Julian Sherry, que na obra Histórias Entrópicas de Fósseis Azuis (2013) escalou um iceberg no oceano Ártico e tentou derretê-lo por 8 horas com o auxílio de um maçarico. Em uma palestra no Cohabitation & What is Wrong with Ecological Art para o Art Basel (2017) Julian Sherry declara que

> E, com certeza, a maioria das pessoas verá uma espécie de exemplo do aquecimento global, ou críticas da situação do aquecimento global. O que por um lado está correto, mas para mim, trata-se também de tentar entrar nestas camadas de diferentes informações. Porque um iceberg é um pedaço de gelo de 30.000 anos que está derretendo e que contém tantas informações que se cristalizou no gelo. [...] E eu acho que é um trabalho

ISSN: 2238-1112

> que é praticamente um bom exemplo do meu desejo para realmente trazer de volta os humanos para a cena. Acho que realmente temos essa separação que nós herdamos do Romantismo, onde o homem é sempre colocado como um observador. (SHERRY, 2017, Cohabitation & What is Wrong with Ecological Art).

O projeto de supremacia humana funciona enquanto um modelador de percepções e modos de agir que está em todos os espaços de nossa sociedade ocidental. Podemos interagir com ele nas instituições, nas leis, na nossa alimentação, nos discursos e nas artes. Mesmo quando tentamos burlá-lo em algum aspecto podemos ser capturados em outros. E as críticas polarizadas tendem a tratar de modo superficial a complexidade das violências estruturais, dentre elas, o antropocentrismo.

Dois dos tensionamentos que pesquisadores encontram no Antropoceno é a habitalidade e a convivência, e que muitas vezes são trazidos a tona pelas Land Arts, que possuem como uma das características, justamente a alteração de uma paisagem para que a atenção seja voltada para ela. Como nos diz Anna Tsing (2019), vivemos em ruínas e devemos ocupá-las, contudo, ocupar “é dedicar-se ao trabalho de viver juntos, mesmo onde a probabilidade seja contra nós” (TSING, 2019, p.87 – meu grifo). E para viver juntos não podemos cair na negação das múltiplas existências para além das humanas. Creio que este é um dos aspectos em que mais fracassamos na maioria dos nossos fazeres artísticos, porque compreender as existências outras que não as humanas enquanto um recurso tem sido o nosso modo de existência capitalista.

Alguns anos atrás eu, enquanto uma pesquisadora vegana do especismo na dança, me deparei com o trabalho Skinnerbox (2005) do grupo Cena 11, uma obra que trata sobre liberdade, comportamento e autonomia, e que recorre a utilização de animais em cena, culminando na espetacularização de uma espécie de rinha de peixes betta. No momento, a perspectiva dualista que me fez rotular o trabalho enquanto especista me impediu de relacionar a potência estética do trabalho à desestruturação do antropocentrismo. Eu estava replicando uma análise do ‘é ou não é’ e perdendo a complexidade da obra.

Corpos em cena que negam a imagem vitruviana do que é belo, do que se espera de humanidade, que trazem a tona que nunca deixamos de ser animais, ao mesmo tempo que reproduzem uma violência especista com outros viventes. Não temos um trabalho que de um lado é especista e do outro critica o antropocentrismo,

ISSN: 2238-1112

o que temos são possibilidades de percepções que são atreladas à nossa atentividade.

E nossa atentividade foi modelada pela colonialidade. O anthropos do Antropoceno possui origens iluministas e pode muito bem ser representado pelo Homem Vitruviano, que foi pintado entre 1485 e 1490 por Leonardo da Vinci. Um homem que foi tomado como medida de tudo e de todas as coisas.

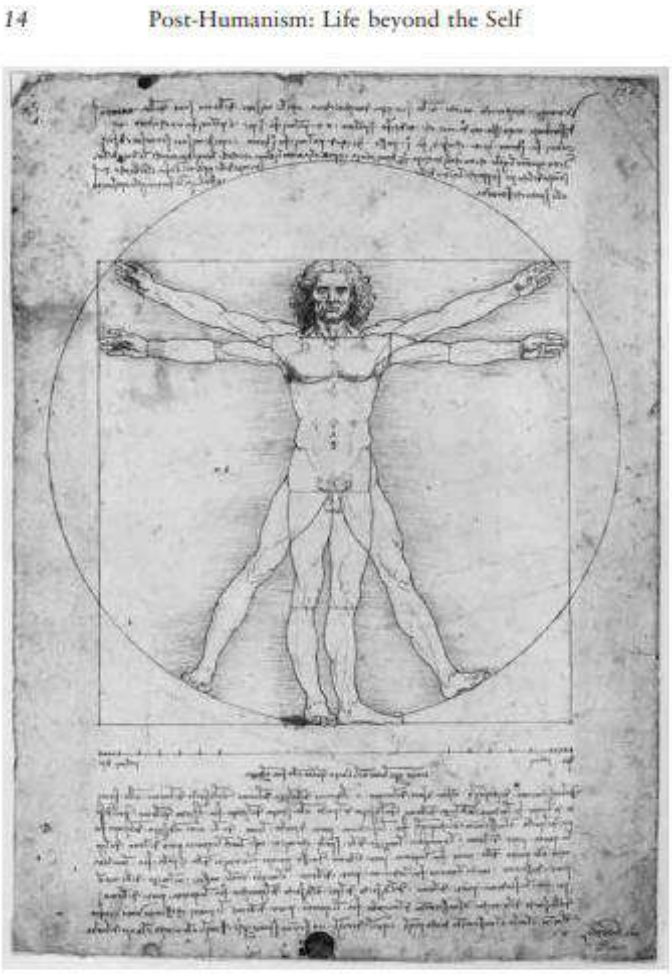


Figure 1.1 Vitruvian Man, 1492, Leonardo da Vinci
Source: Wikimedia Commons

Figura 4: O Homem Vitruviano. Fonte: Imagem do livro The Posthuman de Rosi Braidotti (2013), p.14

E se o Antropoceno remete à um mundo em ruínas, se faz urgente que estilhacemos esse modelo de humanidade, mas junto a esse modelo, também precisamos estilhaçar a nossa concepção acerca dos outros viventes com quem cohabitamos, conjuntamente a nossa compreensão sobre sociedades, relações, natureza, cultura e sobre arte. Pois, como nos alerta Lepecki (2016), o entendimento de dança sobre o humano apenas reflete um embasamento histórico-cultural muito mais amplo.

ISSN: 2238-1112

> Thoinot Arbeau (1519–1595), Jean-Georges Noverre (1727–1810), Carlo Blasis (1797–1878), Isadora Duncan (1877–1927), Rudolph von Laban (1879–1958), Martha Graham (1894–1991), e o crítico de dança John Martin (1893– 1985)— em todos eles nós vemos a mesma linha de argumentos se desdobrando, sobre o humano enquanto uma entidade anti-natural, enquanto o emblema paradigmático do ser que perdeu a sua natureza. O humano tem uma imagem construída no bestiário da dança ocidental como um animal que não é exatamente um animal, sempre se esforçando para achar a sua graça (natural) perdida – através dos esforços sem fim da disciplina. (LEPECKI, 2016, p.91 – tradução minha2).

Contudo, em muitas obras de danças contemporâneas, essa tentativa de emancipação de animalidade entra em curto-circuito devido as múltiplas estéticas que podem ser adotas e que escapam à estética da movimentação graciosa iluminista. Corpos nús, monstruosos, que burlam os moldes coloniais do que seria o humano, corpos não bípedes, trans, com pelos e secreções como gozo, saliva e urina, são potentes em desconstruir a ideia do humano ideal, do humano superior a sua animalidade.

> A dança permanence toda muito humana. Em cada um de seus passos, mesmo quando se aproxima do animal, termina por retraçar as bordas que a separa, e separa seus dançarinos, da natureza. Cada movimento dançado é um lembrete doloroso do defeito imperfeito da própria natureza desnaturada da humanidade. Neste sentido, a dança se torna um exercício do que Derrida, escrevendo sobre os animais não humanos, chamou de "limitrofia": uma serie de experimentos na "travessia das fronteiras da qual o homem ousa se anunciar para si mesmo" (Derrida 2008:12). Dança, enquanto uma disciplina, tem toda participação nessa guiança de anunciar o Homem para si mesmo. Enquanto que o ato de dançar permanentemente lembra os humanos da impossibilidade de qualquer anúncio nítido (LEPECKI, 2016, p.91 – tradução minha3).

O ato de dançar pode borrar essa suposta desanimalização do que seria o humano, que busca nos tornar especiais em relação aos outros animais. Todavia, ao mesmo tempo, mesmo que a fronteira se encontre borrada não existe impedimento

[2] Thoinot Arbeau (1519–1595), Jean-Georges Noverre (1727–1810), Carlo Blasis (1797–1878), Isadora Duncan (1877–1927), Rudolph von Laban (1879–1958), Martha Graham (1894–1991), and the dance critic John Martin (1893– 1985)—from all of them we see the same line of argument unfolding, about the human as antinatural entity, as the paradigmatic emblem of a being that has lost its nature. 1 The human has been imaged by Western dance's bestiary as that animal that is not quite an animal, forever striving to find its lost (natural) grace—through endless efforts of discipline (LEPECKI, 2016, p.91).

[3] Dance remains all too human. Every one of its steps, even when approaching the animal, ends up retracing the boundary that severs it, and its dancers, from nature. Every danced movement is a painful reminder of defectual imperfection as humanity's own denatured nature. In this sense, dance becomes an exercise in what Derrida, writing on the non-human animal, called "limitrophy": a series of experiments on "the bordercrossing from which vantage man dares to announce himself to himself" (Derrida 2008: 12). Dance, as a discipline, has fully participated in this drive to announce Man to himself. While the act of dancing permanently reminds humans of the impossibility of any clear announcing.

ISSN: 2238-1112

de que exerçamos as violências na busca de subjugar os outros corpos com quem cohabitamos. E neste momento, em que existências se despedaçam, é importante lembrar que o conceito de mundo, de natural e de humano não são universais

> O que chamamos de mundo natural, ou "mundo" em geral, é para os povos amazônicos uma multiplicidade de multiplicidades intrisicadamente conectadas. As espécies animais e outras são concebidas como outros tantos tipos de "gente" ou "povos", isto é, como entidades políticas. [...] Nós também (referimo-nos aos ocidentais, incluindo-se aí, por mera convenção, os brasileiros de cultura européia), por certo, pensamos, ou gostaríamos de pensar que pensamos, que só se pode ser humano em sociedade, que o homem é um animal político etc. Mas os ameríndios pensam que há muito mais sociedades, uma arena internacional, uma cosmopoliteia. Não portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o "sujeito", o segundo o "objeto". Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.97 a 98).

A partir desta perspectiva de que existem muitas sociedades, humanidades, povos e de que não existe diferença de estatuto entre sociedade e ambiente, o que compreendemos de ética na arte pode ser transmutado, inclusive, a nossa compreensão de dança pode ser tensionada.

> Corpos habilidosos em movimento nos mostram que os humanos não são os únicos que dançam. Nossos lugares selvagens e não tão selvagens que estão diminuindo são feitos em trilhas de travessia, humanas e não humanas. O aquecimento global será experienciado nessa dança entre espécies. Algumas populações de determinadas espécies irão florescer, enquanto outras morrerão; são as linhas de atividades dançadas de grupos particulares que fazem toda a diferença. Nós aprendemos, por exemplo, sobre aves marinhas que seguem sua fonte de alimentos para o norte, para climas mais frios e, em seguida, encontram-se sobre o mar aberto, sem pedras sobre as quais se aninhar. Sua dança é o voo, a busca de comida, a busca de ninhos; cada uma faz parte da dança da vida da ave. Listas de espécies sozinhas não serão mais suficientes. Somente seguindo as populações em tais danças poderemos ver os efeitos da mudança ambiental. Precisamos de mais histórias sobre tais danças: o forrageamento de cogumelos é uma delas (TSING, 2019, p.28).

Anna Tsing analisa o Antropoceno através do forrageamento dos cogumelos e observa o Antropoceno enquanto uma experiência de dança entre espécies, dança esta que podemos observar como princípio de uma relação de poder. Se exercitarmos fissurar as perspectivas coloniais do que pode ou não ser feito com todos os corpos que não são categorizados enquanto humanos, sejam esses corpos bióticos ou abióticos, se exercitarmos fissurar a própria categoria do que seria ou não humano, estaremos inventando outras possibilidades de mundos, outras formas de viver com, outros modos de dançar com.

ISSN: 2238-1112

Iara Costa de Melo
UFBA
iara.costamelo@gmail.com
Iara Costa é investigadora da dança, atualmente é estudante do mestrado acadêmico em dança e da licenciatura em dança, ambos na UFBA.

Adriana Bittencourt Machado
UFBA
adrianab@ufba.br
Adriana Bittencourt (orientadora deste trabalho) é Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica PU/SP. Especialização e Licenciatura em dança pela UFBA, Vice Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança, PPGDança, pesquisadora colaboradora do Programa Multiinstitucional e Multidisciplinar de Difusão de Conhecimento DMMDC.

Referências:

Art Basel. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ROS4EVCP15k&t=3603s>. Acesso em 17 jun. 2021. Cohabitation & What is wrong with Ecological Art. Dur:1h12m46s.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. 2ª edição. Desterro [Florianópolis] : Cultura e Barbárie: Instituto Sócioambiental, 2017.

FAUSTO, Juliana. **A cosmopolítica dos animais.** São Paulo: N-1 Edições, 2020.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Staying with the trouble:** making kin in the Chthulucene. Durham : Duke University Press, 2016.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. New York: Routledge, 2016.

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia:** oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Traduzido por Maryalua Meyer. São Paulo / Rio de Janeiro: Ubu Editora / Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LEPECKI, André. **Singularities:** Dance in the age of performance. New York: Routledge, 2016.

NOTARI, Juliana. Entrevista de Paula Guimarães em 04 jan. 2021. <https://catarinas.info/diva-a-vagina-ferida-que-escancara-as-violencias-patriarcais/> Acesso em: 12 abr. 2021.

PRISCO, Luiz. Artista faz vagina de 33 metros em Pernambuco: veja Diva, de Juliana Notari. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/artista-faz-vagina-de-33-metros-em-pernambuco-veja-diva-de-juliana-notari). Acesso em 17 jun. 2021.

TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas ruínas:** paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TV Jornal Interior. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=eLI6l0H7SyA>. Acesso em 17 jun. 2021. Artista pernambucana esculpe vagina com 33 metros na Usina de Arte. Dur:4m13s

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Ideias para agitar o mundo em nós

Ireno Gomes da Silva Júnior (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Este trabalho aposta na possibilidade do corpo que dança promover ações de agito diante dos assombros que o afetam. O agito se apresenta como ação necessária de afirmação dos aspectos singulares dos corpos em seus processos de criação em dança. Neste sentido, tem-se por objetivo pensar o agito como ação em dança, pois faz questionar os assombros que são acometidos ao corpo, para que o mesmo esteja à altura de sua potência de criação. Para problematizar a discussão, são utilizados conceitos/noções imprescindíveis, tais como: Afeto (SPINOZA, 2017), Assombro (PELBART, 2019), Corpo abjeto (BUTLER, 2020), as proposição de Krenak sobre Ideias para adiar o fim do mundo (KRENAK, 2019), Imagens como acontecimentos (BITTENCOURT, 2012), dentre outros. A discussão articula ideias que fazem problematizar corpos em situações que importam mais (importantização) em detrimento de outros que importam menos (desimportantização) a partir de um julgamento que acarreta a visibilidade ou a invisibilidade. A dança neste trabalho investiga a subversão de tais julgamentos e, portanto, de suas lógicas. O corpo quando dança faz agitar as durezas impostas na tentativa de desmantelar o que está posto. E assim no ato de dançar desloca pela subversão o que está posto, expondo o que ainda não está dado. Gera uma instabilidade em forma de agito, apontando para a criação em dança como invenção de mundos outros.

Palavras-chave: DANÇA. CORPO. AGITO. AFETO.

Abstract: The present work bets on the possibility of the dancing body to promote actions of agitation in face of the hauntings that affect it. The agitation presents itself as a necessary action to affirm the singular aspects of the bodies in their dance creation processes. In this sense, the objective of this research is to think the agitation as an action in dance, because it questions the hauntings that affect the body, so that the body is up to its power of creation. To problematize the discussion, essential concepts/notions are used, such as: Affection (SPINOZA, 2017), Abject Body (BUTLER, 2020), Haunt (PELBART, 2019), the Krenak's discussions about Ideas to postpone the End of the World (KRENAK, 2019), Images as Happening (BITTENCOURT, 2012), among others. The discussion articulates ideas that problematize bodies in situations that matter more (importantization) compared to others that matter less (unimportantization) based on a judgment that determines visibility or invisibility. The dance in this work investigates the subversion of such judgments and, therefore, of their logic. When the body dances, it agitates the imposed hardness in an intention to dismantle what is in place. And so, in the act of dancing, it displaces through subversion what is set, exposing what is not yet given. It generates instability in the form of agitation, pointing to dance creation as an invention of other worlds.

Keywords: DANCE. BODY. AGITATION. AFFECTION.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

1. Abrindo os caminhos

Antes de qualquer coisa é preciso dizer que os dias “assombrosos” de hoje, como diz Pelbart (2019, p. 9), fazem refletir sobre os modos de existências em relação aos seus contextos de atuação. Por modo de existência, compreendo toda e qualquer maneira do corpo que expõe na carne os *afetos*[1] que lhe compõem. Aqui, convido a pensar a carne como essa materialidade que expõe questões no ato de dançar.

O título deste trabalho, é uma referência ao livro do escritor, Ailton Krenak (2019) “ideias para adiar o fim do mundo”. O autor propõe pensar no modo como o humano pratica o afastamento, o distanciamento, com um mundo que deveria estar imbricado, mas ao contrário disso, segue rumo à destruição como uma prática de vida, influenciada, obviamente, pelo *capitalismo*[2], em que tudo deve ser mercadoria. Por mundo é necessário que compreendamos uma multiplicidade, tal como é o corpo. Não existe um mundo, assim como não existe apenas um corpo.

Diante do exposto e levando em consideração o título deste trabalho (Ideias para agitar o mundo em nós) é preciso dizer que muitas práticas, ao meu perceber, agitam o mundo posto e o transformam. Para tanto, este trabalho propõe pensar a possibilidade de agitar um mundo que é posto no próprio corpo, por meio de práticas artísticas em dança.

2. Agita!

Existem muitas maneiras de pensar agito, pois está atrelado a ações de movimento, tais como: mexer, mover, atiçar, excitar, tremer, sacudir, dentre outras tantas palavras. Essas maneiras de pensar, pressupõem uma das principais ideias de pensar os corpos no mundo: a possibilidade de movimentação. Quando se movimenta, o corpo, seja ele humano ou não, provoca efeitos no mundo ao tempo

[1] A noção de afeto que acolho para esta pesquisa é advinda das argumentações do filósofo Spinoza no seguinte livro: SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

[2] Os autores ALLIEZ e LAZZARATO, refletem intensamente sobre o capitalismo em relação às guerras. Segundo eles: “O capitalismo e o liberalismo trouxeram em seu bojo as guerras como as nuvens trazem a tempestade. Se a especulação financeira que se intensificou do fim do século XXI ao início do século XX levou à guerra total e à Revolução Russa, à crise de 1929 e às guerras civis europeias, a expansão contemporânea da financeirização pilota uma guerra civil global e dita as suas polarizações.” (ALLIEZ; LAZZARATO, 2021, p. 11).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

em que é afetado. Atentemos ao corpo que dança, já que é a partir dele dicorrerei argumentos para afirmar o agito.

Seguindo o rumo do que uma imagem de agito pode proporcionar, gostaria de atentar para uma especificidade que este texto se propõe: pensar o agito como ato de dança, como proposta estratégica de ação do corpo ao dançar diante dos assombros, pensar o agito como um acontecimento que se dá na própria carne.

Por acontecimento, compreendo uma experiência que se prolonga no tempo, no espaço e nos corpos. Acolho o pensamento de Adriana Bittencourt sobre imagens como acontecimento. Segundo a autora, "o corpo é um 'desenrolar de acontecimentos' e sua materialidade é, também, de outra natureza: energia e fluxos. Imagens no corpo são acontecimentos em fluxo" (BITTENCOURT, 2012, p. 14). Para tanto, reflito afirmando: imagens que são corpos em dança podem agitar a sua própria carne por meio das imagens que lhe afetam. Agitar as próprias imagens do mundo no corpo (em nós), agitar o sentido das imagens como reflexos do mundo em nós.

Neste sentido, instigo a refletir que, antes de pensar na possibilidade de agitar o mundo posto, talvez seja necessário agitar as ideias na própria carne, pois toda e qualquer revolução, ao meu perceber, precisa acontecer no próprio corpo. Mas o que pode promover o agito no corpo ao dançar? Quais estratégias o corpo que dança pode assumir para agitar as ideias na própria carne? Como seria possível movimentar o mundo em nós?

Por mundo é importante, também, que se compreenda aquilo com poder de afetar o corpo, sobretudo o corpo que dança. A intenção não é separar o corpo do mundo, pois cada corpo é um mundo de ideias, de desejos, de uma singularidade própria. O propósito é pensar em agitar o próprio mundo, que é tecido pela coletividade, no sentido de "[..] revitalizar um *comum processual*, onde as instâncias do individual e do coletivo apareceriam borradas o tempo todo." (GREINER, 2019, p. 57).

Fazer movimentar o mundo em nós, é a possibilidade de agitar uma ideia no corpo, uma problematização, um desejo, para desmantelar as bases/estruturas enrijecidas. Em dança isso é mais que possível, já que a dança pensada, aqui, acontece na tentativa de atestar na carne os impedimentos de seu modo de existir.

Pensar o agito, portanto, não se fecha em uma individualidade, pois faz ressoar o movimento como expansão, porque não é um ato isolado. Se agitar pode

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

ser sacudir algo, o movimento cria uma série de outros movimentos encadeados, em rede, em coletividade.

A noção de coletividade, aqui, pode ser pensada a partir de dois aspectos: 1) coletividade atrelada a uma individualidade em dança – corpo que dança convocando outras existências em sua carne, em sua tessitura compositiva. Como exemplo, corpos que dançam solos e fazem ecoar, soar outras existências/corpos como estratégia de criação. Talvez isso tenha relação com o processo de afetação sublime em potencial ação, para lutar pelas existências dos outros em nós. Dançar sozinho evocando imagens de muitos corpos na carne. 2) coletividade como aglutinadora de muitos corpos em dança – corpo presente que está atrelado aos corpos que dançam em agrupamento, em multidão, em estratégias compositivas entre corpos que dançam em ato, mas também em estratégias de composição que transpassam o espaço do dançarino, e agitam o público a estar participando da dança.

Dito isso, faz-se importante pensar no agito, mais concretamente, relacionando-o a movimentos de insurgência em agrupamentos estratégicos. É o caso do *Agitprop*[3], sigla que junta as palavras, agitação e propaganda, para dar conta dos movimentos insurgentes do início do século XX na Rússia em resposta ao nazismo instaurado. A agitação neste contexto específico, acontecia na aglutinação de pessoas para resistir e denunciar. O movimento se dava no encadeamento tático, e faziam mover um mundo a partir de ideias de enfrentamento. Os grupos que se organizavam eram artísticos, jornalísticos e literários.

> A agitação e propaganda é um conjunto de métodos e formas que podem ser utilizados como tática de agitação, denúncia e fomento à indignação das classes populares e politização de massas em processos de transformação social. Segundo fontes de pesquisa (GARCIA, 1990) a expressão agitação e propaganda foi criada pelos revolucionários russos, para designar as diversas formas de fazer agitação de massas e, ao mesmo tempo divulgar os projetos políticos da revolução. Agitprop é o termo que sintetiza a expressão agitação e propaganda. Esse termo foi disseminado por diversos países, bem como as experiências dos grupos, brigadas ou coletivos de agitadores e propagandistas. (VIA CAMPESINA, 2007, p. 10).

[3] Para mais informação sobre a agitação e propagando, ver o caderno de formação política e transformação, organizado pelo Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina no ano de 2007, que tem como objetivo promover a socialização do conhecimento sobre os movimentos de agitprop e fazer pensar de que modo reverberam hoje. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3245417/mod_resource/content/1/CADERNO%20DE%20AGITPROP.pdf. Acesso em: 22 jun. 2020.

ISSN: 2238-1112

Cabe dizer que, de fato, o *Agitprop* ainda persiste, de maneira mais refinada, nos tempos de hoje, em movimentos de resistência contra lógicas de poderes instauradas pelo capitalismo posto, que tudo quer dominar, sobretudo a vida. A ideia de sociabilidade, por exemplo, a qual organiza em sociedade corpos em suas singularidades e diferenças, se depara com a invisibilidade de certos corpos em detrimento de outros. O mundo que está dado imprime a abjeção dos corpos em uma lógica cruel. Qual corpo importa? Qual dança importa, e por quê?

O agito no corpo pode fazer mover as ideias impregnadas na carne?

Fazer movimentar o mundo em nós, pode ser a possibilidade de agitar uma ideia no corpo dançando, uma problematização, um desejo, mas também agitar no sentido de expor as violências sutis e escancaradas de uma realidade pesada, e ao mesmo tempo cruel em nossa materialidade corporal. Neste sentido, pensar o agito em dança acontece pela intenção de fazer ressoar nos poros as imagens que afetam o corpo.

O agito desmantela o medo. O agito desmantela a dureza, a inflexibilidade. O agito desmantela os impedimentos. O agito desmantela a ordem, a hegemonia. O agito desmantela um mundo prestes a esvanecer. O agito faz ecoar um mundo possível.

3. Adiar ou antecipar o fim de um mundo? Dançar os assombros

Diante de um mundo que mais se assemelha à imagem de uma panela de pressão prestes a implodir, provocada pelo capitalismo desenfreado e modos de operar que recaem no culto do humano como super-poderoso, Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) nos ajuda a pensar a partir de uma perspectiva relacional com a natureza sem nos excluir dela. Nada mais é, ao meu perceber, uma tentativa urgente de um adiamento do fim dos tempos.

É neste sentido que

> A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo. (KRENAK, 2019, p. 13).

Isto reflete no modo como os corpos, de um modo geral, tem lidado com o mundo que está posto, e me faz questionar: quem determina os mundos postos,

ISSN: 2238-1112

suas regras? De que modo podemos desviar do enrijecimento e da conveniência? De que modo a dança tem lidado com as demandas de impedimento?

Este texto, propõe pensar que um dos caminhos possíveis para tal, seja primar pela ideia de que corpo é processo de afetação e que é preciso ir ao encontro daquilo que aumenta a potência de vida do corpo, que promova uma alegria capaz de ativar o corpo em seu estado de *potência*[4], porque o

> Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p. 15).

Mas como ativar o corpo que dança de alegria e estado de potência, sem cair na armadilha dos tempos de hoje, em que são produzidas ausências desenfreadas? Acolho o argumento do autor na citação acima, e afirmo que a dança que interessa nesta pesquisa, talvez aconteça ao agitar as histórias na própria carne, dançar para contar histórias e assim, criar no fazer possibilidades de outros mundos existirem, e existirem em nós. Agitar outros mundos no corpo, no sentido de contar histórias de danças na carne.

Neste sentido, talvez seja necessário relacionar a noção de agito como possibilidade de ação do corpo que dança, ao que o filósofo Spinoza chama de potência de agir do corpo, porque reflete em uma qualidade do que o corpo pode enquanto ação. "O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor". (SPINOZA, 2017, p. 99).

Se corpo é potência de afetar e ser afetado, de que modo podemos agir, em dança, na intenção de afetar a própria carne? Não no sentido de ser a causa das próprias afecções, mas a tentativa de, a partir dos encontros com a vida, provocar uma revolução primária em si. Será isso possível?

[4] A noção de potência que este texto acolhe é advinda dos estudos de Spinoza em seu livro Ética. Ver mais em: SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ISSN: 2238-1112

> O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer. (SPINOZA, 2017, p.101).

Em minha percepção, toda e qualquer reflexão crítica nos tempos de hoje, precisa, necessariamente, agir por esse movimento de si, e para tanto, é preciso dançar na intenção de impedir que nossas subjetividades sejam violadas e violentadas. Tal intenção acontece na convocação da multiplicidade do corpo, que é afetada pela coletividade, para afirmar a vida, para dançar a vida.

> Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos. (KRENAK, 2019, p. 19).

Acolho o pensamento de Krenak na citação acima, já que faz pensar nos corpos como potência de aproximação a partir das suas diferenças. Na minha percepção, tal aproximação é da natureza dos encontros com a vida e acontece por meio de vibrações que animam os corpos.

Vivemos tempos cruéis que primam pela dureza e *importantização*[5] (corpos que importam mais) de corpos em detrimento de outros, o que pode resvalar no culto às polarizações. Neste sentido, o cenário que está posto, ao meu perceber, se assume como uma prerrogativa assombrosa. É neste sentido que cabe questionar: como a dança pode agitar esse cenário assombroso?

Partindo da perspectiva de que assombro resvala em pensar em espectros que afetam o mundo dos vivos, de que modo tais *fantasmas*[6] nos afetam? O que agitam em nossas carnes? Quais são as suas materialidades que circulam no tempo?

[5] Palavra utilizada, aqui, no sentido de uma ação que pode vir a tornar um corpo mais importante que outro.

[6] "O ser como um fantasma: nem presente nem ausente, nem corpo nem alma, nem dentro nem fora, nem presente nem passado, nem vivo nem morto". (Reflexão em nota de rodapé de Pablo Assumpção Barros Costa, tradutor no livro Exaurir a dança de Lepecki, 2017, p. 51).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

O assombro tem sido algo que tem me feito dançar, e não só a mim, mas muitos corpos que dançam nesse mundo. Assombro faz lembrar catástrofe, pesadelo, sonho ruim, paralisia. Lembra a tentativa de arrancar uma ideia do corpo, no sentido de fazer esquecer algo que fere, no pior sentido da palavra. Viver a vontade de fazer esquecer em contraponto à necessidade de enfrentar o que está posto. O posicionamento do agora é fazer lembrar em vez de esquecer.

E, aqui, parafraseio o Clyde Morgan que responde ao questionamento de Carmen Luz: por que dançar? Ele responde: “para não esquecer ou para lembrar”. (LUZ, 2020, p. 2).

Diante dessa resposta tão simples e complexa, questiono trazendo o assombro para o jogo: o que nos assombra? Porque nos assombra? De que modo temos dançado nossos assombros?

Gosto de possibilitar, pensando, dançando, o avesso das palavras. Se somos vulneráveis, façamos de tal condição nossa potência em Dança. Se somos o fracasso de uma sociedade que prima pela força e importantização de um único modo correto de existir, façamos dos nossos fracassos nossas potências questionadoras e de enfrentamento do que está posto. Se o mundo está impossível de ser vivido em coletividade, é preciso pensar qual mundo deve ser antecipado, ou seja, seu fim, parafraseando Suely Rolnik[7], no sentido de findar, destruir, desmantelar.

Assombro, ao meu perceber, tem uma relação muito íntima com passado, presente e futuro, se é que esta lógica de tempo ainda seja possível de ser pensada atualmente. Somos assombrados por um passado, assombrados por um presente, assombrados pelo futuro que está por vir[8]. E o passado, de fato passa? Se atualiza em nossas carnes, em nossas danças. É neste sentido que, de acordo com a autora Bittencourt (2019, p. 108), “a dança conta seus contos com mudanças, que são imprescindíveis, pois expõem a inevitabilidade das atualizações das relações, dos contextos e dos modos de se estar no mundo.”

O assombro faz dançar aquilo que não vivi, mas que ecoa em mim e vivo diariamente por meio de muitos corpos e experiências. Como exemplo, sou

[7] Para apreciação das reflexões sobre *Ideias para adiantar o fim de um mundo*, proposto por Suely Rolnik: ROLNIK, Suely. À escuta de futuros em germe. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEjhX8Aqgnk>. Acesso em: 1 de dez. 2020.

[8] Este pensamento aproxima-se do tema central do Congresso dos pesquisadores em dança – ANDA, que vem questionando: “quais danças estão por-vir?” Para acesso aos materiais: <https://portalanda.org.br/>.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

assombrado pelas imagens da ditadura militar, que aconteceu antes do meu nascimento, mas que me atormentam diariamente. O que da ditadura militar habita em mim? O que da ditadura militar habita em nossas danças? O que da ditadura militar habita em nossos discursos?

Movimentos irreversíveis foram/estão sendo produzidos, e têm causado pesadelos nos cenários assombrosos que estão postos. Acredito eu! Será mesmo que tudo está capturado? Certamente não! Para tanto,

> Há na vida uma espécie de falta de jeito, de fragilidade da saúde, de constituição fraca, de gagueira vital [...]. Por isso, através dessa combinação frágil é uma potência de vida que se afirma, como uma força, uma obstinação, uma perseverança ímpar no ser. (PELBART, 2019, p. 23-24).

Talvez, esse movimento de insistência e confronto, frente ao cenário assombroso, seja em decorrência do que é a própria vida. Uma vida inapropriável. Percebo essa inapropriabilidade da vida em muitas danças no mundo, danças que confrontam em afirmação da própria carne, danças que dançam e que agitam os assombros.

4. A cruel importantização

A agitação de movimentos como forma de resistir ao mundo que prima pelo impedimento, acontecem hoje em alguns fazeres de dança, e não só neles, em movimentos que primam pela reflexão crítica.

Para pensar o agito nos dias de hoje é imprescindível atentar para as ações que promovem uma espécie de afirmação da vida de corpos que estão em situação de “abjeção”, que segundo Butler (2020, p. 18) perpassa pela sujeição de corpos em seu modo de existência singular.

A abjeção de corpos pode ser pensada a partir dos impedimentos, pois são corpos que, de uma certa maneira, são impedidos de deixarem seu modo de expressão seguirem o fluxo de sua singularidade. Quais corpos são estes? corpos reduzidos ao entendimento de corpo estigmatizado e homogeneizado no mundo social. O impedimento tem relação com um processo de assujeitamento. Será que os corpos estão absolutamente imersos e impedidos de se expressarem aos seus modos? Nada escapa às lógicas de poder?

ISSN: 2238-1112

Compreendendo que, por mais que estejamos imersos em um "regime colonial-capitalístico" (ROLNIK, 2018, p. 29)[9], de atmosfera densa, extremamente violenta, prestes a implodir em polarizações, é preciso atentar para a tentativa artística em dança de agitar as entranhas e contaminações deste sistema em nós, revolucionar nossas carnes.

Quanto à última questão, acima, pensemos no agito como possibilidade de fazer movimentar o que está posto aos corpos e a partir dessa possibilidade nos deparamos com uma realidade de corpos que combatem o mesmo. Há na vida uma é força, que surge como resistência de aniquilações impostas goela abaixo. A força de vida pode vir a escancarar a *vulnerabilidade para se fazer dança*[10], assim como a dança pode escancarar a abjeção imposta, a precariedade dos corpos julgados como desimportantes. A dança faz das suas condições de vulnerabilidade sua potência de criação.

Pelbart (2019, p. 16) afirma que os movimentos insurgentes de corpos que reivindicam o direito à vida, promoveram e promovem ações impossíveis de serem desfeitas, reparadas. O autor refere-se a uma espécie de movimento de placas tectônicas para exemplificar o desmantelamento de hierarquias tradicionais entre corpos, gênero, saberes, modos de existências, entre outras, às quais são incrustadas nas relações. Ao meu perceber são movimentos catatônicos que estão em constante agito, fazendo com que placas enraizadas se mobilizem.

> [...] apesar da conjuntura política sinistra, parte disso que sofreu tamanho deslocamento, não tem volta. Talvez seja precisamente a constatação do caráter irreversível desse movimento que tenham suscitado as crispações mais reativas e assombrosas. Em todo caso novos modos de persistência e resistência aparecem, com laivos de êxodo ou desconexão, desmontagem e destituição, revelando linhas de força e de fuga antes desconhecidas. (PELBART, 2019, p 16).

[9] "Uma atmosfera sinistra envolve o planeta. Saturado de partículas tóxicas do regime colonial-capitalístico, o ar ambiente nos sufoca. Com sucessivas transmutações, tal regime vem persistindo e se sofisticando desde o final do século XV, quando se dá sua fundação. Sua versão contemporânea – financeirizada, neoliberal e globalitária – começa a se formar na virada do século XIX ao XX e intensifica-se após a primeira guerra mundial, quando se internacionalizam, os capitais; mas é a partir dos meados dos anos 1970 que atinge o seu pleno poder, afirmando-se contundentemente – e não por acaso – após os movimentos micropolíticos que sacudiram o planeta nos anos 1960 e 1970. É já nesse período – meados dos anos de 1970 – que se dão os primeiros passos de um trabalho de decifração dos rumos atuais do regime em sua complexa natureza, os princípios que a regem e os fatores que criam as condições para sua consolidação." (ROLNIK, 2018, p. 29).

[10] Para mais detalhes sobre Vulnerabilidade como potência em Dança, ver mais na dissertação de mestrado a seguir: SILVA JÚNIOR. Ireno Gomes da. **Vulnerabilidade**: um jeito de fazer Dança. Dissertação de Mestrado, Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30460>. Acesso em: 8 de jun. 2021.

As lógicas de poderes instauradas, cabo a rabo, não podem impedir, por mais que tentem silenciar, inviabilizar, abjetivar corpos que reivindicam o direito à vida em sua premissa de fluxo inestancável.

Toda e qualquer forma de agito no corpo em dança, que prima pela problematização de um mundo, no que diz respeito aos impedimentos impostos à vida, faz ressoar em coletividade efeitos que perduram no tempo. Então cabe refletir, que mundo é este que dançamos? É neste sentido que o mundo dado também pode ser agitado em nós, em cada carne ao dançar.

5. Agitar a dança no corpo para se lançar

Agitar o mundo em nós perpassa pela ideia de ativar “as forças coletivas emergentes” (MANNING, 2019, p. 266). É preciso, portanto, ativar tais forças nas relações estabelecidas de um tempo endurecido, para pensar o agito do futuro em nós, ou seja, agitar possibilidades de modos de vida outros. O agito como possibilidade de evocar um futuro que ainda não se instaurou, por isso é preciso pensar nas ações efetuadas.

Um corpo que dança ao convocar o agito como possibilidade de problematizar um mundo posto, nos tempos da importantização de corpos em detrimento de outros e das polarizações, aponta para uma coletividade na intenção de se lançar em um futuro possível, porque enuncia na carne outras existências, fugindo dos assombros que excluem.

As experiências por vir estão atreladas ao corpo que dança como necessidade de agitar o mundo em nós, e talvez essa necessidade aconteça a partir de choques de realidade das imagens, até então, materializadas no corpo, e que tal vibração advinda desse choque, se agite em nossas feituras de danças, e se ampliem por meio de convocações na própria carne, que já são coletivas. Danças que agitam o mundo nós.

Ireno Gomes da Silva Júnior
UFBA
irenogomes@hotmail.com
Doutorando em Dança (turma 2020-2024) do Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA, bolsista FAPESB. Mestre em Dança/UFBA. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança/UFBA. Artista da dança. Um dos coordenadores da

plataforma de criações Danças que temos feito. Bolsista FAPESB de Doutorado.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9162-3542.

Adriana Bittencourt Machado (orientadora)
UFBA
Bittencourt.a@uol.com.br
Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Licenciatura em Dança e Especialização em Coreografia UFBA. Pesquisadora e Vice- coordenadora do PPGDANÇA e pesquisadora do DMMDC.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9119-444X.

.

Referências

ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. **Guerras e Capital**. Ubu Editora, 2021.

BITTENCOURT, Adriana. Imagem, corpo e dança: imprecisões quanto a representação. **O Mosaico**, Curitiba, n. 16, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2372>. Acesso em: 23 jun. 2021.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos:** Dispositivos do Corpo, Dispositivos da Dança. Salvador: Edufba, 2012.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam:** os limites discursivos do" sexo". São Paulo: N-1 edições, 2020.

GREINER, Christine. O corpo e os mapas da alteridade. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 10, n. 2, p. 53 a 64, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/49816>. Acesso em: 1 jun. 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: Performance e a política do movimento. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LUZ, Carmen. Sobre não esquecer e lembrar. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Histórias da dança**: vol. 2 antologia / organização editorial Julia Bryan-Wilson e Olivia Ardui; com a colaboração de André Mesquita. São Paulo: MASP, 2020. p. 287-299.

MANNING, Erin. **Artimanhas**: Coletividades emergentes e processos de individuação. Tradução: FOGLIANO, André; MAGALHÃES, José. 2018. (Tradução/Artigo). Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/153470097517Coletividades%20emergentes%20e%20processos%20de%20individua%C3%A7%C3%A3o%20-%20Erin%20Manning.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2020.

ROLNIK, Suely. À escuta de futuros em germe. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEjhX8Aqgnk>. Acesso em: 1 de dez. 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SILVA JÚNIOR. Ireno Gomes da. **Vulnerabilidade**: um jeito de fazer Dança. Dissertação de Mestrado, Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança.

ISSN: 2238-1112

Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30460>. Acesso em: 8 de jun. 2021.

PELBART, Peter Pál. **Ensaios do assombro**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

VIA CAMPESINA, Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da. **Agitação e Propaganda no Processo de Transformação Social**. São Paulo: Via campesina, 2007.Disponívelem:<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3245417/mod_resource/content/1/CADERNO%20DE%20AGITPROP.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2020.

ISSN: 2238-1112

Corpovoz: artivismo dissidente como estratégia de (r)existência em dança

Israel Souza Santos (UFBA)
Adriana Bittencourt Machado (UFBA)

Comitê Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Este artigo parte de uma construção teórica subsidiada numa reflexão crítica e analítica entre o artivismo na Dança e sua função política. Tem como propósito gerar uma articulação entre Dança e política para discutir corpos subversivos que sobrevivem transgredindo padrões normativos já estabilizados. Corpos que habitam diferentes instâncias de sobrevivência, gerando, nas interfaces entre política, cultura e sociedade, manifestos de Dança. Essas são algumas hipóteses e alguns caminhos que delimitam o espaço espistemológico desse trabalho e o entendimento de Corpovoz é que permite perceber essa articulação, a partir dos seus discursos de (r)existência como ação performativa; marcando-se, também, como outra hipótese. O Corpovoz, em sua ação de proferir a indissociabilidade entre Dança e artivismo, expõe estratégias de sustentabilidade, na maioria das vezes mínimas, mas também é o que possibilita sobrevivência. Arte e vida, no Corpovoz, são inseparáveis. O corpovoz em sua ação performativa exibe as mazelas e os efeitos da categorização das dissidências e seus processos de subalternização. Expõe que a cultura é responsável pela condição de corpo abjeto, no qual a Dança se incube de enunciar os artivismo construídos a partir do fazer-dizer dos corposvozes. A pesquisa, que aqui se encontra como artigo, tem um arcabouço teórico que conta com autores que problematizam as ações e os efeitos dos paradigmas sociais para a modificação dos mesmos em corpos dissidentes, através da norma constituída na cultura-sociedade ao longo da história, assim como, apontar a existência de trabalhos artísticos que discutem as relações de Gênero e Sexualidade no campo da Dança. E para isso, buscar-se-á compreender os agenciamentos políticos que tencionam a vida e os processos de assujeitamento, desses corpos que dançam, verificando quais os pontos convergentes de suas produções artísticas na dança e de seus discursos presentes no corpo. Nesse artigo, a ênfase é dada a trajetória artística/acadêmica do próprio doutorando, auimplicado e, como parte do artivismo no campo das artes, amplifica a existência da ação dissidente da sexualidade cisheteronormativa.

Palavras-chave: DANÇA; CORPOVOZ; ARTIVISMO; DISSIDÊNCIA; (R)EXISTÊNCIA

Abstract: This article starts from a theoretical construction supported by a critical and analytical reflection between artivism in Dance and its political function. Its purpose is to generate an articulation between Dance and politics. It will discuss subversive bodies that survive by transgressing normative standards iá Edit SelectAll ResearchIntelligent f\ zl perceive this articulation from their discourses of (r)existence as performative action; marking itself, too, as another hypothesis. Corpovoz, in its action of uttering the inseparability between Dance and artivism, exposes and: sustainability, most of the times minimal, but it is also what makes possible re-life, in

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Corpovoz, they are inseparable. The body-voice in its performative action exhibits the effects of the categorization of dissidences and its Dance undertakes to enunciate the artivism constructed from the making-said (Seventy) pos corpo-voices. The research, which here is configured as an article, has a theoretical framework that has authors who discuss the actions and effects of social paradigms for their modification in dissident bodies through the norm established in the culture-society throughout history, as well as pointing out the existence of artistic works that discuss the relations of Gender and Sexuality in the field of Dance. And for that, it will be sought to understand the political assemblages that tension life and the subjection processes of these dancing bodies, verifying which are the converging points of their artistic productions in dance and their discourses present in the body. In this article, emphasis is given to the artistic/academic trajectory of the doctoral student himself, self-implicated gave me a blank here... is that correct? and as part of artivism in the field of arts, it amplifies the existence of the dissenting action of cisheteronormative sexuality.

Keywords: DANCE; CORPOVOZ; ARTIVISM; DISSENT; IRLEXISTENCE

1. Considerações Inciais

Após doze anos do início da trajetória artística/acadêmica no Ensino Superior, a pandemia do coronavírus em 2019, COVID-19, permitiu fôlego vital para que meu corpo compreendesse a relevância de continuar "(r)existindo" e escrevendo como estratégia de sobrevivência do "corpovoz"[1] na dança.

É a partir de reflexões nesse estudo que construo as primeiras narrativas, problemas e hipóteses no campo da dança, estabelecendo relações com a(s) condição(ções) de (r)existência(s) de 'corposvozes' que constroem imagens[2] culturais e aspectos sociopolíticos que tencionam a normatização/normalização, (in)visibilidade/s e subalternização de corpos que dançam a partir de questões extraídas de suas vulnerabilidades e precariedades (BUTTLER, 2015), questionando as normas confrontadas pelos corpos interseccionados (AKOTIRENE, 2019; COLLINS, 2021) na sua condição de classe, raça, gênero e os demais aspectos da identidade (HAIDER, 2019).

[1] O corpovoz ou corpovozes, refere/m-se neste artigo aos primeiros apontamentos que faço na construção da tese sobre a indissociabilidade entre obra e vida de um artista/acadêmico ou demais artistas que vivem e criam suas obras a partir dos seus próprios contextos e narrativas pessoais e coletivas. Sejam contextos de vulnerabilidades, subalternidade, precariedade, violência e ou outras motivações que fazem de suas obras, manifestos políticos ou qualquer outra proposta que insurjam na defesa de direitos colocando o corpo como própria condição de obra artística. Penso o "corpovoz/corpovozes" como uma metáfora para tensionar a relação entre vida e arte no campo da dança.

[2] A professora Drª a Adriana Bittencourt (UFBA), autora do livro "Imagens como acontecimentos" apresenta como uma das hipóteses, o corpo como imagem no fluxo do tempo.

ISSN: 2238-1112

Pode-se assim dizer que os corpos sujeitos a densos processos de violência, que se tornam vulneráveis, potencializam reações de (r)existência nos sistemas repressores a partir de suas narrativas, que se enunciam, também, nas artes. São corpos que se contrapõem aos doutrinamentos sociais, à estrutura fundada e preestabelecida, instaurando suas redes afetivas de ações contranormativas. Reagem às abjetificações da sociedadade e organizam, assim, outras condições estratégicas de sobrevivência abrindo fissuras na cultura de seu tempo advinda, muitas vezes, do agrupamento da autoidentificação. Os guetos artísticos/políticos contranormativos, com suas questões interseccionais, constroem, também, propostas de artivismo[3] que tornam possível reconhecer e discutir as produções artísticas, os próprios artistas e as relações criadas pelos mesmos na cultura. Tal possibilidade se adentra no campo da Dança ampliando a configuração no modo de fazer arte do corpo para o campo.

O campo da Dança e seus artivismos, por sua vez, tornam-se discursos dos "corposvozes". Nessas produções, o "corpovoz" permite reconhecer que o discurso do corpo, nas artes, principalmente na dança e na performance, é indissociável da vida do artista. A trajetória, as experiências, sejam de formação institucional ou em outra instância, somam-se às vivências, tanto na singularidade quanto na subjetividade, já que revelam caminhos e pistas da própria estratégia de sobrevivência do artista. Algumas dessas estratégias denunciam violências maquinadas pela cultura de seu tempo e que saltam de seus fazeres artísticos e confundem-se com a história do artista, contrapondo-se aos dipositivos de poder (FOUCAULT, 1997). Assim, é possível pensar que "sistemas de fluxo contínuos de conteúdo e expressão, recortado pelos agenciamentos máquinicos de figuras discretas e descontinuas" (DELEUZE, 2002, p. 35) extrapolam a ideia de sujeito e estrutura fixa da norma social na construção de uma linguagem a partir dos desejos. Vida e arte caminham juntas, agenciando uma semântica contranormativa, ao enfrentar aspectos sociopolíticos na cultura. A voz do corpo, ou o corpo da voz,

[3] O professor Leandro Colling reúne, no livro "Artivismos das dissidências sexual e gênero", da coleção Cult, um conjunto de artigos com uma ampla discussão sobre ativismos e suas relações entre cultura e sociedade. Introduz o conceito de artivismo, amplificando historicamente o surgimento do campo, problematizando o conceito a partir de pesquisas acadêmicas desenvolvidas e em desenvolvimento sobre o tema das dissidências sexual e de gênero.

ISSN: 2238-1112

corpovoz[4], desobedece às normas, aos doutrinamentos e às discriminações, intersecionando-se para produzir (r)existência de e sobre si mesmo.

A hipótese incial, portanto, parte do pensamento de que corpos que habitam diferentes instâncias de sobrevivências geram, nas interfaces entre política, cultura e sociedade, manifestos de Dança. O entendimento de "Corpovoz", proposto nessa pesquisa, é quem permite perceber a articulação a partir dos seus discursos de (r)existência como ação performativa. Marca, assim, outra hipótese nesse trabaho.

A escrita autoetnográfica (VERSIANE, 2005) é a escrita na qual o autor está implicado, e a descreve a partir das suas subjetividades e experiências, para a elaboração não apenas desse gênero de escrita, mas também como subsídio da própria pesquisa onde vida e arte se expõem no Corpovoz. A relação entre a pesquisa acadêmica e a pesquisa artística é construída na parceria com a professora Adriana Bittencourt, com artigos publicados, cujo interesse parte do grupo de pesquisa Labzat, do Programa de Pós-Graduação em Dança, desde o ano de 2006, criando-se assim a interlocução.

2. Resistência x Poder: Tensões políticas, conservadorismo e a revolta do corpo no percurso da história lgbt+ no Brasil.

Quais corpos podem ser denominados corpovozes? Quais discursos os artistas e suas obras que são corpovozes na cultura e na sociedade reevidincam, especialmente no campo da dança?

É a partir dessas questões que se busca criar uma interface entre as tensões sociais dos corpos dissidentes da norma de gênero e de sexualidade no campo da dança, com um breve olhar para as produções já existententes sobre artivismo:

> Para início de conversa, chama atenção como as características artísticas são bastante condizentes com as propostas conceituais e políticas que deram condições de emergência e são usadas nessas produções. A valorização das identidades híbridas, de gênero e sexualidade, se encontra conectadas com uma produção artística que usa as múltuplas linguagens. Performance, teatro, dança e canto podem estar misturados em um

[4] No texto, mais a frente, desenvolvo as primeiras pistas e possíveis articulações entre dança, imagem, artivismo e corpovoz. É importante destacar que a ideia de "corpovoz" está em construção e que não se fecha para possibilidades de acréscimos, alterações e bifurcaçoes conceituais a serem costruidas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> espetáculo, o que também conecta essas produções com as tedencias de arte contemporânea (COLLING, 2019, p.27).

É necessário compreender que, na virada do século XXI, as conquistas dos direitos das minorias sexuais e de gênero (LELIS; LOPES DE ALMEIDA, 2019), os estudos na área de gênero e sexualidade, a ampliação da temática LGBT+ na mídia e a democratização das mídias sociais aproximaram e permitiram o acesso às produções do universo da arte, ao se questionar questões emergentes dos movimentos sociais. Isso porque

> Em tempo de esgarçamento político e representativo com forte violência endereçada aos corpos que não cumprem as expectativas da verdadeira "ideologia de gênero", cisgênera heterossexista e reprodutiva, as linguagens artísticas tem sido ferramentas potentes na atuação de coletivos, pessoas ativistas e artistas interessados em discutir padrões de comportamento (COLLING; TROI, 2019, p.42).

Em 2018, o movimento LGBT+, de maneira mais sistematizada, completava 40 anos de luta e existência, apresentando, ao mesmo tempo, um cenário de retrocesso (GREEN et al, 2018). Ao enfrentar o mesmo panorama discursivo repressor produzido pelos conservadores no sistema sociopolítico brasileiro que culminou no golpe de 1964, impulsiona-se a retórica dos valores morais, da restauração dos valores da família, do apelo contra a corrupção e do discurso calcado na ameaça de um improvável comunismo como modelo político invadindo o país. Tal retrocesso ganhou força em meio ao desgaste provocado pela crise pós-impeachment da presidente Dilma Rulself, em 31 de agosto de 2016.

Nessa guinada do governo brasileiro para a ala mais conservadora da política nacional, discursos[5] fóbicos públicos entre personalidades, parlamentares e representantes do Estado têm avançado no constante ataque às conquistas consolidadas entre o final do século XX e início do XXI. Isso se dá porque

> Hoje, no campo das relações de gênero, sexualidade e educação temos vivido uma trama politica, social e discursiva que busca a manutenção da heteronormatividade, do binarismo de gênero, da ideia de sexualidade

[5] Em 2016 a Cantora gospel Ana Paula Valadão, em Congresso Diante do Trono, afirmou que o HIV/Aids seria uma consequência de relações anormais entre homossexuais masculinos que consequentemente infectavam mulheres . Além de afirmar que "ser gay não é normal", a cantora que também é pastora e vive nos Estados Unidos, onde tem uma Igreja própria, afirmou que a "Aids está aí para mostrar que a união sexual entre dois homens causa uma enfermidade que leva à morte."
Além dela, o Ministro da Educação, Milton Ribeiro, disse, em entrevista ao jornal "O Estado de São Paulo" que homossexuais seriam fruto da desestrutura da família. Comentou que o Ministério da Educação não teria responsabilidade sobre a desigualdade social no país. Afirmou que "o adolescente que muitas vezes opta por andar no caminho do homossexualismo (sic) vêm, algumas vezes, de famílias desajustadas".

ISSN: 2238-1112

> ligada à esfera privada e à instalação do pânico moral na população. Um jogo de poder relativamente novo, iniciado na década de 1980 a partir do advento do HIV/Aids (LELIS; LOPES DE ALMEIDA, 2019, p.15).

A falta de segurança de algumas questões contribuiu, também, para que os retrocessos se transformassem em lugar de produção, de propostas e manifestos criativos para o campo das artes. O campo das artes sempre esteve rompendo com os padrões estabelecidos pelas normas sociais.

No atual cenário brasileiro, tornam-se constantes comentários, atitudes e episódios fóbicos divulgados pelas mídias. Mais recentemente, no campo das relações sociais, declarações polêmicas, moralizantes e sorofóbicas[6] voltaram a produzir cenários de estígmas sobre pessoas LGBT+, sendo associadas, mais uma vez, a construção social sobre a promiscuidade e HIV/Aids (Vírus da Imunodeficiência Humana/Síndrome da Imunodeficiência Humana) para essas pessoas. Como reflete Cazeiro,

> É preciso considerar que, de tantos avanços possíveis em nossa sociedade, esta sentença de morte presente no imaginário social coletivo já não possui uma relação objetiva direta com as infecções relacionadas ao HIV ou a síndrome da imunodeficiência adquirida (AIDS), mas que ainda existem certos agenciamentos políticos, subjetivos e sociais que produzem efeitos nesta perspectiva, além de que ela está mais presente do que se imagina. Por ora, um campo de tensões que se defronta com forças progressistas, mas que também se desfalece por forças moralistas conservadoras (CAZEIRO, 2019 p.18).

Ferir direitos e as declarações preconceituosas provocaram forte reação, sobretudo, da comunidade LGBT+[7] no Brasil. Atualmente, essa retomada de temáticas importantes sobre fobia, do HIV como ameaça, do preconceito, entre outros marcadores sociais, tornaram-se ignição importante nos movimentos organizados, ONGs (Organização Não Governamental), nos documentários e nas reportagens, que reacenderam a defesa da vida com a desmistificação dos estigmas criados em torno de temáticas importantes, como a da epidemia de Aids no Brasil nos anos 80 e a da infecção por HIV até os dias atuais, como produções do campo das artes.

[6] De acordo com Guia de Terminologia do UNAIDS, lançado em português em outubro de 2017, o termo “portador do vírus da AIDS ou ‘portador do HIV’ caiu em desuso, porque é incorreto, estigmatizante e ofensivo para muitas pessoas vivendo com HIV. Como substituição, recomenda-se o uso de “pessoa vivendo com HIV” (UNAIDS, 2021).

[7] O Movimento Homossexual Brasileiro (MHB), assim era chamado nos primeiros anos do movimento LGBT organizado e disperso, que se transformaria em movimento LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transsexuais). Essa sigla tem recebido alterações e têm sido incrementadas novas categorias indenitárias, na busca de contemplar ao máximo a pluralidade dos indivíduos e suas subjetividades de sexo, gênero e sexualidade dissidente da norma cisheteronormativa.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Os corpos definidos como abjetos sofrem com maior intensidade a necropolítica[8] já posta. Após quatro décadas do surgimento do primeiro caso de HIV, "a doença supera o campo biomédico e não é somente uma epidemia da saúde, sobretudo, transforma-se em uma fatal epidemia da palavra, das práticas discursivas, da linguística e sua veiculação" (CAZEIRO, 2019). Portanto, o retorno dos estigmas sorofóbicos na mídia aberta, o lamentável quantitativo de mortos pela Covid19 no país e a pretensa política de cortes na saúde descortinou, também, a crise e a trama política vivida pela população brasileira mais vulnerável no início dos anos 2020. Ocorre, portanto, um embate entre direitos sociais adquiridos e cortes. Além disso,

> "o estigma que, aliados aos desmontes graduais do SUS, colocam o acesso e a permanência ao tratamento em ruínas, bem como dificultam as ações de prevenção do HIV e outras Infecções Sexualmente Transmissíveis (IST's)" (IBIDEM, loc.cit).

As questões apresentadas também sofrem com as investidas contra direitos e conquistas já adquiridos pela população que vive com HIV no Brasil e vai de encontro à Declaração[9] Universal dos Direitos Humanos de 1948, que no artigo 3, enuncia: "todo o indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal".

A conquista do direito ao tratamento[10]gratuito e a não discriminação[11]para pessoas vivendo com HIV remonta a uma trajetória de combate pelos movimentos sociais no Brasil. Nos anos de 1990, compreende-se que "todas as pessoas vivendo com HIV têm o direito ao tratamento gratuito segundo a Lei nº 9313 de 1996." (BRASIL, 1996). E a discriminação, em 2014, passou a ser crime passível de 1 (um) a 4 (quatro) anos de reclusão, segundo a Lei nº 12.984/2014 (BRASIL, 2014).

Narrativas com contornos de violação e violência esbarram em direitos já adquiridos pela população mais vulnerável e constituem um empreendimento do setor mais conservador da sociedade, que avançou rapidamente nos últimos anos, na intenção do domínio e manutenção do poder do estado sobre os corpos e as instituições. Esse tipo de ação política organizada

[8] Para saber mais sobre o conceito de necropolítica, é possível ler o trabalho desenvolvido por Achille Mbembe, 2018.
[9] Para saber mais sobre Declaração[9] Universal dos Direitos Humanos de 1948, acessar https://desinstitute.org.br/noticias/declaracao-universal-dos-direitos-humanos-como-surgiu-e-o-que-defende/
[10] Desde 2013, o Ministério da Saúde, através do SUS, oferece tratamento para todas as pessoas vivendo com HIV, independente da contagem de células CD4 (UNAIDS, 2021).
[11] A Lei nº 12.984 estabelece que o "Art. 1º Costitui crime punível com reclusão de 1 (um) a 4 (quatro) anos, e multa, as seguintes condutas discriminatórias" (UNAIDS, 2021).

ISSN: 2238-1112

> Trata-se de um levante em que conservadores e reacionários para deter setores progressitas da sociedade que, a partir de meados do século passado, por meio de tensionamento dos movimentos sociais (organizados e difusos) Conseguiram ampliar direitos e diminuir densos processos de subalternização, empobrecimento, violência e morte (NETO; GOMES, 2018, p.22).

Cabe evidenciar que, nessa virada do século XX para o XXI, o HIV, como uma doença infecciosa de alta letalidade, colocou a ciência em xeque, e, apesar da mortalidade latente provocada pela epidemia desde os anos 80, com milhões de pessoas vitimadas (UNAIDS, 2021), houve, através da ciência, grandes progressos nos tratamentos, que se sofisticaram e trouxeram qualidade de vida às pessoas, a partir de terapias antirretrovirais (ARN), levando-as a terem uma carga viral indetéctavel para HIV, a não transmissão total do virus. Atualmente. há métodos de prevenção da infecção, como a Profilaxia pós e pré-exposição, que ajudam na redução do número de contaminações.

Porém, é importante ressaltar que há a necessidade de políticas educacionais que amplifiquem, dentro dos processos educacionais em todos os níveis de formação, a construção de uma consciência de valores que desestigmatize, de uma vez por todas, a condição da pessoa vivendo com HIV e dos novos métodos que são eficazes e que separam dois momentos da história da epidemia da Aids.

De maneira naturalizada, nos últimos anos,

> As violências sobre as sexualidades, os gêneros e as raças estão presentes de várias maneiras explicitas e implícitas no mundo na qual este parâmetro de estigmas e preconceitos pode ser potencializado quando determinadas pessoas são associadas à infecções como a do HIV e da epidemia de Aids (CAZEIRO, 2019 p.24).

A política da morte criada em torno do HIV na sua trajetória incial em nada mais se compara com a realidade atual de quem tem acesso à informação. Desse modo, as políticas de adesão ao tratamento disponibilizado pelo SUS no Brasil carecem de ampliação, de modo que toda a contrução de estigmas perca a força e dê espaço a uma nova discussão sobre o tema.

Nas artes e no campo da dança, estudos e trabalhos artísticos com vieses políticos demonstram, há anos, interesse na intersecção entre arte, corpo, HIV, raça, classe, gênero e demais marcadores sociais que desestabilizam padrões

ISSN: 2238-1112

estabelecidos antes e até mesmo após a revolta de Stonewall como marco da revolução LGBT+.

Esses corpos dissidentes produziram e produzem estratégias de sobrevivência nas artes e (r)existem nos dias atuais, fomentando novas questões, como por exemplo: Como lidar com os efeitos de medicamentos antiretrovirais no corpo que dança? O corpo, nas artes e em especial na dança, supera e extrapola os limites socioculturais impostos pela condição de uso de um medicamento (ARN)? É possível abordar HIV e Artes como uma produção crítica de valores que inaugura políticas de (r)existência, especialmente na dança?

Parto do pressuposto da interccionalidade[12] como mola propulsora para se pensar questões das mútiplas condições que a identidade produz enquanto imagem no corpo. Tais questões problematizam as relações sociais através do entendimento de corpovoz: corpo que é a própria obra do artista.

Provavelmente, um corpo dissidente que sobrevive e politiza no corpo suas questões de (r)existência, produz artivismo na cultura/sociedade que só pode ser visto no mundo como imagem[13]. É através da imagem que esse corpo comunica e estabele suas falas e sua voz como modo de operar no mundo. O corpovoz produz artivimos porque é imagem[14]. Desse modo corpos dissidentes de gênero e sexualidade intersecionados com o HIV na dança e suas obras podem ser considerados corposvozes, uma vez que tensionam, através das imagens, suas condições de (r)existência no mundo.

3. CorpoVoz, Artivismo x Dança: o contexto sociopolítico brasileiro como morte das minorias sexuais, LGBTI+, de classe, raça e gênero.

[12] Nesse momento estou tratando do conceito de interseccionalidade a partir de Akotirene, 2020;Collins,2021.

[13] As imagens do corpo surgem por auto-organização de reverberações de informações entre diferentes níveis de descrição do corpo. Decorrem de traduções entre sinais de vísceras, órgãos, terminações nervosas, das trocas permanentes entre cérebro e ambiente. Trata-se de um procedimento variável e dinâmico, já que cada imagem singulariza um tipo de conexão ocorrida em um determinado momento. Como se trata de um procedimento que se auto-organiza na ação da percepção, o que significa a ocorrência de movimento no corpo, as imagens se encontram implicadas em acordos constantes. Toda imagem independente de sua modalidade, surge correlacionada com o ambiente, venha de um estímulo do interior do corpo ou de um estímulo do entorno, pelas portas dos órgãos sensitivos, pois ambos desenvolvem uma trilha transitória de combinações. Por essa razão, não há nada estático em um corpo que se constituiu em codependência com seu contexto. Não existe um homúnculo no cérebro para receber as informações do corpo. (Bittencourt,2012,p.22).

[14] Para saber mais sobre Imagem ler Bittencourt,2009;2012;2018.

ISSN: 2238-1112

Os marcos legais e os atores sociais que constituíram o recorte historiográfico[15] do movimento LGBTI + no Brasil do século passado, ao contestar os processos de violação e violências vividas por essa população, pavimentaram o atual cenário e as novas lutas travadas entre militantes e pesquisadores contra os retrocessos empreendidos, principalmente, nos últimos anos, no contexto político brasileiro:

> "A luta das minorias sexuais e de gênero pelo respeito a sua cidadania sexual de gênero tem obtido resultados históricos e paradigmáticos no Brasil, perante o poder Judiciário, na última década, a segunda do século XXI" (LELIS; LOPES DE ALMEIDA, 2019, p.157).

Apesar das conquistas de direitos e avanços importantes desde o surgimento do movimento LGBTI+ no país, assistimos, anualmente, a alarmantes dados de violência e morte motivada por LGBTI+fobias. O Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ apresentou, em 2020, seu último relatório, que

> representa um esforço coletivo e intencional de evidenciar as diferentes questões que envolvem a violência e os processos de violação que lesbiscas, gays, bissexuais, travestis transexuais, intersexos e demais variações biológicas de sexo, identidades de gênero e orientações sexuais não hegemônicas (LGBTI+) sofrem cotidianamente por fugirem de um padrão socialmente imposto e referenciado a partir da heteronormatividade, binaridade e cisnormatividade (RELATÓRIO, 2020, p.9).

No total, segundo esse relatório de 2020, foram 224 (94,5%) homicídios, 13 suicídios (5,5%), 161 mulheres trans e travestis, que representam 70% do total de pessoas LGBT+ vitimadas pela transfobia, ultrapassando pela primeira vez, desde a década de 1980, o número de morte de homossexuais. Ainda nesse mesmo ano, 51 gays (22%), 10 lésbicas (5%), 3 homens trans (1%), 3 bissexuais (1%) e 2 heterossexuais confundidos como gays (0,4), foram mortos violentamente:

> Ainda que insuficientes, tivemos tentativas de esforços estatais, o presidente Fernando Henrique (PSDB) cria o Conselho Nacional de Combate à Discriminação (2001), o presidente Lula (PT) cria o Ministério dos Direitos Humanos (2003), o programa Brasil sem Homofobia (2004), Conferência Nacional LGBT (2008), Plano Nacional LGBT (2009). No governo Dilma (PT) foi criado módulo LGBT no Disque 100, o 1º Relatório Oficial sobre Violência Homofóbica no Brasil (2012); a 2ª e 3ª Conferência

[15] Para saber mais sobre a História do Movimento LGBTQIA+ o Brasil Ler "História do Movimento LGBT no Brasil" de Green et.al 2018 e "Além do Carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX" Green,2019.

ISSN: 2238-1112

> Nacional de Políticas Públicas e Direitos Humanos LGBTI+ (2011 e 2015) e ocorreu a ampliação do Processo Transexualizador no SUS (2013).No governo interino de Temer (MDB) as demandas LGBTI+ passaram a ser somente de uma Diretoria do Ministério de Direito Humanos (2016). No governo Bolsonaro (PSL) as pautas LGBTI+ retrocedem ainda mais, retirando das diretrizes de direitos humanos as minorias sexuais, que servem como base orientativa do recém-criado Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. Propôs veto ao termo gênero e afins em resoluções a ONU, e reafirmou o entendimento de vida desde a concepção, reinserindo a discussão sobre o aborto numa dinâmica de criminalização. Ainda nos últimos dois anos, esse fundamentalismo ganhou força e aparelhou diversas instituições públicas no país, trazendo um viés teocrático para inúmeras ações do Estado (IBDEM, loc.cit).

Desse modo, o desmonte de políticas públicas de proteção aos direitos das minorias sexuais e de gênero tem impactado nos dados apresentados pelos relatórios dos últimos anos no Brasil, bem como tem dificultado os avanços e a efetividade de políticas vigentes.

Na análise da filosófa Judith Butler (2018), essas vidas não são consideradas vidas no contexto da guerra, pois não fazem parte de um enquadramento de importância, e não pertencem a uma norma que se relaciona politicamente e socialmente com operações de poder com a qual mecanismos específicos produzem a vida para pertencerem à norma. Butler afirma que

> Se certas vidas não são qualificadas como vidas, ou se desde o começo, não são cabíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas e nem perdidas no sentido pleno dessas palavras (BUTLER, 2018, p.17).

O caso do assassinato[16] em via pública da travesti Dandara dos Santos, 42 anos, violentamente executada na periferia de Fortaleza (CE) e exposta em rede de mídia social, por jovens socialmente heterossexuais, ganhou notoriedade pela maneira hedionda e brutal como a vítima foi executada. Considerado um dos crimes transfóbicos mais emblemáticos e de maior repercursão dos últimos anos no Brasil, o episódio colocou luz na invisibilidade das mortes violentas de corpos Travestis e

[16] Segundo relatos de algumas testemunhas que presenciaram os últimos momentos de vida de Dandara, ela havia tomado uma carona de um rapaz que estava numa motocicleta, com o qual, supostamente, iria ter relações sexuais. Pelo vídeo divulgado, é possível vê-la sendo torturada na rua Manoel Galdino, numa quadra conhecida como Conjunto Palmares. Nas cenas, a vítima é vista sentada no chão, já bastante ensanguentada, enquanto são desferidos chutes, pauladas e xingamentos pelos rapazes envolvidos. Depois de bastante violência, os rapazes ordenam a Dandara que suba num carro de mão e ela bastante debilitada, quase sucumbindo, não consegue se levantar. Com isso, eles rispidamente a jogam sobre o carro de mão e a levam em direção a uma viela, no final da rua, na qual seria, enfim, assassinada com tiros no rosto. Todo esse massacre foi presenciado por vários moradores daquela região, na tarde do dia quinze de fevereiro, que, segundo relatam em algumas reportagens, pouco puderam fazer para impedir o crime e, quando tentaram, não obtiveram uma resposta rápida e necessária da polícia militar. Com isso, Dandara foi morta. Tragicamente morta. (MELO, 2019, p.74/75)

ISSN: 2238-1112

Transessexuais no país, pois o crime foi tipificado como de motivação transfóbica, num episódio que, em sua maioria, são subnotificadas ou qualificadas como outros crimes violentos (MELO, 2018).

Entre tantas questões importantes, vale ressaltar que Dandara dos Santos é um dos corpos atravessados pela omissão do estado, da violência institucional, da construção simbólica social sobre o que é ser um corpo travesti e trans na cultura. Os aspectos interseccionais de classe, associados a sua condição de pessoa vivendo com HIV, precariza e causa "uma desestabilização positiva da cultura hegemônica, no sentido de tensionar e provocar novos possíveis em relação às fronteiras que estão colocadas para o existir social" (MELO, 2019, p. 80).

Essse corpo condenado e executado cria uma voz que reverbera a partir das denuncias sobre a violência e a violação que acometeram a vida de Dandara dos Santos.

Retomo, desse modo, para o campo da dança, pensando no corpo de Dandara dos Santos como múltilpla possiblidade de produção artística que denuncia a violência e o não direito à vida, a partir dos marcadores sociais que impedem a diferença porque:

> "Curiosamente (ou não) são exatamente essas pessoas trans ou não binárias, fechativas, lacradoras, sapatonas masculinizadas, bichas afeminadas que formam a maioria das artistas da cena das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade". (COLLING, 2019, p. 26).

O "Corpovoz, artivismo dissidente como estratégia de (R)exidência em dança" move questões centrais nessa escrita e instiga a perguntar: Quais corpos podem ser denominados corpovozes?

4. Autoetnografia e pistas para um CORPOVOZ: Dança x artivismo do Guerreiro de Bronze.

O Corpovoz é o imbricamento entre vida e arte, é a (R)existência de corpos julgados abjetos, fora da norma, que, na cena, através de seus discursos e, portanto, por um conjunto de imagens, gera subversões.

A produçao artística na dança advém da experiência através de campos intersecionais, porque "a procura pela verdade universal pode ser interpretada como parte de um projeto de colonização espistemológico, uma vez que não é possível universalizar concepções locais de gênero" (BENTO, p. 39). Não à toa, as imagens

ISSN: 2238-1112

dos corpos não são universais. O Corpovoz é a exposição de suas contaminações, de suas experiências. Da vida, expõe a arte. Corpovoz: contra a hegemonia, dissidente da norma e de gênero, classe e raça. Manifesto por e em outras imagens:

Imagem 1: O Guerreiro de Bronze performa o CORPOVOZ. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Israel Souza Santos
UFBA
israel-souza-santos@hotmail.com
Artista, Professor da rede municipal de Ensino de SFC/BA, Doutorando (PGDANCA/UFBA), Mestre em Dança (PGDANCA/UFBA), Licenciado em Dança pela UFAL.

Adriana Bitencourt Machado
UFBA
Associada III da Universidade Federal da Bahia, professora e Membro do Mestrado e Doutorado em Dança – Pesquisadora/Docente do Programa de Pós-Graduação em Dança – PPGDANCA e pesquisadora/ Docente do Doutorado Multi-Institucional da Difusão de Conhecimento – DMMDC

Referências:

AKOTIRENE, Karla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019.
BENTO, Berenice. **Transviados**: Gênero, sexualidade e direitos humanos. Salvador: EDUFBA, 2017.
BITTECOURT, Adriana Machado. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: Edufba, 2012.

ISSN: 2238-1112

_____. **O Papel das Imagens nos prcessos de comunicação**: ações do corpo, ações no corpo. 2007. 217f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BUTLER, J. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? (Trad. LAMARÃO, S. T. M.; CUNHA, A. M.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAZEIRO, Felipe. **Histórias posit(HIV)as de gays e pessoas trans**: dos estigmas à cidadania. 2019. 174f. Dissertação de mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

COLLING, Leandro. **Artivismo das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade** (Trad. SOUZA, Rane). São Paulo: Boitempo, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GASTALD, Alexandre Bogas Fraga; MOTT, Luiz ; OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de; AYRES, Carla Simara Luciana da Silva; SOUZA,Wilians Ventura Ferreira; SILVA, Kayque Virgens Cordeiro da. **Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil - 2020:** Relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia. Florianópolis: Editora Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021.

GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa. **História do Movimento LGBT no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2018.

GREEN, James N. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. (Trad. FINO, Cristina; LEITE, Cassio Arantes). São Paulo: Editora Unesp, 2019. 2. ed.

LELIS. Rafael Carrano; LOPES DE ALMEIDA. Marcos Felipe. **Diálogos LGBTI+**: avançando lutas e conjugando campos. Salvador: Editora Devires, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: Biopoder, Soberania, Estado de Excessao , politica de morte**.** São Paulo:, 2018

MELO, George Souza de. O caso de Dandara dos Santos: sobre a violência e o corpo dissidente. **Periódicus**, Salvador, n.10, v. 1, nov. 2018 - abr. 2019
Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>>. Acesso em: 06 jul 2019.

NETO, Miguel R. de Souza; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. **História e Teoria Queer.** Salvador: Editora Devires, 2018.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

TROI, Marcelo de. **Corpo dissidente e desaprendizagem:** do Teat(r)o Oficina aos a(r)tivismos queer. 2018. 162f. Dissertação - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

VERSIANE, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. **Autoetnografia:** conceitos alternativos em construção**.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

UNAIDS. Disponível em: <<https://unaids.org.br/>>. Acesso em: 06 jul 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Sim, é K-pop!: a dança fluida de Taemin e a representatividade para jovens

Ivana Carvalho Marins (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Este artigo apresenta e propõe reflexões sobre a Dança defendida como agênero performada por Lee Taemin, um artista do pop sul coreano (K-pop), a partir de *Move* (2017), uma produção que reverbera em vários países, principalmente entre jovens fãs de K-pop, pela movimentação fluida de um corpo andrógino e outros elementos que sugerem formas distintas de uma masculinidade socialmente construída. Taemin assume um gênero fluido, especialmente na Dança e, em razão de ser oriundo de um país conservador, essa assunção pode sinalizar um ato político e representativo para jovens consumidores dessa cultura, especialmente aqueles com identidades de gênero e sexualidades que não atendem a uma heteronormatividade compulsória. Para essa discussão, trago pensadoras(es) e pesquisadoras(es) como Judith Butler, Susan Sontag, Edward Said, Michel Foucault, Theodor Adorno e Max Horkheimer, Helena Katz e Christine Greiner, Isabela Diniz, Adriana Bittencourt e outres.

Palavras-chave: DANÇA AGÊNERO. DANÇA FLUIDA. K-POP MOVE. LEE TAEMIN. ORIENTALISMO E NOVO ORIENTALISMO.

Abstract: This article presents and proposes a reflection about the dance defended as no gender performed by Lee Taemin, an artist of the South Korean pop (K-pop), from *Move* (2017), a production that reverberates in several countries, particularly among young K-pop fans, because of the fluid movement of an androgynous body. Taemin assumes a fluid gender, especially in Dance and as he comes from a conservative country, this assumption can signal a political and representative act for young consumers of this culture, especially those with gender identities and sexualities that no meet a compulsory heteronormativity . For this discussion, I bring thinkers(s) and researchers(s) like Judith Butler, Susan Sontag, Edward Said, Michel Foucault, Theodor Adorno and Max Horkheimer, Helena Katz and Christine Greiner, Isabela Diniz, Adriana Bittencourt and others.

Keywords: NO GENDER DANCE. FLUID DANCE. K-POP MOVE. LEE TAEMIN. ORIENTALISM AND NEW ORIENTALISM.

추상적인: 본지는 한국 가요의 이태민(李太民)이 여러 나라, 특히 젊은 케이팝 팬들 사이에서 울려 퍼지는 춤인 무브 (Move, 2017년) 의 춤은 성차별이 아니어서 방어에 대한 성찰을 제시하고 제안한다. 태민은 유연한 성별을 가정하고, 특히 댄스에서 그가 보수적인 나라에서 왔기 때문에, 이러한 가정은 이 문화의 젊은 소비자들, 특히 강제적인 이질성을 충족시키지 못하는 성 정체성과 성적 성향을 가진 소비자들에게 정치적이고 대표적인 행동을 예고할 수 있다. 이 토론을 위해 저는 주디스 버틀러, 수잔 손태그, 에드워드 사이드, 미셸 푸코, 테오도르노와 맥스 호크하이머, 헬레나 캣츠와 크리스틴 그라이너, 이사벨라 디니스, 아드리아나 비츠쿠르와 같은 사상가들과 연구자들을 데려왔습니다.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

키워드: 성별 무용. 유체 춤. K-POP MOVE. 이태 민. 동양주의와 새로운 동양주의.

1 Uma breve Introdução

Este artigo é fruto da construção de um projeto para doutoramento que se desenvolve desde meados de 2019, a partir do contato audiovisual com a dança de Lee Taemin, um artista sul coreano cuja poética da dança atravessou a subjetividade deste corpo escrevente a ponto de convocá-lo a se tornar também corpo dançante. Adentrar o universo da Dança, como campo do conhecimento e como campo artístico-pedagógico, ocorreu a partir do ingresso desta autora, no mesmo ano, no curso de Licenciatura da Escola de Dança da UFBA.

Todo esse trânsito foi possível pelo poder da Dança, que, através do corpo de um artista, possibilitou trilhas que conduziram ao conhecimento de um fenômeno da cultura pop, mais especificamente, de um país do Oriente, e que tem na Dança seu principal recurso poético-narrativo para capturar o olhar e a atenção de jovens de todo o planeta. Sim, é K-pop! É sobre a Dança de um artista desse cenário que este trabalho se debruçará. Ele discorrerá brevemente sobre o fenômeno do K-pop, universo do qual faz parte o artista Taemin, a partir de sua performance em vídeo de um trabalho com grande repercussão em nível mundial, *Move*. Para fomentar a discussão e indicar diálogos possíveis, o texto aborda os conceitos de *Orientalismo* e "Novo" Orientalismo, Biopolítica, Indústria Cultural, Questões de Gênero e *Camp* e dialoga com as ideias de Corpomídia, Natureza política da dança, Dança no ciberespaço e Imagem, corpo e dança, além de outras perspectivas em fluxo.

2 Apresentando o K-pop e Taemin

O crescimento da popularidade do entretenimento e da cultura coreana, inicialmente na Ásia e posteriormente em outros continentes, é um fenômeno chamado "Onda *Hallyu*[1]", e, segundo Jin (2012), esse termo foi introduzido casualmente em 1998 pelos meios de comunicação chineses para falar do interesse local sobre os produtos culturais sul coreanos, inicialmente, K-dramas, os *dramas* (novelas) coreanos. Esse fenômeno atingiu o continente asiático e após sua

[1] Tradução romanizada de "Onda Coreana" (em *Hangugeo*: 한류; em inglês: *Korean Wave*).

ISSN: 2238-1112

consolidação local, avançou globalmente rumo aos continentes americanos e europeu, desde o início da última década até os dias de hoje.

O movimento *Hallyu* é, certamente, a maior história de sucesso de *softpower*[2] do continente Asiático. Seu êxito tem as bases na exportação de produtos da cultura pop sul coreana, especialmente *K-dramas* (para nós, do Ocidente, 'séries'), animes, jogos para computador, a língua sul coreana (*Hangugeo*) e o gênero musical K-pop (*Korean pop*), que talvez ocupe o lugar de maior destaque dentro do que é produzido pela *korean popular culture*. Sobre o K-pop, Cruz (2016) nos informa que é o estilo de música pop produzida na Coréia do Sul e que se se tornou-se mundialmente conhecido com o estrondoso sucesso musical *Gangnam*[3] *Style*[4] (2012), do *rapper* Psy, atraindo olhares de todo o planeta para aquele país. O vídeo dessa música é o mais assistido de todos os tempos na internet, com mais de quatro bilhões de visualizações[5] no site *YouTube*. Dwidjaya (2020), sinaliza o K-pop como um subgênero coreano do pop e que tem se tornado cada dia mais popular em nível global, especialmente no Ocidente, com o avanço do sucesso de grupos como BTS[6] e Black Pink[7].

Consumidores, especialistas, empresários de música na Ásia e profissionais do *K-pop* acreditam que esse fenômeno transborda o conceito de gênero musical e é, na verdade, um estilo de vida. Sua ascensão na cena musical global representa, para eles, um "golpe de mestre", especialmente porque antes dessa "epidemia" o domínio anglo-americano na indústria musical global era pouco ou quase nada desafiado a competir nesse ramo com a Ásia. O K-Pop produz

---

[2] Termo cunhado por Joseph Nye, cientista político norte-americano, no fim da década de 1980 e que ganhou notoriedade a partir dos atentados ao *World Trade Center* (WTC/EUA), em 11 de setembro de 2001. O conceito de *Soft power* (poder brando/suave) é a habilidade de se alcançar o que se deseja pela cultura, ideais e políticas adotadas por um país que exerce influência sobre outros através de seus produtos culturais.

[3] Ji (2016) define *Gangnam* (*Gangnam-gu*) como um moderno e sofisticado bairro do centro de Seul, com edificações luxuosas entretenimento glamouroso e instalações culturais. *Gangnam* é um nome tão carregado de significados de superioridade cultural e social para a Coréia do Sul que novas cidades têm surgido pelo país, mimetizando seu estilo: *Gangnam de Daegu*, *Gangnam de Busan* e *Gangnam de Jinju*. (JI, J. The development of Gangnam and the formation of Gangnam-style urbanism: on the spatial selectivity of the anti-communist authoritarian developmental state. **Korean Regional Geographic Society Journal**. 2016. v. 22, n. 2. p. 307-330. Disponível em: <https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO201618850656554.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021).

[4] PSY [싸이]. **Gangnam Style** (강남스타일). [MV]. 15 jul. 2012. (4m32s). Disponível em: <https://youtu.be/9bZkp7q19f0>. Acesso em: 18 jun 2021.

5 Em 09 de julho de 2021, o número de visualizações era de 4.112.327.184.

[6] Em Hangugeo: 방탄소년단; em inglês: sigla para *Beyond The Scene*.

[7] Em Hangugeo: 블랙핑크.

ISSN: 2238-1112

grandes espetáculos nos palcos, nos *music videos* (MVs)[8] e nos vídeos de *dance practice*[9], tornando possível perceber a dança/a coreografia como um importante aspecto de promoção dos shows, do *debut* (estreia), do *comeback* ("retorno"/novo trabalho) e outros produtos que atraem e fidelizam consumidores. Um ótimo exemplo é o grupo BTS, também conhecido como *Bangtan Boys*, considerado o maior e mais expressivo grupo de *K-pop* da atualidade. Reúne mais de 160 milhões de seguidores em suas plataformas (*YouTube*, *Twitter*, *Spotify* e *Instagram*) e foi nomeado pela *International Federation Phonographic Industry* (IFPI[10]) como o maior artista global de 2020, tornando-se o primeiro grupo sul coreano a conquistar o título e a ser nomeado da história cujo idioma nativo não é o inglês. O volume de capital movimentado pelo BTS por ano na economia da Coréia do Sul, orbita em torno de 3,7 a 5 bilhões de dólares.

Dwidjaya (2020) indica que, apesar de haver nessa indústria questões problemáticas relacionadas à apropriação cultural e a modelos conservadores na formação dos grupos que ainda atendem a padrões binários (formados apenas por meninos ou por meninas), o *K-pop* vem influenciando expressivamente jovens de diversas localidades do globo, inclusive, a respeito de padrões de beleza e de gênero. As normas binárias de gênero ainda são prevalentes e bem visíveis nas movimentações de corpo executadas nas coreografias de *K-pop*; meninos exibem seus abdomens definidos (abs) e meninas fazem expressões e poses *aegyo*[11]. É incomum que um(a) *K-idol*[12] performe movimentações em suas danças que não estejam atribuídas ao papel de gênero que desempenham, em razão dos estereótipos culturalmente construídos e estabelecidos no seu país, mais conservador em comparação a países ocidentais.

[8] O K-pop dispõe de um vocabulário próprio, que contém expressões que serão escritas ao longo do texto, com uma breve tradução/explicação entre parênteses, com base em KANG, W. **O Dicionário Kpop**: 500 palavras e frases essenciais do Kpop, dramas coreanos, filmes e tv shows. 31 dez. 2016. 112 p. Woosung Kang Ed. e DEWET, B.; IMENES, É.; PAK, N. **K-Pop:** Manual de sobrevivência (tudo o que você precisa saber sobre a cultura pop coreana). 1. ed. 2. Reimp. Belo Horizonte: Gutemberg Editora, 2018. 160 p.

[9] Vídeos em que as/os *idols* apresentam a coreografia completa de um trabalho/MV.

[10] IFPI site: <https://www.ifpi.org>.

[11] *Ae-gyo* (애교) Substantivo. "Agindo de forma encantadora". Palavra formada por dois caracteres chineses, onde "*ae*" significa "amor" e "*gyo*" significa "belo". Demonstração de afeto através de diversas expressões, como fazer gestos bonitos ou falar como em um diálogo de bebês. Ainda que sejam fortemente associados aos traços femininos, os ídolos masculinos do K-pop também apresentam essas afeições sem serem desaprovados. (KANG, 2016).

[12] *Korean idol* (ídolo do K-pop)

Contudo (e felizmente) nesse vasto universo de artistas, há alguns que desafiam estereótipos sociais e de gênero mantidos pelo país conservador que é, ainda, a Coréia do Sul. Esses movimentos de "transgressão" a regras impostas, repercutem no olhar de fãs que projetam possibilidades de fazerem o mesmo em seus territórios. Um desses artistas é Lee Taemin, muito conhecido pelo público consumidor de *K-pop* desde seu *debut* como *makne*[13] do grupo *SHINee* em 2008 e que quebrou a barreira do gênero com *Move*[14], em 2017, ao realizar uma performatividade com fluidez de gênero sugestiva, nos elementos de cenário, figurino e, principal e intencionalmente, na Dança, o que era (e ainda é) raro nessa indústria. Em uma das passagens do MV, Taemin aparece junto a um muro em que estão afixados cartazes com a frase do dadaísta Marcel Duchamp (1887-1968): "*The great artist of tomorrow will go underground*[15]". Taemin aprecia história da arte e isso se reflete em seus trabalhos, através dos quais envia recados com referências de obras de arte, alegorias, metáforas e frases de figuras notórias (como Duchamp). Supõe-se que, através de *Move*, ele deu pistas sobre sua própria identidade de gênero e por isso, foi considerado tão representativo entre fãs não cisgênero[16]. Esse é o motivo da escolha dessa obra como ponto de partida para as tessituras deste trabalho: *Move* representou um ponto de virada para fãs e isso se deu especialmente pela Dança.

A peça[17] *Move* contém três produtos audiovisuais largamente consumidos pelo público do *K-pop* e ficou consagrada tanto pela expressão andrógina do artista quanto pelos movimentos fluidos de Dança presentes na coreografia assinada pela dançarina e coreógrafa japonesa Koharu Sugawara. O MV, na data de escrita deste trabalho[18], registrava 58.297.936 de visualizações. Em outras produções dele como

[13] *Mak-nae* (막내) Substantivo. "O membro mais jovem de um grupo", Entre alguns papéis que desempenha, cuida de pequenos favores e tarefas para o grupo. (KANG, 2016).

[14] LEE, T [태민]. **Move**. [#1 MV]. 16 out. 2017. (3m53s). Disponível em: <https://youtu.be/rcEyUNeZqmY>. Acesso em: 18 jun 2021.

[15] Simpósio no *Philadelphia Museum College of Art*, março de 1961.

[16] Adotaremos a definição presente no *Manual da Comunicação LGBTI+*, da Aliança Nacional LGBTI+. Cisgênero é um termo utilizado para descrever pessoas que não são transgênero (mulheres trans, travestis e homens trans) ou seja, refere-se ao indivíduo que se identifica, em todos os aspectos, com o gênero atribuído ao nascer. Fonte: REIS, T. (org.). **Manual de Comunicação LGBTI+**. 2ª edição. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI/GayLatino, 2018.

[17] No mundo do K-pop, os vídeos de divulgação do trabalho de um grupo ou artista solo podem ser em formato de MV, *Dance Performance Video* e *Dance Practice Video*.

[18] 09 de julho de 2021

Want[19] (2019), Idea[20] (2020) e Advice[21] (2021 - último trabalho antes de seguir para o exército sul coreano), também é possível identificar aspectos de fluidez de gênero na dança e em outros elementos que compõem a cena. Trago essa Dança como uma proposta temática por compreender a Dança como prática social e ação cognitiva do corpo em fluxo com suas relações, comunicações e sistemas, para salientar aspectos políticos e biopolíticos sobre essas movimentações de corpo defendidas como agênero. Proponho uma discussão no sentido de sinalizar esse corpo oriental andrógino como possibilidade de representatividade para jovens, que é exibido no nível comunicacional midiático de grande força que é a *social media,* mas, que comunica outras masculinidades possíveis ao seu público pela Dança.

3 Corpo Biopolítico e Indústria Cultural no K-pop

Em entrevista à *Billboard* (LEE, 2017), Taemin assumiu sua expressão de gênero como andrógina e à revista *Allure* (LEE, 2019), ele declarou “Para mim, não existe um padrão absoluto de masculinidade”. Lembro que a Coréia do Sul é um país conservador em seus costumes e uma performatividade fluida de um artista ainda é vista com certo estranhamento. Essa assunção pode indicar um ato de resistência desse corpo biopolítico, que converge com o pensamento de Foucault (2008) que, embora considere o corpo capturado e produzido pelo biopoder como disciplinar e biopolítico, também o percebe como o corpo que resiste às investidas do poder, pois, para ele, onde há poder, há resistência. Contudo, esse corpo dançante ainda se coloca a serviço da indústria cultural (trataremos em breve), o que implica dizer que ele opera como um corpo dócil foucaultiano (FOUCAULT, 1987), posto que é um corpo sobre o qual o poder disciplinar atua incessantemente para que ele seja submetido, utilizado, produtivo e aperfeiçoado para o usufruto da utilidade econômica e da obediência (“docilidade”) política. É um corpo que pode ser dobrado como um origami até obter a forma que mais convenha a esse poder. Apesar disso, acredito que a dança inscrita no corpo de Taemin já transmite

[19] TAEMIN 태민 'WANT' MV. 11 fev. de 2019. (3m25s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-OfOkiVFmhM>.

[20] TAEMIN 태민 '이데아 (IDEA:理想)' MV. 09 nov. 2020. (3m27s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KUvOQlkLNhE>.

[21] TAEMIN 태민 'Advice' MV. 18 mai. de 2021 (3m24s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sQg4VCB3bYw>.

ISSN: 2238-1112

mensagens de indisciplinas e rupturas com o biopoder do seu contexto social, ainda que tímidas para nosso olhar ocidental.

Os artistas do K-pop são vinculados a grandes agências[22] que formam grandes conglomerados e contam com o apoio do *Korean Culture and Information Service* (KOCIS[23]), o Serviço de Cultura e Informação da Coreia, uma ramificação do Ministério da Cultura, Esporte e Turismo do país e de órgãos governamentais vinculados a esse Ministério, que contribuem com a cultura coreana por meio da criação de incentivos, estímulos ao setor, participação na cocriação de conteúdos de divulgação e outras ações como promover eventos em outros países, conforme revela Basso (2020). A estadia dos artistas nessas agências se inicia com vários anos como *trainees*[24] e outros tantos na fase do pós-*debut* (pós-estreia), da carreira artística propriamente dita. Eles ficam afastados por muito tempo de suas famílias e amigos e suas rotinas contêm muitas horas de treino, estudos de outros idiomas como o inglês e o japonês, dietas alimentares rigorosas, compromissos com apresentações em programas de TV, shows, além de outros que ocupam boa parte de seus dias. Podemos dizer, então, que dentro do escopo das instituições disciplinares, as agências podem atuar como um híbrido de escola e instituição militar[25].

Esse cenário inevitavelmente remete ao conceito de 'Indústria cultural', cunhado e desenvolvido por Adorno e Horkheimer (1944), cuja característica fundamental, de acordo com esses pensadores da Escola de Frankfurt, é a alienação de pessoas e a produção massificada e massificante de bens culturais. Para eles, apesar de essa indústria facilitar o acesso a produtos culturais e artísticos, causa, em contrapartida, prejuízo da possibilidade cognitiva e emancipadora da técnica. Nessa perspectiva, a função da indústria cultural não seria exatamente a de possibilitar o acesso das pessoas à arte, mas, de produzir lucro com bens artísticos e culturais com a exploração de artistas. Verso sobre a indústria cultural como um olhar crítico sobre o *K-pop* para pensarmos sobre quais escolhas acerca da própria carreira fazem seus artistas e sobre como Taemin, que oferta uma

[22] Em 1995 surge a maior agência de entretenimento da Coreia do Sul, a SM Entertainment, seguida posteriormente pela JYP Entertainment, YG Entertainment, FNC e outras que lançaram *boygroups* e *girlgroups* de grande importância para a Hallyu (CRUZ, 2016).

[23] Em hangugeo: 해외문화홍보. Site: <https://www.kocis.go.kr>.

[24] Artistas de K-pop em formação que ficam sob a supervisão severa das agências.

[25] O K-pop contou, em seus primórdios, com o apoio dessas instituições, que cediam seu espaço físico para treinamentos de futuros artistas.

ISSN: 2238-1112

Dança recorrentemente citada como “diferente”, “não ortodoxa”, “empolgante”, “precisa” ou “especial”, por milhões de pessoas ao redor do mundo, escolhe caminhos imprevistos por sua cultura.

O corpo de Taemin, ao servir à indústria cultural e operar como um corpo dócil, revela, no somatório desses dois conceitos, que ainda se amolda às exigências do mundo capitalista, no entanto, quando esse corpo asiático e fluido confronta o que está posto normativamente (como o binarismo de gênero e/ou a heterossexualidade compulsória, que veremos mais adiante), faz um movimento no sentido de subverter e transgredir uma dada ordem, considerando suas limitações como artista contratado por uma agência dentro de um país tão nacionalista como a Coréia do Sul, em que toda e qualquer ação individual está totalmente atrelada ao coletivo que, em grande maioria, ainda guarda valores conservadores. Independentemente do quanto se discuta pautas identitárias nesse país, o fato é que o mundo consome mais produtos *Hallyu* quanto mais o país considera dialogar sobre questões dessa natureza, principalmente, através da grande visibilidade que possuem seus produtos culturais. Fãs de *K-pop* de todo o planeta têm reivindicado mudanças de mentalidades daquele país. E parece que alguma se anuncia nesse sentido, quando artistas como Taemin, ao discursar e performar movimentações de corpo que borram o modelo binário de gênero, ganham notoriedade e respeito por isso, inclusive, na própria Coréia.

4 O corpo oriental de Taemin e sua Dança fluida

O corpo de Taemin é um corpo oriental com expressiva visibilidade, e, em vista disso, cabe dialogarmos sobre os conceitos de Orientalismo e de “Novo” Orientalismo, pois a ascensão do *K-pop* na cena musical global está convocando a novas formas de pensar o Oriente, novos modos de aproximação. Nunca se viu tão profusamente a busca por cursos de idiomas como o Mandarim (China), o Nihongo (Japão) e o Hangugeo (Coréia), a procura por destinos (de viagens) orientais e por conhecimento sobre culturas daquele lado da Terra, apesar de boa parte da população ocidental ainda estereotipar e discriminar o lado oriental do globo terrestre, por ignorância, conveniência político-ideológica ou outra razão qualquer.

Edward Said[26] (2007) já apontava, há mais de uma década, que o Oriente vem passando por um processo de "orientalização" dentro de moldes ocidentais. Ele afirma que as culturas eurocêntricas vêm sofrendo um processo batizado por ele como "Novo" Orientalismo, a partir da ocupação oriental, a partir da segunda década do século XXI, de espaços mercadológicos e midiáticos no Ocidente, o que gerou uma transposição de barreiras geográficas, tornando-os globais e configurou uma forma de desconstrução do estranhamento entre as culturas ocidentais e orientais (SAID, 2007). Complementando a perspectiva de Said, Campbell (1997) trata da introdução no Ocidente de valores e ideias do Oriente, que passa a ser percebido pelas novas gerações através de seus produtos culturais, com características ocidentais incorporadas alcançando o patamar de produtos de exportação. Ao adotar esse processo, países orientais se tornam alvo da atenção europeia, algo não se imaginava até pouco tempo. O *K-pop* incorpora características ocidentais sem deixar de realçar as suas próprias e exporta para além das fronteiras do seu país de origem. Esse fenômeno ratifica a visão dos dois autores.

Os conceitos de Corpo dócil, Indústria cultural, Orientalismo e "Novo" Orientalismo foram postos na roda do debate para contextualização de Taemin como corpo performativo em um cenário cercado de regras e atravessamento de culturas distintas. O cerne da questão aqui é sua Dança, fluida, agênero como ele próprio defende, registrada em um corpo que pertence a uma cultura conservadora em nível de costumes, disponível a uma indústria cultural e docilizado todo o tempo pelas demandas dessa última. Quando Taemin revela que quer romper com a ideia de restrições sobre o que os artistas masculinos devem mostrar e quais performances as meninas devem realizar (LEE, 2017), ele ambiciona uma promessa de mudança para a proposta do *K-pop* como o modelo que se conhece, especialmente sobre *boys groups*, com meninos perfeitamente cuidados, desde a pele, os figurinos, até a conduta com fãs, contudo, sempre mantendo uma perspectiva masculinista e binária.

Segundo Taemin, sua Dança busca contemplar movimentações de corpo e gestuais que transcendam o masculino e feminino (culturalmente construídos).

[26] Said foi um importante intelectual palestino, crítico literário ativista político e social das causas palestina no conflito Israel-Palestina e árabe, de modo geral. Cunhou o termo "Orientalismo", que define o estudo do Oriente e aponta para a separação dessa cultura em relação ao Ocidente.

ISSN: 2238-1112

Sua marca registrada é um *popping*[27] temperado com movimentos corporais mais fluidos ("delicados") de braços, mãos e quadris (região muito regulada pela heteronormatividade), que se propõem libertos das determinações de gênero, o que remete a uma declaração dele sobre sua dedicação por anos a uma aparência "máscula". A autopercepção de Taemin sobre o próprio corpo "longilíneo, flexível e 'não muito masculino'", é importante para o autorreconhecimento e declaração de sua androginia, o que, de certo modo, conjuga com a visão que se tem sobre ele ser um "*flower boy*"[28]. Esse confronto com uma heteronormatividade imposta indica algo relevante a ser discutido, pois convoca a outras percepções, inclusive, dentro da própria categorização LGTBQIAP+: em qual letra/categoria, caberia o corpo dançante de Taemin e como essa dança pode afetar a percepção de jovens?

Vale ressaltar que questões de gênero na Dança sempre estiverem presentes, ainda que nem sempre se problematizasse efusiva e amplamente como hoje. Assis e Saraiva (2013) abordam sobre o feminino e o masculino na Dança e mostram, ao longo da história (considerando o recorte temporal das origens do *ballet* até a contemporaneidade), pessoas que, na/pela Dança desobedeceram a papéis sexuais impostos (como Michel Fokine e Vaslav Nijinsky[29]). Embora o texto esteja circunscrito a uma lógica binária (feminino e masculino), não deve ter nisso um demérito, pois a proposta é exatamente a de revelar uma contraposição socialmente construída, uma divisão explícita entre significações simbólicas sobre o que seriam o feminino e o masculino, como se aquele fosse a negação desse. As autoras

[27] Estilo de dança urbana baseada na contração muscular rápida aliada a movimentos bem pausados. O *popping* ("estouro") foi criado por Sam Solomon (*Boogaloo Sam*), do *Electric Boogaloo* (EB)] em meados dos anos 1970. Fonte: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2016/05/popping-conheca-historia-e-os-passos-desta-danca-urbana>.

[28] De acordo com Oh (2015), além do virtuosismo no desempenho artístico, os *boy groups* de K-pop apresentam uma ampla gama de imagens de gênero, mas, há dois prevalentes: "*beast idols*" e "*flower boys*", utilizados por fãs de K-pop para descrever protótipos masculinos. O termo "*beast idols*" (besta-ídolos) se refere a homens cujos corpos e personagens assumidos são masculinos e durões e "*flower boys*" (meninos-flores) refere-se a homens que têm traços faciais mais efeminados e formas corporais mais delgadas; são meninos graciosos e bonitos "como uma flor". Os membros do grupo SHINee, do qual Taemin faz parte (no K-pop, pode-se ter carreira solo paralela a dos grupos que são mais rentáveis, a propósito), costumam ser chamadas de '*flower boys*' por sua aparência bem cuidada, andrógina e polida. Em contraste, *boy groups* como 2PM e BEAST performam "*beast idols*", expressam comportamento viril e corpos musculosos. Sua personalidade pública é promovida por meio de coreografias marcadas por movimentações de corpo mais "másculas". Apesar disso, também devem ter rostos excepcionalmente bonitos com uma pele bem cuidada. Taemin, é o "*flower boy*" mais expressivo não apenas de seu grupo, mas, de todo o *K-pop*, pela aparência e trânsito corporal fluido.

[29] Michel Fokine (1880-1942) coreografou movimentos similares para homens e mulheres, rompendo a tradição do Ballets Russes. Vaslav Nijinsky (1890-1950) foi um bailarino que se relacionava homoafetivamente com Diaghilev (1872-1929), coreógrafo de balés relacionados à homossexualidade e androginia.

ISSN: 2238-1112

demonstram como essa construção, na prática social e artística da dança, constituíram tipos de corpos específicos e diferenciados para pessoas dos gêneros masculino e feminino, movimentações corporais e ocupação de espaços nos palcos.

Pensar social, cultural e pedagogicamente sobre essas constituições é o objetivo de Andreoli (2010) em seu texto que articula Dança, gênero e sexualidade a partir de um olhar cultural e introduz Butler (2003) para nos atentar sobre esses processos de significação simbólicos e discursivos que associam ideias como força, vigor, potência, agressividade, firmeza, iniciativa, dinâmica, racionalidade etc. ao falo (pênis) e com significados relacionadas à masculinidade. Em contraponto, às fêmeas restariam características ditas “complementares” como fragilidade, passividade, delicadeza, sentimentalidade, emotividade e sensibilidade.

Tratar de significação é falar da identificação de sujeitos com um (a)gênero e de significá-lo em sua afetividade e em sua relação com o mundo, através do qual se define uma identidade. Essa significação é, também, uma reivindicação social do lugar que os indivíduos ocupam no mundo. Assim, compreender a fluidez de gênero como expressão estética e comportamental, serve para auxiliar a pensar as questões de gênero na Dança, seja a de Taemin ou a de qualquer outro corpo que faça escolhas que escapulam de padrões cis-heteronormativos. Todavia, há uma mentalidade prevalente, não apenas no país desse artista sul coreano, mas, em boa parte do mundo, que ainda cultua o que Butler (2003) cunhou como ‘Heterossexualidade compulsória’: um instrumento de poder do patriarcado, um regime político que pela patologização de sexualidades (ditas) desviantes, que institui a heterossexualidade como normativa e esperada, pautada em características inerentes ao sexo designado (biológico) e que utiliza isso como processo regulador na sociedade.

A filósofa afirma que o sexo masculino tem sido historicamente considerado único na medida em que o feminino tem sido considerado “o outro”, o que traz severas implicações como o veto ao lugar de fala do ser feminino o que deslegitimaria sua atuação como sujeito político. Outro aspecto da ‘heterossexualidade compulsória’ é o reconhecimento da feminilidade como ausência da masculinidade, definindo, nas entrelinhas, a mulher como ser passivo, pois se atribuiria a característica ativa ao homem. Essas construções sociais urgem de abandono para que se possa romper com normas e processos reguladores dos corpos e garantir a própria identidade, a existência e o trânsito no mundo. Quando

artistas atuam para não subjugar a Dança que realizam a uma lógica binária alicerçada na heteronormatividade compulsória, elas(es) perturbam as estruturas das construções sociais e culturais que constituem sujeitos e se isentam de problematizações, especialmente sobre o seu caráter social (percebido como) naturalizado como o corpo e o sexo.

Butler acertadamente defende que a separação entre o gênero e o sexo designado ao nascer não resulta de uma causalidade e não é algo fixo referente ao sexo: parte de uma construção cultural, pois o gênero é a assunção de significados culturais pelo corpo sexual e, assim, não se pode afirmar que ele provém de um sexo designado desse ou daquele modo (binário). Então, ao assumir o gênero como independente do sexo designado, assume-se novas possibilidades de trânsito, na qual homem e masculino, mulher e feminino podem incorporar tanto referências femininas quanto masculinas; o gênero pode ser compreendido como um corpo sexualmente diferenciado que assume significados específicos. Para Butler, o gênero é performativo e performatividade é o próprio ato de fazer acontecer o discurso, e assim, o antecede. É ela que torna uma mulher “feminina” ou um homem “masculino”. Felizmente, é possível uma performatividade de gênero subversiva (BUTLER, 2003).

Outro conceito importante nesse diálogo é o *camp*, desenvolvido por Sontag (1987), cuja essência é pautada no considerado inatural e que se utiliza do artifício, da ironia e do exagero. Para a filósofa e ativista, o sujeito andrógino, representado nas figuras lânguidas, esguias, sinuosas, os corpos delgados, fluidos, assexuados, são imagens muito presentes na sensibilidade *camp*,

> *Camp* é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e no comportamento das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas, edifícios campy... Essa distinção é importante. É verdade que o gosto *camp* tem o poder de transformar a experiência. Mas nem tudo pode ser visto como *camp*. Nem tudo está nos olhos de quem vê (SONTAG, 1987, p. 320).

Seguindo por essa via, a estética fluida de Taemin e a sua Dança agênero, trazem um elemento *camp* importante que é a androginia ou expressão de gênero fluido, vista como inatural no contexto social a que pertence esse corpo. Ela aponta para uma proposta de ruptura com padrões masculinistas coreanos e ocidentais e se desenha como possibilidade de outro corpo possível. Não que não haja outros corpos andróginos transitando, mas, dentro de um fenômeno de alta

ISSN: 2238-1112

circulação entre jovens do planeta aponto uma representatividade que tem a Dança como protagonista. Jovens do Brasil e do mundo, inclusive, com identidade de gênero não binária, relatam que o K-pop (especialmente por suas danças), contribuiu para resgatar autoestimas fragmentadas, o que afirma o papel da Dança como formadora de subjetividades e potencial fortalecedora de imunidades emocionais.

5 Outros fluxos e possíveis atravessamentos

O tema da fluidez de gênero na dança de um artista sul coreano contou com valiosas contribuições de pensadoras(es) que desenvolveram pensamentos e reflexões sobre Biopolítica, Indústria cultural, "Novo" Orientalismo, Heterossexualidade compulsória e o *Camp* para tratar da dança de um corpo (ainda) subjugado aos mecanismos disciplinares da biopolítica atrelado à indústria cultural; oriental, andrógino e com uma performatividade fluida.

Há mais olhares com atravessamentos possíveis de questões como masculinidades, mídia, ciberespaço e imagens como produtoras de sentido. Um olhar é o da pesquisadora Chuyun Oh (2015), que sinaliza o fenômeno da percepção de fãs sobre a aparência andrógina de artistas do gênero masculino como uma "nova masculinidade", delicada, suave, prestativa. Seria uma releitura do imaginário do Ocidente sobre o "diferente", o "exótico" do Oriente? Deixo uma provocação para discussões futuras que podem ampliar o debate sobre orientalismos nesse cenário de expansão da cultura pop sul coreana, cuja contextualização do fenômeno no Brasil pode contar com as contribuições de Cruz (2016), que apresenta uma análise cultural do *K-pop* no país e de Jung (2018), que analisa o aspecto sociocultural à luz de Adorno e Horkheimer. Esses trabalhos nos aproximam de um conhecimento mais essencial sobre essa cultura, importante para a compreensão do contexto no qual se inserem Taemin os consumidores de *K-pop*.

Falar de K-pop e de Taemin é falar de um mercado cultural cujos produtos são disponibilizados pelo acesso ao ciberespaço, com o protagonismo da Dança e no qual se insere o corpomídia: o corpo como enunciador de cultura e meio imprescindível para a propagação de informações; como estado de um processo em andamento de percepções, cognições e ações mediadas (KATZ; GREINER, 2011). Embora Katz, uma das autoras, seja uma crítica assertiva das danças midiáticas que

servem ao mercado da indústria cultural, que se pauta na reprodutibilidade e se isenta de processos de reflexão e autonomia crítica de quem as executam, sua presença e a de Greiner neste trabalho possuem relevância conceitual e reflexiva, pois a dança de Taemin, ainda que midiática, pode, pelo seu corpomídia, afetar a construção de identidades de jovens. Sobre a Dança no ciberespaço[30] Diniz (2013) a propõe como um conjunto organizado de informações conceituais e procedimentos que mediam a comunicação e como ato discursivo ou um produto desse ato. Essas contribuições são relevantes para refletirmos sobre um corpo tão midiático como o do artista sul coreano em questão.

E é no corpo que ocorre o trânsito de informações que geram sistemas culturais e de linguagens (BITTENCOURT; SETENTA, 2005). São informações as imagens da dança e do corpo que dança e Rehm (2015) busca compreender como elas se formam e constituem sentidos, sujeitos e corpos. A autora nos diz que a imagem não se produz sem linguagem, sem o Outro, pois o indivíduo reage corporalmente às experiências e às memórias sociais e culturais, às sensações e às impressões, às crenças e aos valores, às imagens corporais de outros, e, ainda, às intenções, aspirações e tendências. Do mesmo modo, Bittencourt (2018) assegura que a Dança é produtora de imagens e anuncia que ela "não pode se redimir à noção de representação descolada do corpo" (p. 113), justamente por gerar imagens no mundo em virtude de o corpo operar por imagens, que resultam de atravessamentos e experiências. A autora revela que não se pode pensar as representações da Dança de modo desvinculado de quem as produz, pois é ela quem possibilita a percepção de que o corpo é imagem em fluxo no tempo e que revela modos de pensar. A Dança produz imagens que atuam como formas de comunicar e, ao produzir imagens, também produz sentidos. É nessa perspectiva que proponho que as imagens produzidas pela dança agênero/fluida de Taemin trazem um discurso ligado à relação interna entre a fluidez do corpo e a de gênero e que pode produzir sentidos em corpos cujas representações das imagens dos próprios corpos também estejam em desacordo com uma normatividade compulsória, seja ela de gênero, de ethos ou de seus contextos social e cultural.

[30] Segundo Andreoli e Fernandes (2021), o K-pop possui um forte caráter simbólico agregador de identidades juvenis e o ciberespaço é o espaço privilegiado de difusão desse estilo e de formação de circuitos culturais pela tessitura de redes desses jovens. ANDREOLI, G. S.; FERNANDES, B. O aprendizado informal da dança K-pop: juventude, transculturalidade e performances de gênero. **Revista da Fundarte**, v. 45, p 01-21. 1º jun. 2021. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/download/814/pdf_173>.

ISSN: 2238-1112

Encerro com uma assertiva de Sousa (2017) sobre *Move* cumprir a função de manter *queer* o que é *queer*. Ela incentiva os leitores a indicar mais aspectos andróginos, não-binários e fluidos para reduzir os riscos de se "desqueerificar" essa obra. Para ela, "*Move* criou algo completamente novo e essencialmente não binário; não é masculino, não é feminino, seja lá o que esses estigmas queiram dizer. É Taemin. Ponto. É impossível e, ainda assim, existe".

Ivana Carvalho Marins
UFBA
marinsivana@gmail.com
Servidora Técnico-Administrativa da UFBA (desde 1994). Bacharela Interdisciplinar em Saúde (BI-Saúde/UFBA, 2013). Mestra em Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade (PPGEISU/UFBA, 2019). Aluna do curso de Licenciatura em Dança (UFBA, ingresso em 2019.2). Pesquisadora de Danças e narrativas do K-pop.

Referências

ADORNO, T. L. W.; HORKHEIMER, M. [1944]. **Dialética do Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ANDREOLI, G. S. Dança, Gênero e Sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura**, v.15, n.1, jan./abr. 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/download/186/177>. Acesso em: 05 jun. 2021.

ASSIS, M. D. P.; SARAIVA, M. C. O feminino e o masculino na dança: das origens do balé à contemporaneidade. **Movimento** (ESEFID/UFRGS), Porto Alegre, p. 303-323, jan. 2013. ISSN 1982-8918. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/29077>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BASSO, M. **De Parasita a K-Pop**: a bilionária 'onda coreana': como o investimento da Coreia do Sul no setor cultural de entretenimento alavancou a economia e a diplomacia do país. E-Investidor, 2020. Disponível em: <https://einvestidor.estadao.com.br/comportamento/kpop-parasita-a-bilionaria-onda-coreana>. Acesso em: 23 jun. 2021.

BITTENCOURT, A.; SETENTA, J. O corpomídia que dança: processos enunciativos de significação. **Anais do I Enecult**. 2005. p. 1-6. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AdrianaBittencourteJussaraSetenta.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2021.

BITTENCOURT, A. Imagem, corpo e dança: imprecisões quanto a representação. **O Mosaico**, [S.l.], jun. 2018. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2372>. Acesso em: 21 jun. 2021.

BUTLER, J. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, C. A orientalização do ocidente: reflexões sobre uma nova teodiceia para um novo milênio. **Religião e Sociedade**, v. 18, n. 1, 1997.

ISSN: 2238-1112

CARDOSO, S. **Queer k-pop:** dança e fluidez de gênero nos clipes Move (#1, #2 e #3) de Taemin. Medium, 2017. Disponível em: <https://medium.com/musicais-utopias-queer-no-audiovisual/queer-k-pop-dan%C3%A7a-e-fluidez-de-g%C3%AAnero-nos-clipes-move-1-2-e-3-de-taemin-53cb5177f888>. Acesso em: 20 jun 2021.

CRUZ, C. A. **E precisa falar coreano?** uma análise cultural do K-Pop no Brasil. 104 p.f il. 2016. Monografia. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28593>. Acesso em: 21 jun 2021.

DINIZ, I. C. V. C. A produção de sentidos da dança no ciberespaço: *le voile dansante*. **Anais do Encontro Virtual de Documentação em Software Livre e Congresso Internacional de Linguagem e Tecnologia Online**, v. 2, n. 1, jun. 2013. ISSN 2317-0239. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais_linguagem_tecnologia/article/view/4886>. Acesso em: 19 jun. 2021.

DWIDJAYA, G. Societal Norms within K-POP. 2020. **Sociology Student Work Collection**. 69. UW Tacoma Digital Commons 17 dez. 2020. Disponível em: <https://digitalcommons.tacoma.uw.edu/gender_studies/69>. Acesso em: 20 jun. 2021.

FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica.** (1978-1979). São Paulo, Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987. 288p.

JIN, D. **Hallyu 2.0: the new Korean Wave in the creative industry**. Ann Arbor. MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2012.

JUNG, D. **Análise sociocultural do K-pop**. 2018. 61 p. Monografia (Bacharel em Publicidade e Propaganda). Curso de Publicidade e Propaganda, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2018. Disponível em: <http://repositorio.upf.br/bitstream/riupf/1571/1/PF2018Djeneffer%20Jung.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

KATZ, H.; GREINER, C. Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia. **Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança** (ANDA). Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anda/site/repositorio/anais/2011/2-2011-Helena-Katz-Christine-Greiner-Corpomidia.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

LEE, T [태민]. Entrevista com Taemin sobre o lançamento de Move [out. 2017]. **Billboard.com**. Entrevistadora: Tamar Herman. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/columns/k-town/8014100/taemin-interview-move-gender-stereotypes-pushing-the-boundaries>. Acesso em: 20 jun. 2021.

LEE, T [태민]. Entrevista: Porque Taemin não mais se desculpará por sua androginia **Allure**. Entrevistadora: Devon Abelman. 21 mar. 2019. Disponível em: <https://shineebrazilbr.wordpress.com/2019/03/21/allure-taemin/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

OH, C. Queering spectatorship in K-pop: The androgynous male dancing body and western female fandom. **Journal of Fandom Studies**, v. 3, n. 1, pp. 59–78, 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/273525685_Queering_Spectatorship_in_K-pop_The_Androgynous_Male_Dancing_Body_and_Western_Female_Fandom>. Acesso em 19 jun. 2021.

REHM, A. **Corpos possíveis:** corpo, dança e análise do discurso. Porto Alegre, 2015. 163p. Dissertação de Mestrado (Estudos da Linguagem). Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/130778>. Acesso em: 11 jun. 2021.

SAID, E. W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2 ed. 2007.

SONTAG, S. Notas sobre o *Camp*. *In*: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 318-337.

ISSN: 2238-1112

Atrake: insurgências na dança da Bahia

Jacson do Espírito Santo (PPGDANÇA/UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Esta pesquisa visa refletir os fenômenos que contribuem, interferem e dificultam o desenvolvimento contínuo dos sujeitos da dança frente a consolidação de políticas estruturantes para o campo da cultura no estado da Bahia. Trata-se de uma pesquisa de doutorado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA sob o título: Insurgências na Dança da Bahia. São objetos desta investigação os sujeitos da dança vinculados a grupos, companhias, associações, fóruns, coletivos, colegiados e conselhos de cultura. A investigação atua na perspectiva de analisar como a atuação desses sujeitos interferem nas políticas vigentes, e quais são as contribuições desses atores na formulação de políticas públicas. O estudo propõe o diálogo entre as dimensões e dinâmicas da Dança juntamente aos estudos culturais da contemporaneidade, possibilitando um entendimento sistêmico sobre os fenômenos de participação social, colaboração, dissenso e poder civil. A abordagem metodológica é qualitativa a partir do procedimento técnico de pesquisa descritiva, à luz dos aportes teóricos de Marila Vellozo, Albino Rubim, Jacques Rancière, Antonio Gramsci e Norberto Bobbio.

Palavras-chave: DANÇA. PODER CIVIL. INSURGÊNCIAS. POLÍTICAS PÚBLICAS. DISSENSO.

Abstract: This research aims to reflect the phenomena that contribute, interfere and hinder the continuous development of dance subjects facing the consolidation of structuring policies for the field of culture in the state of Bahia. This is a doctoral research linked to the Postgraduate Program in Dance at UFBA under the title: Insurgencies in the Dance of Bahia. The subjects of this investigation are dance subjects linked to groups, companies, associations, forums, collectives, collegiate and cultural councils. The investigation works from the perspective of analyzing how the performance of these subjects interfere in current policies, and what are the contributions of these actors in the formulation of public policies. The study proposes a dialogue between the dimensions and dynamics of Dance together with contemporary cultural studies, enabling a systemic understanding of the phenomena of social participation, collaboration, dissent and civil power. The methodological approach is qualitative based on the technical procedure of descriptive research, in light of the theoretical contributions of Marila Vellozo, Albino Rubim, Jacques Rancière, Antonio Gramsci and Noberto Bobbio.

Keywords: DANCE. CIVIL POWER. INSURGENCES. PUBLIC POLICY. DISSENSUS.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Introdução

Os sujeitos da Dança têm participado e contribuído de forma relevante na organização de políticas públicas para o setor. Entender as formas de atuação política, os fenômenos de articulação desses sujeitos, seus enunciados, pautas e perspectivas sociais compreendem um dos objetivos deste estudo. É de interesse dessa investigação problematizar os fenômenos que contribuem, interferem e dificultam o desenvolvimento contínuo desses sujeitos frente a consolidação de políticas estruturantes para o campo da dança no estado da Bahia.

O presente estudo configura-se como uma contribuição para o campo da Dança, em especial ao aperfeiçoamento da cidadania participativa, organização e mobilização cultural. Trata-se de uma pesquisa de doutorado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA sob o título: Insurgências na Dança da Bahia, com orientação da Profa. Dra. Ludmila Pimentel.

A pesquisa visa contribuir com a análise de possíveis relações de colaboração da comunidade da dança na Bahia, que têm contribuído na construção e consolidação de políticas públicas no campo da cultura, refletindo o lugar de fala desses sujeitos, as formas de interação com o Poder Público e possíveis estratégias de resistência, frente aos movimentos neoliberais que subalternizam a cultura enquanto eixo estratégico do Estado.

Escrever sobre participação social no contexto atual tem uma significância sem precedentes, afinal, as pautas de colaboração, representatividade e democracia são observadas como temas urgentes no Brasil e no mundo. O cenário de retrocesso e descontinuidade das políticas culturais, apesar de preocupante, já faz parte da onda cíclica do campo da cultura. Torna-se estratégico para a comunidade cultural, a insistência nos diálogos entre os pares como forma de manter as bases alinhadas e conscientes sobre o papel sociopolítico dessas pautas.

A investigação contemplará os conceitos de Colaboração, Dissenso, Cidadania Participativa e Poder Civil, através de referências do campo da arte, sociologia, estudos culturais e filosofia política. O dissenso comum no âmbito artístico-cultural será uma das vias de estudo da investigação. Geralmente este elemento é encarado como um ponto negativo para as ações colaborativas e emancipatórias.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Segundo Rancière (2010), esse fenômeno “dissenso” apresenta-se como o grande elemento de fusão entre arte e política. Para o sociólogo, “se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser colocada em termos de dissenso – o âmago do regime estético”. Segundo Vellozo (2015), “participar politicamente passa pela percepção e pelo movimento de aproximar-se e/ou se afastar de ideias, estratégias, modos de negociar demandas.”

O caráter colaborativo, dissensual e insurgente do poder civil seria uma via eficaz para a reestruturação das políticas culturais no Brasil? Essa problemática norteará a formulação deste estudo, com vistas a observar os fatores socioculturais que moldam esses corpos, articulam os movimentos de representação e forjam as institucionalizações da cultura nos entes federativos.

A abordagem metodológica é qualitativa a partir do procedimento técnico de pesquisa descritiva, à luz dos aportes teóricos de Marila Vellozo, Albino Rubim, Jacques Rancière, Antonio Gramsci e Norberto Bobbio. O protocolo de investigação utilizado será o levantamento bibliográfico, levantamento documental e análise documental. Os procedimentos de coleta de dados serão periódicos, artigos científicos, dissertações, teses e livros. O recorte temporal contemplará o período entre 1988 e 2020, contexto de redemocratização do Brasil, a partir da promulgação da Constituição de 1988.

2. Das políticas culturais às políticas de extermínio

Na recente experiência de construção de políticas públicas para o campo da cultural, o país vivenciou a criação em 1985 do Ministério da Cultura (MINC) no âmbito do Governo de José Sarney (1985 a 1990), movimento impulsionado pelo processo de redemocratização do Brasil. Esse contexto de reposicionamento e construção de estruturas de gestão para operacionalização das políticas culturais, figurou como um farol, posicionando os novos rumos do pensamento e do fazer cultural para a sociedade brasileira.

> O Ministério da Cultura (MinC) foi criado através do Decreto No 91.144, de 15 de março de 1985, no Governo de José Sarney, a partir do desmembramento do Ministério da Educação e Cultura. Uma das justificativas apontadas pelo decreto versa sobre os índices de crescimento econômico e demográfico do País, bem como sobre os avanços do Ministério da Educação (MEC) e sua expansão nas ações de ensino, ações essas que evidenciam as particularidades das funções entre as duas pastas

ISSN: 2238-1112

> [Educação e Cultura] e justificam sua separação. (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 48).

Esse novo cenário foi alicerçado pela Carta Magna de 1988, a Constituição da República Federativa do Brasil, marco legal que serve de parâmetro para as legislações em vigência no país. O documento foi aprovado pela Assembleia Nacional Constituinte presidida pelo deputado Ulysses Guimarães e composta por 559 parlamentares, sendo promulgada no dia 5 de outubro de 1988, durante o governo do presidente José Sarney.

> Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembléia Nacional Constituinte para instituir um Estado democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte Constituição da República Federativa do Brasil. (BRASIL, 2016, p.9).

A Constituição de 1988 é o fruto de um processo de transição entre o regime autoritário para um o regime democrático. O documento foi responsável por reestabelecer a inviolabilidade de direitos e liberdades básicas, instituindo um conjunto de preceitos progressista, tais como a igualdade de gênero, a criminalização do racismo, a proibição da tortura e direitos sociais, como educação, trabalho e saúde.

Sua existência estimula e regulamenta as iniciativas e pautas associadas à luta pelos direitos sociais (a educação, a saúde, o trabalho, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, entre outros) e a movimentos em prol de maiorias minorizadas[1] ou grupos historicamente preteridos pela sociedade brasileira.

Richard Santos (2020), reposiciona a terminologia “minoria", historicamente difundida, pelo que conceitua por maiorias minorizadas:

> [...] grupos social majoritariamente formado por pretos(as) e pardos(as) – negros(as), conforme categorização do IBGE que, conquanto conformem a maioria demográfica da população brasileira, é minoria em termos de acesso a direitos, serviços públicos, representação política, e, que racializados como seres inferiores, sofrem apagamento identitário, são desidentificados(as), tornando-se, portanto, “minorias" no acesso à cidadania, e “maiorias" em todos o processo de espoliação econômica,

[1] SANTOS, Richard. Maioria Minorizadas: um dispositivo de racialidade. Rio de Janeiro. Telha, 2020. 100 p.

ISSN: 2238-1112

> social e cultural, por fim, as maiores vítimas de todas as formas de violência. (SANTOS, 2020, p.13-14).

Esse destaque se faz importante, uma vez que a Carta Magna ficou também conhecida como a Constituição Cidadã, uma vez que restabeleceu a democracia no Brasil após 21 anos de Ditadura Militar. É nesse contexto que é criado o Ministério da Cultura, amparado pelos princípios instituídos nos artigos 215 e 216 da Constituição, lugar onde enuncia-se o conceito de diversidade e liberdade de opinião.

> Título VIII – Da Ordem Social - Capítulo III – Da Educação, da Cultura e do Desporto - Título VIII - Da Ordem Social, Capítulo III, Da Educação, da Cultura e do Desporto, Seção II, Da Cultura. Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. § 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. (BRASIL, 2016, p.126).

Com a sua implantação, o MINC passou a operar um conjunto de programas através de um modelo de gestão cultural centrado em um modelo liberal híbrido (renúncia + fundo), com forte centralidade nas políticas de incentivos fiscais, gerenciados prioritariamente por pessoas comuns, comunidades e pequenas empresas.

O MINC foi extinto anos depois na gestão do presidente Fernando Collor, deflagrando uma crise com o campo cultural. Em 1992, o presidente Fernando Collor sofreu *impeachment* após acusações de corrupção pelo seu próprio irmão, Pedro Collor de Mello**.** As instabilidades com a classe cultural foram atenuadas na gestão de Itamar Franco (1992) com a reabertura do ministério, cujo modelo de gestão (renúncia + fundo) segue como principais alicerces até a gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso.

Durante a gestão do Partidos dos Trabalhadores, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva promove um conjunto de reformulações na pasta, instaurando uma agenda progressista, com forte adesão popular através do modelo de gestão com foco na cidadania participativa.

> Desde a sua criação no Governo de José Sarney, na década de 80, o Ministério da Cultura não contava com uma estrutura de pensamento e gestão participativa, como a que vivenciamos nos últimos anos. Essa nova concepção e atuação é fruto da política de descentralização e democratização dos bens culturais, instaurada e promovida pelo governo de

ISSN: 2238-1112

> Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), com a gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira, que teve continuidade durante o governo de Dilma Rousseff (2011), com a gestão de Ana de Hollanda e Marta Suplicy, ambos do Partido dos Trabalhadores - PT. (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 51).

A participação social para a formulação das políticas públicas foi uma tônica constante, sendo reforçada com a constituição de estruturas específicas para o seu debate, formulação, implantação e monitoramento, a exemplo do Conselho Nacional de Políticas Culturais, com as conferências nacionais, conselhos de cultura e colegiados setoriais. Tais iniciativas corroboraram para um entendimento mais ampliado sobre a complexidade e potencialidades do campo da Cultura, tanto nas dinâmicas simbólicas da produção artístico-cultural, quanto no potencial estratégico na pauta econômica do país.

No processo de construção da política cultural fez-se necessário uma compreensão sistêmica, com foco na atualização de arranjos institucionais que fossem amparados por legislações específicas. Esse contexto seria o responsável pela solidificação da tônica institucional em âmbito nacional, mesmo compreendendo os diferentes agrupamentos regionais, com cenários diversos e ampla dificuldade no diálogo entre os entes federativos, herança histórica da ausência de políticas culturais neste caráter governamental.

> Nas últimas décadas, o governo tem utilizado de vários instrumentos para promover uma gestão mais democrática por parte do Estado. A realização de fóruns, plebiscitos, conferências, criação de câmaras, colegiados e conselhos, despontam como uma forma mais efetiva de participação da sociedade no poder decisório. Estruturas como as câmaras, colegiados e conselhos possuem um formato de caráter permanente fazendo com que prevaleçam, com uma certa constância, na atuação junto ao governo para a formulação de políticas públicas. A participação de colegiados junto ao Governo Federal, tem origem na década de 30, com a formação dos conselhos técnicos, em especial na área da política econômica. (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 55).

Na Bahia, em 2007, encerram-se 16 anos do governo carlista, com a eleição do candidato do Partido dos Trabalhadores (PT), Jaques Wagner (2007-2010). Durante o seu governo, Jaques Wagner promoveu a remodelação das políticas culturais estaduais, mudanças essas alinhadas com o governo federal. O primeiro ato do governo do estado no campo cultural foi a separação do Turismo da Secretaria de Cultura, fato ocorrido em 28 de dezembro de 2006, através da Lei No 10.549. Essa alteração foi determinante, pois influenciou diretamente a forma de pensar e gerir a cultura na Bahia. Neste período, a Secretaria de Cultura encontrou no Ministério da Cultura um terreno fértil para retroalimentar as propostas e

ISSN: 2238-1112

intencionalidades rumo à construção de uma política pública estruturante para todos os segmentos do campo artístico e cultural.

> Em 2007, o Governo do Estado desenhou um novo cenário para a gestão da cultura na Bahia ao alinhar-se às concepções contemporâneas internacionais, em especial a da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e à visão da política nacional que revolucionou a ação do Ministério da Cultura (MinC), a partir de 2005. A atuação do Governo passou a ser lastreada pelas ideias de que a produção cultural cabe à sociedade, que devem ser democráticos os meios de acesso e consumo desta produção e que é imperativo o diálogo e a observância aos marcos legais e institucionais, cujo aprimoramento é indispensável. Esse posicionamento exigiu ousadia para enfrentar o desafio colocado e serenidade para compreender que a mudança gera críticas, desconfianças e, em muitos casos, o descontentamento dos segmentos que estavam satisfeitos com as coisas como estavam antes, tornando-se reativos ao sentimento e à idéia de fazer as coisas de forma diferente. (SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA, 2007, p.12).

Esse desenho institucional focado na cidadania participativa segue até a gestão da presidenta Dilma Rousseff. O modelo de governança impresso pelo Partido dos Trabalhadores conseguiu avançar com a conquista de programas estruturantes em diversos setores da pasta da cultura, preservando o espírito crítico-criativo inerente aos atores envoltos em ações artístico-culturais, estrutura que atuava em consonância com os princípios básicos constitucionais, trabalhando pelo reposicionamento da cultura em nível nacional, numa perspectiva dialógica, de descentralização e democratização de acesso.

> Essa perspectiva democrática foi vivenciada a partir do governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), com os Ministros Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010), tendo continuidade no governo de Dilma Rousseff (2011 e 2016), com a Ministra Ana de Hollanda (2011-2016), Marta Suplicy (2012-2014), a interina Ana Cristina Wanzeler (2014) e Juca Ferreira (2015-2016). O Governo do Partido dos Trabalhadores (PT) foi marcado pela formulação e aprovação do Plano Nacional de Cultura (PNC), do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e a consolidação dos espaços de participação social para formulação das políticas e diretrizes do campo cultural, através de uma perspectiva dialógica, contínua e sistematizada no âmbito do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 67).

Nesse cenário de solidez das políticas, o campo da dança consegue vivenciar um processo de articulação nacional que corroborou para a organização da classe em diversos setores do país, mais fortemente no campo da cultura e educação. A atuação estratégica da Câmara Setorial da Dança no MINC foi responsável pela conquista da autonomia com a implantação de uma Câmara própria e específica, e não como uma sub-câmara de artes cênicas; constituição de

um amplo leque de diagnósticos, problemáticas e caminhos para o desenvolvimento da dança e, especificamente, de uma política cultural voltada à área; criação de graduações e cursos técnicos de dança tanto em universidades públicas quanto privadas; influenciou na implantação de gerências, divisões e coordenadorias de dança em diversos estados e municípios; além de formular editais específicos para a dança nas áreas de pesquisa, criação, produção, circulação, manutenção e difusão.

> Considerando que a Dança é uma linguagem artística autônoma no campo do conhecimento; Considerando que a importância da Dança como forma de expressão artística cultural no Brasil; Considerando que, segundo dados do IBGE, a Dança é a segunda atividade artística mais disseminada no território: 56% dos municípios brasileiros abrigam grupos de dança; Considerando que o Ensino da Dança tem suas próprias Diretrizes Curriculares organizadas pelo Ministério da Educação - MEC e pertence área de ARTES; e Considerando que a CAPES do MEC, define a Dança na área das Ciências Humanas e Sociais [...]". (MINC, 2009, p.128).

Em 2009, o Colegiado Setorial de Dança apresenta e põe em consulta pública o Plano Setorial da Dança (PND). O documento reúne propostas e diretrizes a serem implementadas na área da dança pelo poder público, com vigência de 10 anos. Este plano foi um marco histórico para o setor, por se tratar de um instrumento governamental construído com a sociedade civil, permitindo ao setor exigir, das diferentes esferas do poder público, sua efetivação enquanto políticas para a dança. O Plano da Dança foi revisado em 2010, para se adequar ao Plano Nacional de Cultura e hoje está organizado a partir da constituição de cinco eixos: Eixo I - Do Estado, Eixo II – Da Diversidade, Eixo III – Do Acesso, Eixo IV – Do Desenvolvimento Sustentável e Eixo V – Da Participação Social.

A participação dos atores culturais no processo de formulação das políticas para as artes instaurou uma outra forma do Estado promover suas gestões. Essa interação ativa precisa ser regra e não exceção. Segundo Vellozo (2015), "participar politicamente passa pela percepção e pelo movimento de aproximar-se e/ou se afastar de ideias, estratégias, modos de negociar demandas etc."

> A participação ativa se faz necessária e inclui atuar sobre as necessidades específicas dos setores e, portanto, estar presente nos ambientes de diálogo e de construção da estrutura política para as demandas específicas. Essa participação codepende das organizações civis,contudo não cabem somente à elas a função e o desencadeamento político da cultura no país. É imprescindível um entendimento nacional, de distintos agentes políticos como gestores, membros da sociedade, artistas, produtores, estudantes, professores, pesquisadores, para assegurar o caminho a ser percorrido para a autonomia econômica da área das artes e da dança. (VELLOZO, 2015, p. 92-93).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Esse panorama de conquistas e estruturação cíclica foi sumariamente interrompido com o golpe parlamentar que destituiu a presidenta Dilma Rousseff do cargo de presidenta, em 2016. Com o golpe, Michel Temer assume o Palácio do Planalto e anuncia a fusão do Ministério da Cultura ao Ministério da Educação (MEC), no qual a cultura seria abrigada com o *status* de secretaria. Diante dessa manobra, a sociedade civil foi às ruas, mais especificamente, aos equipamentos culturais vinculados ao organograma do Ministério da Cultura, exigindo a sua recriação, movimento que ficou conhecido como Ocupa MinC. Ao todo foram ocupados mais de 12 prédios ligados ao Ministério da Cultura espalhados pelo país. A pauta principal da ocupação foi o posicionamento contra o governo provisório de Michel Temer, e a reivindicação do restabelecimento imediato da pasta da cultura, sob a forma de ministério. Esse movimento sociocultural foi determinante para pressionar o governo ilegítimo a recuar e recriar o ministério.

Nas eleições de 2018, Jair Bolsonaro venceu a disputa com o candidato do PT, Fernando Haddad, numa campanha marca pela ampla difusão de *fake news*[2]. Empossado presidente, o candidato da extrema direita, eliminou a pasta da estrutura governamental através da medida provisória 870/19, no primeiro dia de governo. O país passa a observar uma política intencional de extermínio das inúmeras políticas públicas conquistadas nas últimas décadas, ao mesmo tempo em que promove a fragilização das instituições públicas.

Essas ações têm como objetivo central fazer frente a pauta neoliberal reivindicada pelos agrupamentos da direita e elite brasileira, com o apoio do governo do presidente americano Donald Trump. O Governo Bolsonaro imprime em todo o país um discurso de ódio, marcado pelo cerceamento dos direitos sociais, censura, discurso antidemocrático, de violência declarada à classe cultural, movimentos LGBTQIAP+, sociais, trabalhistas, rurais, entre outras bases que reforçam o princípio da diversidade como elemento de integração de um Estado Democrático.

Esses movimentos contínuos nos ensejam pensar a constituição de corpos políticos contra-hegemônicos, numa perspectiva de aquilombamento para conjurar estratégias de contenção, salvaguardando o que ainda resta do Estado Democrático de Direito.

[2] *Fake news* é um termo em inglês que significa, literalmente, “notícia falsa”.

> Refletir esse corpo político tem uma semântica muito valiosa na contemporaneidade, uma vez que as enunciações que são colocadas na sociedade atual, de formas bem complexas, acabam por elaborar um conjunto de pensamentos, programas e políticas com a mesma velocidade com que conseguem também extingui-los. Vale ressaltar que essas ações são observadas pelo discurso de agrupamentos políticos influenciados por uma classe elitista que não enxerga com bons olhos a possibilidade de ascensão de um conjunto de comunidades que historicamente teve os seus direitos básicos de existência negados. Comunidades cujos corpos foram e são atravessados por incansáveis períodos de oligarquias e autoritarismos. (ESPÍRITO SANTO, 2018, p.159).

2. Por um Poder Civil

Diante do panorama político atual, proponho a problematização do termo “Sociedade Civil" por “Poder Civil”, na perspectiva de atribuir efetivamente aos indivíduos, a real soberania popular sobre o Estado Democrático de Direito, reconhecendo-os enquanto potência máxima, e não apenas como um colaborador no processo de constituição de um governo que o regerá. Esse entendimento vem sendo amplamente difundido por mim, ao longo das minhas experiências profissionais e acadêmicas, justamente por transitar em espaços de participação social, e entender, a importância do protagonismo desses sujeitos no tencionamento das políticas públicas.

A pesquisa problematiza os conceitos de Sociedade Civil e Poder Público, com base nos escritos do filósofo político italiano Norberto Bobbio, cujos estudos estão envoltos no campo da filosofia do direito, filosofia política e ética. A aproximação com os escritos do intelectual se dá pela a sua relevante trajetória de ativismo e militância antifascista, durante o auge da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O filósofo fez parte do movimento de resistência contra a ditadura do fascismo na Itália, através da sua participação em grupos liberais e socialistas.

Bobbio defendeu, tanto na sua atuação política, quanto nos seus escritos, a autonomia dos indivíduos diante do Estado, disseminando assim, um pensamento de soberania da liberdade das pessoas frente a autoridade do governo, pensamento que configura-se como uma insurgência nas atuais estruturas do Estado. A base dos estudos de Bobbio, no que tange o pensamento sobre o indivíduo na sociedade, parte dos estudos do jornalista, político italiano e filósofo marxista, Antonio Gramsci

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

(1891-1937)[3]. O filósofo ficou conhecido por defender o papel estruturante da cultura em influenciar mudanças substanciais na sociedade. Gramsci foi responsável pela fundação do primeiro partido comunista da Itália, motivo que colaborou com a sua eleição em 1924.

Os estudos de Gramsci através de Bobbio dialogam com esta investigação, por acreditar que as perspectivas progressistas e sociais vivenciadas por esses pensadores, coadunam com o caráter ativista e político desta pesquisa, principalmente quando reforçam o protagonismo do indivíduo em relação ao Estado, que, atualmente, se constitui enquanto lugar conservador e coercitivo[4].

Segundo Bobbio (1982),

> [...] Estado não é mais concebido como eliminação, mas sim como conservação, prolongamento e estabilização do estado de natureza: no estado, o reino da força não é suprimido, mas antes perpetuado, com a única diferença de que a guerra de todos contra todos foi substituída pela guerra de uma parte contra outra parte (a luta de classes, da qual o Estado é expressão e instrumento). [...] a sociedade da qual o Estado é supremo regulador não é uma sociedade natural, conforme à natureza eterna do homem, mas uma sociedade historicamente determinada, caracterizada por certas formas de produção e por certas relações sociais; e, portanto, o Estado – enquanto comitê da classe dominante –, em vez de ser a expressão de uma exigência universal e racional, é ao mesmo tempo a repetição e o potenciamento de interesses particularistas. (BOBBIO, 1982, p. 21-22).

O olhar específico de valoração do indivíduo perante o Estado, defendido por Bobbio, possui aproximação e diálogo com os objetivos de reflexão sobre a importância da participação social nas estruturas do Estado. Outro ponto relevante dessa aproximação epistemológica, trata-se do tencionamento instaurado nesta investigação, a partir do momento em que proponho a atualização terminológica do conceito de Sociedade Civil, tanto na escrita, quanto no plano discursivo, com o objetivo de reconduzir o estado de potência para o sujeito (agente cultural) em relação às estruturas governamentais do Estado.

[3] Linguista de formação, Gramsci dedicou parte da obra “Cadernos do Cárcere” (constituída por mais de 20 cadernos, redigidos entre 1929 e 1932) para desenvolver um vocabulário sobre as áreas da política, economia e filosofia. O filósofo constituiu a sua atuação filosófica enquanto um léxico a serviço da luta contra a hegemonia cultural.

[4] A escolha de Gramsci nessa pesquisa se dá pelo teor didático, pedagógico e político de suas obras. Reflexões que mesmo “aprisionadas", transpuseram os muros da ditadura, e atuaram como via de instrumentalização das classes menos favorecidas. Pensamentos esses que foram responsáveis pela construção de conhecimento e tomada de consciência, fazendo com que esses indivíduos atuassem enquanto sujeitos da sua emancipação.

ISSN: 2238-1112

Diante da necessidade de insurgência no campo do ativismo artístico-cultural, é importante, também, pensarmos as insurgências nos enunciados linguísticos comuns a nossa atuação cotidiana nessas instâncias de representação. A insurgência e o ativismo político podem ser vistos como uma via no qual os agentes culturais saem da categoria de enunciação / ação passiva, do estado cotidiano de "resistência", passando a ocupar um enunciado / ação ativa de rebelar-se, de contra-atacar, de superar qualquer tipo de força, ou onda contrária aos interesses de um indivíduo, movimento, ou uma nação.

Na mesma perspectiva, será problematizado a carga semântica do termo "resistir", que opera numa perspectiva de polarização de poderes, enquanto forma de conter uma ação ou poder hegemônico. Nesse contexto, tenho apresentado a substituição do termo "resistir" pelo termo "insurgência", na perspectiva de que não cabe mais à essas populações, "maioria minorizadas" e classes, que historicamente tiveram seus direitos cerceados, uma posição única e exclusiva de conter/barrar, através de resistência, os constantes avanços/ataques de setores que se construíram enquanto poderes hegemônicos. Esse posicionamento político/cultural, pode ser compreendido como uma tentativa estratégica de enfrentamento ao que Gramsci conceitua enquanto Hegemonia Cultural, no qual grupos da sociedade, de forma organizada, presentes em associações ou partidos, conseguem exercer influência sobre outros indivíduos/grupos, ao ponto de direcioná-los, através de uma ação coercitiva que opera na ordem moral e intelectual.

Vale ressaltar que a pesquisa não defende a extinção da noção de Estado enquanto configuração governamental, ela propõe a atualização e ressignificação dos espaços de atuação e de poder, que ao longo da história migraram da então sociedade civil para se perpetuar numa sociedade política. Sendo assim, inicio um movimento político no campo da dança, propondo a restauração do sentimento e estado de potência, através da terminologia "Poder Civil", configurando-se com um lugar agregador dos indivíduos de um determinado território, capazes de constituir estruturas de governo através de Sociedades Políticas (agrupamento de servidores de carreira, cargos comissionados ou funções eletivas da administração pública).

Num pensamento mais complexo sobre as vias de formulação de políticas, neste caso de políticas pedagógicas, a ação estética, poética e artística, também se faz potente para possibilitar a emancipação do público e da própria classe cultural. Para Agamben (2008), "a arte é inerentemente política, porque é

uma atividade que torna inativos, e contempla, os hábitos sensoriais e os hábitos gestuais dos seres humanos, e, ao fazê-lo, os abre para um novo uso potencial". A pesquisa problematiza essa abordagem entre Arte e Política, para buscar relações de potência nas ações artísticas que possam fortalecer, empoderar e qualificar o desenvolvimento dos sujeitos da Dança.

3. Considerações finais

A pesquisa figura como uma ode às conjurações, levantes, motins, insurreições, entre outras estratégias diaspóricas de reivindicação de direitos e livre expressão. Propõe-se versar sobre a importância da memória/registro/difusão desses corpos insurgentes da dança baiana, lidos como intelectuais orgânicos através da perspectiva gramsciana. A investigação dialoga com artistas, artivistas, produtores e gestores do campo da dança que destinam suas experiências profissionais para problematizar, mediar e difundir enunciações estéticas, críticas e políticas na perspectiva de promover, capacitar e difundir ações artístico-pedagógicas que reposicionem atores da dança, lidos como corpos de maiorias minorizadas (SANTOS, 2020), no cenário contemporâneo da Bahia.

Entendo que pesquisar esses fenômenos sociais, culturais e políticos, configura-se também como uma forma de contribuir para a ampliação desses debates, com o intuito de qualificar e identificar quais são as possíveis estratégias de manutenção que assegurem a retomada do diálogo entre o ente Público e Poder Civil, evitando assim o aumento das perdas simbólicas e políticas.

A partir da abordagem proposta, os resultados desta pesquisa serão importantes também para a comunidade em geral, especialmente a sociedade baiana, pois trataremos de um tema que faz parte da consolidação de diretrizes fundamentais para o desenvolvimento das políticas culturais do Estado.

Jacson do Espírito Santo
PPGDANÇA/UFBA
jksantus@gmail.com
Artista, Artivista, Educador, Gestor e Produtor Cultural. Doutorando em Dança (UFBA), Mestre em Dança (UFBA), Especialista em Gestão Cultural (UFBA/FUNDAJ/MINC), Licenciado em Dança e Bacharel Interdisciplinar em Artes - concentração em Arte e Tecnologia (UFBA). Assumiu em 2016, a Coordenação de Dança da FUNCEB, desde 2017, atua na direção do Centro de Formação em Artes - CFA, instituição responsável pela Escola de Dança da FUNCEB/SECULT-BA.

Profa. Dra. Ludmila Pimentel
PPGDANÇA/UFBA
ludmilapimentel@hotmail.com
Professora Associada I da Universidade Federal da Bahia, Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Dança (UFBA) e Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (UFBA),Coordenadora da área de Dança no Programa Institucional de incentivo à Docência (PIBID-UFBA). Membro do Conselho Editorial e Parecerista do Journal of Somatic and Dance Practices (Coventry University). Líder do Elétrico - Grupo de Pesquisa em Ciberdança (CNPq).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Art, Inactivity, Politics**. In: BACKSTEIN, Joseph; BIRNBAUM, Daniel; WALLENSTEIN, Sven-Olov (Eds.). Thinking Worlds: The Moscow Conference on Philosophy, Politics, and Art. Berlin: Sternberg Press, 2008.

BOBBIO, Norberto. **O Conceito de sociedade civil**. Norberto Bobbio: tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil** : texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. – Brasília : Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016. 496p.

_____. Ministério da Cultura. **Câmara e Colegiado Setorial de Dança: Relatório de Atividades 2005-2010**. Brasília, 2010. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2012/10/plano-setorial-de-danca-versao-impressa.pdf> . Acesso em 03 de jul. 2021.

_____. Ministério da Cultura. **CNPC**. Moção n.o 17, de 17 de junho de 2009, Moção de apoio aos profissionais da dança e repúdio a legislar, regulamentar e fiscalizar artistas-professores de dança em cursos livres e no ensino formal. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 8 jul. 2009. p. 128.

ESPÍRITO SANTO, Jacson. **Instâncias de representação da dança em Salvador: espaços de colaboração e políticas públicas**. 224f il. 2018. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

FUNARTE. Coordenação de Dança. **Análise do Caderno de Diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC)**. Janeiro de 2009. Disponível em: <http://idanca.net/wp-content/uploads/2009/11/CSD-Análise-do-PNC-Jan2009.doc> Acesso em: 03 jul. 2018.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, volume 2 / Antonio Gramsci; edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho; co-edição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. - 2a ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

QUIVY, R. & CAMPENHOUDT, L. **Manual de Investigação em Ciências Sociais**. Lisboa: Gradiva, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: On Politics and Aesthetic**s. London/ New York: Continuum, 2010.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios**. Salvador, 2007.

SANTOS, Richard. **Maioria Minorizadas: um dispositivo de racialidade**. Rio de Janeiro. Telha, 2020.

VELLOZO, Marila Annibelli. (2011). **Dança e política:** participação das organizações civis na construção de políticas públicas. 381 f. il. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ISSN: 2238-1112

Comunidades intencionais: Interrelações entre a Arte da Dança e processos comunicacionais em Redes Digitais

Jaqueline Vasconcellos (UFBA/IAE)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Esse trabalho é resultado do estágio pós-doutoral desenvolvido na Universidade Federal da Bahia, em sua Escola de Dança, com supervisão da Profa. Dra. Lenira Peral Rengel, entre agosto de 2020 e janeiro de 2021. Propus analisar processos de difusão de materiais gerados por criadores da área da Dança, para ambientes digitais, no que venho nomeando por “Comunidades Intencionais”. Este conceito trata-se de uma acepção desenvolvida durante o doutorado, concluído na Universidade de São Paulo em 2019. A rede utilizada como suporte para esta investigação foi o *Instagram* e a experiência de dois artistas naquela rede, Thiago Santana e Diogo Granato, ambos artistas da Dança. Um dos fatores de investigação, em ambos os casos, foi o fato dos artistas realizarem seus experimentos durante o período de distanciamento social, provocado pela atual pandemia do novo Coronavírus. As atividades desenvolvidas durante o período de pós-doutoramento estruturaram o conceito de “Comunidades Intencionais” interrelacionando-o, por meio das experiências investigadas, as áreas da Dança em transversalidade com as novas tecnologias digitais, em especial as que contém aprendizagem de máquina (*Learning Machine*) (BUSSON; FIGUEIREDO; SANTOS; DAMASCENO; COLCHER; MILIDIÚ, 2018), à área da Educação.

Palavras-chave: REDES SOCIAIS. DANÇA. INSTAGRAM. PANDEMIA. COMUNIDADES INTENCIONAIS.

Abstract: This work is the result of the post-doctoral internship developed at the Federal University of Bahia, in its Dance School, under the supervision of Prof. Dr. Lenira Peral Rengel, between August 2020 and January 2021. I proposed to analyze the processes of dissemination of materials generated by creators in the area of Dance, for digital environments, in what I have been calling “Intentional Communities”. This concept is a meaning developed during the doctorate, completed at the University of São Paulo in 2019. The network used as support for this investigation was Instagram and the experience of two artists in that network, Thiago Santana and Diogo Granato, both Dance artists. One of the investigative factors in both cases was the fact that the artists carried out their experiments during the period of social distancing, caused by the current pandemic of the new Coronavirus. The activities developed during the post-doctoral period structured the concept of "Intentional Communities", interrelating it through the investigated experiences in the areas of Dance in transversality with new digital technologies, especially those that contain machine learning (Learning Machine) (BUSSON; FIGUEIREDO; SANTOS; DAMASCENO; COLCHER; MILIDIÚ, 2018), to the area of Education.

Keywords: SOCIAL NETWORKS. DANCE. INSTAGRAM. PANDEMICS. INTENTIONAL COMMUNITIES.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Corpo, política e redes sociais: poder das "Comunidades Intencionais" de Dança

Este trabalho se refere às implicações políticas no corpo e ao contexto social dos processos de difusão de materiais gerados por criadores da área da Dança, para ambientes digitais, no que venho nomeando por "Comunidades Intencionais". O conceito que apresento se trata de uma acepção desenvolvida durante o doutorado, concluído na Universidade de São Paulo em 2019, que identifica táticas provindas do subalterno para driblar forças hegemônicas atuantes em ferramentas comunicacionais presentes nas atuais redes sociais digitais.

Importante definir a diferença conceitual entre os termos tática e estratégia, pois no que se refere ao sujeito que se utiliza de cada um, segundo Certeau:

> A tática é a arte do fraco [...] Quanto maior um poder, tanto menos pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia: é com efeito perigoso usar efetivos consideráveis para aparências, enquanto esse gênero de "demonstrações" é geralmente inútil e "a seriedade da amarga necessidade torna a ação direta tão urgente que não deixa lugar a esse jogo". As forças são distribuídas, não se pode correr o risco de fingir com elas. O poder se acha amarrado à sua visibilidade. Ao contrário, a astúcia é possível ao fraco, e muitas vezes apenas ela, como "último recurso": "Quanto mais fracas às forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia". Traduzindo: tanto mais se torna uma tática [...] A arte de "dar golpe" é o senso da ocasião. (CERTEAU, 1998, p. 101 *apud* VASCONCELLOS, 2019, p. 12)

Tática é um termo basilar para compreender a pesquisa empreendida em torno do conceito de Comunidades Intencionais, pois como amplamente discutido na tese apresentada à Escola de Artes e Comunicação da USP – no Programa de Meios e Processos Audiovisuais – um agrupamento de interatores em torno de uma causa configura uma tentativa, frustrada em muitos aspectos, de controle sobre a narrativa dada pela hegemonia.

Entenda-se o termo hegemonia como um aspecto do poder de dominação exercido pelos grandes centros mundiais entre os países colonizados, onde o conhecimento é validado, sob determinados parâmetros que o medem, de acordo com os aspectos culturais do colonizador. Ou seja, qualquer conhecimento epistemológico que se distinga do produzido em determinado eixo – que no geral abriga os centros colonizadores mundiais – por meio de características culturais locais, não é tido como inteligível ou intencional (SANTOS; MENESES, 2010).

Em se tratando de grupos minoritários – termo utilizado nas Ciências Sociais para definir agrupamentos que estão fora da normatividade social – a tática é instrumento e fim nela mesma. O que proponho é que esses grupos, formados muitas vezes por indivíduos que estão alijados da sua condição de produtores de conhecimento válido, usam a tática, no sentido empreendido por Certeau (1998): enquanto ferramenta para atingir objetivos mais amplos.

Em se tratando das redes sociais digitais e suas ferramentas tecnológicas que são mediadas por este mesmo poder hegemônico, essas táticas apreendidas pelas "Comunidades Intencionais" permeiam a instrumentalização tecnológica desses agrupamentos, ou seja, para usá-las é necessário ao interator dominá-las. Longe de uma visão utópica sobre o bom uso das tecnologias digitais, a conceituação de "Comunidades Intencionais" vem ao encontro do desvelo de que as atuações de grupos focados em determinados objetivos claros, na internet, conseguem desestruturar, ainda que temporariamente, a dominação hegemônica em campos comunicacionais.

A rede utilizada como suporte para esta investigação foi o *Instagram*[1] e a experiência de dois artistas nesta mesma rede. Esses artistas realizaram projetos durante o período de distanciamento social, provocado pela atual pandemia do novo Coronavírus. A saber, Thiago Santana e Diogo Granato, ambos artistas da Dança.

As atividades desenvolvidas durante o período de investigação estruturaram o conceito de "Comunidades Intencionais" interrelacionando-o – por meio das experiências investigadas – as áreas da Dança em transversalidade com as novas tecnologias digitais (em especial as que contém aprendizagem de máquina – *Learning Machine*) à área da Educação.

Em específico, observei os processos de adaptação das trocas realizadas por artistas e pesquisadores, em ambientes digitais, neste momento em que a presença está sendo mediada por este tipo de tecnologia.

Em se tratando do *Instagram*, a experiência mediada perpassa pela configuração da representação imagética. Tanto no caso das experiências

[1] *Instagram* é uma rede social *online* de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários, que permite aplicar filtros digitais e compartilhá-los em uma variedade de serviços de redes sociais, como *Facebook*, *Twitter*, *Tumblr* e *Flickr*. Originalmente, uma característica *distintiva* era a limitação das fotos para uma forma quadrada, semelhante ao *Kodak Instamatic* e de câmeras Polaroid, em contraste com a relação a proporção de tela de 16:9 tipicamente usada por câmeras de dispositivos móveis. O *Instagram* foi criado pelo americano Kevin Systrom e pelo paulistano Mike Krieger e lançado em outubro de 2010. O serviço foi adquirido pelo *Facebook* em abril de 2012.

ISSN: 2238-1112

observadas na página de Diogo Granato – que desenvolveu o projeto "Experimentos" em plena pandemia provocada pelo novo Coronavírus – quanto nas *lives* promovidas pelo pesquisador Thiago Santana, as imagens técnicas, ou seja, aquelas produzidas por máquinas semióticas (MACHADO, 1995) e sua forma de representação pictórica/imagética são mediadas pela plataforma.

As tecnologias de integração em redes sociais digitais que se utilizam do formato plataforma, dependem da interação do que Machado (2007) chama de interator, ou seja, o sujeito por trás da tela que constrói a narrativa junto ao programador e aos próprios algoritmos da programação.

> Temos aqui então a convergência de dois agentes instauradores de situações narrativas: de um lado, o interator, esse sujeito de carne e osso (malgrado ele possa estar também representado na tela por um clone seu, o avatar), mas já "aparelhado", como dizia Couchot, e, de outro, algo assim como um *sujeito-aparelho*, ou mais exatamente ainda um *sujeito-robô*, de funcionamento inteiramente automático, encarnação definitiva da ideia couchotiana do sujeito-SE. (MACHADO, 2007, p. 144)

A observação sobre as possibilidades de interação da plataforma, no que se refere à disposição dos materiais naquele ambiente, foi ressaltada pelo pesquisador Thiago Santana (2021), em entrevista:

> Quando eu propus fazer essa *live* foi no sentido de convidar estas pessoas para entenderem um pouquinho do que é a Dança, né [...], mas, no início [a *live*] não tinha como ficar salva. Só ficava salva por 24 horas e depois sumia. Depois que começou a ficar salva no *IGTV*, isso foi depois que o *Instagram* foi atualizando. (SANTANA, 2021)

Neste relato, apresenta-se a dicotomia entre tecnologia e o interator. A primeira *live*, a que se refere o pesquisador, foi uma iniciativa conjunta com outro pesquisador da área, Leonardo Santos. Os dois intencionavam fazer uma exposição pública das questões sobre gênero e Dança e escolheram o *Instagram* como sede da iniciativa. Porém, este material, que poderia ser utilizado como espaço de construção de conhecimento específico para a área, por uma limitação da plataforma, não está disponível à análise de viralização. Traça-se aí um aspecto muito importante da experiência, pois ao ser feita em um momento não repetível ou reprodutível por meio da imagem técnica (a gravação), ela torna-se um advento, tal qual uma apresentação de Dança em seu momento presentificado.

Ainda em entrevista, o coreógrafo e pesquisador ressalta que suas motivações em criar o programa de *lives* no *Instagram,* para compartilhamento de conceitos acerca da Dança, perpassou sua intenção em discutir publicamente

ISSN: 2238-1112

assuntos do seu fazer. No entanto, ele pontua que foi impulsionado, em sua decisão final de criar este programa, pela quantidade de ações análogas surgidas na pandemia, naquela rede social. Antes desse advento, provocado pelo distanciamento social, em sua avaliação, o pesquisador Thiago Santana cultivava um receio em se expor, ou ainda à sua sexualidade – e esclareceu em entrevista que o fato de ser homossexual declarado poderia interferir em sua exposição pública como artista da Dança.

Perceba-se que este programa criado por Thiago Santana tem alicerces fincados em sua rede de afetividades. Quando perguntado sobre as *lives* que mais o marcou, naquele período, são mencionadas duas *lives* que, por motivos distintos, configuraram para este criador o compartilhamento sobre Dança mas também um ato de sociabilização das suas inquietações enquanto sujeito-criador.

Ambas as *lives* mencionadas têm a ver com o desvelamento da alteridade do pesquisador, pois a primeira mencionada é justamente a que trata sobre gênero e Dança. A segunda leva o título de "Dança – Educação e Machismo", realizada ao lado da pesquisadora e artista Edna Nascimento, professora do departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe. Porém ele ressalta que, para além da pertinência do assunto deste encontro, o ponto marcante foi a presença de sua avó, que se uniu aos pesquisadores, ao final da *live*, ouvindo o trecho de um livro feminista descrito pela convidada.

Ressalto que, em se tratando de redes sociais digitais e comportamentos de interatores, existe uma falsa sensação de anonimato ou, na contramão, uma sensação de superexposição hiperdimensionada. O que gostaria de pôr em evidência é que a capilarização de materiais digitais ultrapassa o controle inicial dos interatores ou criadores de conteúdo. Em especial nesta iniciativa, o material foi focado para seu entorno, ou seja, a rede de afetividades do pesquisador:

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Imagem de tráfego da live "Dança – Educação e Machismo" – 06/03/2021.

Nesta imagem podemos entender que, ainda que o número seja pouco expressivo para àquela rede social, no que diz respeito aos parâmetros da plataforma, ter 43 visualizações, no universo da Dança, em uma situação atípica social (pandemia e confinamento) é expressivo para um artista que, até então, não transitava sua imagem em exposições públicas.

Este subdimensionamento de capilarizalição entre artistas da Dança, para esta investigação, configura um ponto de atenção ao inferir que talvez, lhes falte domínio da ferramenta enquanto tática. Em se tratando da evolução do estado da Arte, a não percepção das ações como potenciais de mudanças nas assertivas sobre o assunto central, para aquela comunidade, tende a fazer a iniciativa arrefecer e tornar-se endógena, ou seja, apontada a um público específico, formado por afetividades.

ISSN: 2238-1112

Hoje, com as atuais tecnologias digitais em funcionamento nas redes sociais, não é possível vislumbrar, sem um acompanhamento minucioso, onde chegam nossos discursos. Por isso, a ação de compartilhamento público por meio de *lives* é um ato, uma tática que poderá – em um futuro próximo – criar outras mundividências sobre o fazer da Dança. Isto é ato político.

Sobre os "Experimentos" do coreógrafo Diogo Granato é importante ressaltar que, diferente de materiais de videodança, uma dança disposta em ambientes de redes sociais digitais ganha outra dimensão no âmbito do simbólico e na sua mediação com quem a acessa. Em 1 de abril de 2020, após o primeiro mês da "fase vermelha" – que define a etapa mais restritiva de funcionamento de bens e serviços no estado de São Paulo, usada como medida de quarentena contra o novo Coronavírus e sua expansão – Diogo Granato posta o vídeo *Kitchen Dance*, uma realização autoral sua do ano de 2010, com a seguinte legenda, em seu *Instagram*: "Kitchen Dance. Esse vídeo tem 10 anos, e é uma dança na cozinha, parece que serve bem para o momento #danca #dance #instadance #quarentena". Foram vinte e cinco comentários acerca desta postagem e, em específico, muitas concordando que: o objeto de criação disposto estava condizente com o momento político-social vivido.

A ambientação doméstica, a partir desta primeira publicação, começa a ser mote para uma série visual, pois em muitos momentos o artista se vale de fotografias, onde o chão da Dança é perpassado, como proposto por Lepecki (2010), por planos de composição:

> Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma "unidade". Todo objeto estético envolve em sua construção a ativação de mais de um plano de composição. Alguns dos planos de composição que distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito. Cada um desses planos não deixa de ser também um elemento de outros planos. Planos entrecruzam-se, sobrepõem-se, misturam-se, entram em composição uns com os outros, atravessam-se. Por vezes, mesmo, se repelem e se autonomizam. Isso não os impede, contudo, de permanecerem inter-relacionados no metacampo de expressão que os agencia – por exemplo, um metacampo chamado "dança", construído, definido e desmanchado a cada novo e singular obrar, a cada nova peça que se dança. (LEPECKI, 2010, p. 14)

Considerarei para fins desta investigação, que Diogo Granato se utiliza da casa, enquanto local, mas há outros planos de composição que reescrevem esta dança disposta aos interatores, dentre os principais, o fato de que acontece em uma

ISSN: 2238-1112

rede social digital. Aqui, a questão política, ou como nomeia Lepecki (2010), o "Plano Fantasma" é evidenciada pelo estado de pandemia do "fora" da casa. Este fora, na dança proposta por Granato, está "dentro" ao deslocar o chão da dança para um ambiente em que, caso não estivesse marcado pela condição social atual, talvez fosse subjacente e entendido enquanto escolha estética, limitando nosso olhar a uma possível poética elencada pelo criador.

Figuras 2 e 3: Prints de algumas danças dos “Experimentos” – 11/07/2021.

Nos materiais de videodança, por exemplo, realizados por este coreógrafo, nos anos anteriores à pandemia, as eleições cenográficas poderiam ser lidas apenas por meio de uma análise poética – ressalto que não há juízo de valor sobre uma crítica de dança pautada em questões estéticas, porém sublinho a importância do momento político para as escolhas deste artista, localizado neste momento do agora (2021). Escolher ambientes domésticos, por vezes com corporalidades que ali não caberiam, traz a situação político-social do país para o aqui/agora da dança nos meios digitais.

ISSN: 2238-1112

Figuras 4 e 5: Prints de algumas danças dos “Experimentos” – 11/07/2021.

Ressalto aqui as estratégias do criador em utilizar as *hashtags* como ferramentas que nos indicam para onde olhar. Não se tratam de danças em casa e sim, modos de sobrevivência para criações na área, em um período em que a criação em arte, em especial na Dança, parece sucumbir diante do cenário aterrador das "matérias fantasmas", das 534 mil mortes no momento (julho de 2021), provocadas pela arbitrariedade de determinada facção política.

Lepecki (2010) nos elucida sobre estas “matérias fantasmas” que agem nas danças, enquanto plano de composição subjacente e, que aqui argumento, pode nos servir de lente ao olhar o que Granato vem fazendo no *Instagram*, deste o começo do confinamento:

> A socióloga norte-americana Avery Gordon faz uma proposta radical para recompor o plano epistemológico da sociologia contemporânea [...] O que é uma matéria fantasma para Gordon? "Todos aqueles fins que ainda não

ISSN: 2238-1112

> terminaram". Esses fins ainda sem término (o fim da escravidão que não terminou com o escravagismo; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada) prolongam a matéria da história para uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma) que faz o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente. Para Gordon, "matéria fantasmas" são também todos aqueles "corpos impropriamente enterrados da história" [...] Difícil dançar nesses terrenos que, apesar de lisos e lustrosos, volta e meia expulsam uma matéria fantasma (o fato de por vezes não a vermos não quer dizer que não exista e aja), fazendo-nos escorregar para além da intencionalidade coreográfica. Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele". Pergunta ético-política para o plano de composição da dança contemporânea: que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar? (LEPECKI, 2010, p. 16)

Quando entrevistado sobre esta série, o criador Diogo Granato nos elucida questões basilares para esta investigação:

Jaqueline Vasconcellos (JV): Você é um dos criadores de dança que mais se interessou em investigar o corpo em meios audiovisuais. Assim que aconteceu o isolamento social, por causa da pandemia provocada pelo novo Coronavírus, você começou a publicar em seu Instagram uma série de vídeos de danças domésticas. Isto foi intencional, percebendo aquele espaço como um ambiente possível para a dança nesta nova fase?

Diogo Granato (DG): Bom, houve uma intensificação do conteúdo audiovisual, porém eu já percebia minha casa como um ambiente possível para a dança. Já tinha feito o Kitchen Dance, onde danço na cozinha havia anos, e em 2018 fiz alguns vídeos para um desafio auto imposto de postar uma dança por dia, que foram em casa. Com a pandemia isso se intensificou bastante, mesmo porque tanto minha pesquisa individual, quando com o grupo *Silenciosas e a Mais Companhia*, e inclusive a *Cia Nova Dança 4*, todos pesquisaram audiovisual em casa.

JV: Como se deu a criação dos vídeos que você intitulou de "Experimentos"?

DG: Especificamente, os “Experimentos”, foram da pesquisa sobre a senescência na dança, e eram parte da pesquisa que eu estava criando para a *Cia Nova Dança 4*. Os experimentos eram criados, dirigidos, gravados, editados e performados por mim, e a direção da pesquisa como um todo era da Quito.

JV: Há parkour entre seus vídeos, com móveis. Isto foi uma intenção de dar outro "chão" a este esporte/arte?

ISSN: 2238-1112

DG: Novamente, já havia praticado e criado vídeos de parkour em casa antes da pandemia, mas o tamanho do trabalho, seja na produção, seja no desenvolvimento e criação definitivamente subiram de patamar ao ficar em preso em casa.

JV: Como você vislumbra um futuro para Dança em redes sociais, enquanto criador?

DG: A dança já existe nas redes sociais, é inevitável, e o movimento é gigante, ignorá-lo me parece arrogante. Hoje em dia estudo o *TikTok*[2] como linguagem além do *YouTube*[3] e *Instagram*.

Pontuo o "Plano Fantasma" como filtro que amplia as possibilidades de escolhas realizadas por Granato: #ambientedoméstico, #pandemia, #redessociais, #534milmortos. O corpo tropeça na agora, nas condições adversas para a arte da dança e permanece.

2. Conclusões transitórias: redes sociais, utopias e o futuro que não chegou

Ainda não é possível analisar as reverberações futuras dessas ações, no que se refere ao estado da arte da Dança, uma vez que não é dado um futuro exato ou um "pós" pandemia. Entenda-se aqui a palavra *pós* como um depois, como se pudéssemos, hoje, em 2021, mensurar quando haverá um fim para tal situação sanitária e de saúde, bem como suas consequências na Arte e Cultura brasileiras.

Porém, em se tratando de poética, estética e ensino, ambas as ações nos apontam pistas para uma investigação sobre os processos de adaptabilidade da área da Dança, diante das limitações que fogem ao controle social.

O que é relevante a esta pesquisa, em conclusão ao estágio pós-doutoral realizado, é dizer que tais ações reverberam e sustentam uma rede de interatores

[2] *TikTok*, também conhecido como Douyin na China, é um aplicativo de mídia para criar e compartilhar vídeos curtos. De propriedade da companhia de tecnologia chinesa ByteDance, o aplicativo de mídia foi lançado como Douyin na China em setembro de 2016, e introduzido no mercado internacional como Musical.ly um ano depois, porém em novembro de 2017 o *TikTok* comprou o Musical.ly. É uma plataforma de vídeos curtos líder na Ásia, nos Estados Unidos e em outras partes do mundo. O aplicativo ganhou popularidade e se tornou o aplicativo mais baixado nos Estados Unidos em outubro de 2018.

[3] Fundada em 2005 por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karima, também criadores do PayPal, é uma plataforma virtual *on demand* que oferece materiais audiovisuais de diversas procedências e funciona sem hierarquização de conteúdos. Porém, é necessário pontuar que por meio dos seus algoritmos, o *YouTube* gerencia a visibilidade dos materiais de acordo com os acessos de público. Foi incorporada a *Google* em 2006, um ano após sua fundação.

ISSN: 2238-1112

interessados no assunto Dança e que, por sua vez, replicam e fomentam discussões na área, ultrapassando as limitações dos algoritmos criados para aquela rede social.

Jaqueline Vasconcellos
UFBA
E-mail: jaqueline.vasconcellos@gmail.com
Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA (USP - 2019). Trabalha como coordenadora de projetos no Instituto Arte na Escola. Trabalhou como gestora cultural na Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Hoje coordena o projeto "Ofó Nkonson", uma empresa de consultoria, cujo produto principal são lives educativas no *YouTube*.

Supervisora do estágio pós-doutoral: Lenira Peral Rengel
UFBA
E-mail: lenirarengel@ufba.br
Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Bolsista Produtividade CNPq 2. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança - Mestrado e Doutorado (primeiro Doutorado com especificidade em Dança do Brasil, público e gratuito do mundo). Dançarina (com variadas técnicas e práticas), modelo vivo, performer, preparadora corporal, pesquisadora.

Referências

CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano**. São Paulo: Vozes, 1998.

LEPECKI, André. Planos de Composição. *In*: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sônia. **Cartografia Rumos Itaú Cultural, Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **A arte do vídeo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. *In*: SANTOS, SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. pp. 15-27.

BUSSON, Antônio; FIGUEIREDO, Lucas; SANTOS, Gabriel; DAMASCENO, André; COLCHER, Sérgio; MILIDIÚ, Ruy. Desenvolvendo Modelos de Deep Learning para Aplicações Multimídia no Tensorflow. *In*: **Anais do XXIV Simpósio Brasileiro de Sistemas Multimídia e Web**: Minicursos. pp. 67-116. São Paulo: Editora SBC, 2018.

VASCONCELLOS, Jaqueline Reis. **Jaqueline Vasconcellos em entrevista a Thiago Santana**, em março de 2021. Salvador. Áudio. Salvador/Bahia.

_____. **Jaqueline Vasconcellos em entrevista a Diogo Granato**, em Junho de 2021. Salvador. Escrita. Salvador/Bahia.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corpos-danças-brasis: a resiliência como questão política

Jéssica Alana Lopes Mendes (UFBA)
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA / UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Corpos-Danças-Brasis propõe discutir a resiliência como questão política e compreendê-la em suas presenças corporais a partir da dança, ao friccionar o significado da palavra resiliência com os corpos inscritos por uma memória ancestral afro e indígena, onde o movimento surge de uma espiral de possibilidade de sobrevivência, e não a mera ideia de superação das opressões que perpassam os discursos em torno dos ditos corpos brasileiros. Nesse sentido, dizer-se “danças brasileiras” coloca-nos um desafio político caleidoscópico: como se constitui uma ideia de corpo resiliente ou em resiliência para práticas corpo-situadas no Brasil? Que memórias se atualizam criticamente como “Corpos-Danças-Brasis”, quando já evidenciam o mover de uma resiliência dançante como corpo em crise e não como corpo de superação? Vale-se também do conceito de *dançagrafia*, ou seja, a escrita resiliente que se faz pela dança em corpos escritos por memórias, vivências e experiências.

Palavras-chave: DANÇA E RESILIÊNCIA. DANÇAS BRASILEIRAS. CORPOS-DANÇAS-BRASIS. CORPO E ANCESTRALIDADE. DANÇA E CONTEMPORANEIDADE

Abstract: The Corpos-Danças-Brasis proposes to discuss the resilience as a political issue and understand it in its bodily presences in the so-called contemporary Brazilian dances, by rubbing the meaning of the word resilience with the bodies inscribed by an Afro and indigenous ancestral memory, where the movement arises from a spiral of possibility of survival and not the mere idea of overcoming the oppressions that pervade the discourses around the so-called Brazilian bodies. In this sense, saying "Brazilian dances" poses a kaleidoscopic political challenge: how is an idea of a resilient body or in resilience constituted for body-located practices in Brazil? Which memories are critically updated as "Corpos-Danças-Brasis" when they already show the movement of a dancing resilience as a body in crisis and not as a body of overcoming? It also makes use of the concept of *dançagrafia*, that is, the resilient writing that is done through dance in bodies written by memories and life experiences.

Keywords: DANCE AND RESILIENCE. BRAZILIAN DANCES. CORPOS-DANÇAS-BRASIS. BODY AND ANCESTRY. DANCE AND CONTEMPORARY

Apresentação

Este artigo busca tensionar a palavra resiliência na relação política do corpo entre contemporaneidade e ancestralidade com as “danças e performances

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

brasileiras" (MUNDIM, 2014; LIGIÈRO, 2011) e busca compreender a dança enquanto mobilizadora de outras formas de existência e resistência.

Em termos performativos do corpo que dança (SETENTA, 2007), *fazer-dizer*-se "danças brasileiras" coloca-nos um desafio político caleidoscópico: como se constitui uma ideia de corpo resiliente (ou em resiliência) para práticas e escritas corpo-situadas no Brasil? Que memórias atualizam-se criticamente como "corpos-danças-brasis", quando já evidenciam o mover de uma resiliência dançante como corpo em crise de desestabilização e não como corpo de superação?

É difícil aqui falar em identidade e corpos ditos brasileiros ao pensar em um país como o Brasil, tão miscigenado como resultado de violentos processos colonizantes, quando suas dimensões continentais o constitui de tantas fronteiras e territorialidades. Munanga (2020) discute sobre essa "*dificuldade de definir a identidade com base no único critério racial"* (MUNANGA, 2020, p.14), já que a questão identitária e dos processos identitários englobam questões históricas, políticas, culturais, psicológicas, raciais, entre outros.

Diante dessa realidade, procuramos traçar certo histórico de "corpos-danças-brasis" que vem de luta pela sobrevivência para discutir essa dimensão resiliente do corpo que se move e se organiza como dança no que chamamos de "corpos de resiliência".

O performativo-resiliente

Para tanto, compreendemos o fazer-se resiliente no sentido contrário do que prega o pensamento *coaching* neoliberal. Nele a resiliência é tida como um lugar de superação, o que nos mobiliza a ressignificá-la como um possível auto-ajustamento cognitivo do corpo para a sobrevivência, pensando-a como ação de corpos em crise (GREINER, 2010) no e com seu fazer-dizer performativo do corpo que dança e da dança como comunicação performativa (SETENTA, 2007).

A palavra "resiliência", que vem da área da física, também demarca usos e significados controversos nos campos da psicologia. Segundo Brandão et al (2011), sua origem vem das Ciências Exatas e explica que é um fenômeno de um material elástico voltar a seu estado original após ser tensionado. Porém, a partir da década de 90, outro significado fez-se presente, com um sentido comunitário, com foco na dimensão social em suas adversidades.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Assim, ser/estar corpo resiliente é que permite uma ação de *profanação*, segundo Agamben (2007), para redimensionar o uso psicologizante do que vem a ser um corpo em resiliência. “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEN, 2007, p. 75). De acordo com este autor, ao profanar, as coisas são trazidas de volta à possibilidade de um uso lúdico, o que nos possibilita desestabilizar o mantra neoliberal de um corpo dito resiliente quando naturalizado com mero discurso de uma narrativa de superação diante de uma vivência de opressão ou exclusão.

Contatamos que a realidade da maioria das pessoas brasileiras é de situações de exploração com ações de resistência, que *afetam* o corpo na sua potência de vida e de movimento para expandi-lo (ROLNIK, 1993). Na dimensão dos direitos humanos, se pensarmos certas exclusões (até a mais radicais), o tensionamento do corpo cotidiano como resiliência permite-nos criar configurações em dança que afetem o campo sensível, de forma que se entende o corpo como combativo e afetivo, quando propõe diálogos com as dissidências.

Atentemos para corpos que foram, e ainda são, invadidos. O Brasil é um país colonizado com sangue de gente preta, indígena, pobre, LGBTQI+, dissidentes. Vivemos desde 1500 em um sistema compulsório, em termos biopolíticos, que dita “quem pode viver, e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p.5). Historicamente, o poder está nas mãos de uma classe dominante com muito *vermelho como a brasa*[1]*,* derramada em seu solo verde. Para a cosmologia Guarani, o *mbaraka*[2] é um instrumento de poder muito forte e de resistência. É pelo *mbaraka* que o universo foi criado, e é através do *mbaraka* que a sua tradição resiste. O *mbaraka* é associado também a dança para este povo, sendo a dança um meio de existência presente nos corpos dos povos nativos.

Resiliente como corpo história

Cabe-se aqui refletir a resiliência desdobrando a questão política para os corpos sistematicamente subalternizados, onde “o território corporal é o primeiro lugar de ataque do colonialismo” (RUFINO, 2016, p.71), corpos estes que estão em um “espaço-entre”, em uma espiral de movimento que não segue a linha reta do

1 Vermelho como brasa é o significado “aportuguesado” da palavra Brasil, que vem de pau-brasil, árvore ao qual os portugueses extraíam sua madeira para tingir tecidos.
2 Instrumento indígena parecido com um chocalho popularmente conhecido como maraca.

ISSN: 2238-1112

pensamento eurocentrado. Partindo dessa relação, resiliência passa a ser compreendida como viver em espiral, uma ação que é movimento contínuo.

No que chamamos de "corpos-danças-brasis", podemos correlacionar essa junção de palavras como uma proposta de metáfora corporal das árvores do cerrado. Existe um fenômeno chamado *Escleromorfismo Oligotrófico*[3], que é o que dá as formas tortuosas e o nanismo a esse bioma. Por conta da toxicidade por alumínio no solo causado pelas queimadas (atualmente criminosas em sua maioria) as árvores vão retorcendo-se para encontrar outros meios de sobrevivência, espiral. Por exemplo, muitas áreas de cerrado estão sendo devastadas, virando soja e lucro pro mercado de agronegócio; e mesmo assim, as árvores permanecem, criando outras formas de vida, resistindo a tal toxicidade do lucro que vale mais que a vida, seguindo as lógicas neoliberais de precarização e extermínio.

Ao pensar na relação da espécie humana, o ambiente e os acontecimentos influenciam diretamente na sua relação cognitiva. Ligiéro (2016) fala sobre um "corpo história", que é fruto de vivências, das relações e interações com o mundo, e esse "corpo história" transforma-se em movimento. Nesse sentido, "corpos-danças-brasis" pode ser compreendido como o movimento de *corpos histórias* que precisa, muitas vezes, encontrar outros modos e meios de movência para ultrapassar a política de morte que se vive no Brasil desde sua invasão. Para o historiador brasileiro Darcy Ribeiro (1995), nunca houve, de fato, um povo livre nessa pátria chamada Brasil; mas, sim, uma massa de pessoas trabalhadoras exploradas. Como, então, podemos pensar tais corpos-brasis, tão diversos, considerando a dança e o dançar, que acontecem no corpo e não fora dele, como resistência?

Reflete-se nessa escrita sobre corpos-brasis que carregam em sua história uma memória afro e/ou indígena provinda da ancestralidade. Corpos-danças-brasis são essas corporeidades ditas brasileiras que procuramos compreender o que são e podem ser, diante das corporalidades negras, indígenas e mestiças. Aliás, vale ressaltar, a mestiçagem não é aqui romantizada; e sim, tratada como uma política de apagamento de um povo que perpetua uma política racista de embranquecimento. Lembremos, as nossas memórias são da pele, do sangue e do

3 Escleromorfismo oligotrófico é uma hipótese defendida por alguns botânicos, sobre a caracterização das árvores do Cerrado em suas formas tortas (tortuosas, retorcidas). De acordo com Pelos estudos, esta característica decorre pela falta de nutrientes e uma elevada toxicidade do solo.

ISSN: 2238-1112

movimento, logo, há uma resiliência que tem permitido os corpos permanecerem, mas até quando?

Ao pensar na ancestralidade brasileira, Ligiéro (2011) traça esse histórico no Brasil, onde as tradições afro e indígenas se encontram. Nessas duas tradições, segundo o autor, nascem as diversas manifestações culturais existentes no país, como o *cantar-dançar-batucar*, que surge como um pulso de vida nos corpos ditos brasileiros.

Dizer-se brasileiro é, em certa medida, um *fazer-se* corpo em estado "quase" sempre provisório de acordos e ajustes identitários. Quase porque há forças que insistem numa certa conformação identitária de extrativismo mercadológico e/ou turístico, por isso que, para a dança, a resiliência nos é tanto um parâmetro analítico como também uma atitude politizante.

Dançagrafia

Dançagrafia encontra-se aqui como o movimento gerado por corpos brasileiros em crise. Corpos escritos por memórias, vivências, experiências marcadas em sua pele. Resiliência para não sucumbir. Grafia = escrita; *dançagrafia* = escrita da dança, ou escrita do corpo. Não por acaso que vale-se do conceito de *corpografia*, discutido por Cabral (2017), que possibilita pensarmos a escrita do corpo que vem das experiências, afetos, ancestralidade.

Compreender o corpo como uma escrita resiliente, uma corpografia, pode ser relevante para pensarmos o corpo político em danças brasileiras contemporâneas. "O corpo grafa experiência ao identificar sugestões na organização corporal para o olhar do outro. (...) São compartilhamentos das experiências de si (afetos e desafetos) corporais vivenciados pelo pesquisador no trabalho de campo-vida. (CABRAL, 2017, p.20)

Diante disso, interessa identificar e reconhecer em quais entre-lugares a dança e o corpo que dança podem surgir como ações e estados resilientes cuja a memória dos corpos se faz de situações históricas e cotidianas de vulnerabilidades? Greiner (2010) e Katz (2001) discorrem sobre a historicidade do corpo e ambiente e refletem que não são separados, já que ambos se afetam, pensando que o corpo compõe o ambiente, e o ambiente afeta o corpo. Ou seja, corpografia é a escrita do corpo. Dançagrafia é a escrita em forma de dança, que vem das experiências,

ISSN: 2238-1112

afetos, ancestralidade - ou seja, sua relação com o ambiente. Toda historicidade está gravada nesses corpos que transbordam a partir da movência.

Para Setenta (2008, p.17) “a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo”. Ou seja, uma própria fala do corpo *“que inventa o modo de dizer-se”*. Para a autora, essa linguagem do corpo não é apenas reprodutiva, mas como *produtora de questões* do que perpassa em seu meio. Um *fazer-dizer* das performatividades construídas.

Dançagrafia pode ser também esse transbordamento de uma sociedade cansada, como uma “cebola sendo descascada”, corpos descascados pelo sistema, derretendo, caindo as camadas. Mas, como propõe Mundim (2016), a dança permanece viva, basta perceber o movimento que a respiração gera no corpo, saber que o movimento do sangue não para enquanto está viva, perceber as espirais do corpo, das cadeias musculares, um processo de movimento que não se encerra.

Vermelho como brasa também é chão. Lembrando que “vermelho como brasa” vem de pau-brasil, Brasil. Nome dado aos portugueses para essa terra. Ironia ao pensar em uma terra que é marcada pelo vermelho: sangue jogado em suas terras pelo ato genocida contra povos nativos, negros, periféricos.

Em junho de 2021 ocorreu o *Acampamento Levante pela Terra*, onde havia mais de 1000 indígenas de diversos povos lutando pelos seus direitos, pela demarcação de suas terras, pelo veto do Projeto de Lei PL 490, que prevê uma abertura para o garimpo nas terras indígenas, além de dificultar a demarcação. A luta desses povos também se faz no corpo. Em frente à FUNAI e ao Congresso Nacional, uma das formas de manifestação é a dança. Dançar para viver, dançar para lutar. Experiência cognitiva desse chão Brasil - ou *Pindó Retá*, nome tupi-guarani dado a essas terras antes da sua invasão.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Fig.1 - Acampamento Levante pela Terra em Brasília, junho de 2021. Na foto, estão os indígenas do povo Guarani Mbya com suas danças reivindicando seus direitos pela vida, contra a PL490 que dificulta o processo de demarcação de terras. Foto (crédito) Alana Mendes.

Tais inquietações sobre a resiliência colaboram para uma reflexão política sobre o movimento que se organiza como dança com o movimento ativista de corpos dançantes, estes que coexistem em suas memórias ancestrais afros e indígenas e suas atualizações críticas de pertencimento na contemporaneidade.

Terra vermelha, que rasga, rasga a pele também. Vermelho como o coração que pulsa no ritmo da terra. As manifestações artísticas provindas dos povos afro e indígenas "podem e devem se articular como uma pedagogia de libertação, pois valorizam a autoestima de quem as pratica, trabalhando com sua identidade cultural [...]" (LIGIÉRO, 2016, p.256).

Há uma relação das danças brasileiras contemporâneas (MUNDIM, 2016) com a conexão dessa terra, basta perceber o ritmo e movimento dos pés em suas danças. Ancestralidade vermelha, terra, que para Kaká Werá[4] "a ancestralidade é nossa potência", é na ancestralidade que está a força do mundo, pois nela está as memórias corporais. Corpo memória, registros de experiências, de nossas mães, avós, bisavós, tataravós, e tantas outras.

Ao pensar no Brasil 2021, há corpos cansados, que acordam/comem/dorme/acordam/comem/dorme. Comem? Talvez não. Segundo Dolzan (2021), 60% das famílias brasileiras sofrem insegurança alimentar, referenciando-se em estudo de pesquisadores da Universidade Livre de Berlim, na Alemanha, realizado em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais

4 Fala online feita pelo escritor Kaká Werá no Bate Papo Online *O Poder da Ancestralidade*, realizada no dia 20/05/2021, de modo remoto, síncrono pelo *streaming* zoom da Biblioteca Parque Villa-Lobos de São Paulo-SP. Link não disponível (palestra online).

ISSN: 2238-1112

(UFMG) e com a Universidade de Brasília (UnB). Na matéria, de dez (10) lares brasileiros, seis (06) estão, atualmente, em situação de vulnerabilidade social no Governo Bolsonaro (DOLZAN, 2021). A fome tem o vermelho como sua cor.

Vermelho como brasa hoje passa o número de 532.000[5] mortes por covid 19. MEIO MILHÃO de pessoas brasileiras. Esses são apenas os números do covid, mas há muitas outras mortes e essas têm principalmente um recorte social, cores. Corpos em crise, em fome, exploração, que se move para viver, ao menos, mais um dia. Porém, é importante lembrar que nem toda crise é significância de algo ruim. Muitas vezes a crise é necessária para outros modos perceptivos da vida. Corpos transformam-se todos os dias, a relação corpo e ambiente modifica-se o tempo todo, seja com o espaço físico, seja com os acontecimentos sociopolíticos, culturais e pessoais.

Rolnik (1993) ao falar de corpo vibrátil, traz a noção desse corpo que está em crise, que a partir do momento que sai do anestesiamento que o sistema engendra nas pessoas, encontra outros meios e potências de vida. Já Krenak (2020) diz que: “Todo poder é natural, e nós participamos dele” (KRENAK, 2020, p.31). Que a potência e o poder seja do corpo, da dança e que permaneça encontrando em sua espiral outras possibilidades de afeto para manter-se em pé, *despeda(n)çando-se*.

Corpos-Danças-Brasis

Por andanças pelo Brasil, do sul ao norte, é possível perceber similaridades nos corpos-danças-brasis. Corpos negros, mestiços, indígenas, dissidentes. Corpos que estão no “entre”, nas “frestas”, onde se faz necessário o movimento resiliente, encontrando outros meios de (im)permanência, assim como as árvores do cerrado. “Somos terras regadas pelo sangue daqueles que durante séculos são marcados pelo desvio existencial, pelo insistente investimento em suas desumanizações.” (RUFINO, 2016, p.65)

O interesse de aprofundar nesse tema parte da rua, do cotidiano - e também da cognição. Não tem como pensar dança, sem pensar em cognição. *Corpomente* não é separado. Corpo é afeto, cultura. A cultura é um meio de linguagem, e segundo o neurocientista indiano Vilayanur S. Ramachandran (2014), a

5 Contagem de números de morte na data 10/06/2021

ISSN: 2238-1112

linguagem tem um “valor de sobrevivência: ela nos permite comunicar nossos pensamentos e intenções” (RAMACHANDRAN, 2014, p.160).

Se linguagem é sobrevivência, corpo é sobrevivência. Como mencionado acima, no *Acampamento Levante pela Terra* havia mais de 1000 indígenas que ocuparam a Praça da Cidadania em Brasília por *nenhuma gota indigena a mais.*

Diversos povos do Brasil e um dos seus lemas é dançar para manter-se em pé. Os pés batem firmes no chão pelo direito de suas terras.

Esse é um dos exemplos dessa linguagem-corpo-dança que é a resiliência que está presente para estar vivas. Além das manifestações indígenas há diversas outras, nas periferias, nos “quintais” do Brasil.

Mundim (2014, p.59) reflete que o povo brasileiro foi um povo *inventado*, ou seja, a partir das culturas indígenas e negras, houve uma tentativa de extermínio de suas culturas, com um processo de colonização a partir da força, o que formou-se um *povo novo* de origens afro e indígenas, porém, que não se reconhece em lugar algum, por isso o apreço as culturas europeias e americanas e um certo desprezo a cultura brasileira.

Porém, não forma-se um *povo novo*, mas sim mescla-se duas culturas a partir de um processo invasivo, genocida, com a tentativa de dominação de corpos. Quanto à hipervalorização a culturas vindas de outros países do continente europeu, ou americano é apenas um reflexo da colonização violenta ao qual o Brasil passa. Kaká Werá (2021) em uma palestra para a Biblioteca Villa Lobos em São Paulo menciona sobre a autoestima baixa do povo brasileiro que se dá por não conhecer sua história e ancestralidade.

Um povo que teve seu histórico apagado muitas vezes não consegue perceber a riqueza cultural que há em seus corpos. “Corpos-danças-brasis” faz parte de uma política de morte e apagamento. Vem da força brutal do colonizador e dos poderes presentes.

Greiner (2010) fala que “em algumas culturas como as latino-americanas , o silêncio e a incomunicação tornaram-se heranças culturais”. Para a autora, a história traz modos de “conectar corpo-ambiente” que passam pelo campo afetivo e sensível, perpassando as barreiras que ocorrem entre as fronteiras territoriais, sendo a arte capaz de “organizar um território”, que é impermanente e faz parte da relação entre a comunicação do corpo com o mundo.

ISSN: 2238-1112

Rufino traz o conceito de ginga, que é um modo de existência, que "reinscrevem rotas de fuga" (RUFINO, 2016, p.67). O autor fala sobre a resiliência de corpos brasileiros, porém por um viés da diáspora africana, onde "a partir das sabedorias do corpo está a se transgredir esses regimes e a inventar de forma resiliente outros caminhos possíveis." (RUFINO, 2016, p.62).

O Brasil tem uma sabedoria que vem da ginga, da resistência de corpos que são marcados pela tentativa de uma hegemonia colonial. Ginga-se nesse país para manter-se em pé. As diversas manifestações culturais brasileiras partem deste gingado, uma relação dos pés com a terra, calcâneo e quadril. Pode-se perceber o gingado na rua, por exemplo, nos folguedos.

O que será o amanhã?

O amanhã parece uma grande névoa que permeia nossos corpos. O que iremos comer no dia seguinte? Existirá subsídio para pagar um teto? Terá o dia seguinte? Ailton Krenak em seu livro *A Vida não é Útil* (2020), discorre sobre precisarmos parar de tentar vender o amanhã (p.47). É necessário viver o momento presente, já que talvez o amanhã nem exista.

Mas às vezes focar no agora é difícil, existe o medo da vulnerabilidade social ao pensar uma crise sanitária em um país mal governado Existirá o amanhã para nós? A única certeza é que nada voltará a ser como antes, como já discorre Krenak (2020). Os dias não serão iguais, os abraços não serão iguais, as conversas não serão iguais, o corpo nunca é igual ao que foi antes, nem ao que era cinco minutos atrás.

Machado também discute:

> [...] o corpo se propõe continuamente como corpo sempre um pouquinho diferente do corpo anterior: sinais do corpo se encontram implicados em ações de observação e percepção, codificação e decodificação, e denotam o estado processual em que o corpo se encontra (MACHADO, 2012, p.27).

Espera-se que, de fato, as coisas não voltem a ser iguais. Vive-se uma guerra todos os dias, o mundo está se *despedançando* aos poucos, *a humanidade se devora* (KRENAK, 2020, p.48). E a dança está aí, o movimento está aí, mantendo-nos em pé. Lau Santos em seu artigo *Èmí, Ofò, Asé: a Elinga e a dança das Mulheres do Àse* (2019) cita o seguinte provérbio africano "Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde veio" (p.15).

ISSN: 2238-1112

Brasil é ginga. A dança nos mantém vivas. Brasil, vermelho como brasa, está doente desde sua invasão. Doente pelo branco e atualmente doente pelo governo que está no poder.

Considerações Finais

É necessário um sistema imunológico forte para a sobrevivência. Greiner fala sobre “o paradigma da imunização como estratégia de resistência política” (GREINER, 2010, p.107) e dizemos mais, de vida. A autora fala sobre o sistema imunológico ser uma *rede autônoma e inteligente*, e sim, o governo tem o poder sobre um povo quando diz respeito ao seu sistema imunológico. Como exemplo, temos o atual Brasil.

Antes de formado o sistema imunológico numa criança, a glândula timo executa o processo do sistema imunológico, e a glândula timo é considerada em algumas filosofias holísticas a glândula da felicidade. O biopoder está o tempo todo tentando controlar os *entre-lugares* que a imunização pode-se fazer presente, no campo físico e psicológico.

A dança, como sabe-se, libera hormônios de bem-estar. Serotonina muitas vezes é o que pode dar forças para continuar resistindo e existindo. Um sistema imunológico forte é pulsante, corpos vibrantes. Se não fosse a dança o Brasil já havia sucumbido.

Ainda está a ser descoberta o que pode vir a ser essas potencialidades *corpos-danças-brasis*. Algo certeiro são os pés conectados com a terra, quadris que mexem gingando para viver, com uma “postura corporal desafiadora e que produz fricções com a ideia de colonialidade” (SANTOS, 2019, p.99).

Dizer-se corpo resiliente, enquanto corpo político ancestral, de um reconhecer-se pessoa brasileira, é ser/estar corpo em crise para desestabilizar e (quase sempre) para não sucumbir, tendo a resiliência como estratégia sensível para encontrar ou descobrir outros meios de sobrevivência no movimento desses potentes Corpos-Danças-Brasis em seus processos corpo-político-ancestrais.

A ginga é terra. Conexão com o ritmo interno, pés que batem no solo, calejados de tanta luta nessa terra *pátria amada Brasil*. Terra rasgada e vermelha.

Jéssica Alana Lopes Mendes
UFBA
e-mail: j.alanalm@gmail.com
Mestranda em Dança (PPGDanca/UFBA). Graduada em Artes Cênicas (FAP/Unespar). Atualmente cursa Especialização em Neurociência aplicada à Educação (UAM/EAD).

Joubert de Albuquerque Arrais
UFCA / UFBA
e-mail: joubert.arrais@ufca.edu.br
Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Dança (UFBA). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFC). Formação artística interdisciplinar e estágios de criação pelo centro em movimento – c.e.m (Lisboa/Portugal). Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri (IISCA/UFCA - campus Juazeiro do Norte). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDanca/UFBA). Escreve no <enquantodancas.net>.

Referências Bibliográficas:

CABRAL, Rafael Ribeiro.**Teia de Pykatôti:** um estudo da corpografia mẽbêngôkré do Rio Fresco na Amazônia Brasileira. Ano 2017. Dissertação - Mestrado em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Belém do Pará, 2017.

DOLZAN, Márcio. Seis em cada dez casas brasileiras vivem insegurança alimentar; falta comida em 15% dos lares. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 13.abril.2021. Editoria Brasil. Disponível em https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,seis-em-cada-dez-casas-brasileiras-vivem-inseguranca-alimentar-falta-comida-em-15,70003679339>. Acesso em 25/07/2021.

FERRI, M. G. Os cerrados, um grupo de formas de vegetação semelhantes às savanas. **Revista do Serviço Público**, [S. l.], v. 40, n. 4, p. 57-62, 2017. Disponível em: https://revista.enap.gov.br/index.php/RSP/article/view/2145 . Acesso em: 25 jul. 2021.

GREINER, Christine. **O corpo em crise:** novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **Imagens como acontecimentos:** dispositivos do corpo, dispositivos da dança. EDUFBA: 2012.

MBEMBE, Achille**. Necropolitica:** biopoder, soberania, estado de exceção, politica da morte. Traduzido por Renata Santini, São Paulo: n-1 edições, 2018.

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Danças Brasileiras Contemporâneas** - um calendoscópio. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMACHANDRAN, V. S. O que o **cérebro tem para contar**: desvendando os mistérios da natureza humana. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ISSN: 2238-1112

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro:** A formação e o sentido de Brasil. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, Corpo e Devir**: uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico. Cadernos de Subjetividade PUC-SP. São Paulo, vol.1, nº 2, 241-251, 1993.

RUFINO. Luis. Performances Afro-diásporica e Decolonialidade: O saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016. PDF.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros - ABPN**, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev. 2020, p. 95-112.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. Èmí, Ofò, Asé: A Elinga e a Dança das "Mulheres do Àse. p.1 a p.26. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 3, 2020.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

WERÁ, Kaká. **Bate-Papo Online *O Poder da Ancestralidade***. Biblioteca Villa Lobos, São Paulo, 20.junho.2021. Internet. <Link não disponível>.

ISSN: 2238-1112

Objetos dançantes: a perspectiva da análise de movimento em busca de reviravoltas epistemológicas

Julia Coelho Franca de Mamari (UFRJ/DAC-EEFD)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Lançando um olhar sobre as relações históricas e sociais do ser humano junto aos conceito de técnica e arte, e as distintas formas de utilização de objetos em seu cotidiano, pretende-se analisar possíveis subversões destas relações corpo-objeto sobre o prisma das corporeidades circenses. Através da perspectiva do Sistema Laban/bartenieff e de alguns conceitos trazidos por Michel Bernard sobre o corpo como corporeidade e como um sistema vivo em constante mudança, pretende-se realizar um pequeno recorte de uma análise em processo. Ao considerar uma dramaturgia que se faz no corpo daquele que se move junto ao objeto, num processo de encorpação e de apropriação de um só movimento em relação sistêmica entre corpo-objeto e espaço, cogita-se uma reviravolta epistêmica possível. Reviravolta que se dá a partir de um saber que se faz no movimento. A abertura sensorial, desse modo, guiada pela escuta do objeto, pode apontar para um campo de tensões vivas, onde pequenas subversões dos sentidos são capazes de propiciar uma outra realidade possível. Reafirmando, assim, uma dramaturgia das corporeidades circenses sob um prisma dançante, onde pensamento e movimento se fazem potencialmente revolucionários.

Palavras-chave: CORPO. OBJETO. SISTEMA LABAN/BARTENIEFF. CIRCO. SUBVERSÃO.

Abstract: Looking into the human historical and social relations alongside the concepts of technique and arts, and the distinct forms of using objects in daily practices, this paper aims to consider possible subversions of these relationships within body-object through the prism of circus corporealities. Through the Laban/Bartenieff Movement Analysis' perspective and some of Michel Bernard's concepts about body as corporeality seen as a continually shifting and living system, a small frame of an analysis in process shall be shared. Therefore, considering a dramaturgy that is made of the performing body alongside with the object, through an embodied process in appropriation of one single movement within a systemic relationship between body and object, an epistemic turnaround is conceivable. A turnaround that takes place from a kind of embodied knowledge. Thus, the sensorial openness, guided by the listening of the object, can rise into a field full of enlivened tensions, where slight sensorial subversions may be able to provide other possible realities. In this way, a circus embodied dramaturgy can be analysed by a dancing prism, where thought and movement are made potentially revolutionary.

Keywords: BODY. OBJECT. LABAN/BARTENIEFF MOVEMENT ANALYSIS. CIRCUS. SUBVERSION.

1. A objetificação das relações entre corpo e espaço

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

É inegável o quanto a perspectiva proveniente das pesquisas e práticas em dança influenciam as outras linguagens artísticas e abordagens sobre o corpo pós-moderno e contemporâneo. Ao longo das últimas décadas, diversos campos do conhecimento buscaram aprofundar-se no modo como a dança vem pensando e vivendo as quase infinitas possibilidades e qualidades de movimento, e as formas de interação com o ambiente, e questionando, assim, algumas das heranças greco-ocidentais que rodeiam as temáticas entre corpo e espaço. A partir dessa afirmação, pretende-se trazer, primeiramente, algumas observações sobre o tão arraigado modo objetivo de operar as relações entre corpo e espaço e, em seguida, compartilhar percepções e análises de movimento propostas pela perspectiva da dança a fim de desvelar um saber corporal provenientes das artes circenses para com as relações entre corpo, espaço e objeto.

Desse modo, o primeiro ponto de análise, como não poderia deixar de ser, parte da metafísica da equivalência de Platão. Esta concepção vai identificar o conhecimento (*episteme*) com as virtudes, criando uma nova concepção histórica de alma (*psyché*) como parcialmente ligada ao corpo, que passa a dominar a tradição ocidental. A alma, como sede da consciência e da moral, manifesta no cotidiano por ações e palavras, deve ser objeto de preocupação primordial do homem, diferentemente do corpo, passageiro e sem valor.

> A palavra arte vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *techne*, técnica, significando: o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Em sentido lato, significa habilidade, destreza, agilidade. Em sentido estrito, instrumento, ofício, ciência. Seu campo semântico se define por oposição ao acaso, ao espontâneo e ao natural. Por isso, em seu sentido mais geral, arte é um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer. (CHAUÍ, 2004, 405)

Como aponta Marilena Chauí, Platão não distinguia as artes das ciências nem da filosofia, existindo, assim, a arte médica, a arte política, a bélica, retórica, lógica, etc. Será, sobretudo, a separação entre práxis e poiésis, posterior à tradição platônica, que perdurará na cultura ocidental e irá separar as atividades humanas que teriam um fim em si mesmas, como a contemplação do belo, o pensamento e a teorização do mundo, daquelas atividades ligadas a objetos, a um “fazer com” coisas, que se encerrariam na produção de alguma coisa. Os rituais e as práticas extra-sensoriais, deste modo, proporcionariam uma continuidade (social, cultural, e econômica) a estes objetos. Nasceria daí uma distinção quase perpétua, que trata a política e a ética como ciências da ação – pois se encerrariam em si mesmas –,

ISSN: 2238-1112

enquanto as técnicas e as artes, atividades de fabricação – pois se voltariam para um objetivo.

Ao longo do tempo, as separações foram apoiando-se numa perspectiva que desvincula a técnica da arte, onde a primeira seria finalmente "útil", enquanto a segunda trataria do "belo". As "artes da utilidade" e as "artes da beleza", na verdade, deram suporte à logica de trabalho que se ergue juntamente com o sistema capitalista, dando um seguimento para a desapropriação de um corpo que passa a depender cada dia mais das máquinas: "as palavras *mecânica* e *máquina* vêm do grego e significam estratagema engenhoso para resolver uma dificuldade corporal". (CHAUÍ, 2004, 406)

Hoje estes estratagemas engenhosos direcionam a lógica de produção e reprodução de vida do corpo e de suas relações, em todas as áreas das atividades humanas, do político, educacional, ao social e comunicativo. A dependência destes objetos que "resolvem" as dificuldades corporais com determinados fins, objetivos - como a própria etimologia da palavra objeto já traz consigo -, afirmam o ato de direcionar-se para um objeto para poder conhecer algo que está "fora do corpo".

O curioso é perceber que essa relação de afastamento necessário para a compreensão do mundo não existe de modo metafórico. A quantidade de objetos, aparelhos e máquinas, cuidadosamente criadas para objetivos específicos, que aparentemente são "passivas" as nossas ações, parecem cada dia nos moldar mais. Nós, humanos, que paramos de querer senti-las. Deixamos de querer escutar suas formas, de nos deixarmos ser moldados pelos objetos ao nosso redor. Fechamos nossos sentidos, junto ao aprimoramento tecnológico que se complexificou cada dia mais. É como se os objetos e suas formas estivessem tão complexos que já não sabemos por onde começar uma possível escuta, uma possível abertura de sentidos. Estamos alienados das formas das coisas que nos rodeiam, do que são feitas e como chegaram a estar como estão.

> Ora, as coisas são em si mesmas na medida em que o corpo as ignora, mas, ao ignorá-las, o corpo ignora a si mesmo. Assim que ele se preocupa com as coisas, assumindo uma intencionalidade corporal, essas coisas imediatamente assumem um rosto familiar ou hostil; não se constituem como objetos, mas nos introduzem em uma esfera onde nos é dada a oportunidade de encontrar o sagrado e o profano, o totem e o tabu, o tangível e o intangível, o nomeável e o inominável. É da transcendência dos corpos, de seu ser originariamente fora de si nascem os deuses e os demônios, a fisionomia dos homens e das coisas. (GALIMBERTI, 1998, 85)

ISSN: 2238-1112

Mas a disjunção entre o corpo e as coisas, segue o mesmo rumo tomado pela ruptura dos sujeitos com seus corpos, tornando-os objetos. A "desconfiança do corpo" de que fala David Le Breton (2003) é também uma desconfiança de si, que invoca uma ideia de objetificação do corpo e das coisas como indiferentes a seus próprios contextos. A relação entre cura e doença, por exemplo, passa a ser vista como alheia, externa ao corpo e à sua vida como processo singular. Tantos modos de objetificar tais relações puderam finalmente criar uma série de "coisas" que tentam suprir a falta do que nós mesmos tiramos do nosso corpo: próteses para melhorar, máquinas para mover mais rápido, ou para comunicar, remédios para dormir, para acordar, para "sentir menos", etc.

Neste sentido, quando Michel Bernard (2001) apresenta o termo "corporeidade", ele propõe captar um significado aberto aos entrelaçamentos múltiplos das sensações heterogêneas que atravessam o corpo. Visto sob uma concepção rizomática e fenomenológica, o corpo pode finalmente estar aberto aos encontros, e ao espaço que o rodeia, de modo subjacente a seus processos cognitivos. Essa perspectiva apresenta o entrelaçamento que faz emergir possibilidades de escuta das coisas que nos rodeiam, ou seja, de uma outra relação com o mundo a nossa volta e, portanto, de uma outra realidade, que considera os objetos e as coisas aparentemente imóveis como também operantes e em movimento, influenciando e sendo influenciadas pela imparável instabilidade aleatória que é o corpo humano.

Sobretudo, a palavra corpo não necessariamente concerne a determinado conjunto de matéria vivo, animado. É importante lembrar que mesmo quando morto, para a concepção ocidental, um corpo segue sendo compreendido como sendo um corpo, apenas pelo espaço que ocupa, mas não pelo espaço que transforma.

Sendo assim, a palavra corporeidade pode finalmente dar vida a uma ideia inóspita e aparentemente definitiva de corpo. Pois, mesmo considerando um corpo morto, este não está definitivamente preso a uma só forma sequer. Ao contrário, o corpo de um ser vivo, quando morto, é comido, queimado, deteriorado, e o corpo vivo cresce, envelhece, cria outro corpo. O corpo de um objeto, quebra, perde um pedaço, amassa, encharca, rasga, vira outro objeto, se transmuta. Tudo isso apenas reafirma a mutabilidade das coisas, vivas e mortas, e compõe a ideia de que a forma de um corpo nunca é definitiva, mas ela se transmuta, se trans-forma, em função de seu meio, do espaço que ela ocupa e que a envolve - o que não é

ISSN: 2238-1112

nenhuma novidade, mas que, no entanto, parece ser constantemente esquecida por nós, seres humanos.

É imprescindível considerar que esta ideia de espaço ocupado é justamente o que designa a perspectiva que se tenta atribuir à palavra corpo. No entanto, quando se junta o corpo a seu tempo, dá-se uma certa encarnação a esta matéria, tão idealizada no espaço. Ela deixa de ser algo imaginativo e simbólico para ser algo tangível, situado, unindo o espaço e a forma da matéria a seu tempo. O espaço externo, que antes parecia implicar apenas em volume ocupado, passa a ser espaço transformado pela existência e pela localidade, dos traços, raízes e marcas deste conjunto de matérias em constante transformação.

Portanto, a perspectiva da corporeidade abre uma fenda possível para que se encontre uma epistemologia que se dá pela vivência, pela singularidade encorpada e localizada, dando espaço para o que na dança pode ser visto como uma dramaturgia no corpo (BRAGA, 2019). Ou seja, um dizer que é também um sentir que só acontece pelo movimento do intérprete em relação, e que passa pela experiência do fazer, do ver, do tocar e se deixar tocar pelo mundo, no caso, no momento da cena. Mas então, como essa abertura dos sentidos se dá junto às corporeidades circenses? Será que existe algo de comum nos modos como operam os corpos circenses em suas inúmeras práticas e modos de estar na cena?

2. Objetos-aparelhos circenses: jogo, ritual e abertura dos sentidos

> Tomando como referência o movimento, basicamente todas as disciplinas do circo lidam com movimentos desenvolvidos a partir da mobilização/manipulação de objetos ou pela utilização de objetos específicos para poder realizar os movimentos de determinada técnica. Tanto que é só lembrar um artista circense caminhando na rua ou um grupo circenses viajando. Mesmo quando não viaja com uma lona de circo, está sempre cheio de aparatos, objetos estranhos e toda uma parafernália característica de quem necessita de tudo aquilo para trabalhar. (FRANCA, 2012,12)

Na dissertação realizada para a pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff (Faculdade Angel Vianna) comecei a estabelecer uma correlação real entre os modos de fazer circo e as distintas relações entre corpo, objeto e espaço, desenvolvidas e vivenciadas ao longo do tempo. Nas artes circenses, a relação junto aos mais diversos tipos de objetos é tão visceral que normalmente é o próprio objeto/aparelho que dá o nome da disciplina circense.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> O malabarismo, por exemplo, se utiliza de diversos tipos de objetos – bolas de jogo, de rebote, de *spinning*, argolas, claves, facas, bastões etc. – que manipulados de maneiras inusitadas constituem o número. Todos os tipos de equilibrismo também se caracterizam por equilibrarem algum objeto, ou por estarem equilibrando o corpo acima de outro corpo ou objeto. (FRANCA, 2012,12)

Nestes casos, mesmo que se utilize uma nomenclatura generalizada, "malabarismo", quando se diz o que será feito, ou o que determinado circense faz, costuma-se dizer: "Ele faz um número de "chapéu", ou faz "foca" (quando faz malabarismo utilizando um bocal, que entra em contato com a bola), ou faz "faca", e assim por diante.

Outras disciplinas possuem objetos maiores, intitulados aparelhos circenses, que também costumam originar o nome da disciplina. Esse é o caso do monociclo, da perna-de-pau, ou da cama-elástica, e das acrobacias aéreas.

> No de trapézio de voos, os artistas saltam de um trapézio para outro. No trapézio balanço, o(s) artista(s) realiza(m) movimentos em um trapézio que balança de uma extremidade a outra. No trapézio fixo, o aparelho está fixo. Assim sucessivamente, com o tecido, com a lira, com o mastro, com o bambu. Inclusive, quando um aparelho é utilizado por duas pessoas, isso fica especificado através da palavra *duo* ou *doble*, como doble corda, doble trapézio etc. Em sua totalidade, as técnicas da acrobacia aérea levam o nome do aparelho utilizado para realizá-las." (FRANCA, 2012,12)

Esse modo de tratar o objeto com igual ou maior importância do que o próprio corpo com que se relaciona segue nas mais variadas disciplinas circenses, e nos mais distintos objetos: arame, corda bamba, báscula[1], tranca[2], patins acrobático, rola-rola[3]. Em muitos casos, as próprias pessoas também são "manipuladas como objetos", como no caso das duplas e trios acrobáticos, da canastilha e acrobacias

[1] A báscula é um aparelho circense que tem a forma de uma gangorra, com tábuas grandes, geralmente de madeira, onde um acrobata salta em uma das extremidades, impulsionando outro(a) acrobata, posicionado na outra extremidade, a saltar novamente, e assim por diante. É muito comum observar performances e números circenses coletivos dessa modalidade, de modo a buscar figuras com duplas e triplas alturas (duas ou três pessoas, uma em cima da outra).

[2] A tranca é uma modalidade circense realizada com a estabilização do tronco do(a) praticante, de modo que a performance é dada a partir da mobilidade da parte inferior do corpo, principalmente pernas e pés, que manipulam um objeto. Geralmente, estes objetos são bolas, cilindros, ou até pessoas, o que é considerado uma outra modalidade circense, intitulada icários, como observado no texto.

[3] O rola-rola é uma modalidade de equilíbrio, onde o(a) praticante reorganiza seu corpo constantemente, equilibrando-se em cima de uma tábua (geralmente de madeira), que está acima de um rolo. Esta tábua pode também estar acima de outra tábua, com outro rolo, compondo uma estrutura de 2, 3, ou mais rolos, intercalados por tábuas. Normalmente, o(a) praticante, quando em equilíbrio, realiza movimentos junto a outros objetos, fazendo malabarismos, contorcionismos, paradas-de-mão, de cabeça, etc.

ISSN: 2238-1112

em grupo no geral, e do “icários” (onde a banquilha é a mesma da tranca, mas os pés e pernas do circense manipulam pessoas ao invés de objetos), e de outros.

Pode-se vir a questionar como as acrobacias se relacionam com a questão dos objetos. De fato, para que um corpo realize movimentos acrobáticos em geral ele não necessita nenhum objeto ou aparelho. No entanto, dependem dos mais variados objetos para que possam ser aprofundadas e treinadas e, ainda que não sejam objetos especificamente, serão transpostas para uma mudança de superfície (como a areia e a utilização de outras pessoas para darem “segurança” nos movimentos, no caso da falta de materiais e equipamentos). É muito comum observar a utilização de objetos que auxiliam o treinamento da acrobacia, como “lonjas” (cintos de segurança), colchões de inúmeras densidades, tamanhos e formas, assim como camas-elásticas, mini-trumps (uma cama-elástica em miniatura), tumble-tracks (uma cama-elástica comprida como uma passarela), e outros. Ou seja, as disciplinas circenses lidam com movimentos desenvolvidos a partir da relação com objetos/aparelhos, pela utilização dos mesmos para que a disciplina em si possa ser executada, ou por formas de utilização que auxiliem o aprendizado ou treinamento de determinada técnica.

Outro aspecto relevante é o caráter sagrado das artes circenses trazido pelo que Luís Guilherme Veiga de Almeida, em seu livro “Ritual, Risco, e Artes Circenses”, que trata o significado religioso do jogo, tido em sua maioria, também como um ritual público (ALMEIDA, 2008,143). Nestes casos, o êxito do jogo, mesmo quando obtido por um indivíduo, passa automaticamente para o grupo – o que, na sociedade contemporânea, foi reduzido a noção de time, ou de nação, no caso dos jogos olímpicos, por exemplo.

Quase todas as modalidades circenses são treinadas em grupo e o próprio aspecto coletivizador é um marco nessa arte – uma vez que dificilmente alguém aprende um salto *mortal* sozinho e até mesmo a própria lona de circo não se arma sozinha.

Eduardo Viveiro de Castro relembra sobre o que os Yanomami consideram como um *plenum* anímico, que envolve a tecnologia e o fazer incorporado, ao invés de distanciá-los um do outro. “...porque uma verdadeira cultura e uma tecnologia eficaz consistem no estabelecimento de uma relação atenta e cuidadosa com a “natureza mítica das coisas”. (CASTRO, 2015,14)

ISSN: 2238-1112

> São os objetos do mundo que revelam ao corpo as suas potencialidades, é a sua fisionomia que o afasta ou aproxima, é o seu mistério que o atrai. O significado das minhas mãos não está em sua estrutura óssea, muscular ou nervosa, mas nos objetos que posso agarrar ou que me escapam; o poder ambular de minhas pernas não está em sua estrutura anatômica, mas nas coisas que quero alcançar ou de que quero fugir; as possibilidades do meu olhar não me são dadas pelas leis da ótica, mas pela proximidade ou distância das coisas, por sua beleza ou feiura. (GALIMBERTI, 1998, 87)

Outra característica seria a relação entre as divindades e o esportismo passar essencialmente pelo corpo e pelo físico. Almeida cita uma passagem da Ilíada, onde Odisseu pede que Atenas o auxilie em uma corrida, emprestando-lhe ligeireza a seus pés, e relembra o leitor o quanto, quando expostos ao extremo e ao risco, o ser humano costuma pedir às suas divindades auxílio e proteção, para conseguir alcançar, agarrar, escapar, ou fugir. Posteriormente, é relembrado como o processo da constituição de um exército, visto como máquina de guerra, vai se voltar mais para uma ideia de eficácia de conquista do que propriamente num espaço ritual para busca de virtudes. Contudo, a relação entre o ritual e o risco ficam sublinhadas como aspectos do que o autor chama de experiência sensorial extra-cotidiana.

O autor identifica a tradição do Zucana, no Irã, e como a antiga luta de bastões tornou-se uma forma lúdica de malabarismo. O próprio Maculelê, no caso brasileiro, também é praticado até hoje como unindo o manuseio de um artefato de forma extra-cotidiana, envolvendo risco físico e jogo, onde os corpos desenvolvem movimentos de grande destreza, e muitas vezes acrobáticos. O Maculelê é praticado também em rodas de capoeira, já como uma apropriação dupla, que incorporou uma tradição em um processo de manutenção de outra tradição.

Assim, é fácil conceber como os rituais e as performances incorporadas auxiliam no processo de sociabilidade e adaptabilidade a situações extraordinárias. Será a partir de atividades que se utilizem do que o autor denominou “redoma sensorial extraordinária”, que o indivíduo poderá retomar seus usos cotidianos, de seu corpo, dos corpos a sua volta e dos objetos que utiliza, sob uma outra perspectiva. Os processos rituais e suas performances auxiliam o indivíduo a incorporar, aceitar e se apropriar de determinada prática, coletiva ou individual.

> Mas, acima de tudo, a relação entre guerra e acrobacia se estabelece pela necessidade do uso extra-cotidiano do corpo pelo manuseio de artefatos também extra-cotidianos. Pode-se pensar que a luta de espadas é um tipo específico de malabarismo, assim como a luta corpo-a-corpo é um tipo específico de contorcionismo. (ALMEIDA, 2008, 196)

ISSN: 2238-1112

Outro ponto comentado pelo autor é o aspecto repetitivo do treinamento como elemento ligado ao ritual. Em entrevistas realizadas na Escola Nacional de Circo – ENC, alunos afirmaram identificar uma relação com a disciplina e concentração necessária às práticas das artes circenses. “A relação entre esforço físico e proximidade com o divino surge aqui de modo bastante claro: o esforço físico é um sacrifício ritual.” (ALMEIDA, 2008, 178).

As artes circenses, sob esta perspectiva, não somente produzem uma manutenção de uma tradição incorporada em processo de resistência, mas também se utilizam da relação entre técnica, prática cotidiana, risco e experiência extra-cotidiana (ainda mais quando apresentadas em cena).

É aí onde reside uma grande contribuição da perspectiva circense para as outras artes e para o caminhar de uma arte que é política em sua própria prática e engajamento com o que o rodeia. Pois este significado ritualizado do treino circense possui, acima de tudo, um jogo, que é o acontecimento dado na relação, entre indivíduo e coletivo, entre cotidiano e extracotidiano, entre corpo, espaço e objeto.

No início do texto foi tratado de forma muito resumida o pensamento embrionário que separou as práticas políticas das práticas artísticas. No entanto, este exercício extremamente performático de criar uma técnica que fala primordialmente da escuta e do encantamento entre o espaço, o corpo e o objeto, pode ser reveladora para o exercício político – que alguma vez já possuiu uma relação mais profunda entre a cidade (o espaço da *pólis* grega), e seus habitantes.

Sob o referencial de um movimento aterrado e encarnado com exercício político, pode-se pensar no que José Gil considera um terceiro elemento no acontecimento da dança. A partir da técnica de dança desenvolvida pelo coreógrafo e bailarino Steve Paxton, conhecida como Contato-Improvisação (*Contact Improvisation*), o movimento não acontece pelos corpos envolvidos diretamente naquele movimento, mas por um terceiro elemento, uma outra dança, que seria dada pelo encontro daqueles corpos, proveniente do que ele denominou de “comunicação inconsciente”:

> É a consciência do corpo que abre o corpo do bailarino ao do seu par; e é a comunicação inconsciente do movimento (por osmose) que permite a criação de um fluxo único que atravessa os dois corpos ligando-os tão estreitamente que agem com a espontaneidade, a fluência, a lógica rigorosa

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> dos gestos de um só corpo (quando cada um deles improvisa).” (GIL, 2004, 116)

Talvez essa “comunicação inconsciente" seja o que falta para o exercício da alteridade encontrar o espaço de interseção entre observador e o observado em uma só vivência, onde a efetivação da ação se dá de maneira mútua.

No entanto, é fácil esquecer que as práticas corporais não existem separadamente das práticas do pensamento, e que, um indivíduo, ou grupo de indivíduos que desenvolve o hábito de praticar performances que envolvam o sujeito e seu(s) objeto(s) em um só movimento, possivelmente encontrarão em outras práticas de convivência modos de operação que possam fazer emergir novas “comunicações inconscientes” junto aos objetos de análises, teóricas e práticas. Como Versiani mesmo coloca, a construção da subjetividade deve ser dada menos por modelos dicotômicos e mais por processos relacionais, intersubjetivos e dinâmicos, como produção de valor da ação política.

> Mas para que isso ocorra, é preciso mudar os pressupostos que constroem nossas elaborações teóricas, substituindo os modelos dicotômicos por modelos sistêmicos, sincrônicos e diacrônicos, prontos a lidar com a mobilidade e a complexidade, empenhados em elaborar conceitos promotores de articulação entre opostos. (VERSIANE, 2002, 71)

Vale ressaltar que, sob uma análise fisiológica metafórica, o polegar opositor representa o distanciamento considerado necessário pela cognição humana. A possibilidade de segurar algo sem o envolvimento do centro do corpo, propicia a inferência de análises e discursos sobre o que pode ser observado à distância. O corpo que segura algo pode observar sem pressa, sem precisar modificar sua postura e configuração no espaço. O malabarismo, por exemplo, poderia ser comparado a um desprendimento deste “segurar” do objeto de forma estável e distante. A manipulação do objeto, em um só fluxo, junto ao corpo, trabalha num campo de afetamento e transformação da forma e dos movimentos desses corpos. Simbolicamente, o ato de segurar um objeto e observá-lo não foi realizado para deixar o objeto trans-formá-lo, mas para inferir discursos sobre o mesmo. Assim, muitas práticas circenses teriam como próprio fim o processo de incorporação do outro relacionadas a determinado objeto-aparelho-pessoa(s). Elas unem a técnica e a repetição cotidiana, a possíveis extravazamentos, desperdícios, onde pode emergir o improvável, em pequenos improvisos de escuta sensorial imersos no fluxo do acontecimento, cênico ou não. Processo este que devolve um

ISSN: 2238-1112

certo encantamento do objeto, retomando a busca por uma "natureza mítica das coisas".

3. Reviravoltas epistêmicas

Sob a perspectiva da análise de movimento Laban/Bartenieff (LMA-Laban Bartenieff Movement Analysis)[4], o termo "revoluções corporais" (GUEST, 2011, 417- 429) foi curiosamente percebido como tratando de movimentos onde o corpo realiza uma volta sobre si. Movimentos básicos da linguagem acrobática e circense, como por exemplo uma cambalhota, uma pantana ou uma pirueta, são giros do corpo sobre si mesmo, orientados por revoluções a partir de um eixo espacial - uma cambalhota, girando através do plano sagital, sob um eixo horizontal; uma pantana, vulgarmente conhecida como "estrela", girando através do plano vertical, sob um eixo sagital; e uma pirueta, girando através do plano horizontal, sob um eixo vertical. Quase todos os movimentos básicos das acrobacias, de solo e aérea, possuem esta característica "revolucionária", de propiciar ao corpo voltas sobre si mesmo, estando este flexionado, estendido, movendo partes ou girando como um todo, ou utilizando o atravessamento de um ou mais eixos para "revolucionar-se".

Desse modo, pode-se dizer que em basicamente todas as artes circenses existe uma relação entre giros de si ou do outro, sobre si ou sobre o outro e sobre as coisas em volta de si e do outro. Ou seja, a dramaturgia que se constrói no corpo circense requer uma prática constante sob inversões e reviravoltas de seu corpo, de outros corpos e das coisas à sua volta.

Na organização sensório motora do corpo circense, não apenas existe uma relação de subversão entre corpo e objeto. Agora, fica explícito como essa relação de subversividade se dá através de uma efetiva busca por revirar-se, de infinitos modos, entre corpo-espaço-objeto. Contudo, o acontecimento de dar voltas sobre si e sobre o outro não se passa necessariamente sob as mesmas relações de

[4] Considerado um sistema complexo de observação, análise, experimentação e escrita do corpo e do movimento, foi inicialmente elaborado por Rudolf Laban (1879-1958) a partir de lentes sobre o estudo do movimento em relação aos espaços, internos e externos ao corpo – primeiro denominado Chorêutica e posteriormente denominado de Harmonias Espaciais (Spatial Harmony); e sobre o estudo da expressividade do movimento, inicialmente conhecido como Eukinética e posteriormente denominado por ele de estudo dos Esforços (Effort). Muitos de seus discípulos, incluindo Irmgard Bartenieff (1900-1981), Warren Lamb (1923-2014), J. Kestenberg (1910-1999), Bonnie Bainbridge Cohen e diversos outros.

ISSN: 2238-1112

suporte e apoio do corpo. Pois serão justamente os diversos modos de alterar os suportes do corpo - que se transformam em trapézios, banquilhas, arames e diversos outros objetos-aparelhos, com inúmeras, formas, tamanhos e adaptações sensório motoras extremamente complexas -, que irão proporcionar a mágica da adaptabilidade contínua como modo sensorial de abertura para sentir reviravoltas entre distintas possibilidades de acontecimento entre o corpo e o mundo.

Numa pequena análise, no caso do malabarismo, estas revoluções são "transferidas" para o objeto. Nas disciplinas que envolvem mais de uma pessoa, existem outras formas de transferência, para revolucionar um outro corpo. Ainda, as revoluções acontecem com ênfases em certas tensões espaciais (como nos equilibrismos), ou com outras formas de deslocamentos para realizar giros que possuam eixos que não necessariamente correspondem ao centro do corpo (como na contorção). Até mesmo o palhaço é o único que pode revirar a pessoa sobre si mesma de modo simbólico, comentando ou se referindo ao seu lado mais sórdido, mais ridículo ou mais bizarro, e fazendo-a rir de si, abrindo-a para novas perspectivas ainda não percebidas de si mesma.

Alice Viveiro de Castro em seu livro "O Elogio da Bobagem" conta que Yu Sze, o bufão do Imperador Shih Huang-Ti, promoveu uma reforma completa na Grande Muralha no ano de 300 a. C., com um trabalho tão intenso que milhares de trabalhadores morreram de fome e frio. "Não sabemos que cena exatamente ele fez, mas graças a sua representação de como ficaria a China com a morte de mais trabalhadores, o Imperador suspendeu a pintura da muralha e o palhaço Yu Sze virou um herói nacional." (CASTRO, 2005, 21)

Existe algo sobre o revirar-se para virar o outro. Um outro que convoca um ridículo, a exclusão ou exibição. Esses saberes também remontam uma aproximação ao bestial, aos lugares entre mundos, entre sagrado e profano, entre o provido pela alma e pelo corpo. Se, por um lado, as artes circenses se tardaram a serem instituídas a partir de memórias e saberes arquiváveis (TAYLOR, 2013), não hesitaram em propor seus saberes incorporados insistentemente, em uma pluraridade de técnicas e culturas. Pois, questionam no ato, no acontecimento do movimento, as noções que ainda são encontradas, de que quem tem "muito corpo" tem pouca "mente", ou de um corpo que é estranho e, logo, sobrenatural, sem alma, ou que o circo seja uma arte "rudimentar", uma arte "não humana", "selvagem", e assim por diante. As dramaturgias encontradas nos modos de praticar as artes

circenses, mesmo que involuntariamente, acabam trazendo à tona uma série de questionamentos e podem ser aclarados a partir de uma “perspectiva dançante” sob o corpo.

Como as artes circenses são extremamente heterogêneas é sempre complexo fazer afirmações generalizadas, mas, ainda assim, parece que as pequenas revoluções conseguem de alguma maneira manter-se como modo de resistência, através do tempo, tanto no sentido dos corpos e suas práticas, como no sentido do próprio circo, que parece se recriar a cada dia. As artes circenses e seus saberes empíricos, unem a imitação, arte passada de pai para filho, com a imaginação de cada corpo-espaço em relação (objetos, pessoas, técnicas, públicos, etc.). Elas sobrevivem deixando seus próprios rastros, em pequenos gestos. Gestos que permanecem, que resistem, e que permutam corpos, e são assumidos por outras culturas e contextos, que criam vestígios e seguem em um corpo que se faz corpo, e que é também o corpo do outro. O que essas corporeidades circenses, esses gestos, podem ensinar para a sociedade atual, tão carente de seu próprio corpo?

Sobre o caráter relacional do movimento, os conceitos de kinesia e kinestesia[5] como apresentado por G. Bolens podem exemplificar as potencialidades perceptivas e sensoriais do movimento. A primeira estaria relacionada à percepção motora do movimento, em outro corpo ou em si, a partir de parâmetros viso-motores e relacionada com elementos comunicáveis do movimento em geral, como amplitude, velocidades, extensão, forças variáveis, partes do corpo, e etc. A kinestesia, por outro lado, é a *sensação* motora do movimento, e, não sendo da ordem da comunicação, diz respeito apenas àquele que tem a sensação.

Quando alguém, um observador (ou espectador) aprecia uma obra, ele utiliza seu conhecimento kinésico e sua memória kinestésica de forma projetiva. Dessa forma, mesmo que o próprio movimento não esteja sendo realizado pelo observador, e mesmo que o movimento daquele corpo nunca tenha sido feito pelo corpo observador, existe um repertório de sensações que podem ser reativados em atos cognitivos dinâmicos, e que se situam no mesmo exercício revolucionário, circular e resistente, comentado acima. A reversão, a revolução que traz um corpo circense deve, mais do que nunca, ser sentida, ser percebida, ser vivida. Deve tocar

[5] Para mais, ver BOLENS, 2008.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

e ser tocada. Um espaço articular que se desdobra, se revira, que empurra continuamente, equilibra-se num salto contínuo de fé, atirando-se para um impossível conquistado diariamente, insistentemente, deve mais do que nunca ser ouvido, sentido por um mundo que clama uma reviravolta.

Fazer confluir os sentidos, carregando outros de mim e me in-vertendo, me re-vertendo, para me expandir num movimento que acredita, por uma insistência em revolucionar, me revirar sob o mundo, para revirar o mundo. Carregar e ser carregado por ele, e fazer, quem sabe, o fardo ficar mais leve, e a gravidade subir, por uma fenda, um suspiro, uma vida ou uma história.

> Para que o corpo se mova, ele geralmente deve ter algum tipo de superfície e à sua disposição os apoios técnicos necessários para seu movimento. Portanto, a calçada e a rua já devem ser entendidas como requisitos do corpo, para que ele possa exercer seus direitos de mobilidade. Ninguém se move sem um ambiente de suporte e conjunto de tecnologias. E quando esses ambientes começam a desmoronar ou não garantem nenhum suporte, somos levados a, de alguma maneira, «desmoronar», e nossa própria capacidade de exercer os direitos mais básicos está ameaçada. (BUTLER, 2016,3)

A imagem de suporte necessário ao próprio exercício de expressão trazido por Butler aponta claramente para as aproximações entre os modos de fazer do corpo circense - revirando-se e buscando adaptações constantes de suporte - como proposição política. O corpo que sabe se apoiar consegue resistir.

> Mas esses corpos, ao mostrarem essa precariedade, também estão resistindo a esses mesmos poderes; eles promovem uma forma de resistência que pressupõe vulnerabilidade de um tipo específico e se opõe à precariedade. Qual é a concepção do corpo aqui e como entendemos essa forma de resistência? (BUTLER, 2016,4)

A vulnerabilidade apresentada por Butler se relaciona, desse modo, intimamente com a adaptabilidade sensório motora que nos ensina o corpo circense e seus gestos na resistência diária de seu treinamento. No entanto, nem todos os praticantes e profissionais circenses necessariamente têm consciência da potência que a dramaturgia em seus corpos pode gerar num sentido político.

Ainda assim, como uma reviravolta no próprio texto, retoma-se a necessidade de construção de saberes plurais, de negociação, escuta e sensibilidade entre diferentes perspectivas. Volta-se, sobretudo, a apontar mais uma vez a importância dos saberes de uma arte que conseguiu unir saltimbancos e ex-militares. Num cenário político de desesperança e de radicalismos, prefiro sonhar e desejar que malabarismos políticos possam acontecer e que novas epistemes

acrobáticas possam apontar para micro-revoluções e reviravoltas, tão necessárias para este mundo.

Julia Coelho Franca de Mamari
UFRJ/DAC-EEFD
juliafranca@eefd.ufrj.br
CMA /LIMS-NY. Docente do Departamento de Artes Corporais da Escola de Educação Física e Desportos - DAC/EEFD da UFRJ. Foi docente da Escola e Faculdade Angel Vianna, atuando no Curso Técnico em Bailarino Contemporâneo e na Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff. Doutoranda em Artes (PPGArtes / UERJ), e mestre em Estudos Contemporâneo das Artes (PPGCA / UFF).

Referências:

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, Risco e Arte Circense: O homem em situações-limite***.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
BERNARD. Michel. ***De la corporéité comme "anticorps" ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps".*** In BERNARD, Michel. *De la creátion choréographique*. Patin: Centre national de la danse, 2001a, p 17-24.
BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, quilombos: modos e significações***.* Brasília: UnB, 2015.
BOLENS, Guillemette. ***Le style des gestes - corporéité et kinésie dans le récit littéraire***. Lausanne: Éditions BHMS, 2008.
BRAGA, Paola Secchin (2019). **Dramaturgia no corpo**. Revista Poiésis, Niterói, v.19, n. 32, p. 121-134, jul/dez 2018.
BUTLER, Judith. ***Rethinking Vulnerability and Resistance***. BUTLER, ZEYNED & SABSAY (ed.) Vulnerability in Resistance. Durham/London, Duke University Press, 2016.
CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Ed. Átila, 2000.
GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
GUEST, Ann Hutchinson. ***Labanotation: the system of analyzing and recording movement. Fourth Edition***. New York: Routledge, 2011.
FRANCA, Julia Coelho. ***O Corpo Tetraédrico: um processo de criação labaniano entre dança e circo***. Niterói, 2017. 213f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes). Instituto de Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
GALIMBERTI, Umberto. Fenomenologia do corpo: a ingenuidade. In: GALIMBERTI, Umberto. ***Les Raisons du corps***. Paris: Grasset-Molat, 1998.
GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
KOPENAWA, ALBERT. Davi, Bruce. ***A queda do céu: palavras de um xamã yanomami***. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.
LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2003.

MUNIZ, Marcelo. **Sistema háptico, autorregulação e movimento**. Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. 87-104, 2018.2. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28326/17287

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VERSIANE, Daniela Beccaria. **Autoetnografia: uma alternativa conceitual**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 37, n. 4. p. 57-72. Dezembro, 2002.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Improvisação: práticas de mover com o mundo

Liana Gesteira Costa (UFBA)
Ana Valéria Vicente (UFPB)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Pesquisa realizada pelo Acervo Recordança visou mapear e compreender o uso da improvisação na prática da criação em dança com intuito de entender quais os pensamentos e maneiras de ser estão envolvidos nesta prática, no cenário da dança do Recife. Como metodologia foi realizado um mapeamento, através de questionário divulgado via internet, respondido por 32 artistas pernambucanos que declararam utilizar a improvisação em suas práticas. Desse universo foram selecionados os artistas Fabio Soares, Gabriela Santana, Giordanni Gorki (Kiran), Janaina Gomes, D`Improvizzo Gang (Paulo Michelotto, Polyanna Monteiro, Jonas Araújo e Lili Guedes) refletirem diferentes compreensões e práticas que envolvem a improvisação. A partir da análise das respostas dos seis entrevistados, refletimos sobre o entendimento de improvisação e sua relação com a visão de mundo dos artistas, através de entrevistas semi-abertas, que compuseram o documentário Dança de Agoras. Ficou evidente que os artistas entrevistados escolheram trabalhar com o improviso porque esta prática se aproxima de um pensamento de mundo que eles querem vivenciar.

Palavras-chave: DANÇA. CRIAÇÃO. IMPROVISAÇÃO. RECORDANÇA.

Abstract: Research carried out by Acervo Recordança aimed to map and understand the use of improvisation in the practice of dance creation in order to understand which thoughts and ways of being are involved in this practice, in the Recife dance scene. As a methodology, a mapping was carried out, through a questionnaire published via the internet, answered by 32 artists from Pernambuco who declared that they used improvisation in their practices. Artists Fabio Soares, Gabriela Santana, Giordanni Gorki (Kiran), Janaina Gomes, D'Improvizzo Gang (Paulo Michelotto, Polyanna Monteiro, Jonas Araújo and Lili Guedes) were selected from this universe, reflecting different understandings and practices that involve improvisation. From the analysis of the responses of the six interviewees, we reflected on the understanding of improvisation and its relationship with the artists' worldview, through semi-open interviews, which made up the documentary Dança de Agoras. It was evident that the interviewed artists chose to work with improvisation because this practice is close to a thought of the world that they want to experience.

Keywords: DANCE. CREATION. IMPROVISATION. RECORDANÇA.

1. Mapeando práticas de improvisação

Esse artigo apresenta reflexões geradas a partir da pesquisa “A improvisação do movimento como caminho para composição cênica”, realizada pelo

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Acervo RecorDança, com o incentivo do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura entre junho de 2016 e julho de 2017. A pesquisa resultou no documentário “Danças do Agora”, publicado no canal do Acervo e impulsionou proposições de mestrado e doutorado das autoras. Entretanto nunca houve uma publicação escrita dos resultados da pesquisa. Este artigo tem como intuito publicizar alguns dados da pesquisa, tecendo reflexões atualizadas sobre os conteúdos gerados.

O estudo foi liderado por Liana Gesteira com orientação de Valéria Vicente e teve como colaboradoras as pesquisadoras Juliana Brainer e Taína Veríssimo. Todas integrantes do Acervo RecorDança. O desenvolvimento do estudo teve como interesse discutir os processos criativos em dança, estudando especificamente a prática da ‘improvisação do movimento’ como um caminho para criação. Na dança, assim como em outras linguagens, existem diferentes metodologias e estratégias de criação, e a escolha por um caminho, em detrimento a outro, revela uma série de questões referentes à visão de mundo e de arte do artista criador. Dessa forma, refletir sobre as práticas pôde revelar o corpo político presente no processo artístico.

No livro A Partilha do Sensível, Jaques Ranciére (2009) discute a relação entre estética e política. O autor defende que a estética está na base do campo político. Sendo assim, a arte, como espaço de partilha do sensível, atua diretamente na visibilidade de pensamentos e formas de estar no mundo. “As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Ranciére, 2009, p. 17). O interesse da pesquisa foi entender como diferentes processos, caminhos e estratégias de criação em dança dão visibilidade a corpos e discursos de mundo específicos. O uso da improvisação na prática da criação em dança foi tomado como objeto do estudo, com intuito de entender quais os pensamentos e maneiras de ser estão envolvidos nesta prática, no cenário da dança do Recife.

Inicialmente apresentamos o contexto, a metodologia da pesquisa, o processo de seleção dos artistas estudados e os dados iniciais coletados. Em seguida trazemos definições sobre improvisação em dança e sua relação com coreografia, as quais foram construídas a partir de revisão bibliográfica, e as relacionamos às falas dos artistas entrevistados. Por fim, apresentamos as implicações entre improvisação e política identificadas e relacionamos suas falas

ISSN: 2238-1112

com compreensões atualizadas sobre a improvisação. Os artistas estudados apontam que o termo coreografia pode envolver uma gradação de modos de uso da improvisação até abrir mão deste termo para suas apresentações artísticas e que a implicação entre dança e cotidiano apontam o aspecto político da improvisação, como um modo de estar no mundo.

2. Pesquisando a improvisação - aspectos metodológicos

No Brasil, ainda existem poucos estudos que compreendam o contexto da improvisação em dança. E foi no sentido de levantar dados sobre esse cenário que essa pesquisa decidiu mapear iniciativas de improviso em Pernambuco.

A realização da pesquisa foi estruturada a partir do desenvolvimento de três atividades: um grupo de estudos, um mapeamento e a produção de entrevistas. O grupo de estudos foi formado pela equipe de pesquisadoras envolvidas, com encontros semanais entre abril, maio e junho de 2016, e discussões esporádicas entre os meses de julho de 2016 e janeiro de 2017. Como parte da metodologia do grupo de estudos foram realizados encontros de prática de improvisação em dança a partir das questões que surgiam nos textos estudados.

Para definição do recorte a ser estudado, foi realizado um mapeamento, através de questionário divulgado via internet, dos artistas pernambucanos que declaram utilizar a improvisação em suas práticas. O mapeamento foi feito por adesão, ou seja, a partir do desejo dos artistas de participarem da pesquisa. Assim, construímos um formulário que poderia ser respondido *on-line* pelos artistas e grupos que reconheciam que usavam a improvisação como procedimento para suas criações. Recebemos respostas de 32 artistas, atuantes em Recife.

O estudo do resultado da consulta levou à escolha de seis artistas/grupos que foram entrevistados para detalharem sua prática de improvisação. Os critérios foram priorizar os que atuam há mais tempo e com mais regularidade com improvisação e terem disponibilidade no período de realização das entrevistas. Os entrevistados atuam com improvisação nas áreas de teatro, dança-teatro, dança contemporânea, capoeira e cavalo marinho, são eles: D´Improvizzo Gang (DIG), Giordanni Gorki de Souza (Kiran), Janaína Gomes, Liana Gesteira, Gabriela Santana e Fabio Soares.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Um ponto que nos chamou atenção nas respostas dos questionários foi o variado entendimento de coreografia dos artistas e grupos participantes. Queríamos mapear se os artistas locais usavam a improvisação apenas como metodologia de criação, ou se utilizavam a improvisação do movimento em cena, sendo elaborada em tempo real. Para poder diferenciar os processos fizemos três enunciados diferentes: “utilizei a improvisação para construção de coreografia” e “utilizei a improvisação em toda cena” e “utilizei a improvisação em alguns momentos de cena”.

Dentre os 32 artistas e grupos que responderam o questionário, 30 indicaram em suas respostas que utilizavam a improvisação como metodologia para criar coreografias, ou seja, entendemos que usavam apenas como base para construção de uma sequência de movimentos preestabelecidos e que deve ser repetida em cena. Entretanto, 10 participantes repetiram na resposta 1 e 2 os mesmos trabalhos artísticos, apontando que usaram a improvisação como metodologia de criação coreográfica e também como procedimento em cena. O que demonstra que alguns artistas entendem a realização de uma improvisação ao vivo também como uma construção de coreografia. Essa questão trouxe uma inquietação para a nossa equipe de pesquisa e por isso se tornou um tópico em nosso roteiro, com as seguintes perguntas: Você entende a criação de coreografia diferente de uma composição com improvisação? Qual a diferença? Você entende que existe espaço para improvisação dentro de coreografia, de que forma pode acontecer?

Dentre os artistas e grupos que responderam o questionário a maioria desenvolve trabalhos artísticos baseados no improviso a partir dos anos 2000, e apenas Giordanni Gorki de Souza (Kiran), o Grupo Totem e o D´Improvizzo Gang (DIG) utilizavam a improvisação desde o final da década de 80. A partir deste quadro arriscaríamos dizer que os anos 2000 parece ser um marco para a proliferação dessa prática na cidade. Entretanto, existem outros registros de dançarinos e iniciativas dessa prática na década de 70 e 80, catalogadas no Acervo RecorDança, o que parece apontar que houve momentos de proliferação e de estagnação da improvisação no Recife. Outra possibilidade, levando em conta a idade de grande parte dos artistas que responderam o questionário, é que pessoas que trabalhavam com improvisação em períodos anteriores talvez não acessem a internet ou não tenham interesse em responder porque não atuam mais na área.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

O mapeamento traz ainda informações sobre uma pluralidade de técnicas e vertentes da dança citadas pelos artistas que ajudaram a formar o terreno de improvisação na cidade. São elas: Contato Improvisação, Movimento Autêntico, Composição em Tempo Real, Cavalo Marinho, Maracatu Rural, Capoeira, Teatro Físico, Frevo, Sistema Laban, Dança de Salão, Dança-teatro, Butoh, Técnica Angel Vianna, Eutonia, Tuning Scores, Patchwork, entre outras. Essas respostas apontam para a multiplicidade de possibilidades de danças que dialogam com o tema Improvisação e também para singularidades do cenário de Recife em que brincantes e brincadores de tradições locais estão em diálogo com a cena artística e ampliam a visão de dança e do dançar . A partir da análise das respostas a essas questões nos propomos a discutir entendimentos de improvisação e sua relação com a visão de mundo dos artistas.

3. Compondo entendimentos sobre o improviso e coreografia

Existe, nos conceitos da área de dança, uma construção histórica que define algumas práticas de dança como uma expressão de liberdade e outras como um fazer determinista, mas é preciso olhar para o dissenso que acontece no interior desses sistemas. O termo coreografia recortaria os fazeres em que o bailarino executa, algo previamente composto e consolidado. Porém, o exercício de coreografar se configura como um fazer de organizar os movimentos em uma sequência, elaborando um caminho ordenado de gestos, passos, pausas, e que não precisa necessariamente ser algo fixo, nem pré determinado, pois pode ser composto no momento em que se está em cena.

Podemos propor que esse entendimento determinista seja muito mais histórico, do que propriamente semântico. No dicionário Michelis, por exemplo, a definição de coreografia é:

> 1 Arte de compor e arranjar os movimentos e as figuras de danças e bailados, geralmente para acompanhar determinada peça de música ou para desenvolver um tema ou uma pantomima; 2. Arte de figurar no papel, com sinais particulares, os passos, os gestos e as figuras de uma dança. 3 Sequência de movimentos de uma dança.

Temos aqui três possibilidades de entendimento de coreografia: uma primeira que está um pouco mais ligada a uma construção histórica da dança clássica; uma segunda que fala do ato de registrar danças em um papel, uma

ISSN: 2238-1112

tradução; e um terceiro que restringe a coreografia a sequência de movimentos mas não a algo que precise ser pré-estabelecido e repetido.

Já a improvisação em dança muitas vezes é pejorativamente vista, no senso comum, como um dançar sem compromisso e sem técnica, ao invés de ser reconhecida como um campo de investigação e criação em dança.

A improvisação em dança se baseia em diferentes procedimentos e metodologias, e pressupõe a experimentação de movimentos espontâneos criados em tempo real, sem uma necessidade de definição prévia de como ele será realizado. Mas o fato do improviso conter espontaneidade não significa que não trabalhe com restrição e com treinamento diário. Ao contrário, é um exercício constante de tomada de decisões e entender limites. Em sua tese de doutorado, Zilá Muniz (2014), traz diversas conceituações de artistas sobre o improviso, e os pressupostos trazidos por Danielle Goldman elucidam essa relação entre liberdade e restrição na improvisação do movimento.

> (...)Goldman argumenta que a improvisação exige preparação, ensaio e treinamento, de modo que o bailarino pode estar pronto para mover-se com uma diversidade de movimentos em uma paisagem que constantemente se transforma, somando-se a uma contínua interação com os outros bailarinos. A prática constante, que é o que desenvolve a inteligência do corpo, ensina o improvisador a fazer suas escolhas no momento ao tomar decisões em frações de segundo. (MUNIZ, 2014, p.102)

Seguindo esta definição entende-se que o que caracteriza o improviso seria a capacidade de fazer escolhas rapidamente sobre as possibilidades de repertórios que surgem no momento em que estamos dançando. Ao invés de um senso comum que vê o improviso como deixar fluir uma série de movimentos sem nenhum critério, percebe-se que é um trabalho de selecionar e ter consciência de suas escolhas, no momento em que a dança acontece.

Outro fenômeno que o dançarino precisa lidar ao improvisar é o da imprevisibilidade, pois, em meio aos repertórios já conhecidos do corpo que emergem na hora da dança, também aparecem movimentos surpresas, caminhos não trilhados anteriormente e que necessitam de disponibilidade para serem explorados.

> Para Susan L. Foster (2003), improvisar é compor extemporaneamente no impulso do momento e situa o bailarino entre o conhecido e o desconhecido, entre o familiar e o imprevisível. O conhecido é o espaço, um conjunto de regras pré-estabelecidas, um repertório de movimentos selecionado e a gramática de uma técnica aprendida e incorporada pelo

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> bailarino. O desconhecido é tudo que é conhecido e mais o que não foi pensado previamente. Tratar de visitar o desconhecido alarga os limites do conhecido, é o que nos força a ser pegos de surpresa. O encontro entre a improvisação e o desconhecido nunca poderia acontecer sem os elementos conhecidos. (MUNIZ, 2014, p.101)

Então se colocar em um exercício de improviso parece um jogo constante entre movimentos de expressão e restrição; conhecido e desconhecido; etc. É importante atentar que essas possibilidades não devem ser vistas como polaridades dicotômicas, afinal estamos falando sobre o movimento, algo que se dá no tempo, no espaço, processualmente e se transforma constantemente.

Segundo o filósofo e pesquisador da dança, André Lepecki, o pensamento hegemônico normativo estabelecido na área é a de que a coreografia é algo que deve ser repetido. “A coreografia emerge participando de uma fantasia complicadíssima: tudo que precondiciona a noção de coreografia é que vai haver um espaço neutro que permita que o movimento se repita exatamente, sempre, sempre, sem nenhuma diferença” (LEPECKI, 2017). Existe, então, uma tradição histórica de pensamento na dança que compreende a coreografia apenas como uma organização de movimentos no espaço que deve ser fixada em todos os seus elementos (como relação com a música, posição no palco e em relação a outros dançarinos, elementos cênicos e iluminação) e que devem ser repetidos. E esse entendimento é o mais disseminado entre nossos interlocutores. No entanto, identificamos uma contradição frequente percebida ao longo das entrevistas em relação ao significado do termo coreografia.

Em sua maioria, os entrevistados compreendem esse termo como uma sequência de passos que são organizados e treinados para serem repetidos, como disse Giorrdani Gorki de Souza (Kiran) em entrevista:

> Eu acho que é coreografia se existe a intenção de quem faz de reproduzir o que você fez antes, sabendo que você vai reproduzir aquilo depois e que você não está fazendo nenhuma pesquisa ali, de movimento, de entendimento, de percepção, até mesmo de execução. Está só tentando repetir aquilo, dentro de um padrão. (SOUZA, 2016)

Dentro desse entendimento, a coreografia não permitiria brecha para o imprevisível, para assumir mudanças no movimento preestabelecido. Tem uma intenção de ser algo fixo, que não pode ser modificado, nem flexibilizado, na hora de sua execução, como também aponta Janaína Gomes:

ISSN: 2238-1112

> Eu acho que coreografia é quando eu sei milimetricamente tudo, absolutamente tudo o que eu vou fazer. Eu sei que eu vou tirar o anel, que eu vou mexer no cabelo, que eu vou botar o pé que eu vou mexer com a mão , que eu vou baixar a cabeça eu pode acontecer qualquer coisa mas eu sei que eu vou estar ali, eu sei que é aquele que é meu trajeto não tem por onde eu sair eu não tenho como mudar o caminho. E improviso eu já acho que você até pode determinar um ponto e outro e esse meio aqui você pode brincar com ele que eu acho que é muito o que acontece em 'Cara da Mãe' eu acho que acontece esses lugares assim, olha existe a mãe forte e existe isso aqui, mas entre isso aqui e ali, vá, se vira! (GOMES, 2017)´
> .

Para Gabriela Santana, a valorização dessa concepção de coreografia está ligada a uma recusa ao indeterminado e uma visão negativa do erro, enquanto para ela, o “erro” parece assumir um lugar de oportunidade.

> Eu percebo isso, que os espaços mais legitimados são os espaços que fundamentam algo, que dão essa certeza, que dão essa segurança. É importante ter segurança na vida. O erro ele já foi posto ali como um atropelo, então não vamos errar. Só que você só acerta algo, e aí também já é uma categoria falida, mas você só avança se você experimentar isso (o erro), que seria algo menor. Então essa falta de certeza assusta muito as pessoas. E aí fazer pesquisa, em dança, na incerteza, é um desafio. (SANTANA, 2016)

E por essa compreensão de coreografia muitos improvisadores preferem se valer do termo composição para suas criações, como Gabriela Santana:

> A coreografia, para mim, parece que tem alguma coisa mais relacionada com a coerência do que se fixa. E a composição não. A composição não precisa estar fixada. É o próprio processo... A composição para mim existe uma perspectiva mais processual na ideia de composição. E a ideia de coreografia, para mim, me parece que tem uma questão mais da configuração. (SANTANA, 2016)

Percebemos que a definição de coreografia e de quanto ela está aberta ao improviso era variada para todos os entrevistados. Como observamos na resposta do questionário de mapeamento, 10 participantes afirmavam sobre a característica de um mesmo trabalho usar a improvisação como metodologia para criação coreográfica, e também utilizavam como elemento coreográfico. A insistência na pergunta feita na entrevista gerou uma inquietação nos artistas. Alguns assumiram que não tinham certeza sobre essa resposta, como Janaína Gomes, pois começaram a duvidar do próprio entendimento de coreografia justamente no momento em que refletiram sobre as criações que participaram. Outros entrevistados apontaram a contradição de entendimento de coreografia como algo que pode ser repetido.

ISSN: 2238-1112

> Repetição não existe na natureza. No universo, não existe repetição, nada se repete. Então, a própria tentativa já é em vão, então como é que a gente pode atualizar esse conceito, até para quem hoje trabalha com coreografia? Então existiria alguma forma de se manter nesse lugar da coreografia, algo que está mais ou menos estruturado, definido, mas que ao apresentar, você não tá buscando uma repetição, tá buscando um entendimento do presente? (SOUZA, 2016)

Nesta reflexão Kiran nos faz refletir se é necessário usarmos outros nomes para dar conta dessa criação de movimentos em tempo real que a improvisação propõe. Inicialmente podemos propor que a acepção de coreografia com improvisação difere da acepção mais disseminada, pois nesta prática a coreografia não estaria determinada anteriormente, ela se faz na própria cena, mesmo que haja estruturas acordadas anteriormente. Assim o improvisador propõe coreografia (etimologicamente escrita da dança) como um movimento de escrita do agora em diálogo com estruturas coreográficas fixas, o tempo, a relação com a música, a iluminação, a relação com o público e mesmo sequências a serem realizadas em conjunto.

4. Improvisando mundos

Ao longo da pesquisa foi possível identificar que os improvisadores entrevistados, apesar de terem nuances diferentes entre si, e universos de dança diversos (dança contemporânea, dança teatro, cavalo carinho, capoeira), comungam de um olhar para a vida que está fortemente atravessado por princípios presentes no improviso. Fica evidente que esses artistas escolheram trabalhar com o improviso porque esta prática se aproxima de um pensamento de mundo que eles querem vivenciar. “Você improvisa para você fazer o que você se sente bem ou para estar perto do que você gosta. O improviso é para completar você para o que você gosta. Para vida, para o trabalho, para o que for....” (SOARES, 2017). A relação estreita entre arte e vida é muito presente no discurso desses artistas que investigam e criam a partir do improviso do movimento, como conta Pollyanna Monteiro, integrante D`Improvizo Gang (DIG).

> Não tem um dia que eu não ache difícil improvisar. Mas ao mesmo tempo eu acho a coisa mais maravilhosa que existe dentro da minha vida. Eu fico mau humorada quando eu passo muito tempo sem fazer. É igual exercício, sabe? É muito vivo. A coisa de poder estar criando. Porque a gente muda todo dia. Então eu acho que, cada vez que eu entro na roda de improviso, eu sou outra pessoa. E os questionamentos sobre o mundo, a vida, os

ISSN: 2238-1112

> planetas também vão mudando. Então cada vez que eu entro, eu entro com toda aquela carga que era minha com algo novo (MONTEIRO, 2017)

O exercício de aceitar o movimento da vida, e da dança, como que em contínua transformação é um dos pontos mais levantados nas entrevistas feitas ao longo da pesquisa. Numa compreensão de que a improvisação do movimento permite o encontro com o desconhecido, com algo que não foi experienciado anteriormente e que esse acontecimento transforma quem se move. A improvisação aparece, então, como potência para a construção do conhecimento, que parte de uma consciência de quem experimenta, e de uma construção de autonomia. “Eu acho que trabalhar a improvisação, para mim, é poder refazer a minha história, com autonomia e com escolha. Assim, poder me reinventar.” (SANTANA, 2016). Nessa frase, a artista Gabriela Santana tanto fala dessa relação intrínseca entre arte e vida como pressuposto, como também evidencia o caráter processual de sua criação, um espaço de reinvenção contínuo.

Então, para o improvisador, permitir que o desconhecido aconteça na dança é importantíssimo. Pois é a partir desse encontro que outros caminhos são possíveis para a invenção de si e de mundos, como explica Janaína.

> Toda vez que eu improviso, eu descubro um lugar que é novo e que eu não estou acostumada corporalmente. Então, toda vez que eu descubro esse lugar novo, eu penso: nossa, eu descobri uma coisa! E aí eu começo a explorar essa coisa e de repente, já explorando essa coisa, já surge outra, então é como se eu começasse a garantir em mim, como criadora, suporte, sabe? Lugares que eu posso dizer: nossa, aqui eu vou, eu vou por esse caminho, vai chegar, eu vou me conhecendo melhor (GOMES, 2017)

Assim, podemos perceber que o improvisador tem uma predisposição a lidar com o risco, com imprevisibilidades, e isso é mais importante do que um desejo de controlar ou predeterminar o que vai acontecer na dança. E essa é uma questão difícil de ser trabalhada, pois contém também a possibilidade de errar, cria um estado de incerteza que nem sempre é tranquilo de ser assumido.

Mas quando o improvisador assume esse estado de incerteza, não quer dizer que ele viva num mar de fluxos de movimentos não organizados. Os improvisadores costumam criar marcações ou roteiros do que vai ser apresentado. Muitos criam uma proposta de caminhos a serem percorridos. E esse caminho está aberto para desvios, erros, derivas, encontros... Para outros, a improvisação é um modo de atualizar repertórios de movimentos ou de torná-los significativos aos diferentes contextos de apresentação. Em sua entrevista Fabinho Soares explica:

ISSN: 2238-1112

> Existem marcações, mas nunca eu faço a mesma coisa, igual no cavalo marinho. É isso aqui, a minha entrada, a minha saída, mas como tem contato direto com o público, o público muda a todo momento, o humor do público pode mudar durante a apresentação também -, um olha no celular ou alguma coisa - e eu mexo, eu atiço, eu faço um monte de coisa e eu procurei fazer nesse solo exatamente isso, não me apegar a espaço físico, "É calçamento? É", vamos para o calçamento. Palco? Vamos para o palco. Meio isso. Eu tento fazer no espetáculo isso, completamente inspirado no cavalo marinho, com todos os improvisos, pra tudo. (SOARES, 2017)

Nesta citação, Fabinho aponta a quantidade de variáveis que o artista tem que lidar na hora da dança, e mostra que ele se permite fazer as escolhas de relação com esses elementos na hora da apresentação. Para potencializar essas escolhas, vemos em suas respostas que é preciso desenvolver a percepção do espaço, do público e dos acontecimentos no momento da dança. Estar aberto para a escuta de si, do outro e do mundo. Do ponto de vista do aprendizado técnico este é um dos princípios mais requisitados para a prática da improvisação, como a declaração de Poliana Monteiro ressalta:

> Eu acho que os poros se dilatam assim. Eu acho que o improviso faz isso com a gente, de você estar mais atento para a vida e para as coisas que estão ao nosso redor. Do som ali que passou, do ônibus. Porque primeiro a gente faz isso como treino, né? Porque você faz aula, você está no treino, aí você fica: presta atenção, o improviso é aceitação, presta atenção no outro. E você vai aprendendo, porque isso tudo é um estudo também. Existem técnicas que lhe ajudam a fazer isso. Mas aí, depois, você vai realmente escutando o ônibus. Você vê a luz do sol, o poste, a pessoa que ri mais alto. E enxergar o outro. Acho que o mais difícil, de você estar em cena, é porque como na improvisação você está criando ali, ao vivo, ai a gente tem mil e uma técnicas para poder ser a gente mesmo (MONTEIRO, 2017)

Diante das questões levantadas pelos improvisadores entrevistados identificamos três princípios presentes no improviso e que também revelam implicações políticas que emergem dessa prática: a relação intrínseca entre arte e vida; a processualidade (MIDGELOW, 2013) como princípio na dança que fazem; e um cultivo específico de regime de atenção quando improvisam, que estamos relacionando aqui com o entendimento de atenção conjunta (CITTON, 2014).

Podemos perceber que o improvisador tem um entendimento da vida, e da dança, como algo impermanente, em constante transformação, processual, que a qualquer momento pode ser desviada, redirecionada, por conta de acontecimentos imprevisíveis. Esse é o aspecto da processualidade que a pesquisadora e improvisadora Vida Midgelow traz em seus estudos, e que explica como algo que vai acontecendo enquanto acontece, que se desdobra enquanto está sendo inventado.

A invenção como um ponto muito importante nessa prática. Podemos, então, perceber pelas falas de alguns entrevistados o reconhecimento da dança como ethos de vida, e a vida como um estado de criação.

Outro aspecto citado algumas vezes pelos entrevistados é que o improvisador deve estar sempre atento, numa atitude que demanda muito autoconhecimento e uma busca constante por autonomia, em um treino diário. Numa escuta constante de si, do entorno, e dos acontecimentos, para permitir que fluxos de movimentos desconhecidos possam ter passagem. E essa qualidade de atenção convocada na improvisação, que está consciente de si, cultivando presença e também atento ao que surge, nos aponta também para um engajamento ético na criação de ser afetado e afetar, ao mesmo tempo que se move.

A atenção tem a ver com um certo ethos – ela media conteúdos – e existem diferentes regimes atencionais. O entendimento de atenção conjunta, vem do reconhecimento que existe uma Ecologia da Atenção, esses vários regimes atencionais. E que compreende que a atenção como um fenômeno não individualista, não é mentalista (um processo apenas mental) e considera o afeto como uma dimensão da atenção. Atenção conjunta, termo cunhado e desenvolvido por Citton, é um fenômeno que envolve uma situação de co-presença (demais de uma pessoa co-habitando um espaço) e que envolve as características de reciprocidade, sintonia afetiva e improvisação. A atenção conjunta seria mais como uma partilha de afetos.

Considerações finais:

O presente artigo buscou fazer uma reflexão a respeito do uso da improvisação do movimento como processo criativo e quais implicações estéticas e políticas que esta traz para o cenário da dança. Dessa forma, Mapesperamos colaborar para a compreensão dos seus processos de criação e dos termos que os artistas utilizam para defini-los.

Retomando a questão sobre a coreografia que emerge da improvisação, é possível dizer que ela acontece regida por aspectos de processualidade e de um cultivo de atenção a partir da partilha de afetos. Uma dança que não pode ser controlada, ou determinada. E ao pensar no termo coreografia é possível compreender essas qualidades de espontaneidade ou de predeterminação como

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

gradações dentro de uma prática, ao invés de identificá-las em categorizações fixas. A maneira de aplicar essas gradações na criação em dança, podem estar mais relacionadas com a visão de mundo do artista, do que com a própria prática. Diante disso, uma das contribuições da improvisação para o cenário da dança é a de ampliar as possibilidades de criação, alargando os entendimentos sobre composição e coreografia.

A discussão sobre nomenclatura - o uso que se faz de termos como coreografia, improvisação e composição - faz retornar a discussão sobre liberdade e determinismo na dança, de forma dicotômica, que não compreende essa arte como um movimento que pode abarcar gradações do imprevisível e do previsível. Como seria esse conceito de coreografia da perspectiva de quem lida com o imprevisível, se permite o risco, assume o erro como possibilidade para outros caminhos? Essa resposta pode contribuir para a ampliação de entendimento da multiplicidade do que seria criar coreografias, assumindo outros princípios na sua elaboração. Ou se não seria mais interessante alargar o conceito de coreografia e assumir que ela acontece diferente de acordo com a visão de mundo do artista.

Esse foi o exercício assumido neste texto. Habitar as questões no presente. Compreender a complexidade de se tocar numa discussão sobre definições tão sedimentadas historicamente na dança e movê-las para outros lugares. Não para re-vê-las ou corrigi-las. Mas para fazer emergir delas outras texturas, outros volumes, alargando sua existência. Deslocando junto, na incerteza, mas percebendo uma outra possibilidade de caminho, um devir em movimento.

Também foi possível identificar os aspectos de processualidade (MIDGELOW, 2013) e a ecologia da atenção (CITT0N, 2014) presentes nas práticas de todos os entrevistados, independente de praticarem danças bastante diferentes entre si. Mas principalmente ressaltamos a interligação entre arte e vida, em que os entrevistados comungam de um olhar para a vida que está fortemente atravessado por princípios presentes no improviso. A prática da improvisação se aproxima de um pensamento de mundo que eles buscam vivenciar em suas vidas cotidianas.

Liana Gesteira Costa
UFBA
lianagesteira@gmail.com
Doutoranda em Dança pela UFBA, integrante do grupo de pesquisa Ágora: modos de ser na Dança (UFBA). Mestra em Dança pela UFBA, especialista em Dança pela Faculdade Angel Vianna, graduada em Comunicação pela UNICAP. É artista do

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Coletivo Lugar Comum, e pesquisadora colaboradora do Acervo RecorDança e da revista eletrônica Quarta Parede.

Ana Valéria Ramos Vicente
UFPB
vicentevaleria@yahoo.com.br
Artista, passista. Doutora e mestre em Artes Cênicas pela UFBA, professora do Departamento de Artes Cênicas da UFPB e integrante do coletivo Acervo Recordança.

Referências

CITTON, Y. **Pour une écologie de l'attention,** Paris: Seuil, 2014.

GOMES, Janaína*,* ***Janaína Gomes:*** **depoimento oral** [2017]. Entrevistadores: Liana Gesteira Costa e Taína Veríssimo. Recife: 2017. Entrevista concedida ao projeto A improvisação do movimento como caminho para composição cênica, do Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

LEPECKI, André. **Coreo-política e coreo-polícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano**. Vídeo público em 13 de dezembro de 2013. Youtube. Acessado em 17 de julho de 2017.

MIDGELOW, Vida. **Dance and the Academy: improvisation, (dis)appearance and language**. Canal Middlesex University, 2013. Acessado em: 07 fev 2021.https://www.youtube.com/watch?v=ku2x8nBslUk&list=PLZK6jEnGMWFIIlw77Qj5PUbdzPMkinIap&index=4&t=4s

MONTEIRO, Pollyanna, ***Pollyanna Monteiro:*** **depoimento oral** [2017]. Entrevistadores: Liana Gesteira Costa e Taína Veríssimo. Recife: 2017. Entrevista concedida ao projeto A improvisação do movimento como caminho para composição cênica, do Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como elemento transformador na função do coreógrafo na dança.** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

RANCIÈRE, Jaques. ***A partilha do sensível: estética e política***/ Jaques Rancière; tradução e Mônica Costa Netto – São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009 (2ª edição)

SANTANA, Gabriela*,* ***Gabriela Santana:*** **depoimento oral** [2016]. Entrevistadores: Liana Gesteira Costa e Taína Veríssimo. Recife: 2016. Entrevista concedida ao projeto A improvisação do movimento como caminho para composição cênica, do Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

SOARES, Fabio, ***Fabio Soares:*** **depoimento oral** [2017]. Entrevistadores: Liana Gesteira Costa e Taína Veríssimo. Recife: 2017. Entrevista concedida ao projeto A improvisação do movimento como caminho para composição cênica, do Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

SOUZA, Giorrdani*,* ***Giorrdani Gorki de Souza:*** **depoimento oral** [2016]. Entrevistadores: Liana Gesteira Costa e Taína Veríssimo. Recife: 2016. Entrevista concedida ao projeto A improvisação do movimento como caminho para composição cênica, do Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Ações para contracoreografar as feridas do chão da dança: perspectivando arte indígena contemporânea e suas medicinas anticoloniais na *Mostra Dramaturgias Contracoreográficas*

Lidia Costa Larangeira (UFRJ)
Ruth Silva Torralba Ribeiro (UFRJ)
Sérgio Pereira Andrade (UFRJ)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Este artigo discute o ciclo de eventos *onucleo ConVida: Mostra Dramaturgias Contracoreográficas* discorrendo sobre os agenciamentos contextuais em que a mostra foi criada. Discute o pensamento curatorial da mostra e reflete sobre o legado colonial que a dança, enquanto associação isomórfica à coreografia, herda na sua constituição como "arte" em nosso território colonizado. Neste artigo, argumentamos como a perspectiva contracoreográfica tem sido explorada pelo onucleo/UFRJ como um modo de enfrentamento à violência desse chão colonial — branco, solipsista, masculino, escravagista e eurocêntrico — sobre o qual a dança hegemônica tem se alicerçado. Nessa esteira, analisamos como os trabalhos artísticos apreciados e discutidos na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas — *Piranguecer: Urucum e Saliva* (2020), de Mery Horta, *Arreia* (2020), de Íris Campos e Iara Campos, *A Princesa Sem Terra* (2020) e *Sangue* (2020), de Lian Gaia e *Zahy: Uma Fábula do Maracanã* (2012) e *Aiku'è* (2017), de Zahy Guajajara — agem como medicina para as feridas coloniais ainda insistentes nos tempos de agora.

Palavras-chave: TERRITÓRIO. DANÇA. CONTRACOREOGRAFIA. ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA. FEMINILIDADES.

Abstract: This paper explores the cycle of events *onucleo ConVida: Mostra Dramaturgias Contracoreográficas* discussing the contextual agencies in which the exhibition was created. It argues the curatorial thinking of the exhibition and reflects on the colonial legacy that dance, as an isomorphic association with choreography, inherits while "art" in our colonized territory. In this text, we argue how the counter-choreographic perspective has been explored by onucleo/UFRJ as a way of confronting the violence of this colonial — white, solipsist, male, slavery and Eurocentric — ground on which the hegemonic dance has been based. In this way, we analyze how the artistic works appreciated and discussed in the Mostra Dramaturgias Contracoreográficas — *Piranguecer: Urucum e Saliva* (2020), by Mery Horta, *Arreia* (2020), by Íris Campos and Iara Campos, *A Princesa Sem Terra* (2020) and *Sangue* (2020), by Lian Gaia, and *Zahy: uma fábula do Maracanã* (2012) and *Aiku'è* (2017), by Zahy Guajajara — have enacted as medicine for those colonial wounds that are still persistent today.

Keywords: TERRITORY. DANCE. COUNTERCHOREOGRAPHY. CONTEMPORARY INDIGENOUS ART. FEMININITIES.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Este trabalho propõe relatar a experiência de concepção, curadoria e "digestão" do ciclo de eventos de extensão *onucleo Convida: Mostra Dramaturgias Contracoreográficas* realizado uma vez por mês, acompanhando a lua cheia, de janeiro a abril de 2021, pelo Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança — onucleo — dos cursos de graduação e mestrado em dança da UFRJ.

Onucleo é um grupo de pesquisa coordenado por Lidia Larangeira e Ruth Torralba, gerido coletivamente, que conta com a participação de estudantes e com a colaboração do co-autor, Sérgio Andrade. Contamos também com a parceria de Inara Tavares do Nascimento, do povo sateré mawé, professora do Instituto Insikiran da UFRR e com o Laboratório de Artes e Políticas da Alteridade da UERJ.

A Mostra é uma ação concebida como desdobramento de um evento prévio intitulado *onucleo ConVida: Sonhar o Chão*, realizado em 2020, no qual convidamos quatro mulheres oriundas de diferentes campos de conhecimento e de origens diversas para partilhar suas práticas, vivências e saberes referentes a corporeidade, decolonialidade e ancestralidade na conexão arte-vida-política. Dentre elas, três mulheres indígenas de povos diferentes. Na avaliação de *Sonhar o chão*, identificamos o desejo de investigar de que modo a cena expandida da dança recebe as questões relativas à luta dos povos originários, à terra e às feridas coloniais de nosso chão.

Concebemos, então, a *Mostra Dramaturgias Contracoregráficas* na qual convidamos mulheres artistas oriundas de diferentes linguagens, para mostrarem suas produções em vídeo e conversarem sobre suas pesquisas, referências e dramaturgias. A primeira camada curatorial previa, portanto, a seleção de trabalhos realizados exclusivamente por mulheres originárias ou ligadas a uma retomada identitária de suas ancestralidades indígenas. Perguntamo-nos como as questões relativas à luta dos povos originários, as questões relativas à terra e às feridas coloniais se fazem presentes na cena da dança e nas pesquisas em dança. Em recorte mais específico buscamos trabalhos investidos na descolonização dos gestos, na reparação histórica frente à tentativa de inviabilização e apagamento dos saberes originários, na ativação de narrativas não-hegemônicas, na cura do corpo e do território. A curadoria foi uma experiência de escuta às forças insurgentes da arte indígena contemporânea que denunciam as violências propagadas pelo legado colonial do coreográfico.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Todos os encontros foram remotos, seguindo os protocolos de proteção contra a COVID-19, com uma média de público de 40 pessoas de dentro e de fora da universidade em cada encontro. Nossa metodologia de trabalho para a mostra consistiu em assistir previamente os trabalhos com estudantes do projeto, discutir junto, levantar questões e depois assistir o trabalho novamente com o público e a artista, trazendo as questões levantadas, recebendo novas contribuições e escutando as múltiplas reverberações. Findo o ciclo dos quatro encontros, cada participante d'onucleo criou uma síntese artística reverberando (com palavras, imagens, cartografias, movimentos e vídeos) a sua experiência no evento.

Nos interessou debater não só o processo da obra, mas também os processos de vida e de luta dessas mulheres, os compreendendo como elementos inseparáveis da temática indígena. O acúmulo das discussões continuadas foi constituindo uma dramaturgia particular para a Mostra, costurando sentidos e revisitando diferentemente questões que discutiremos neste texto a partir de cartografias textuais realizadas para a escrita deste artigo. As narrativas das artistas tocaram assuntos relativos à disputa pela terra e pelo território, à raiva como afeto ativo e curativo e à justa ira em seu papel formador, à vingança como vingar a vida com vida e à arte como denúncia e cura.

A perspectiva contracoreográfica, enunciada no nome da mostra, tem sido empregada em nossas práticas como um modo de enfrentamento à violência do "chão" colonial — branco, solipsista, masculino, escravagista e eurocêntrico — sobre o qual a dança (como coreografia) se constitui enquanto arte hegemônica em nosso território colonizado. A coreografia como sistematização de uma escrita da dança (criada na Europa no final do séculos XVI, no epicentro da Caça às Bruxas) "representava um conveniente mecanismo de dominação em um sistema regido pela lógica logocêntrica e patriarcal**,** que precisava normatizar, subjugar e disciplinar comportamentos e conhecimentos subversivos" (LARANGEIRA, 2019, p.33), regulando a sociabilidade e a sexualidade, principalmente, das mulheres.

Federici (2017) escreve que o destino das mulheres na Europa, com a Caça às Bruxas, e o dos povos originários e africanos trazidos aos territórios espoliados pela colonização foram recíprocos. As acusações de adoração ao demônio e suas punições foram levadas à América para dissolver a resistência diante da enorme violência da colonização e da escravização, aculturação e repressão produzidas com a finalidade de explorar nossos corpos e recursos

ISSN: 2238-1112

naturais. Deste modo, contracoreografia se coloca em nossa práxis como um recurso performativo e epistemológico para provocar levantes — desvios e alternativas — criando e apostando na imaginação de outras corporeidades e de outras dramaturgias, não completamente dominadas pelas narrativas hegemônicas.

Foi exercitando a práxis contracoreográfica que convidamos para a Mostra Dramaturgias Contracoreográficas as artistas Mery Horta, com a performance *Piranguecer — Urucum e Saliva* (2020), Iris Campos e Iara Campos, com a performance online *Arreia* (2020), Lian Gaia, com as vídeo-performances *Sangue* (2020) e *Princesa Sem Terra* (2020) e Zahy Guajajara, com os vídeos *Zahy — Uma Fábula do Maracanã* (2012) e *Aiku'è* (2017)[1]. Ainda seguindo a reverberação dos encontros d'onucleo, trazemos a seguir quatro cartografias textuais elaboradas em diálogo com algumas dessas obras para pensar como as estratégias dessas artistas podem ser pensadas como medicinas contra as feridas coloniais no chão da dança.

I — *Aiku'è*: o corpo da mulher originária e o corpo da terra

Figura 1- Frame do vídeo *Aiku'è* (2017), de Zahy Guajajara.

[1] Os encontros estão disponíveis no Canal do Youtube do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança: onucleo - UFRJ: https://www.youtube.com/channel/UCDYsV9a6IoHcZKEn6kpxsVQ, último acesso em 6 Jul. 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Aiku'è, r-existo. A terra respira. Pulsa. Avistamos a terra, suas texturas, suas camadas, suas folhas molhadas. Um corpo, pele tom de terra, se move debaixo da terra. Corpo de mulher originária. Corpo semente. Corpo raiz. Sua pele misturada à terra. Zahy Guajajara. Ela se ergue. Fica de pé. Abre lentamente os olhos em direção ao céu. Respira profundamente. Um grito atravessa a carne. Grito que vem do útero da terra. Ouvimos tiros que atravessam o tempo. Terror que atravessa a história. Massacre contra o povo da terra. Enquanto seu corpo se ergue e um grito lhe sai das entranhas, ouvimos um áudio da violenta ação do governo do Estado do Rio de Janeiro contra os indígenas da Aldeia Maracanã, aldeia em contexto urbano, numa tentativa de reintegração de posse do terreno em 2013. Zahy morava na Aldeia naquele momento. Ela se refugia, resiste. Ela se ergue, irrompe da terra, se esgueira até a água corrente. Toca sua pele como que se re-conhecendo. Se lava, retira e repõe camadas de tempo. Ouvimos sua fala em Ze'engeté, sua língua mãe e enquanto vemos ela pintar o rosto com grafismo Guajajara: "— *Eu R-existo. Sou uma espécie indecente. A violência que um dia esteve escondida, hoje é explícita. escuta o que eu tenho a dizer: Eu nasci no útero do país e me tornei a criança bastarda. Você pode olhar para mim?" Se você me olhar, você pode me ver? Eu existo. Por que morrer por um pedaço de terra? Esta era a minha terra. Eu rexisto. Eu não quero nada de vocês. Luto pelos nossos direitos. Respeite minha luta. Isso é assassinato? Genocídio? Um massacre? O que você prefere? A terra é nossa herança. Nós fomos aniquilados. A história enterra minha existência. Mas eles não podem enterrar minha R-existência*"[2]. E canta. Canta e desfaz sua pintura originária. Se pinta com outras cores. Batom, rímel, delineador… Chora: "— *Sou uma indígena urbana. Eu me adaptei ao sistema. Eu sobrevivi. Agora eles dizem que não sou índigena. Eu me tornei invasor em minha própria terra. Eu tenho falado. Ninguém me ouve. Mas você pode me ouvir? Eu falo e sou tratada como miserável. Seu calar, eu sou enterrada viva. Você pode me ouvir? Eu estou falando com você. Eu R-existo. No início éramos nós que vivíamos aqui. Eles estão tirando nossas terras e nos matando. Devolvam nossas terras*". Canta. Veste sua pele cor de terra com a mistura da água com a terra e com folhas secas. Quem a vê? Quem a escuta? Ela canta. Resiste com urucum e jenipapo na pele. Reveste seu corpo de matéria

[2] A partir de agora, os fragmentos entre aspas e itálico precedidos de travessão são traduções de falas do vídeo *Aiku'è*. Zahy Guajajara. Direção de Mariana Villas-Bôas. Vídeo, 14min. 4s. 2017. Disponível em,https://youtu.be/WE6kj6JFbpQ

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

ancestral. Grafa a pele do tempo. Olha. Seu olhar adentra a alma. Canta. Desfaz marcas que insistem em ficar. Deságua, chora, canta. Nu zai'o kuzà. E zai'o kuzà (Não chora, mulher. Chora, mulher). E ze'egar ipurang a'e no (Ela canta bonito). Quem a escuta? Ela se veste de outras peles para existir. Ela, a terra, a água, a matéria entre elas. O canto. Canta e veste a terra. Se cobre com sua matéria viva. É território para outros seres se moverem. Vinga a vida com força e fúria. Erisvan Guajajara. Pedro Paulino Guajajara. Zezico Guajajara. Cauiré Imana. Ma ne pa (quem é você?). Mete kuri (onde está?). Zahy. I Katu Haw. Se ergue. Sustenta em seu ventre uma vida em germe. Ventre terra semente raiz. Para a índígena maya/ xinka, Lorena Cabnal (2018), é preciso criar estratégias coletivas e criativas para desmontar o aparato colonial-patriarcal-capitalista. O feminismo comunitário guatemalteco que orienta suas práticas nos ensina que é preciso defender o território-terra, assim como o território-corpo das mulheres para promover uma experiência sanadora das marcas da violência colonial. No território, denominado Abya Yala pelo povo kuna, não existia monoteísmo, matrimônio, monocultura, moral, propriedade privada e pecado. Estas estruturas coloniais foram impostas através da invasão e da violação do corpo-terra e dos corpos das filhas da terra. O modelo econômico que se impôs se baseou na expropriação de corpos e territórios, e se fundou através da "violência sexual, genocídio, saques e invasões." (CABNAL, 2018, p. 23). Para curar as feridas deixadas por essa fundação é preciso reparar as feridas no/do nosso chão e cuidar das filhas da terra. Como Zahy que cria peles de cuidado para seguir existindo. Zahy R-existe. Aiku'è.

Cartografia textual escrita a partir do encontro com Zahy Guajajara e *Aiku'è* na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, do dia 26 de abril de 2021.

ISSN: 2238-1112

II — *Arreia*: a dança do caboclinho e suas guianças

Figura 2- Imagem de *Arreia*, de Iris Campos e Iara Campos. Foto: Julio Morais, 2020.

"— *O princípio de tudo é a guiança dos* ***encantados***"[3]. Enquanto a gaita toca um misto de improvisação com ponto de umbanda de caboclo, fotografias antigas de brincantes do caboclinhos aparecem pelas pontas dos dedos, escondendo uma grande mangueira, um chão de terra batida e algumas outras plantas. Nas fotografias vemos gentes de todas as idades, cuidadosamente enfeitadas para a brincadeira. Eles trazem nas mãos instrumentos musicais, arcos e flechas e chama atenção especificamente duas imagens com mulheres segurando **cobras** vivas. "— *7 flexas em cima do alto daquela serra, pede grito de paz ou guerra? GUERRA!*" De trás da última fotografia Iara começa a parecer, uma mulher de cabelos escuros curtos e lisos e pele morena. Atrás dela aparece sua figura duplicada na gêmea Íris. Várias danças de braços em flecha, pés na terra, joelhos flexionados, tronco curvado e bacias pesadas tomam estes corpos. "— *A gente sabia que a dança tem uma ligação profunda com a terra, dança de joelho dobrado e de pé no chão (...) dança*

[3] A partir de agora, os fragmentos entre aspas e itálicos precedidos de travessão são trechos de depoimentos da CONVERSA com Iara Campos e Íris Campos na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, realizada em 22 de fevereiro de 2021. Vídeo. 140 min. 24s. Disponível em: https://youtu.be/DkGmRJGEW7c, último acesso em 06 jul. 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

de resistência, que puxa a terra, que fura a terra". Em um momento central do trabalho, o corpo de uma delas começa a **serpentear** e a ondular pelo chão, dando **botes** com avanços e recuos. Ela então enrola seu corpo em uma planta **jiboia**, enquanto sua gêmea canta um ponto do Caboclo 7 flechas que traz na cinta uma **cobra** coral. Ressalta aos olhos a presença reiterada da imagem da **cobra** no trabalho. Inara Nascimento chama essa imagem logo no início da conversa com as artistas, quando diz "— *eu vi muita água porque vocês estão serpenteando no chão, mas a gente* ***serpenteia*** *na água. no amazonas quem* ***serpenteia*** *daquele jeito,* ***serpenteia*** *na água. e tem muitas* ***serpentes*** *e muitos encantados que vivem na água"*.... A presença das **serpentes** e a explícita relação com as guianças espirituais na criação desta dança evidenciam-se. "— *O tempo inteiro o processo de criação se deu com muita guiança. a gente sabia que esse projeto é extremamente guiado espiritualmente"*. As **serpentes** aparecem em diversas cosmogonias de povos originários do continente sul e centro "americano" como um ser/força de guiança que simboliza a origem de todos os saberes. Narby (2018, p.118) defende a tese de que as "serpentes (cósmicas)" são seres de outros mundos e que "são frequentes nos mitos de criação do mundo inteiro, estando não apenas na origem do saber, mas da própria vida". O autor relata como a imagem de duas **cobras "gêmeas"** enroladas entre si, aparece de modos diversos nas narrativas de vários povos e relaciona sua forma/função com a estrutura do DNA, partícula considerada "a origem da vida". Vale ressaltar que a "ciência" descobre a estrutura do DNA com alguns muitos séculos de atraso. "— *O encontro com o caboclinho é o encontro espiritual com nossas raízes originárias, é fazer as pazes com a nossa ancestralidade (…) quantas camadas precisamos curar com os saberes da nossa ancestralidade, fazer as pazes e reestabelecer esse vínculo com a resistência originária. (...) os saberes não morreram, foram empurrados para a sarjeta, mas sobrevivem"*. A criação de Arreia representou para Íris e Iara a oportunidade de reencontrarem-se com suas histórias originárias que foram apagadas pela opressão estrutural e remontam a catequização de uma trisavó. A dança de *Arreia* é uma dança que anuncia constantemente a luta desses povos pela Terra. Além desta consciência em relação ao apagamento histórico de suas linhagens étnicas, desde muito novas, a família das irmãs Campos é intimamente envolvida com a luta do Movimento sem Terra, cuja bandeira servia de cenário para a nossa conversa. Afirmam que a luta pela terra é uma causa que aliança tanto o movimento dos povos camponeses quanto os povos originários. O

ISSN: 2238-1112

Caboclinho também representa um elo de ligação entre as comunidades quilombolas e originárias que foram (e ainda são) violentamente expropriadas, perseguidas e marginalizadas "*— a dança mobiliza a alegria, o encontro, a diversão e a festa. a festa bem guiada dá muito certo e move opressões estruturais…*"

Cartografia textual escrita a partir do encontro com Iris e Iara Campos e *Arreia* na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas , do dia 22 de fevereiro de 2021.

III — *Sangue*: a luta pela terra, arquivos em disputa

Figura 3- Frame do vídeo *Sangue* (2020), de Lian Gaia.

"*— Meu corpo chora e sangra todos os dias, em respeito aos meus que foram assassinados*"[4], denuncia Lian Gaia logo no início de sua vídeo-performance, intitulado *Sangue*. A voz nos corta como na tangente de uma flecha lançada, ecoando múltiplos tons de um basta!, repetição de *"— todos os dias",* a artista nos lembra. É desde este início cortante que ela cruza a Ocupação Eduardo Coutinho no Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, revisitando a memória enlutada de

[4] A partir de agora, os fragmentos entre aspas e itálico precedidos de travessão são trechos de *Sangue*, Lian Gaia. Vídeo, 3min. 34s. 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CLP2FigJpMf/?utm_medium=share_sheet, último acesso em 06 jul. 2021.

ISSN: 2238-1112

seus parentes e de tantos outros que seguem sangrando. No vídeo, vemos vestígios de *Cabra Marcado para Morrer*, filme de Coutinho de 1984, que está projetado na parede da galeria. Desde a imagem apanhada pela câmera por trás dos ombros de Lian, a vemos olhar para a figura de sua bisavó, Elizabeth Altino Teixeira, que no documentário é "— *protagonista de sua própria história*", como nos narra a artista. No gesto de **revoltar o arquivo** — que aqui compreendemos como uma prática radical que combina o ato de insubordinação documental[5] com a estratégia artística de ação reiterada*, reenactment* de não conformidade com a dor[6] — Lian nos faz lembrar que sua bisavó, há quase sessenta anos, já também rememorava outra história de sangue. No filme de Coutinho, dona Elizabeth reconstitui sua vida e a de seu ex-marido e companheiro de luta, João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba, que fora assassinado em 1962. No borrão espiralado da vídeo-performance de Lian, vemos emergir a insistente (e necessária) reconstituição, outra vez, da luta e da memória contracolonial que não cessam. A produção de Coutinho foi iniciada ainda em 1964, mas as gravações foram interrompidas pela Ditadura Militar recém instalada no país, sob a acusação de "comunismo", o que levou à prisão de camponeses do engenho da Galileia e de parte da equipe do filme. Entre aqueles e aquelas que conseguiram escapar da incursão policial no *set* de gravação, estava a dona Elisabeth. Ela viveu vinte anos na clandestinidade, separada dos seus filhos e netos; e é somente em 1984 que Coutinho consegue reunir novamente os mesmo técnicos, locais e personagens para recontar essa história que já acumulava o sangue de tantos outros perseguidos e assassinados pela ditadura. Em *Sangue*, Lian refaz o gesto de Coutinho quase quarenta anos depois, re-escavando os arquivos que nos convidam à luta que não pára: a luta da "— *mesma necessidade traçada no rosto do operário, do camponês e do estudante*", repete a artista, hoje aos trinta anos, as palavras de sua bisavó, já aos noventa e seis anos de idade. Lutas que atravessam seus corpos-duas-vezes-sem-terra, herdeiras de camponeses e indígenas, povos que têm sido historicamente massacrados pelo Estado brasileiro. Vestida com seu cocar, Lian, enquanto narra e atravessa a exposição no IMS, contracoreografa os rastros da memória, com muita raiva, nos convocando a vingar-

[5] Para uma discussão crítica sobre práticas de insubordinação documental sobretudo no campo da fotografia ver Macaya (2021).
[6] Para uma compreensão sobre a prática de *reenactment* na arte da performance como estratégia de insistência política de inconformidade com a dor no contexto de relação entre arte e guerra, ver Schneider (2011).

ISSN: 2238-1112

se pelos seus — vingar como quem vinga a vida; vingar para continuar sonhando. Ela reconta, regrava, reinscreve a história, nunca se conformando com a dor que jamais se poderá quitar.

Cartografia textual escrita a partir do encontro com Lian Gaia e *Sangue*, na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, do dia 29 de março de 2021.

IV — Piranguecer: tornar-se vermelha como gesto de retomada

Figura 4- Imagem de *Piranguecer*: Urucum e Saliva, de Mery Horta. Foto: Ramon Castellano, 2020.

Piranguecer: de *pirang* ou *pitang* vermelho em tupi antigo. Vermelho como urucum. Vermelho como *iwirapintang*, pau-brasil. Brasis, nome que ganhamos por sermos cor de brasa, vermelhos como na carta de Pero Vaz de Caminha que narra ter chamado a atenção do colonizador o tom avermelhado da pele dos povos de nosso chão acentuado pela luz exuberante do sol, pelo sal e pelo urucum. O corpo despido de mulher que mostra suas parceiras de cena: uma folha seca em forma de cuia e o

ISSN: 2238-1112

urucum em pó. As matérias são expostas, se entregam aos nossos olhos: o corpo da *kunhã* e o *urukun*. Mostram suas matérias primeiras. Matérias originárias: urucum, pele e saliva. O urucum é mastigado, envolvido pela baba, pela saliva de mulher e devolvido ao mundo. Ele é mostrado transformado e é devorado novamente pelos poros da *kunhã*. O gesto se repete inúmeras vezes perante nossos olhos: levar a boca, mastigar, cuspir/babar e passar no corpo o urucum misturado à saliva. A matéria se transforma e transforma a pele da mulher que se avermelha. Urucum, matéria sagrada que protege, fortalece e embeleza os corpos de muitos povos originários. Saliva que é como esperma de mulher como para o povo Araweté do Pará (CASTRO, 2016). Uma secreção do corpo que fermenta e transforma as materialidades. Em muitas tradições indígenas são as mulheres que oferecem sua saliva para fermentar bebidas sagradas, transformando o alimento com suas secreções como na preparação do *kauin*. O corpo da artista vai se transformando, sua pele se torna vermelha, se transforma em outra pele. A mulher se metamorfoseia em ser *pirang*, piranguecendo. Ela é outra, suas raízes se desdobram da pele transformada por urucun e saliva. Piranguecer é palavra-gesto, palavra-grito. Desejo de mostrar, de tornar visível, de evidenciar o vermelho nativo. Tentativa de tecer um gesto de levante perante o apagamento de nossas origens. Nossas avós não foram pegas no laço. Elas foram escravizadas, estupradas, expropriadas. Pardo é papel. Mery quer ser vermelha. Mery empresta saliva ao urucum, transforma a matéria em sua boca, devolve à terra a matéria transformada e se mistura a esta nova matéria. O fruto deste encontro entre urucum e saliva é gestado na boca da mulher e parido perante nossos olhos. E essa matéria nova se mistura à pele da *kunhã* que se torna outra, muitas outras. Nós testemunhamos a metamorfose das matérias num banquete sagrado que torna Mery vermelha, *pirang,* piranguecendo, tornando-se vermelha como suas ancestrais.

Cartografia textual escrita a partir do encontro com Mery Horta e *Piranguecer*: Urucum e Saliva, na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, do dia 25 de janeiro de 2021.

ISSN: 2238-1112

A dominação colonial e a arte da mulher originária

A dominação colonial opera tanto pelo massacre dos corpos como dos territórios. Além de matar, estuprar, violentar, escravizar os filhos da terra, massacra também seus territórios sagrados. Revolver os sedimentos do chão colonial tratando dessas feridas antigas é mover as camadas do tempo e reparar a violência na atualidade. A dança, o canto, o grafismo, os sonhos, a revolta de arquivos e o uso de medicinas de/por mulheres indígenas são modos de acesso a outros mundos desconhecidos pela racionalidade colonial, que foram e são rotulados como demoníacos e logo perseguidos.

O indígena artista Jaider Esbell (2018, s/p) escreve que “os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas”. O sistema próprio da arte indígena contemporânea, através de seus sentidos e dimensões, pode ser entendido como “um caso específico de empoderamento cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente” (ESBELL, 2018, s/p), não totalmente fundida ao sistema de arte europeu. Para Jaider, o sistema de arte não conhece e por isso não reconhece a arte dos povos originários de nosso território. Abordar a arte índigena é necessariamente entrar em contato com outras perspectivas, outras sensorialidades e outras sensibilidades. É adentrar as plurais cosmovisões dos povos originários e a força de sua luta. Não à toa, muitos artistas indígenas se dizem “artivistas”. Não há como separar a arte indígena de ancestralidade, da luta pelo território e da cura do corpo-terra porque o próprio corpo só existe enquanto pertencente a um povo e todo povo tem uma cosmovisão pertencente ao seu lugar originário.

Para além da violência contra os saberes e o território originário, o colonialismo cria um ambiente racista e misógino expropriando também os corpos das mulheres de sua função primordial na manutenção e preservação de seus modos de vida. Pachamama (2019, p. 135) escreve que “a mulher originária é a protagonista da história de nosso país, como mantenedora de sabedoria, artesã e guardiã do idioma, mães, filhas, guerreiras. Para os povos originários brasileiros, a mulher tem a função primordial de preservar sua cultura.”

Potiguara nos conta que apesar de toda violência que a mulher indígena passa há anos, “ela sobrevive porque é criativa, é xamã, é visionária, é curandeira, é guerreira e guardiã do planeta” (POTIGUARA, 2018, p. 61). Os trabalhos das

ISSN: 2238-1112

artistas que compuseram a Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, além de denunciar as diversas violências contra as mulheres, contra seus territórios e contra os povos originários, apontam para caminhos de transformação dessas feridas, seja pela experiência coletiva de tornar pública uma dor ou seja pela proposição da brincadeira, do ritual e da alegria da criação.

Ao provocar esse debate num contexto de ação de extensão da UFRJ, marcado, sobretudo, a partir do protagonismo de mulheres artistas indígenas e de mulheres em diálogo radical com a ancestralidade dos povos originários, reposicionamos nossas práticas artísticas e acadêmicas rumo a uma expansão crítica decolonial de dramaturgias e corporeidades que atravessam e constituem o campo da na dança. Desde a experiência d'onucleo, podemos afirmar que essa práxis tem nos conduzido a um processo de reimaginação de rotas de experiência intersubjetivas e de formas de produção do conhecimento que contracoreografam tanto o chão da dança como o da universidade pública — ambos territórios em (contínua) disputa.

Lidia Costa Larangeira
UFRJ
llarangeira@yahoo.com.br
Artista da dança, pesquisadora e professora dos cursos de graduação em dança da UFRJ. Doutora em Artes pela UERJ (2019). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) - UFRJ. Criadora do solo "Brinquedos para esquecer ou práticas de levante". Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5859-951X.

Ruth Silva Torralba Ribeiro
UFRJ
ruthtorralba@gmail.com
Artista e professora dos cursos de graduação em dança da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Dança UFRJ (PPGDan/UFRJ). Doutora e Mestre em Psicologia (UFF). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) - UFRJ. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-6979-2478

Sérgio Pereira Andrade
UFRJ
sergioandrade.prof@gmail.com
Artista e professor dos cursos de graduação em dança da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Dança UFRJ (PPGDan/UFRJ). Coordenador do LabCrítica/UFRJ. Doutor e Mestre em Filosofia (PUC-Rio) e Mestre em Artes Cênicas e Licenciado em Dança (UFBA). Atualmente, realiza Pós-doutorado na New York University (NYU). Site: www.labcritica.com.br.
Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1334-9394.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Referências

AIKU'È. Zahy Guajajara. Direção de Mariana Villas-Bôas. Vídeo-performance, 14min. 4s. 2017. Disponível em: https://youtu.be/WE6kj6JFbpQ, último acesso em 07 jul. 2021.

ARREIA. Iara Campos e Íris Campos. Performance online transmitida ao vivo no Instagram, 38 min., 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=58PAcpT4KRg, último acesso em 06 jul. 2021.

CABNAL, Lorenal. "Defender o território-terra e não defender o território-corpo das mulheres é uma incoerência política," In **Outras economias:** alternativas ao capitalismo e ao atual modelo de desenvolvimento. Rio de Janeiro: Instituto PACS, 2018 p. 23 a 29.

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Documentário, 119 min., 1984.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Araweté:** um povo tupi da Amazônia. Eduardo Viveiros de Castro, Camila de Caux e Guilherme Orlandini Heurich São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

CONVERSA com Iara Campos e Íris Campos na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, realizada em 22 de fevereiro de 2021. Vídeo, 140 min. 24s. Disponível em: https://youtu.be/DkGmRJGEW7c, último acesso em 06 jul. 2021.

ESBELL, Jaider. "Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo" In **Revista Select** Edição 39, 2018.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

LARANGEIRA, Lidia. **Coreografias e contracoreografias de levante:** engajando dança, grafias e feminilidades**.** Tese de Doutorado. Instituto de Artes da UERJ, 2019.

SANGUE. Lian Gaia. Vídeo-performance, 3min. 34s. 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CLP2FigJpMf/?utm_medium=share_sheet, último acesso em 06 jul. 2021.

PACHAMAMA, Aline. "Mbaima Metlon: Narrativas de mulheres indígenas em situação urbana" In **Revista Ekstasis** v. 8 n. 2, 2019, p.134 a 150.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. Rio de Janeiro: Grumin edições, 2018.

MACAYA, Ángeles Donoso. **La insubordinación de la fotografía.** Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2021.

PIRANGUECER. Mery Horta. Performance online transmitida ao vivo no YouTube, 50 min, 2020.

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica:** o DNA e as origens do saber. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing Remains.** Art and war in times of theatrical reenactment. New York: Routledge, 2011.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Uma poética do feminino: Criação em videoperformance e autobiografia

Luana Furtado Ramos Cairrão (UFSM)
Gisela Reis Biancalana (UFSM)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: O presente texto trata do recorte de uma pesquisa que aborda o conceito de sagrado e seus desdobramentos em contextos do feminino para a criação de uma videoperformance. Esses desdobramentos tratam de genealogia, fertilidade e ciclicidade presentes na menstruação feminina. Uma árvore mangueira, a qual vive na mesma residência que a família da proponente a quatro gerações de mulheres, foi o elemento disparador da performance. O texto aborda a hipótese de que a utilização metodológica da autobiografia pode ser um procedimento que funciona como gatilho do processo criador em videoperformance. Para tanto, os autores Leote, Bernstein, Eliade, Calado e Malatian referendaram os principais processos teórico-práticos que compuseram o trabalho. A obra em videoperformance resultante desse percurso intitulou-se “Fruto do vosso sangue, mulher”, e revelou um caminho metodológico enriquecedor e sensível a partir das escritas de si.

Palavras-chave: VIDEOPERFORMANCE. FEMININO. AUTOBIOGRAFIA. CRIAÇÃO.

A POETICS OF THE FEMININE: CREATION IN VIDEOPERFORMANCE AND AUTOBIOGRAPHY

Abstract: The present text deals with a clipping of a research that addresses the concept of sacred and its unfolding in contexts of the feminine for the creation of a video performance. These developments deal with genealogy, fertility and cyclicality present in female menstruation and in a tree hose, which lives in the same residence as the proponent's family to four generations of women. In this context, the following text is a methodological approach about the use of autobiography as a procedure that functioned as a trigger of the creator process in video performance. To this end, the authors Leote, Bernstein, Eliade, Calado and Malatian endorsed the main theoretical-practical processes that composed the work. The work in video performance resulting from this journey was entitled "Fruit of your blood, woman", and revealed an enriching and sensitive methodological path from the writings of you.

Keywords: VIDEOPERFORMANCE. FEMININO. AUTOBIOGRAFIA. CRIAÇÃO.

Os debates acerca das metodologias de pesquisa em artes, especialmente nas especificidades da pesquisa performativa, na dança, nas artes visuais e no teatro, principalmente, têm sido recorrentes no mundo acadêmico. Há

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

inúmeras formas de abordar essa temática, e as discussões em torno dela são enriquecedoras para o fazer-pensar artístico. Nesse sentido, a proposta textual que se segue aborda um recorte da pesquisa que se preocupa em debater, em diálogo com a co-autora orientadora, a autobiografia enquanto procedimento metodológico para a criação de uma videoperformance. A obra resultante intitulou-se *Fruto do vosso sangue, mulher* e tratou de aspectos vislumbrados como sagrados em contextos de estudos da mulher. A proposta de criação buscou relacionar o ciclo menstrual à figura de uma árvore mangueira, a qual se encontra na residência da autora-performer a quatro gerações de mulheres, enquanto símbolos de fertilidade, ciclicidade e vida. Para tanto, os autores Eliade e Estés embasaram os conceitos de sagrado e alguns de seus possíveis desdobramentos no contexto feminino e da árvore como elemento simbólico escolhido. Quanto à criação em videoperformance, Leote e Berstein sustentaram a proposta que se fez possível nas circunstâncias atuais da pandemia COVID19. Especialmente, a respeito da autobiografia como procedimento metodológico de pesquisa e o enfoque do presente trabalho, as autoras Sartori, Calado, Malatian e Possas referendaram as proposições prático-teóricas.

Assim, no que se refere às escritas autobiográficas, Sartori (2019) aponta que elas adentraram o século XIX como um importante recurso de registro de segredos, emoções e sentimentos, ao mesmo tempo em que “guardavam as coisas que não se queria esquecer, uma narrativa memorialística que se assumiu como dispositivo de confissão quase que obrigatória.” (SARTORI, 2019, p. 2). Esse modelo de registro costumava ser adotado exclusivamente por mulheres, a partir de duas perspectivas principais, as quais carregam discussões de gênero, raça e classe.

A primeira delas diz respeito ao fato de que, historicamente, as mulheres obtiveram menos acesso a diretos civis, políticos e ao acesso à educação. Por consequência, a maioria dos documentos, oficiais ou não, foram produzidos por homens. Entretanto, a escrita de diários pessoais era praticada quase que unicamente por mulheres. Isso se deve ao fato de que esses registros funcionavam como uma espécie de “autovigia”, um meio para que as mulheres escrevessem o que elas mesmas pensavam que estavam condicionadas a ser e fazer (MILAN, 2016, p. 159).

ISSN: 2238-1112

Já a segunda delas, está vinculada ao fato de que as poucas mulheres, entre os séculos XIX e início do século XX, que obtiveram acesso à alfabetização, eram brancas e pertencentes às classes mais altas. Nesse contexto, além do acesso à educação, outro aspecto a ser considerado é o de que as poucas escritoras de diários pessoais dessa época, procuravam por cômodos da casa em que elas pudessem ter mais privacidade para produzi-los. Esse aspecto da escrita feminina é mais um dos que desfavorecia as mulheres de classes mais baixas em relação àquelas das classes mais altas (MILAN, 2016, p. 158).

Ainda sobre esse caráter que carregam as escritas de si, Calado (2012), ao tratar dos diários autobiográficos de Simone de Beauvior, coloca que eles estavam relacionados a

> uma necessidade de salvar do esquecimento a sua história, de deixá-la registrada para seus contemporâneos. Era, sem dúvida, a expressão de desejos pessoais: cumprir promessas de juventude, fazer balanços de sua experiência, contar a sua vida de acordo com a sua perspectiva" (CALADO, 2012, p. 23).

A autobiografia tem ocupado um importante papel nas historiografias contemporâneas, uma vez que ela constitui um "meio privilegiado de acesso a atitudes e representações dos sujeitos, o qual decorre de um movimento de valorização das memórias individuais" (MALATIAN, 2012, p. 64). A fim de complementar essa afirmação, pode-se colocar que esses materiais contém "a complexidade que as dimensões pública/objetiva e privada/subjetiva podem revelar em narrativas que transcendem o espaço público, penetrando na privacidade dos indivíduos" (POSSAS, 2004, p. 260).

Nesse contexto, a autora-performer apropriou-se da práxis das escritas de si ao pensar sobre a sua própria relação com a menstruação, buscando reflexões sobre os seus ciclos e sua menarca. Nesse sentido, os diários também podem expor uma pretensão de questionamento sociocultural. De fato, as escritas de si podem extrapolar as individualidades dos sujeitos e refletir questões históricas e socioculturais em diferentes tempos e espaços em que são produzidas. Acerca disso, ainda sobre os diários de Beauvior, (CALADO, 2012, p. 24), ela afirma que seus registros pessoais também eram "uma maneira de reafirmar que cada sujeito em si traz a possibilidade e a responsabilidade de ajudar, ao seu modo, na transformação e na melhoria de determinado contexto social".

ISSN: 2238-1112

A partir desse arcabouço teórico inicial sobre a autobiografia, a autora-performer propôs-se a pensar e a escrever acerca da sua relação com a árvore mangueira, ressaltando os símbolos de genealogia e ciclicidade nela vislumbrados. A vida naquela casa tem perdurado ao longo de quatro gerações de mulheres de uma mesma família (bisavó da performer, avó da performer, mãe da performer, e a própria performer). A produção autobiográfica produzida para a presente pesuisa contou, ainda, com relatos sobre aspectos entendidos como sagrados de acordo com os conceitos em estudo e presentes nas relações entre essas mulheres.

Assim, autores como ELIADE (1992) e OWEN (1994) colocam questões específicas acerca do sagrado em contextos do universo feminino, apontando para a existência de tribos e comunidades matriarcais, cujas árvores genealógicas, organizações sociais, e mitos de criação do mundo estão centralizados na figura da mãe. A respeito disso, Eliade afirma que o

> fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado está ligado à descoberta da agricultura pela mulher. Foi a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares[...]. O prestígio mágico e religioso, e consequentemente, o predomínio social da mulher têm um domínio cósmico: a figura da Terra Mãe. (ELIADE, 1992, p. 72).

Um exemplo dessa forma de organização sociocultural são os índios Kogis[1] (OWEN, 1994, p. 4). Nessas culturas, nas quais a mulher é colocada em evidência, o corpo feminino e seus ciclos também costumam ser mais valorizados. Isso ocorre porque, nessas sociedades, as mulheres são vistas como as verdadeiras responsáveis pela perpetuação do povo. Assim, vale explicitar que tanto nas organizações patriarcais como nas matriarcais, os pensamentos sobre o sagrado e religião, cultura e sociedade, caminham de modo que um colabora para a sustentação do outro. No que tange à matrilinearidade e às organizações matriarcais, por exemplo, a

> mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra: o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da Terra Mater, da Mãe universal. (ELIADE, p. 71-72, 1992).

Desse modo, no que se refere à ciclicidade e à fertilidade feminina, a menstruação e o momento do parto são momentos sublimes e sagrados. O principal

[1] Comunidade indígena que vive na região da Colômbia.

mito da criação presente no povo Kogi, por exemplo, constitui-se da crença de que "o mundo foi criado pela Grande Mãe enquanto ela menstruava. Seu sangue é de ouro; ele permanece na terra; é fertilidade". (OWEN, 1994, p. 4).

É fundamental sublinhar também, que a árvore mangueira assume para a autora-performer um caráter sagrado a partir de suas possíveis simbologias que podem assumir um caráter poético. A mangueira que reside na mesma residência há quatro gerações de mulheres tornou-se uma referência para a casa, principalmente devidos aos seus frutos. Portanto, ela carrega tantas memórias, que também foi vislumabrada como um símbolo de árvore genealógica. A partir disso, apresentamos Estés (2007) quando ela relaciona a notável capacidade de renovação das árvores com a psiquê feminina e, também, narra a história de uma imponente árvore que foi cortada para suprir a necessidade de obtenção de madeira para a construção de um grandioso empreendimento imobiliário, no norte do Estados Unidos. Entretanto, para a surpresa da comunidade local, pouco tempo depois dessa árvore ter sido cortada, "do cepo liso sobre o qual um dia a árvore viva se erguera, cresceram 12 rebentos a partir da velha árvore avó[...]. As árvores jovens que cresceram a partir do velho choupo eram obviamente suas filhas" (ESTÉS, 2007, p. 26).

Sendo assim, as escritas autobiográficas procuraram funcionar como um gatilho para o processo criador em vídeoperformance resultante desta investigação. O processo da produção da obra *Fruto do vosso sangue, mulher* contou com momentos entendidos como laboratórios de criação em performance, bem como contou com momentos dedicados à captação e edição de imagens em vídeo. Essas imagens captadas buscaram traçar relações entre a performer e a árvore, a performer e o seu sangue menstrual, e entre a árvore e o sangue menstrual. Então, os processos que antecederam a produção em vídeoperformance compuseram-se, principalmente, de momentos de escrita de diários autobiográficos, fato esse que provocou na autora-performer uma sensação de trânsito ininterrupto entre teoria e prática.

Consoante com as referências supracitadas, os diários autobiográficos costumam ser identificados como escritas tipicamente femininas como dito anteriormente. Entretanto, devido às lutas feministas e algumas conquistas de direitos para as mulheres como maior acesso à educação, por exemplo, essas escritas têm se modificado. Em alguns casos, elas vão adquirindo teores cada vez mais políticos. Ao encontro disso, muitas produções performativas na

contemporaneidade também vêm adotando um caráter autobiográfico nas suas concepções. Assim, pode-se apontar que a autobiografia nas criações performativas tem assumido uma postura "instrumental para a reivindicação por diversas minorias do papel de agentes sociais e na criação de uma contra-esfera pública" (BERNSTEIN, 2001, p. 91). Além disso, é válido realçar que a "performance transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo" (TAYLOR, 2013, p. 19).

Assim, também pode-se destacar que a performance tem se configurado como uma das manifestações artísticas esteticamente mais irreverentes, potentes e transgressoras da arte contemporânea. Ela consolidou-se como independente na década de 1970, porém, teve seus primórdios intimamente conectados às vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX. Ao tratar dessa relação, Glusberg coloca que o

> que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre a vida e a arte e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social). (GLUSBERG, p. 12, 2013).

Este trabalho em arte foi concebido em um momento pandêmico e, por esse motivo, inclinou-se para a videoperformance. Portanto, considera-se válido também, colocar que as primeiras experimentações de relação entre vídeo e arte apareceram na passagem da década de 1950 para 1960, e através de

> movimentos que exploraram uma nova compreensão do espaço-tempo e que promovem diversas inovações nos domínios da performance, do filme e do vídeo. Ações que já demonstram a tendência para a hibridação de suportes e meios, a participação ativa do público e a combinação entre arte e tecnologia. (CODEVILLA, p. 18, 2011).

Destaca-se, ainda, que a "relação entre o Homem e a Máquina" ocupa o mesmo lugar de relevo tanto nas análises da Bauhaus sobre arte e tecnologia, como nas abordagens anteriores dos performers ligados ao construtivismo russo ou ao futurismo italiano" (GOLDBERG, 2006, p. 136). Dessa forma, as relações estabelecidas entre vídeo, corpo e arte promovem encaminhamentos investigativos acerca das possibilidades de uso da câmera, como por exemplo, proximidade e distância do corpo do performer, angulação, luz, uso de câmera lenta ou com velocidade acelerada, entre outras.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A partir do crescente número de obras em vídeo que se pode observar no contexto da arte contemporânea, tornou-se fundamental, durante todo o percurso teórico-prático, sustentar e especificar as diferenças básicas entre o vídeo como registro de performances, e a criação de uma obra como videoperformance. Assim, pode observar que existem formas diferentes,

> enquanto forma de registro de um evento pontual localizado no tempo, como arquivo/documento ou como obra em si mesma, utilizando linguagem própria do cinema e vídeo para montagem do vídeo a partir da utilização de performance a priori. (GONÇALVES, p. 535, 2018).

Destaca-se ainda, a importância de compreender a videoperformance como o resultado de uma relação simbiótica entre a performance e o vídeo, ou seja, ela é executada de tal forma, que uma contribui essencialmente com-para a existência da outra. A respeito disso, a

> distinção entre performance e vídeoperformance estaria no modo como a composição é feita, levando em conta qual é a forma pela qual o vídeo está conectado à ação. Enquanto na performance o vídeo aparece como elemento agregado, e que pode ser substituído, na vídeoperformance ele é a razão do surgimento de um novo sistema de características autopoiéticas. (LEOTE, p. 54, 2008).

Com isso, torna-se necessário explanar que foram realizadas gravações de 64 vídeos num período correspondente a quatro meses. A performer optou por verdadeiramente utilizar o sangue menstrual na captação das imagens da obra. Para tal, fez-se uso de um coletor menstrual e utilizou-se um recipiente de vidro para misturar o sangue coletado com água. Adotou-se esse procedimento diversas vezes, sempre durante os momentos que antecederam as gravações. Além disso, a autora-performer utilizou três vestidos distintos, também uma saia acompanhada de um top durante as captações das imagens. Essas quatro vestimentas costumam ser usadas somente em casa, ou pela própria performer, ou pela mãe da performer, e assim foram escolhidas por carregarem referências de memórias, lembranças relacionadas às mulheres mencionadas durante o trabalho. A videoperformance *Fruto do vosso sangue, mulher* foi compartilhada com o público pela rede social Instagram, no dia 1 de fevereiro de 2021, às 14 horas.

ISSN: 2238-1112

Fig 1- Imagem editada pela autora durante o processo de finalização da obra. Constitui-se de uma sobreposição de duas imagens captadas em momentos diferentes, com vestimentas distintas. Em ambos os momentos, a performer aparece se relacionando com o seu sangue menstrual aos pés da árvore.

ISSN: 2238-1112

Fig 2- Imagem captada por Marcos Cairrão durante os processos criativos da obra. Nela, a performer aparece buscando um contato com a árvore após derramar o sangue menstrual nas suas raízes.

Após a apresentação dessa obra e sua respectiva conclusão evanescente, acredita-se que o percurso da autora enquanto bailarina, performer e pesquisadora, bem como os estudos desenvolvidos acerca do feminino e da maternidade, afetaram-na enquanto mulher, filha, neta, bisneta e mãe. Consequentemente, o percurso afetou a escrita reflexiva compartilhada desse trabalho. Além disso, o percurso forneceu as bases teórico-práticas para que os estudos a respeito do sagrado pudessem continuar a se desenvolver. Sobretudo, gostaria de ressaltar que essa trajetória contribuiu para embasar os referenciais teóricos sobre arte contemporânea, principalmente sobre os trabalhos em videoperformance que multiplicaram durante o período pandêmico. Inúmeros artistas

ISSN: 2238-1112

adeptos da presencialidade passaram a experimentar este recurso para continuar suas pesquisas e produções deparando-se com o desafio de compreendê-la na prática.

Considera-se indispensável destacar a fundamental contribuição da pesquisa autobiográfica. O trabalho em arte desenvolvido até aqui, com caminhos fluidos e constantes trânsitos entre teoria e prática, obteve na escrita de diários autobiográficos enquanto procedimentos metodológicos, uma potente forma de recordação e memória. Por outro lado, a produção da obra em videoperformance permitiu que houvesse filmagens em turnos diferentes do dia (o dia e a noite), com uma edição de imagens que teve a intenção de colaborar para a ideia de ciclicidade e renovação presentes desde a proposta inicial.

Houve, durante o percurso empreendido, uma conexão entre gerações através do sangue menstrual e dos enraizamentos da mangueira. Apenas ao final do processo performativo de captação de imagens, a noção dessa relação tornou-se mais evidente para a própria autora-performer. Assim, ao compreender que cada processo criativo tem seu tempo de maturação, foi perceptível o quanto o trabalho foi moldando a si mesmo. Como já apontou Jean Lancri, “não fiz mais o meu trabalho do que o meu trabalho me fez”. A arte e a vida estão em constante processo de (re)organização e criação. Nesse processo que, para a autora-performer mostrou-se sagrado, ao mesmo tempo, rico em sacrifícios (os quais podem ser notados através da própria menstruação), observou-se o quanto o caminho de descobrir o amor pelo meu próprio corpo e, consequentemente, pelo meu próprio sangue, fortaleceram a artista e a mulher nesse trânsito ininterrupto entre arte e vida.

Assim, a relação com a maternidade e com todas as mulheres que foram focos da pesquisa realçou o caráter sagrado desse trabalho e mostrou que, evidentemente, essa relação entre genealogias constitui partes importantes de tudo que a autora-performer é-está-pensa-age-sente como parte desse mundo atual. Nesse sentido, a fertilidade, a maternidade, o florescer e o frutificar apresentaram-se como constantes manifestações do sagrado em tudo que é próprio do feminino. As buscas internas pelo autoconhecimento, pela ligação com a genealogia feminina, e pelo entendimento e aprendizados proporcionados pela maternidade, são constantes processos de criação que têm modificado os modos da autora de performar e partilhar a sua própria existência no mundo.

Mesmo após a apresentação da videoperformance *Fruto do vosso sangue, mulher*, todos os processos e estudos realizados durante a elaboração da obra seguem em andamento e produzindo reverberações para a performer. Especialmente, as relações estabelecidas e desenvolvidas com as outras três gerações de mulheres abordadas, a busca pelo autoconhecimento e a prática da escrita autobiográfica seguem suscitando novas reflexões e gerando novos caminhos de pesquisa. Assim, a autora segue investigando modos de criação em performance a partir de questões das mulheres, inspirações na sua ancestralidade feminina e utilização das escritas de si enquanto gatilhos dos processos criadores.

Por fim, vale complementar que se considera aqui, a busca por uma coerência temático-argumentativa entre os eixos que compuseram o trabalho supracitado, ressaltando a importância da autobiografia enquanto procedimento metodológico de pesquisa nas produções artísticas contemporâneas. Ademais, torna-se fundamental para essas artes performativas, para a dança e para a pesquisa em artes do-no-pelo corpo de maneira geral, fomentar as discussões que enfocam esse viés metodológico. Enfim, vale salientar a busca por reflexões que contribuam para aprimorar as compreensões que perpassam os percursos e trânsitos, muitas vezes amalgamados, entre teoria e prática.

Autora: Luana Furtado Ramos Cairrão
Instituição: UFSM
E-mail: luanafurtadoramos@hotmail.com
Dados curriculares:
Graduada em Dança Bacharelado pela UFSM e mestranda pelo PPGART nessa mesma instituição. Integrante do Laboratório de Performance, Arte e Cultura desde 2019, onde participa de todas as atividades relacionadas à pesquisa e extensão. Atuou como bolsista FAPERGS/PROBIC por duas vezes consecutivas no grupo Performances: arte e cultura.

Co-autora: Gisela Reis Biancalana
Instituição: UFSM
E-mail: giselabiancalana@gmail.com
Dados curriculares:
Graduada em Dança (1991), Mestre (2001) e Doutora (2010) em Artes/UNICAMP. Pós doutorado na De Montfort University, UK. Professora nas Artes Cênicas (1995-2014) e prodessora no Curso de Dança (2014-) UFSM, responsável pela sua criação. Atua no PPGART com pesquisas transversais em performance. É líder do grupo Performances: arte e cultura/CNPQ e coordena o LAPARC.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Referências:

BERNSTEIN, Ana. **A performance solo e sujeito autobiográfico.** Revista Sala Preta, v. 1, p. 91-103, 2001. Disponível em https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010. Acesso em 17/01/2021.

CALADO, Eliana A. de Freitas. **Autobiografias de Simone de Beauvior:** sujeito, identidade, alteridade. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, 2012.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano.** São Paulo, Editora Martins Fontes. Tradução Rogério Fernandes, 1992.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A Ciranda das mulheres sábias.** Rio de Janeiro, Editora Rocco. Tradução Waldéa Barcellos, 2007.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance.** São Paulo, Editora Perspectiva. Tradução Renato Cohen, 2013.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** Lisboa, Editora Orfeu Negro. Tradução Jefferson Luiz Camargo, 2007.

LEOTE, Rosangella. **Vídeoperformance: linguagem em mutação.** In: performance presente futuro, v.I, [curadoria Daniela Labra] - Rio de Janeiro. Contracapa, 2008.

MALATIAN, Teresa. **Escritas de si e narrativa histórica.** Acervo digital Conteúdos e Didáticas de História. Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, 2012. Disponível em: http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/46186. Acesso em: 2/02/2021.

POSSAS, Lidia Vianna. Vozes femininas na correspondência de Plínio Salgado (1932-38). In: GOMES, Ângela de Castro. **Escritas de si, escritas da história.** 1º Edição, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004, p. 257-278.

SARTORI, Maria Ester. S. R. **Escritas de si: a arte da existência gravada em autobiografias, diários pessoais e relatos de viagens femininos.** Simpósio Nacional de História, 2019.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte, Editora UFMG. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis, 2013.

ISSN: 2238-1112

Entre o aqui e o agora: Danças (em) (na) pandemia

Marcela Gomes Aragão (UFBA)
Daniela Bemfica Guimarães (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: O artigo narra a experiência de três trabalhos artísticos que puderam se reinventar com o contexto da pandemia. Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas, Baile do Menino Deus e Resto: no tempo, no silêncio, na escuta são trabalhos que foram pensados para atravessar as telas virtuais, bem como foram também as novas experiências de vida que a pandemia provocou. A conexão entre os trabalhos é costurada por um jogo de perguntas sugerido pelos autores Fernando Eugênio e João Fiadeiro (2013) dialogando com o conceito de experiência proposto por Jorge Larrosa (2017). E estas narrativas são também atravessadas pelas reflexões de Vladimir Safatle (2021) e Achille Mbembe (2021) por estarmos em estados de sobrevivência aqui no Brasil, por causa da pandemia aliado há um pandemônio no poder.

Palavras-chave: EXPERIÊNCIAS. DANÇA. JOGO DE PERGUNTAS. PANDEMIA. VIRTUALIDADE.

Abstract: The article narrates the experience with three artworks that were reinvented within the pandemic context. Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas, Baile do Menino Deus e Resto: no tempo, no silêncio, na escuta were designed to cross virtual screens, as well as the new life experiences provoked by the pandemic. The connection between the works is stitched by a quiz game suggested by the authors Fernando Eugênio e João Fiadeiro (2013) dialoguing with the concept of experience proposed by Jorge Larrosa (2017). And these narratives are also crossed by the reflections of Vladimir Safatle (2021) and Achille Mbembe (2021) due to the fact that we are in a state of survival here in Brazil because of the pandemic allied to the pandemonium in the power.

Keyword: EXPERIENCES. DANCE. QUIZ GAME. PANDEMIC. VIRTUALITY.

No mês de março de 2020, aqui no Brasil, fomos tomados por um colapso que transitava entre uma crise sanitária, política, financeira, ideológica. Nos deparamos com a pandemia do novo coronavírus e fomos forçados a pausar, entrar em estados de suspensão, sobreviver em um isolamento social. Anteriormente a pandemia já vivíamos em uma sociedade que já estava sendo configurada em

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

convívios sociais forjados por relações e presenças virtuais, individualizada, manipulada pelo "publi"[1] das plataformas digitais.

Entretanto, com a pandemia fomos levados ainda mais para um convívio total de isolamento social. Até porque como já sabemos o isolamento social é uma das formas em que conseguimos conter a proliferação do vírus, desta forma a escolha de se manter afastado das pessoas que amamos foi e continua sendo um ato de amor. Um ato de amor como escolha política e revolucionária. O respeito e a empatia pelo outro foram formas que, nós, poderíamos ter escolhido para reexistir enquanto uma sociedade falida que tenta se recriar em pleno caos. Entretanto, nós falhamos. Escrevo este artigo um ano e três meses depois, e aqui no Brasil, ainda fazemos campanha para reforçar o entendimento desse isolamento social.

Sabemos que falhamos, mas nós sabemos também que falhamos por não existir um Governo que prioriza nossas vidas. A nossa falha é justificada por não existir um Governo que implemente projetos de sustentabilidade de renda para aqueles que não puderam deixar de sair de suas casas e para aqueles que perderam suas condições mínimas de se manter vivos.

As mortes foram e continuam sendo banalizadas. E a lógica da produção de um capitalismo desenfreado, mesmo em uma pandemia com mais de 477 mil mortes no Brasil, não pode parar. Fomos um dos poucos países do mundo que recusou a seguir as recomendações de combate à pandemia, bem como a não priorizar a compra das vacinas[2], que seriam até então nossas únicas chances de ainda sobreviver. Vivemos aqui no Brasil em um estado necropolítico, genocida, negacionista, e como Vladimir Safatle escreve, um "estado suicidário".

> O Brasil mostrou definitivamente como é o palco da tentativa de implementação de um estado suicidário. Um novo estágio nos modelos de gestão imanentes ao neoliberalismo. Agora, é a sua face a mais cruel, sua fase terminal.
> Engana-se quem acredita que isto é apenas a já tradicional figura do necroestado nacional. Caminhamos em direção a um para além da temática

[1] O famoso publi é uma abreviação de publicidade muito usada nas plataformas do Youtube, Instagram e Facebook, são utilizadas por quem produz conteúdo nessas plataformas e é patrocinada por grandes e pequenas empresas.

[2] "Vacinas salvam vidas!" Este está sendo o lema da campanha para conscientizar a sociedade brasileira que o uso das vacinas é a melhor forma de combatermos a pandemia. O negacionismo e a não priorização das compras da vacina, no ano de 2020, pelo presidente Genocida Bolsonaro provocou ainda mais mortes neste ano de 2021. Aqui em Recife/PE, recentemente, pude ler com meus próprios olhos o relato de duas amigas que mencionaram que os seus pais morreram justamente no dia em que eles tomariam a primeira dose da vacina. Me pergunto: E se essas vacinas tivessem chegado muito antes? Eles estariam mortos? Quantas mortes não foram salvas por não termos vacinas o suficiente? É um direito nosso termos acesso a vacinas! Repito e grito: Vacinas sim!

ISSN: 2238-1112

> necropolítica do estado como gestor da morte e do desaparecimento. Um estado como o nosso não é apenas o gestor da morte. Ele é o ator contínuo da sua própria catástrofe, ele é o cultivador de sua própria explosão. Para ser mais preciso, ele é a mistura da administração da morte de setores de sua própria população e do flerte contínuo e arriscado com sua própria destruição. O fim da Nova República terminará em um macabro ritual de emergência de uma nova forma de violência estatal e de rituais periódicos de destruição de corpos (SAFATLE, 2020, p.1).

Abro uma pausa e respiro sem saber como continuar quando relembro tudo o que já vivemos e ainda continuamos a viver com esta pandemia. Então, nós brasileiras e brasileiros nos perguntamos sobre o agora e o amanhã, como se manter vivo, como reerguer ainda os impulsos de vida que nos restam. Especificamente, neste momento, enquanto artista-pesquisadora, me pergunto e nós artistas nos perguntamos como continuar vivendo e trabalhando com arte na pandemia, aqui no Brasil?

O cenário artístico anterior à pandemia já estava sendo alvo de perseguição desde a posse do presidente Genocida Bolsonaro, em janeiro de 2019, quando muitas obras e trabalhos artísticos foram vítimas de muita opressão e censura. Por exemplo, quando o presidente decide transferir para Brasília a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e querer impor uma espécie de filtro nas produções audiovisuais brasileiras. Ou, por exemplo, quando a artista e mulher trans Renata Carvalho, e sua obra ***O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu,*** foram alvos de extrema violência de opressão e controle, causando o cancelamento do espetáculo em alguns festivais brasileiros. Esses exemplos, bem como o corte de verbas destinadas aos incentivos de cultura e arte foram reduzidos ao mínimo para os artistas brasileiros, somam e reforçam um plano político que captura e deturpa as forças e os projetos de nós artistas.

A pandemia foi mais um cenário que colapsou em nossos modos de fazer-pensar arte. E o que nos resta? Como seguir adiante vivendo de arte nesse Brasil que devora seu próprio povo? Como seguir dançando longe dos palcos e da rua? Como seguir dançando sem a presença do outro, que ao mesmo tempo, nos assiste e compõe junto com nossos trabalhos artísticos? Como experienciar processos de criação com arte ao mesmo tempo em que enfrentamos processos de uma sobrevivência de vida?

O estado de pausa forçado pela atual conjuntura social possibilitou que nós artistas pudéssemos recriar e reinventar nossas formas de existir na cena, no palco, na vida. Reconstruímos os modos de dançar, iluminar, atuar, ensaiar, que

ISSN: 2238-1112

fazíamos desde quando nós escolhemos e decidimos ser quem somos: artistas. A partir de agora, começo a narrar as experiências de três trabalhos artísticos que puderam reinventar seus modos de fazer, em virtude da pandemia, são eles: Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas, Baile do Menino Deus e Resto: no tempo, no silêncio e na escuta.

O conceito estético destas três obras artísticas não possui relações de semelhança, entretanto foram trabalhos que no ano de 2020 e 2021 tiveram que se adaptar e reinventar aos novos modos relacionais e estéticos de uma sociedade em tempos de pandemia. Escolho narrar esses três trabalhos artísticos, pois foram trabalhos que pude experiencia-los, enquanto artista-criadora, performer e dançarina.

As experiências que narro surgem a partir do próprio conceito de experiência sugerido por Jorge Larrosa, no qual propõe experiência como o tempo em movimento que produz acontecimento. Experiência como um lugar de travessia, deslocamento, que envolve mudança, acontece nos momentos de interrupção nos quais paramos, de fato, para observar e escutar. A experiência é um encontro, instaura possíveis brechas, possibilita marcas, produz afeto. Um espaço onde têm lugar os acontecimentos. A experiência nos transforma e nos converte em outra coisa.

> A experiência é o que nos acontece, não o que acontece, mas sim o que nos acontece. Mesmo que tenha a ver com a ação, mesmo que às vezes aconteça na ação, não se se faz a experiência, mas sim sofre, não é intencional, não está do lado da ação e sim do lado da paixão. Por isso a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição. [..] A experiência é sempre do singular, não do individual ou do particular, mas do singular. E o singular é precisamente aquilo do que não pode haver ciência, mas sim paixão (LARROSA, 2017, p.68).

Antes de iniciar o relato dessas experiências proponho um jogo de perguntas para essas reinvenções artísticas, e que servem como forma de construir uma cartografia conceitual e criar uma conexão/elo entre os trabalhos. São perguntas que derivam como: Que danças sobrevivem a uma crise sanitária? Como me manter viva nesses sistemas em tempos pandêmicos? Como instaurar micros devires revolucionários na produção dos programas dentro da minha casa? Como criar narrativas de afeto que não escape dos olhos de quem assiste em uma tela? Isso é possível? Como criar relações – estar juntes – dançar juntes através dos dispositivos com telas? Quando haverá a possibilidade de tocarmos livremente?

ISSN: 2238-1112

Quais são as relações que serão estabelecidas entre o convívio social? E o trauma e possíveis medos que irão afetar essas relações? Quando poderemos tocar e sentir o outro livremente dessas angústias pós-pandemia? Por quanto tempo nossos corpos irão conseguir sobreviver diante do isolamento social?

O jogo de perguntas é sugerido a partir da metodologia **Jogo das perguntas: O modo operativo "and" e o viver juntos sem ideias**, dos pesquisadores Fernanda Eugênio e João Fiadeiro (2013). A metodologia constitui-se a partir de um jogo em espiral, de improvisação em tempo real e de modos relacionais. A consistência e as regras desse jogo é a partir das experiências que nos acontecem e do que é vivenciado e partilhado no tempo presente. As regras não são baseadas somente em coerências. Talvez, não haja nem espaço para habitar a coerência neste jogo das perguntas. Como os autores escrevem, "um jogo que só acontece porque deixamos de nos ocupar em "saber por quê" e nos concentrarmos em "saborear o quê", desdobrando "a que sabe" o acontecimento (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2013, p. 223).

Não há também pretensão em responder de modo afirmativo as questões colocadas no jogo, e sim respondê-las com outras novas perguntas. O que move o jogo são os fluxos ininterruptos de inquietações e desejos. Um método e um modo que permite experimentar o ato criativo individual. Este laboratório metodológico me permite adentrar tanto no tempo do presente, como me atentar às questões que surgem para as novas criações de danças em tempos de pandemia.

Um dos conceitos-ferramentas que é utilizado neste jogo é sobre como os acidentes que nos interrompem, nos tiram de uma zona de conforto, muitas vezes, de lugares esvaziados, nos convocam como um tipo de inquietação que nos leva a detonar processos de criação e reconfigurar nossos modos de fazer. Isto é, como a pandemia provocou e acionou detonadores que puderam recriar outros modos de sobrevivência com arte. De um modo violento e abrupto, acredito, que a pandemia possibilitou esses detonadores para pensarmos em formas de conjurar nossas existências artísticas nesse futuro virtual.

Outro conceito-ferramenta que me deparo junto com o jogo das perguntas é o que os autores escrevem sobre o "viver juntos", que está conectado com uma ideia de que juntos é o modo que conseguiremos elaborar tarefas, pensar ou não em futuros utópicos, criar planos comuns. Na pandemia, este "viver juntos" mas separados por telas e fronteiras possibilitou que a classe artística pudesse estar

mais conectada e conseguisse juntos conjurar estratégias e planos de sobrevivência para a classe trabalhadora artística. Os autores propõem que “é no “juntos” que se re-para e repara” (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2013, p. 225).

Por último, me deparo com que os autores escrevem sobre o mapa do Como, que é construído por uma tática que sempre pretende desviar das respostas, possibilitando que nós possamos viver e habitar no como-fazer. Percebo que quando nós artistas, nos lançamos nesses outros modos de fazer arte, não sabíamos se iria dar certo, ainda não haviam respostas e resultados obtidos, entretanto fomos desenhando cartografias onde o como-fazer era/é a força motriz dos nossos trabalhos artísticos reinventados nesta pandemia.

> Fazer o Mapa do Como acontece somente na medida em que somos capazes de interrogar o que “convém” à própria operação a fim de executá-la. Viver e habitar com franqueza o Mapa do Como só é possível se, no terreno e com ele, nos dispusermos a descobrir, a cada vez, os materiais a serem acionados (palavra, corpo, imagem, etc), onde os vamos situar (num teatro, numa galeria, numa interface audiovisual, fotográfica, presencial etc) e qual sua temporalidade (a do instante, a da duração, qual duração etc) (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2013, p. 223).

Retornando as experiências dos três trabalhos artísticos que mencionei acima, o primeiro trabalho artístico Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas[3] é um videoarte que foi produzido junto com os artistas olindenses Gabriela Holanda e Thiago Neves, sendo orientado pela professora-artista-pesquisadora Daniela Guimarães. Foi um projeto motivado e que contou um pequeno recurso financeiro, a partir do Edital TESSITURAS – Apoio à Extensão na Pós-Graduação, realizado pela Proext junto à Universidade Federal da Bahia (UFBA), o projeto foi aprovado no ano de 2020, mas devido ao atraso do pagamento, só pode ser realizado em fevereiro de 2021.

A videoarte possui três minutos, cada minuto corresponde a três diferentes ações que foram desenvolvidas e criadas, a partir de um contexto anterior à pandemia que envolvia rua, aglomeração, relação e contato com o outro. Escolho nomear essas ações de programas performativos, conceito desenvolvido por Eleonora Fabião, no qual ela sugere o que o programa performativo faz é desprogramar tudo aquilo em que toca e o que toca. Os programas são formas de criar uma situação, deslocar/friccionar um cotidiano estabelecido, provocar e emergir

[3] Disponível na plataforma do Youtube: Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas - YouTube

as poéticas entorpecidas. “No final das contas, ele é um corpo estranho que se mete nas circunstâncias, ele é uma forma de vida poética que suspende o estabelecido” (FABIÃO, 2020, p.1).

Escolho também nomear as ações como programas performativos, pois esta videoarte que criei faz parte da minha pesquisa-criação que desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA), bem como um desdobramento da pesquisa produzida na Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, ambas realizadas na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Como havia mencionado anteriormente, cada minuto corresponde a um programa performativo diferente, entretanto todos se conectam com o tema da minha pesquisa que problematiza as relações de gênero através das criações dos programas.

O primeiro minuto da videoarte é o programa performativo que nomeei como COR(P)(R)O EM OBRAS, problematizo o meu lugar, enquanto mulher, o porquê não correr somente de biquíni, livre de violências que sucumbem à minha existência. Nós, mulheres, somos violentadas por assobios, pelas palavras de insulto e pelos olhares que nos vulgarizam. Correr apenas usando um biquíni era uma atitude de enfrentamento diante dos modos e modelos de construção da sociedade patriarcal. Já no segundo minuto da videoarte nomeei como EMPIRULITAR-SE problematizo este projeto colonial que nos violenta através das hierarquias dos saberes e falas e que determinam, quem e como se pode falar nos territórios acadêmicos, espaços civis comuns. Por último, o terceiro programa performativo se chama MÁQUINAS DE RABA, uma forma poética que encontrei para questionar as relações de poder que circunscrevem os corpos de nós mulheres, bem como maneiras de pensar e discutir territorialidade, sexualidade e empoderamento.

Os programas performativos inicialmente foram pensados em estruturas que aconteciam em tempo real, possuindo uma característica da efemeridade, na relação com vários outros, aconteciam entre as camadas do toque, calor, proximidade e aglomeração. Com a pandemia me deparei sobre como criar os programas performativos em uma sociedade que estava sendo configurada pelo medo do toque, da proximidade, da invasão do espaço do outro. Então, como criar programas performativos que possibilitasse ainda insurgências poéticas?

ISSN: 2238-1112

Quando escolho os programas performativos como possibilidade estética tenho a intenção de inventar ao meu modo relações permeáveis e abertas entre as ações e o transeunte-espectador. Os afetos que movem os programas performativos possibilitam a transformação do espaço, a própria criação dos programas e o espectador desavisado. Entendendo que a obra artística nunca se encerra nela mesma, pois a obra continua em processo de transformação nos corpos daqueles que foram capturados pelas potências indomáveis. Então, como me relacionar com outro estando longe?

Observo a possibilidade que encontrei de transformar o compartilhamento dos programas performativos através da videoarte possibilitando a expansão das várias camadas que existem em um trabalho artístico. Por exemplo, pensar a relação com a câmera, os diversos ângulos que ela possibilita, ou até mesmo como ela modifica o estado de corpo dos transeuntes e da cena em que o programa performativo acontece. Tudo isso vai gerando e construindo inúmeras narrativas para a própria criação dos programas performativos.

Me deparei também com o processo de edição e suas infinitas possibilidades de (re)criar somente uma tomada (ação). Modificar a velocidade, intensificar a cor da cena, borrar o que já é estabelecido. O processo de edição para nós dançarinos são outros modos de construir uma outra coreografia. Conseguimos decupar aquilo que não queremos dizer e conseguimos focar aquilo que queremos enfatizar.

As infinitas possibilidades que me deparei com essa nova forma de criar impulsionou também a pensar sobre a materialidade não-efêmera dos programas performativos. Ter a oportunidade de revisitar e assistir como uma espectadora da minha própria criação suscita novos disparadores para meu fazer artístico.

Retomo algumas perguntas que vomitei no início deste artigo e, que talvez, façam mais sentido agora de serem compartilhadas, mas para mim são perguntas que são necessárias reafirmar e se perguntar várias vezes aqui, neste artigo que escrevo, bem como nos meus processos de vida-arte: Como instaurar micros devires revolucionários na produção dos programas dentro da minha casa? Como criar narrativas de afeto que não escape dos olhos de quem assiste em uma tela? Isso é possível? Como criar relações – estar juntes – dançar juntes através dos dispositivos com telas? Por quanto tempo nossos corpos irão conseguir sobreviver diante do isolamento social?

ISSN: 2238-1112

Me lanço novamente nos jogos das perguntas e sou provocada por outras inquietações que acabam de me interromper: Como possibilitar/mover/criar dispositivos que possibilitem políticas de encontro e afeto em uma sociedade em estado de guerra? Como instaurar políticas de encontro na criação dos programas performativos através/com telas virtuais? É possível criar levantes virtuais que possam estilhaçar nossas telas e instaurar narrativas micro-políticas em nossas casas?

A partir destes relatos das experiências que me atravessaram durante a pesquisa desta produção da videoarte, abro um parêntese neste fluxo junto com uma pausa, que me leva a uma reflexão, será que este novo modo que nós encontramos para reinventar nossas existências, são apenas um *looping* frenético que o capitalismo nos impõe e obriga para sempre estarmos capturados como massa de manobra?

Acredito que a pandemia seria este acontecimento em que a humanidade é forçadamente interrompida, e que poderíamos tentar escrever uma outra história, forjar outras maneiras de habitar a Terra. Entretanto, sou sugada por um pessimismo e questiono sobre essas produções frenéticas que tivemos que nos adentrar para nos manter vivos nessa sociedade em pandemia.

O historiador Achille Mbembe no texto **O direito universal à respiração**, questiona sobre essas relações digitais que foram mais ainda intensificadas com o confinamento, e que estamos vivendo em ilusões:

> Acredita-se que, por meio do digital, o corpo de carne e osso, o corpo físico e mortal, será aliviado de seu peso e de sua inércia. Ao final desta transfiguração, ele poderá finalmente atravessar o espelho, subtraído à corrupção biológica e restituído ao universo sintético dos fluxos. Isto é uma ilusão: assim como dificilmente haverá humanidade sem corpo, a humanidade também não poderá conhecer a liberdade sozinha, fora da sociedade às custas da biosfera.
> Precisamos recomeçar de outro lugar, já que, para nossa própria sobrevivência, é imperativo restituir a todo vivo (incluindo a biosfera) o espaço e a energia de que precisa. Em sua vertente noturna, a modernidade terá sido, do começo ao fim, uma guerra interminável travada contra o vivo. E ela está longe de terminar. A sujeição ao digital constitui uma das modalidades desta guerra, que conduz diretamente ao empobrecimento do mundo e à dessecação de grande parte do planeta (Mbembe, 2020, p.4).

A partir disso que mencionei, não consigo afirmar, nem tão pouco chegar em uma conclusão precipitada, afinal de contas ainda estamos vivendo na

pandemia, então decido por agora continuar no fluxo e no exercício de uma escuta ativa e reflexiva através do jogo das perguntas.

O segundo trabalho artístico Baile do Menino Deus é uma apresentação e também podemos nomear de festa ao ar livre, que existe há mais de 17 anos, em Recife – PE, especificamente sendo festejada no Marco Zero – PE, e criada pelo artista Ronaldo Correia de Brito. O Baile do Menino Deus é uma apresentação cênica que acontece como festejo natalino e é testemunhado por uma multidão de pessoas, em torno de 70 mil pessoas, porém no ano de 2020, foi reinventada e pensada como filme que atravessou as telas e quebrou inúmeras fronteiras.

O Baile do Menino Deus é composto e realizado por trezentos artistas, entre atores, músicos, cantores, dançarinos, equipe técnica e diretores. Desta forma, proponho narrar as experiências que atravessaram esta reinvenção junto com a fala/escrita de outros dançarinos e diretores que pude trocar através de um bate-papo pelo whatsapp. Acredito que reunir essa diversidade de experiências vivenciadas por meus companheiros de cena provoca infinitos olhares para uma "mesma" experiência.

A primeira pergunta que pairava entre nós é se haveria Baile do Menino Deus este ano (2020)? A resposta desta pergunta foi respondida através da hastag #vaiterbailesim, que inclusive, serviu como mote para a hastag de divulgação nas plataformas digitais. Com a confirmação de que haveria Baile do Menino Deus, nos deparamos com outros questionamentos: Como vai ser o Baile? Vamos dançar de máscara? Vai ter público? De que maneira iremos ensaiar?

Então, descobrimos que o Baile se tornaria um filme, e um dos formatos desta produção audiovisual haveria acessibilidade, o que já modifica e torna a obra como uma experiência que pode ser vivenciada por uma multiplicidade de corpos. Ensaiamos durante um mês em um formato digital, nos encontrando cada um em suas respectivas casas e telas. Em seguida, nos encontramos por aproximadamente dois meses em ensaios presenciais com o uso obrigatório de máscaras.

Quando nos encontramos presencialmente pela primeira vez havia um misto de sensação entre o medo e a angústia sobre como tocar, ficar perto, sentir o outro. O uso de máscara foi um desafio para nosso condicionamento físico, tivemos que reaprender a respirar e dançar junto com a máscara, mas, sobretudo, o uso da máscara foi desafiador porque sentíamos falta de olhar os nossos sorrisos. Dançar sem ver a expressão daqueles rostos provocou uma enorme dificuldade, para o

ISSN: 2238-1112

desenvolvimento das coreografias, pois as danças que fazem parte do Baile são danças que se fazem através da presença do olhar e do sorriso.

Com este desafio que nos deparamos, começamos a explorar as possibilidades infinitas que existem no olhar. Aprendemos a sorrir com nossos olhos e perceber os "novos" sorrisos que transbordavam em nossos rostos cobertos por máscaras. Enfatizamos a construção de uma presença pelo olhar. Um exercício de presentificar nossa presença com nossa corporeidade e nosso olhar.

> Ao longo desses 15 anos fizemos alguns especiais para a TV, mas nada comparado com o que foi essa versão de 2020, em plena pandemia. Muitas dificuldades se apresentaram logo no início do ano, quando a Covid-19 começou a ceifar vidas: vai ter Baile esse ano?, era a pergunta. Tínhamos de aguardar. E saber esperar é uma qualidade que pouca gente tem. Eu mesmo não sou das esperas. Mas não tinha o que fazer.
> Então, meados de agosto, acho, Ronaldo teve a brilhante ideia de transformar o espetáculo num filme. Não um especial de TV, feito às pressas, em dias de ensaios gerais no Marco Zero. Mas algo mais robusto, tecnicamente mais difícil, mais elaborado, o que exigia um planejamento detalhado. Seria como? Seria quando? Com quem? Onde? Que palco caberia a montagem gigantesca do cenário? Quem dirigiria o filme? Quem cuidaria da cinematografia, da montagem e edição? Como seria a captação de som? Como seriam duas equipes juntas (a do espetáculo e a da filmagem), trabalhando ao mesmo tempo, no mesmo espaço, em tempos de pandemia? E os medos? E as preocupações com a saúde de todo mundo? Como seria resolver essas questões? Usaríamos máscaras o tempo todo? Como se canta de máscara? Como se dá distanciamento físico a quase duzentas pessoas? E mais ainda: os patrocinadores aceitariam mudar o objeto do projeto original, impossível de ser realizado, neste momento de crise sanitária, no Marco Zero, com a presença massiva de quase 10 mil pessoas por noite/apresentação e, ao invés disso, fazermos um longa metragem? Aos poucos, as soluções foram surgindo.
> O resultado final me pareceu satisfatório. Fizemos o nosso melhor e o filme consegue um registro autêntico de nosso amor pelo espetáculo. quanto a mim, muitas lições aprendidas, muita reflexão a partir dessa experiência. É mesmo fascinante o mundo do cinema, mas ando cada vez mais convicto que meu lugar no mundo é o teatro mesmo. Nele é que me sinto em casa. Nele é que me realizo. Torço para que a Humanidade consiga encontrar um eixo de decência, que consigamos vacinar todas as pessoas (apesar do governo federal trabalhar a favor do vírus e não do bem-estar do povo), que a pandemia tenha um fim, o quanto antes. É que ando cheio de saudades da presença física das pessoas, de um abraço, de um encontro de virtudes, mas não mais virtuais (SANTANA[4], 2021).

O Baile sendo realizado em tempos de pandemia em que o toque e a proximidade nos amedrontam provocou a pensarmos sobre o exercício da coletividade, como estar, dançar e cuidar junto com o outro é um ato de amor.

> Então, a experiência do Baile no contexto da pandemia para mim foi extremamente um lugar de cura, de cuidado, de saúde mental e também um

[4] Este relato dessa experiência foi compartilhado por Quiercles Santana, através do *whatsapp*. Ele é diretor de cena, atores e coros do Baile do Menino Deus.

ISSN: 2238-1112

> lugar de desafio. Coloco em primeiro lugar, mas do que a princípio pensar na performance e no resultado final, de todo o processo, para mim, inicialmente foi o lugar de autocuidado. Principalmente, pela forma de como foi conduzido o processo, mesmo nos encontros sendo feitos virtualmente, mas o olhar da coreógrafa da gente, que é Sandra Rino, e de cada integrante, o olhar do cuidado um com o outro, de parceria e motivação, de criar esse lugar de fortalecimento do grupo foi extremamente revitalizador.
> E também, pelo fato da gente ter práticas compartilhadas, nos foi incentivado e estimulado realizar entre nós mesmos, os bailarinos, práticas em que cada em um determinado momento facilitaria o encontro dessas práticas. O que enriquece a nível de aprendizado desse lugar de cuidado, mas também da vivência e experiência de corpo e de vida de cada um. E, ao mesmo tempo, acredito também que fortalece o grupo e a unidade não só no sentido do movimento coreográfico, mas no sentido dos afetos. Acho que o baile contribui nesse sentido do fortalecimento dos afetos e isso se reverbera na cena, esse respeito e o cuidado se revela na cena e na performance.
> Acho que pensar esse contexto da dança dentro de um contexto de pandemia trouxe outras perspectivas mais aprofundadas do que é o respeito com o outro. De não pensar somente em si, nos próprios anseios e nas próprias vontades, mas entender ainda mais o exercício da coletividade (RABELO[5], 2021).

O formato do filme do Baile também nos fez perceber ainda mais como a relação com o público nas artes cênicas é tão importante, significativo e essa relação de troca modifica completamente os estados da cena e do nosso corpo. A relação com o espectador que é estabelecida nas artes cênicas geram aquela vontade de sempre querer modificar o que foi apresentado anteriormente, se doar mais, provoca aquele famoso friozinho na barriga antes de entrar em cena…

> Quando chegaram os momentos da gravação senti a falta e a troca que tínhamos com o público, o público era no caso as três lentes e o elenco que estavam ali conosco presente Confesso que não tenho vontade de permanecer nesse formato, prefiro essa relação de troca imediata que temos com o público, assim quando a gente encerra a coreografia o público aplaude, e isso é incrível! Mas nesse formato do filme pudemos resistir, como também reexistir. Uma forma que a arte pode contribuir nesse contexto da pandemia, visto que muito tem se falado dos profissionais da linha de frente que tem seu serviço e sua importância inquestionável, mas também temos a arte se colocando nesse serviço. Uma oportunidade de refletir como a arte tem seu lugar de expressão e contribuição social nesse contexto de pandemia (VALDOMIRO[6], 2021).

Por último, o último trabalho artístico que narro é Resto: no tempo, no silêncio e na escuta, teve concepção e direção da artista-pesquisadora-docente Daniela Guimarães, foi um trabalho desenvolvido para ocupar a programação da Bienal do Ceará, no ano de 2021. A obra foi criada através da plataforma do Zoom,

[5] Este outro relato foi compartilhado pela dançarina Marcela Rabelo, minha parceira de longos tempos de cena da dança aqui em Recife/PE.
[6] Este outro relato foi compartilhado pelo dançarino José Valdomiro, também conhecido como Minininho! Um parceiro que a vida nos apresentou somente em terras baianas.

ISSN: 2238-1112

onde havia quinze performers - situados em suas respectivas casas - criando, improvisando e coabitando em tempo real, como também a trilha sonora foi uma criação que acontecia em tempo real junto com os performers. Um modo relacional e criativo de estar junto, mas ao mesmo tempo separado por telas e fronteiras.

> "RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta" é inspirado no livro "As cidades invisíveis" de Calvino, e dirigido por Daniela Guimarães para os improvisadores do Grupo de pesquisa Corpolumen (UFBA). A obra é criada via Zoom pautada na pesquisa de criação de um filme em tempo-real, e não em uma obra cênica para a tela. RESTO: ação de seguir vivo. RESTO: aquilo que sobra em mim ou uma parte de quem eu era. A casa é a cidade agora. Histórias íntimas constroem coreograficamente e geograficamente os corpos. A simplicidade é a escuta comum entre os caminhantes, que em seu convívio na tela, unem memórias, realidades e sonhos. Talvez, esteja aí, no simples, a possibilidade de novos discursos, de outros movimentos, de outros corpos e danças que restem, resistentes em poesia e luta. "RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta" é inspirado no conto "As cidades e os símbolos" do livro "As cidades invisíveis" do escritor Ítalo Calvino (1990), dirigido por Daniela Guimarães, Salvador – BA. É uma criação realizada em tempo-real, via plataforma Zoom, um acontecimento com duração de 30 a 40 min, pautado na perspectiva de pesquisa de criação de um filme em tempo-real, e não em uma obra cênica para a tela (GUIMARÃES, 2021).

Participar deste processo foi algo que nunca pude imaginar que um dia iria vivenciar a construção de um trabalho artístico sendo realizado dessa forma, pois a primeira questão que surge é o fato de nunca ter visto pessoalmente as pessoas com quem estava trabalhando, bem como nem possuir algum tipo de relação mínima entre aqueles que performaram junto comigo. O contato com o outro longe das cenas, do palco, sempre foi algo importante para mim, então conseguir estabelecer conexão com alguém que não conhecia, até então, para mim era impensável. Entretanto, performar Resto: no tempo, no silêncio e na escuta foi essa quebra das certezas que até então estavam sendo consolidadas há um tempo no meu fazer artístico.

Acredito que essa conexão que conseguimos ter no trabalho foi entender profundamente os protocolos que cada cena/ação/momento existia, por exemplo, compreender que na primeira cena havia somente uma ação minimalista, com gestos minuciosos e cotidianos, fazia com que eu pudesse me conectar com outras proposições que eram narradas nas outras minitelas.

Performar Resto: no tempo, no silêncio e na escuta ampliou também sobre como improvisar em coletivo, em tempo real e em espaços diferentes suscita ainda mais o exercício do diálogo. Entrar e sair de cena, abrir e fechar a câmera, sentar e observar o outro também são formas de estabelecer um diálogo tanto em

cena, como na própria vida. E, para mim, o diálogo circunscreve em uma instância necessária para nós conduzirmos nossas lutas e vidas nesse momento tão difícil e delicado em que estamos. Acredito que o diálogo é sempre um risco, por isso ele é tão difícil de ser realizado. Tem a ver com a busca de um entendimento, e que posteriormente, podem gerar formas de ações.

Possibilidade para uma conclusão transitória de danças em pandemia

Com o contexto da pandemia os trabalhos mencionados acima tiveram que pensar em uma pesquisa-criação através da produção audiovisual, que implica entender como perpassam as relações de criação (na) e (para) a tela, implicando na imersão do corpo que performa em novas dimensões de espaço e tempo, fazendo surgir novas sensibilidades, poéticas e estéticas para os programas performativos os quais debruço em minha pesquisa de Mestrado Acadêmico no Programa de Pós-graduação em Dança (UFBA). A produção e criação desses trabalhos artísticos realizados na atual conjuntura possibilita não somente a construção de um novo olhar estético e sensível sobre eles, como tornam possível o compartilhamento dessas criações em diferentes e novos territórios ainda não alcançados.

Nessa perspectiva Ailton Krenak discute em seu livro **O amanhã não está à venda**, sobre a pandemia e todas as questões e mudanças que estão circunscritas nesse novo modo de existir, e afirma que não podemos adiar o futuro, ele é aqui e agora, e não fiquemos à espera de uma normalidade. Então, refletir a dança nesses novos modos é pensar também sobre outros agenciamentos, curadorias, gestões.

Retorno aqui com o jogo das perguntas e sou tomada por novas questões que reverberam após narrar as experiências desses trabalhos artísticos: Que danças de contágio circunscreve agora? Quais danças e corporeidades movem/vibram nesse tempo do agora? Quais são aquelas que consigo partilhar? Quais são aquelas que sempre retornam e, se mantêm em um fluxo ininterrupto de inspirações? Quais são as danças que são capazes de quebrar/furar/estilhaçar/perfurar as telas e os nossos sentidos que ainda nos restam nessa vida pandêmica?

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Marcela Gomes Aragão
UFBA
. E-mail: marcelagaragao@gmail.com
Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Dança (PPG-DANÇA) e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (2019), ambas pela Universidade Federal da Bahia. Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (2015). Atua como artista e pesquisadora na COLETIVA

Daniela Bemfica Guimarães
UFBA
E-mail: bemfica.daniela@ufba.br ou artecose@hotmail.com
**Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA (2012/2017). Docente Permanente do PPGDANÇA/UFBA e PRODAN. Líder do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2018), com “Trilogia do sonhar”.

Referências:

EUGÊNIO, Fernandes; FIADEIRO, João. **Jogo das perguntas: o modo operativo “and” e o viver juntos sem ideias**. In: FRACTAL, REV. PSICOL., v. 25, n. 2, p. 221-246, Maio/Ago, 2013.

FABIÃO, Eleonora. **Atos íntimos contra o embrutecimento | A (ex)pressão do urbano.** Recife, Quarta Parede, 2021. Disponível em: Crítica – Atos Íntimos Contra o Embrutecimento | A (Ex)pressão do Urbano – Quarta Parede (4parede.com) Acesso em: 14 jun 2021.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Resto: no tempo, no silêncio, na escuta.** Sumário da Bienal de Dança. Disponível em: Bienal de Dança (bienaldedanca.com.br) Acesso em: 20 jun 2021.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MBEMBE, Achille. **O direito universal à respiração.** São Paulo: N-1 Edições, 2021. Disponível em: o direito universal à respiração | N-1 Edições (n-1edicoes.org) Acesso em: 14 jun 2021.

SAFATLE, Vladimir. **Bem vindo ao estado suicidário.** São Paulo: N-1 Edições, 2021. Disponível em: Bem vindo ao estado suicidário | N-1 Edições (n-1edicoes.org) Acesso em: 14 jun 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

MenstruAÇÃO: Língua, sangue e feminismo racializado

Mariana de Rosa Trotta (PPGDan-UFRJ)
Carina Ramos de Pinho Barreto (PPGDan-UFRJ)
Daniela de Melo Gomes (PPGDan-UFRJ)
Dandara da Silva Ferreira (PPGDan-UFRJ)
Débora Sampaio Vidal de Barros (PPGDan-UFRJ)
Deisilaine Gonçalves de Souza (PPGDan-UFRJ)
Flora Lyra da Silva Bulcão (PPGDan-UFRJ)
Laura Vainer de Albuquerque (PPGDan-UFRJ)
Manuella Jorge Lavinas Martins (PPGDan-UFRJ)
Marlúcia Cristina Ferreira Gomes (PPGDan-UFRJ)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: MenstruAÇÃO: língua, sangue e feminismo racializado é um artigo coletivo que surgiu de uma atitude corporativista da turma da disciplina Dança, Corpo e Cultura, do PPGDan/UFRJ. Trata-se de uma escrita colaborativa em meio à exaustão causada pela pandemia, em que as pesquisadoras - dançarinas, bruxas, desobedientes - rebelaram-se ante à exigência da produção neoliberal replicada pela academia, e responderam com seus fluxos destamponados. Em um diálogo com Audre Lorde, bell hooks, Clarissa Pinkola Estés, Conceição Evaristo, Grada Kilomba, Judith Butler, Lélia González, Lia Vainer, Lidia Larangeira, Liv Sovik, Lucila Scavone, Silvia Federici, Susan Sontag, entre outras vozes femininas, é discutido o abuso histórico sobre os corpos femininos. Este ultraje, saboreado por línguas patriarcais, racistas e colonizadoras – que desprezam o sangue das mulheres, ao mesmo tempo que não abrem mão de sugá-lo – é mastigado e pronunciado em outros termos, pelas línguas feministas. Passando por temas como a dor da guerra, o racismo e a perseguição, feridas abertas são confrontadas com o olhar atento de quem sabe ser necessário encará-las, para que sejam transpostas. Contracoreografando de forma deliberada e coletiva em direção ao lado vermelho da história, a lua é plantada na terra, assumindo e buscando a polissemia de ser mulher e de sangrar.

Palavras-chave: FEMINISMOS. MULHERES. LÍNGUA. CORPO.

Abstract: MenstruACTION: language, blood and racialized feminism is a collective article that emerged from a corporative attitude of the class of the discipline Dance, Body and Culture, of the PPGDan/UFRJ. It is a collaborative writing in the midst of the exhaustion caused by the pandemic, in which the researchers - dancers, witches, disobedient - rebelled against the demands of the neoliberal production replicated by the academy, and responded with their unstoppable flows. In a dialogue with Audre Lorde, bell hooks, Clarissa Pinkola Estés, Conceição Evaristo, Grada Kilomba, Judith Butler, Lélia González, Lia Vainer, Lidia Larangeira, Liv Sovik, Lucila Scavone, Silvia Federici, Susan Sontag, among other female voices, the historical abuse of female bodies is discussed. This outrage, savored by patriarchal, racist, and colonizing languages - which despise women's blood, while at the same time do not give up

ISSN: 2238-1112

sucking it - is chewed and pronounced in other terms, by feminist languages. Passing through such themes as the pain of war, racism, and persecution, open wounds are confronted with the watchful eye of one who knows it is necessary to face them, in order for them to be bridged. Counterchoreographing deliberately and collectively towards the red side of history, the moon is planted in the earth, assuming and seeking the polysemy of being a woman and bleeding.

Keywords: FEMINISM. WOMEN. LANGUAGE. BODY.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.
A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.
A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.
A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.

Conceição Evaristo

MenstruAÇÃO: língua, sangue e feminismo racializado é um artigo coletivo feito por quarenta mãos, no qual apenas a metade das mãos escrevem. Destras ou canhotas, nossa mão que escreve diariamente está rígida, controlada, automatizada e vigiada por códigos bem pouco maleáveis. Existe uma das mãos que não está dirigida. Escolhemos essa para escrever, a desapercebida, talvez inútil, para pingar os ovários, sentindo a cólica do que urge. Nada de analgésicos, sem absorventes e coletores, o sangue cai na terra, desavergonhado e nutre as lutas que estão em fluxo.

ISSN: 2238-1112

A ideia da escrita coletiva surgiu de uma atitude corporativista da turma da disciplina Dança, Corpo e Cultura, do PPGDan/UFRJ, ministrada pela Profa. Mariana Trotta, que também assina com sangue o artigo. CORPOrATIVISTA por entender que a produção acadêmica pode ser colaborativa. Escrevendo em luto, na pandemia, na exaustão, no genocídio, no trabalho intensificado das mulheres que assumem as diversas tarefas, pesquisadoras, dançarinas, bruxas, mães, desobedientes rebelaram-se ante à exigência da produção neoliberal, ante à necessidade do isolamento acadêmico que o formato da dissertação de mestrado nos impõe, ante à comprovação de produtividade. Se essa menstruAÇÃO parecer inadequada, acreditamos, de antemão, que é o modelo que está engessado e não mais nos representa.

Escrever este artigo foi uma maneira de registrar o tom sanguíneo que marcou a disciplina Dança, Corpo e Cultura, durante o primeiro semestre de 2021. Nossa escrita é fruto de discussões compartilhadas, alimentadas e sustentadas durante um período letivo pandêmico. Vozes que ecoaram e foram parar nas palavras umas das outras, ciclos que se impregnaram, afetações que atravessaram a todas e deram unicidade ao processo, tornando a escrita coletiva. Neste trabalho não há falas individuais recortadas e costuradas, pois ele é o jorro de um processo inteiro. É possível reconhecermos as contribuições de cada escritora mesmo em palavras não escritas por suas mãos.

O trabalho instaura nas nossas pesquisas acadêmicas uma problematização sobre autoria e compromete-se a ser um experimento que aproxime teoria e prática, arte e academia. Seguindo a tendência contemporânea de pensar as ações coletivas em âmbitos que antes eram somente individuais, como mandatas parlamentares coletivas, que se mostraram tão potentes nas eleições recentes, experimentamos a desconstrução da ideia de autoria ligada somente a uma pessoa que detém o poder/saber. Compreendendo que é neste limiar intensivo que se encontra a potência de pensamento de uma academia de artes.

Importante situar que todas somos mulheres cis, com úteros que menstruam, buscando ampliar a polissemia da palavra mulher e da palavra sangue. Interessa-nos, também, a força vibrante da cor vermelha e seus símbolos sociais, como um posicionamento político em direção à história que queremos construir.

A manipulação de gênero – como uma das faces de um conjunto de pensamentos e práticas do poder patriarcal, que opera uma subjugação dos homens

ISSN: 2238-1112

sobre as mulheres - sempre foi utilizada como recurso para a produção capitalista. Ainda hoje, as mulheres sentem reverberar a naturalização da exploração dos corpos femininos. Os abusos sobre os corpos das mulheres mostram suas primeiras consequências ainda na infância feminina, que muito cedo é pressionada a se enquadrar em padrões. Tais normatizações favorecem a manutenção do controle e poder masculinos sobre o que é identificado como feminino, nas relações sociais. É como se as mulheres já nascessem crescidas.

Reconhecendo nosso tamanho, aqui não se instaura um sujeito “nós, mulheres”, instauram-se várias sujeitas que se substantificam em “lutas”: nós, nossas lutas em curso, queremos discutir e pesquisar a violência linguística e a língua corporificada, e queremos racializar o debate feminista para exercitar - como sugerido por Audre Lourde - “o poder criativo da diferença” (2020, p.44). Inauguramos com este texto, e em nós, um movimento íntimo-coletivo de atenção à mulher que cada uma de nós é na companhia de outras. Confiando que ao nomearmos nossas diferenças temos a chance de ver ruir o poder que nos constrange e oprime. Abrimos um diálogo descontínuo entre nós, somado às nossas memórias e diferenças, com as autoras com as quais nos propusemos a conversar, entre outras vozes femininas, com as quais gritamos em uníssono nas ruas.

A raça é um conceito fundante e determinante nos territórios brasileiros, como apontado anteriormente, quando evocamos Lélia González (2020). Por isso, entendendo suas intersecções com as questões de gênero e classe, é necessário partir do recorte racial sem escamoteá-lo. A ideologia racista, consolidada na Europa e implementada nas Américas por um sistema de representação racial nefasto, sempre irá derrapar para evitar a racialização dos embates e impossibilitar, assim, as responsabilizações.

[Me alimento do açúcar e sinto culpa. Culpa de ser um corpo branco no meio do açúcar que queima. Açúcar que queima, mata e destrói. Mas não o meu corpo. Queima os corpos dos hereges, dos não-brancos, todos eles. Queima nos corpos das bruxas na fogueira, derretendo pele, gordura, órgãos e ossos, até virar pó. Dizem que os dentes ficam.]

A influência dos feminismos passa a ter papel fundamental para o protagonismo social e identitário. Os discursos feministas desmascaram a real posição das mulheres na sociedade, no intuito de retirar o poder patriarcal e as amarras que prendem as mulheres à submissão e subordinação, evidenciando sua

voz e resgatando sua autonomia de poder sobre seu próprio corpo e suas relações. Sobre a temática dos movimentos feministas, Scavone (2010) destaca que:

> Essa questão surgia em um contexto histórico especial, no qual, os movimentos, ditos minoritários, traziam à tona novos sujeitos políticos, novas identidades coletivas, novas problemáticas, que propiciavam contornos multiformes à vida política e social. Negros, mulheres, pacifistas, estudantes, homossexuais, entre outros grupos, conquistavam o direito de falar a partir de suas questões específicas, na contramão dos discursos políticos tradicionais, que costumavam falar em nome de um sujeito uno e universal. Esses movimentos sociais visavam transformações profundas nas relações sociais, cada qual por meio de problemas específicos. O feminismo, ao formular, teórica e politicamente, uma crítica aos mecanismos de controle do corpo e da sexualidade feminina, entre outras questões, busca(va) subverter as relações de gênero que perpassa(va)m o conjunto das relações sociais (SCAVONE, 2010, p.48).

Ressaltamos a importância de tratar esses movimentos "ditos" minoritários como movimentos maioritários subrepresentados nas ações e espaços de poder.

Colocamo-nos em/no movimento, subvertendo normas técnicas e morais conservadoras. Nosso artigo/sangramento introduz: uma língua provoca um orgasmo na vagina, sem falo, sem penetração. Que língua é essa que mostra uma dança com movimentos vibratórios e intensos? Tremendo, não de medo, no sentido de algo enorme. Certamente, não é a língua do colonizador.

bell hooks (2008), no texto **Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens**, fala da experiência das africanas e dos africanos escravizados que foram roubados de seus territórios e, tomados como mercadoria, foram vendidos para servirem à aristocracia branca estadunidense. A leitura que a pensadora faz dessa jornada aterrorizante, observa, particularmente, as relações entre a língua, e a destituição e deslocamento sofrido por essas pessoas (HOOKS, 2008, p. 858). bell hooks se refere ao inglês padrão como "a língua da conquista e da dominação", e repete – como um mantra – o verso de um poema de Adrienne Rish: "esta é a língua do opressor, no entanto eu preciso dela para falar com você" (*Ibidem*).

O pensamento que a autora partilha, habita uma *pergunta que balança* entre as relações de poder/opressão e as relações de corpo, linguagem e língua – neste caso, o inglês padrão, vernáculos africanos e outras línguas migrantes desaparecidas nos Estados Unidos, como, por exemplo, o Yiddishi. O entendimento da linguagem enquanto desejo que irrompe, se diferencia da experiência com a língua enquanto um conjunto de signos (HOOKS, 2008, p. 857). E na sua forma de

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

perceber esta diferenciação, hooks deixa ver os problemas que só um pensamento corporificado pode comunicar.

O inglês padrão é posto em questão, enquanto é – também – posicionado como a língua que possibilitou, passados os anos, que pessoas trazidas de África para as plantações estadunidenses, pudessem reencontrar-se na construção de si próprias – e a partir da relação com um alfabeto linguístico que podia ser-lhes comum, ainda que estranho (HOOKS, 2008, p.859). Ao *atravessarem* o aprendizado da língua inglesa com seus corpos, os africanos romperam "o uso e o significado padrões, de tal modo que o povo branco poderia frequentemente não entender a fala negra [fazendo] do inglês muito mais do que a língua do opressor" (HOOKS, 2008, p.860).

De forma semelhante, pensando ao sul do continente, Lélia González (2020) nomeia, no Brasil, essa língua malemolente – resultado de um português colonial mastigado e misturado aos pedaços de incontáveis idiomas africanos – de *pretuguês.* A presença das bocas africanas no território que viria a se contornar como Brasil, fez com que a língua falada na colônia não preservasse a pronúncia, a cadência ou mesmo os significados originais, sendo determinada uma forma particular de manifestação do português nas terras de além-mar.

Lélia González propõe, ainda, que a presença negro-africana e indígena é de tal forma preponderante e determinante na formação cultural da fatia sul da américa, que não seria possível compreender essa parte do continente a partir da perspectiva exclusiva dos povos colonizadores. Contesta assim, o panorama histórico preponderante. Seria necessário admitir uma América formada, concomitantemente, além dos invasores portugueses e espanhóis, pelos povos originários do território invadido e pelas nações sequestradas e trazidas forçosamente de tantos países africanos. Trata-se, portanto, não de uma América latina, mas, substancialmente africana e ameríndia: *Améfrica Ladina* (GONZÁLEZ, 2020).

Perguntamos: e, se num gesto de correspondência e alteridade, nos fizéssemos a pergunta que bell hooks e Lélia González desembrulham – o que será insistir na linguagem como quem insiste na vida? As reflexões colocadas nos lembram que língua é corpo e, portanto, nos constitui. A língua, que dança na boca, mastiga e instiga questões. Falamos na língua do opressor, mas de forma diferente,

ISSN: 2238-1112

com a nossa língua, a que dispensa o patriarcado e a colonização. A língua feminista busca não oprimir, mas, sim, exprimir.

A relação de linguagem, corpo e voz tem sido evocada em diferentes perspectivas feministas, tanto nas pesquisas acadêmicas, quanto no dia-a-dia das batalhas dos corpos que se reconhecem como mulheres. A trajetória de existir sendo mulher nos ensina que, para transportamos ao mundo nossas exigências, a gana de nossas lutas, nossos desejos e sonhos, é necessário confiar intimamente na sabedoria do aprendizado da fala. A língua às vezes vibra no ritmo da produtividade, ainda dentro da vibração opressora. A língua corpo, no entanto, dança e faz gozar. Outro vibrar é reivindicado.

Nascidas em partos dolorosos e, muitas vezes, com diversas violências obstétricas, somos também nascedouros. Tornamo-nos escritoras e inventoras, nascentes de línguas de sangue. Seguramente não fomos nós, lutas em curso, que inventamos o diminutivo. Que quase sempre nos é atribuído. Nossa língua é do tamanho da dor que nos fazemos capazes de lamber e cuspir.

Em **Diante da dor dos outros** (2003), um livro dedicado a pensar a produção de imagens do sofrimento no decorrer da história contemporânea, Susan Sontag inicia sua análise recordando o gesto da escritora Virginia Woolf no livro “Três guinéus” (1938). Como os escritores contemporâneos de sua época, Virginia acompanhou o levante fascista por toda a Europa. No livro, Virgínia responde a uma carta fictícia de um advogado, um eminente homem instruído e funcionário oficial do Rei, que lhe envia a seguinte provocação: "Na sua opinião, como nós podemos evitar a guerra?”.

Visivelmente, a interpelação do advogado a compreende enquanto uma aliada política. Ou seja, sua afirmação toma como indício uma estranha aproximação de entendê-los como parte de uma mesma classe intelectual anti-bélica, comum ao nicho da esquerda política da década de 20. De fato, o eram; ambos detinham imaginários políticos que desejavam a interrupção da extrema hostilidade pela vida promovida pelo início da segunda guerra mundial.

No entanto, em vez de mensurar estratégias efetivas para responder seu interlocutor, Virginia lhe retorna a carta questionando sobre o uso do pronome “nós”. O “nós”, aqui, impedia o advogado de uma percepção crítica acerca do processo de alienação da representação política das mulheres na sociedade, e do seu real poder de decisão para o fim da guerra. O “nós” considerava a intelectualidade de Woolf,

ISSN: 2238-1112

mas não garantia iguais condições de escuta política; além disso, seus imaginários sobre a guerra eram distintos.

Para a autora, embora fosse possível, diante de imagens trágicas, mensurar um sentimento comum de impotência e fúria frente ao horror, uma fratura se erguia como parte do jogo de percepção: seu corpo feminino não desejava a guerra, visto que a guerra e o desejo pela violência e pelo aniquilamento seriam, em sua visão de uma mulher branca, inscrita no modo europeu de conceber o mundo, fundamentalmente intrínsecos à retórica masculina e à lógica colonial do patriarcado. Woolf, ainda, num gesto didático, seleciona e envia fotografias do jornal da época para o advogado, realizando uma espécie de leitura semiótica dos aspectos inquestionáveis do horror dos corpos de homens, mulheres e crianças desfigurados por bombardeios.

Sontag segue o capítulo de abertura do livro reavaliando a palavra “nós” empregada por Woolf como a genealogia de uma questão fundamental para pensar a política: “Nenhum ‘nós’ deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando estamos diante da dor dos outros” (SONTAG, 2003, p.12). As imagens de guerra ativam um problema de ordem moral: a guerra é lacerante, animalesca; um rasgo civilizatório; no entanto, tais imagens, ao serem tomadas apenas em sua exposição genérica da morte, comprimem sua complexa relação local.

Nas fotografias empenhadas por Woolf, as imagens tratam da guerra como algo possível de esquadrinhar, como algo legível e narrativo, e como uma única forma de realizar a guerra, como se tratássemos de uma guerra única. Para Sontag, tomar tais imagens como corpos genéricos impede a ação política. Para quem está do lado da opressão e da injustiça, as mais importantes informações seriam: saber quem é o morto e quem mandou matar.

As imagens de guerra e do horror humano nunca promoveram uma insurgência civil expressiva e global capaz de interromper o projeto do necroestado liberal de se erguer, pelo contrário. Parte significativa das guerras foram usadas, justamente, como laboratórios para a máquina capitalista estruturar-se como indestrutível.

Na semana de escrita deste fragmento, o Brasil consolida-se como o epicentro da pandemia do novo Coronavírus. Perdemos mais de 410 mil vidas, em pouco mais de um ano, sem contar as significativas subnotificações de casos e mortes desde o processo inicial. Na publicação desse artigo coletivo, teremos essa

ISSN: 2238-1112

margem ampliada. Somos um dos poucos países sem um plano de vacinação coerente à escala demográfica *versus* gravidade da doença. Nesta mesma semana, a justiça brasileira aprova a comemoração da ditadura militar no dia 31 de março como um marco da democracia do país. Mesma semana em que a morte da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes completa três anos de impunidade.

O que há de relação entre os argumentos erguidos por Woolf, Sontag e o cenário de morte no Brasil contemporâneo? As imagens e informações, exaustivamente vinculadas a respeito da morte, não geram nenhuma empatia coletiva em prol de uma insurgência civil no Brasil. Não somos espectadores da calamidade do outro, como acusa Sontag da ineficiência analítica de Woolf. Somos espectadores da nossa própria decapitação pública; assumimos certa "teleintimidade com a morte e a destruição" (SONTAG, 2008, p.22) como parte de uma fantasiosa condição irremediável e acidental brasileira. Assumimos um regime porno-teleíntimo com a morte no Brasil há 500 anos.

A guerra difundida no Brasil é atrelada à polivalente condição de sofrimento e da exposição à morte, intensificada nas relações neoliberais. Oposta à organização da massa trabalhadora medieval no contexto pandêmico da peste negra - fundamental para a desestabilização do feudalismo e da estrutura de exploração do campesinato, como aponta Federici (2017), estamos à deriva e desorganizadas. Pensando por uma teoria da ação: Qual é o extremo do horror no qual estaríamos dispostas e dispostos a chegar? A quem, ou o que é necessário interpelar para que a interrupção do genocídio no Brasil se concretize?

Por que o sangue menstrual deve ser retido e escondido enquanto o sangue do genocídio nos é teleíntimo? Sangramos o sangue da fertilidade, vida e o sangue da morte. Rios vermelhos são formados pelo sangue das filhas e filhos que se vão pela violência segregadora e deixam mães órfãs, pelo sangue de mulheres LGBTQI+ que são mortas por serem quem são, pelo sangue das mulheres indígenas que perdem a vida lutando pelo direito de existir e manter sua cultura viva, pelo sangue de meninas vítimas de estupro ainda na infância e na adolescência, pelo sangue de mulheres executadas por seus maridos dentro da próprias casa. Rios de sangue feminino desembocam em territórios extensos, marcando o solo com histórias de vidas perdidas que precisam ser lembradas e reivindicadas. A pandemia alargou esse rio de sangue. Mais de 250 mulheres foram vítimas de violência por dia

ISSN: 2238-1112

durante o isolamento social em 2020 no estado do Rio de Janeiro. Cerca de 61% desses casos ocorreram dentro de suas casas.

Existem contracoreografias possíveis? Aproximamo-nos da noção de contracoreografia proposta por Lidia Larangeira (2020):

> proponho o termo contracoreografia como uma força provocadora de LEVANTE que faz ver o modo como o que entendemos por dança está sedimentado na violência da fogueira, do chicote e do estupro [...] "A contracoreografia é entendida no trabalho como uma enunciação de fugas, desvios estratégicos, práticas alternativas e contraprodutivas à lógica que regula o que pode e o que não pode ser dança. Não é uma oposição à coreografia em si, mas à agência que o dispositivo coreográfico opera, enquanto tratado regulamentador de normas sociais e padrões culturais de uma Europa imperialista colonial - que impôs /impõe - a ferro e fogo - seus valores (língua, cultura, religião) aos países e povos colonizados e até hoje, subalternizados (LARANGEIRA, 2020, p.570).

Figura 1 – #EleNão: manifestação histórica contra o fascismo, liderada por mulheres no Brasil. Rio de Janeiro (2018). Acessível em: https://www.uol.com.br/universa/noticias/bbc/2018/09/30/elenao-a-manifestacao-historica-liderada-por-mulheres-vista-por-4-angulos.htm

E ainda: o que surge do diálogo entre corpos de mulheres que possuem experiências de vida, de raça e de religião radicalmente distintas? Como desalienar um corpo ao investigar os discursos que manipulam suas experiências em luta? Compreender o que oprime um corpo é suficiente para libertá-lo das sujeições?

Borrar as fronteiras mais rígidas é uma ginga, é um jogo de ataques e proteção no percurso da vida humana. Abrir frestas em muros rígidos que fecham fronteiras entre direito, respeito e liberdade demanda tempo, é muito esforço

ISSN: 2238-1112

e muita contracoreografia. As feridas se abrem na tentativa de arrancar as marcas que lhes foram impostas. Por serem corpos de mulheres diferentes em suas características culturais e fenotípicas, são postos em relação e em oposição a corpos estabelecidos como 'ideais' pela branquitude.

Ao dançar a Corporeidade, se mostra a ontologia do ser nas diversas complexidades humanas. Mas, perguntamos mais uma vez, que dança é essa? Uma dança que se coloca em função da manipulação de um discurso pré-estabelecido em detrimento de uma autoridade institucionalizada sobre os corpos, com o objetivo de adestrá-los? Ou uma dança que arranca o hímen dos corpos para abrir caminhos possíveis de relações, podendo também repor este hímen para um autoconhecimento?

Na tentativa de responder a tantas perguntas, percebemos que também é importante racializar as palavras, a fim de desnaturalizar o status social do corpo branco como autoridade desencarnada, universal e natural (SOVIK, 2009). Na apresentação da edição brasileira de **Memórias da Plantação,** Grada Kilomba (2019) faz considerações sobre a estrutura linguística dos idiomas em que o livro foi escrito e traduzido e de como delimitam pessoas negras, diferenciando ainda os gêneros masculino e feminino. Dessa forma, fala sobre a importância da dimensão política da língua, pois sua estrutura é capaz de nos informar sobre quem exerce o poder:

> A língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através de suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem pode representar a verdadeira *condição humana* (KILOMBA, 2019, p.14).

ISSN: 2238-1112

Figura 2 – #8M Manifestação pelo Dia Internacional da Mulher, Rio de Janeiro 2019. Acessível em: http://sindipetro.org.br/8m-a-luta-das-mulheres/

Compondo e transbordando a poética da língua, a prática - tanto da arte, quanto da ação política - desenvolvem um papel fundamental na criação de contracoreografias de resistência, ao expor, através de denúncias e performances, as agressões físicas, psicológicas e morais às quais o corpo feminino é submetido, e, desta forma, o transforma em fonte de pesquisa. Podemos citar como exemplo a artista guatemalteca Regina José Galindo, em especial a performance *Ascención*, que denuncia arbitrariedades cometidas contra o corpo da mulher e clama por mudanças significativas e também o coletivo LasTesis, com a performance *Un Violador en Su Camino (há um violador no seu caminho)*, que se espalhou para o mundo.

[Santa ceia na parede. corre, corre e corre mais. brinca com a vagina. às 18h, o rádio toca a ave-maria. no sofá, já desconfia. quente a mamadeira. a chinelada da vó, no riso e no choro. meu avô: neto do alemão, o outro, não sei. começa cedo. no tchan, na Xuxa, nas novelas, todas. a missa, quem chega e quem vai. mar.]

Perceber a brancura de certas memórias e invencionices parece convidar a um processo chamado por Grada Kilomba de “consciencialização” (KILOMBA, 2019, p.11). A experiência de estranhamento, de romper com a negação, pode (como não) fundar outros mundos que não se aliam a uma moral sublimada e bárbara. Essa possibilidade de perceber e criar novas sensibilidades e sentidos rasga pactos de silêncio e aciona aberturas de tempo e espaço para o

ISSN: 2238-1112

acontecimento, para a fruição de uma dança que convida as forças que reclamam por movimento, aparição e conexão.

Para isso, Grada Kilomba (2019, p.46), diz que as pessoas brancas devem se perguntar não somente “eu sou racista?” mas sim: “como posso desmantelar o meu próprio racismo?” As mulheres negras – incluindo as que aqui também jorram coletivamente - têm o corpo duplamente calado, negligenciado, maltratado, enfraquecido, submetido – entre outros adjetivos que só reforçam o poder que a sociedade patriarcal e racista exerce sobre o corpo negro e feminino. É por isso, por entendermos e vivermos esses lugares de opressão, que nossa luta vem acompanhada da necessidade de revolução, incluindo a necessidade de que essa pergunta seja respondida.

O artigo/sangramento termina assim: ser corpo mulher na casa mundo é luta. Ser corpo mulher dentro de casa é luta. As utilidades esmagam as sutilezas, a fome de poder faz a fome de muitos e a mecanicidade produtiva desdenha da dança. Úteros são tratados como fábricas por um sistema que desvaloriza o corpo vivo, explora as liberdades e coloca preço no livre arbítrio. Salário, comissão, porcentagem, acumulação, são palavras que atuam como armadilhas para labirintos circulares que colocam as pessoas para comer o próprio rabo.

Escolhemos honrar o nosso sangue devolvendo-o à terra em busca de uma nutrição recíproca. Enquanto plantamos nossas luas percebemos a natureza, a força feminina, acolhendo todas as pluralidades que existem em ser mulher. Indígenas, negras, brancas, trans, bruxas, revolucionárias, mães, prostitutas, professoras, terapeutas, artistas, ativistas.

Nos versos de Conceição Evaristo, nas crônicas de Clarice Lispector, na ciranda e na alcateia de Clarissa Pinkola Estés, na escrita potente e emocionante de Carolina Maria de Jesus e de Ana Maria Gonçalves, entre tantas linhas em que nos perdemos e nos encontramos, escolhemos estar. Na presença destas mulheres que movimentam as estruturas do patriarcado, tão racista. Escolhemos a ciência ancestral da benzedeira do bairro e da parteira da família, os conselhos da mãe de santo que tudo sabe, o chá das avós para curar amarguras e enfermidades, o silêncio meditativo sugerido pela monja, o conselho e os avisos de nossas mães, o abraço sincero das crianças. São reiterados, nas manifestações do 8M, cartazes com os dizeres: “Nosso senso crítico não é TPM”. “Não somos histéricas, somos históricas.”

ISSN: 2238-1112

O conhecimento muitas vezes nos confunde, hierarquiza saberes e alimenta o ego. Já a sabedoria é. Sabedoria se adquire sendo, como os ensinamentos matriarcais que passam de mulheres para outras mulheres, de gerações para gerações, ancorada na simplicidade, nos pés descalços e nas ervas do quintal. O patriarcado teme essas sabedorias ao mesmo tempo que precisa delas, que as busca em situações vulneráveis.

> Todavia, a bruxa não era só a parteira, a mulher que evitava a maternidade, ou a mendiga que, a duras penas, ganhava a vida roubando um pouco de lenha ou manteiga de seus vizinhos. Também era a mulher libertina e promíscua - a prostituta ou a adúltera e, em geral, a mulher que praticava sua sexualidade fora dos vínculos do casamento e da procriação. Por isso, nos julgamentos por bruxaria, a "má reputação" era prova de culpa. A bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura" (FEDERICI, 2017, p.331,332.)

Não só na idade média, mas atualmente as bruxas são as mulheres. Mulheres que exercem sua sexualidade, que conhecem seus corpos, que reivindicam seus direitos e lutam por liberdade. Mulheres que gozam, dançam, gargalham e falam alto. Mulheres são temidas por suas mandingas, por suas amizades, por seus saberes e pelos seus desejos. Segundo Clarissa Pinkola Estés (2007), quando uma pessoa vive de verdade, todos os outros também vivem. Esse é o principal imperativo da mulher sábia. O patriarcado teme a potência da sabedoria das mulheres, e o quão eficaz ela é no despertar coletivo. Atearemos fogo em nossos caldeirões, faremos mandingas e fogueiras para exorcizar as velhas amarras. A bruxa que habita em nós, saúda a bruxa que habita em você.

Mariana de Rosa Trotta
PPGDan/ UFRJ
Coreógrafa, bailarina e videomaker, Professora do Programa de Pós Graduação em Dança PPG-Dan/UFRJ, Professora Associada do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, coordenadora do Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC/UFRJ), autora do livro "O discurso da Dança: uma perspectiva semiótica (Editora CRV).
mariana.trotta@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5118-9366

Carina Ramos de Pinho Barreto
Artista Bailarina Profissional (SPDRJ), DRT: 42.594. Professora de Dança Efetiva da Prefeitura Municipal de Queimados/RJ. Mestranda em Dança (PPGDAN/UFRJ). Especialista em Dança e Consciência Corporal (ESTÁCIO). Bacharela em Dança (UFRJ). Licenciada em Dança (AVM/UCAM). Integrante do Grupo de Pesquisa Investigações Sobre o Corpo Cênico – DAC/UFRJ
carinabarreto21@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6768-1774

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Dandara da Silva Ferreira
Mestranda no Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDan/UFRJ); Intérprete criadora no Projeto de Pesquisa e Extensão "Arriscado" - um diálogo entre dança e acrobacia (DAC/UFRJ); Integrante do Projeto de Pesquisa Preparação Corporal para Atores (DAC/UFRJ); Integrante do Grupo de Pesquisa Investigações Sobre o Corporizar Cênico (GPICC) (PPGDan/UFRJ).
dandarasferreira@yahoo.com.br
ORCID: 0000-0001-5439-7283

Daniela de Melo Gomes
PPGDan/ UFRJ
Pesquisadora do Grupo de pesquisa “Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares”, e do "Núcleo Interdisciplinar de Filosofia e Poética". Terapeuta Ocupacional, dançarina, terapeuta pelo movimento (Faculdade Angel Vianna), doula, brincante. Desde 2010 trabalha na rede pública de saúde mental.
danielademelogomes@yahoo.com.br
ORCID: 000-0001-6794-8478

Débora Sampaio Vidal de Barros
PPGDan/ UFRJ
Pedagoga, com especialização em psicomotricidade. Professora de Educação Infantil na rede municipal do Rio de Janeiro. Mestranda em Dança pela UFRJ e integrante do grupo de pesquisa "Criando Danças com Crianças na Educação Infantil" (DAC-UFRJ).
deborasvb@gmail.com
ORCID:0000-0002-1806-9335

Deisi Margarida
PPG-Dan/UFRJ
Artista do corpo. Mestranda em Dança na UFRJ na linha de Performance e Performatividade da Dança, professora no Bacharelado de Artes Cênicas da Faculdade Celso Lisboa, e co-fundadora do Grupo SATS, companhia de dança carioca, junto ao bailarino Rodrigo Gondim.
deisi.cartola@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3864-5747

Flora Lyra da Silva Bulcão
PPGDan/ UFRJ
Artista multidisciplinar, peformer autora do trabalho “Algo tão doce”, bacharel e licenciada em Artes Visuais pela UERJ e mestranda em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan/UFRJ).
florabulcao@gmail.com
ORCID:0000-0002-3687-8611

Laura Vainer
PPG-Dan/UFRJ
Aprendiz em dança, dançarina-performer e amadora de palavras. Mestranda no PPGDAN/UFRJ é graduada em Licenciatura em Dança pela mesma universidade (2016). Pesquisadora associada do TRAÇO – Núcleo de Performatividades da

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Imagem, mantém relação de trabalho-aprendizado com o cem – centro em movimento (Lisboa/PT).
Lauravainer07@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0243-8116

Manuella Lavinas
PPG-Dan/UFRJ
Mestranda em Dança pela UFRJ, instituição onde se formou bacharel. Cofundadora, Diretora Artística e Administrativa da Cultive Dança e Teatro.Professora, coreógrafa e pesquisadora do movimento. Artista integrante do Coletivo Meia Porta.
manuattitudecoletiva@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7461-3043

Marlúcia Cristina Ferreira Gomes
PPGDan/ UFRJ
Bacharela em Dança, licencianda em Dança, e Mestranda do PPGDan (UFRJ). Artista do Movimento. Pesquisadora do Grupo de pesquisa “Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares”, e do "Núcleo Interdisciplinar de Filosofia e Poética".
marluciadanca@gmail.com

Referências:

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2020.
ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias.** Rio de Janeiro. Rocco, 2007.
FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (orgs.) **Por um feminismo afro latino americano:** ensaios, intervenções e diálogos**.** Rio de Janeiro:Zahar, 2020.
HOOKS, bell. Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 16 (3), p. 857 – 864, dezembro de 2008. Tradução: Carlianne Paiva Gonçalves, Joana Plaza Pinto e Paula de Almeida Silva.
KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
LARANGEIRA, Lidia. Contracoreografias: friccionar dança, escrita e feminilidade. In: BASTOS, Helena; ROCHA, Lucas, SANTOS, Bárbara; TOURINHO, Lígia (orgs). **Carnes vivas - Dança, corpo e política.** Coleção "Quais danças estão por-vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo". Salvador: ANDA, 2020. p. 560 - 573.
LORDE, Audre. Diferença e sobrevivência: Um discurso no Hunter College. In: **Sou sua irmã: escritos reunidos**, p. 42 - 46. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
SCAVONE, Lucila. Nosso corpo nos pertence? Discursos feministas do corpo. **Revista Gênero**. Niterói: Editora da UFF, v. 10, n. 2, 1° semestre de 2010, p. 47-62. Disponível em: <Nosso corpo nos pertence? Discursos feministas do corpo | Revista Gênero (uff.br)>. Acesso em: 25 mar. 2021.
SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo**: branquitude, hierarquia, e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2020.

REALIZAÇÃO ANDA CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA PPGDANÇA PRODAN UFBA UFRJ 100 ANOS PPGDAN UFRJ ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL PPGArC APOIO CNPq

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOVIK, Liv. **Aqui Ninguém é Branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Sete Níveis de Jacques Lecoq: um estudo performativo e conceitual

Nailanita Prette (UFMG)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Este artigo apresenta um recorte de uma pesquisa de mestrado em Artes – UFMG, que teve como objeto de pesquisa os Sete Níveis de Jacques Lecoq. Serão apresentadas as nomenclaturas, a base conceitual de cada um dos Níveis e como se deram os processos para determinar as terminologias. A metodologia de pesquisa utilizada para o alcance desse resultado foi a Pesquisa Performativa. Com a pesquisa-guiada-pela-prática foram repensadas as nomenclaturas de cada Nível, verificado qual delas se enquadram nos pressuposto de cada um deles, com a finalidade de facilitar a aplicação metodológica dos Sete Níveis, em concordância com os escritos deixados por Jacques Lecoq e também quando necessárias novas proposições. A pesquisa conseguiu alcançar esse objetivo elaborando a conceitualização dos Sete Níveis, as nomenclaturas para cada um com intuito de facilitar a orientação dessa prática, assim como também uma atualização da mesma.

Palavras-chave: SETE NÍVEIS. PESQUISA PERFORMATIVA. CORPO.

Abstract: This article presents an incutting of a master's research in Arts - UFMG, which had as object of research the Seven Levels of Jacques Lecoq. Nomenclatures will be presented, the conceptual basis of each of the Levels and how the processes were performed to determine the terminologies. The research methodology used to achieve this result was the Performative Research. With the research-guided-by-practice, the nomenclatures of each Level were rethought, verified which one fit the assumptions of each of them, in order to facilitate the methodological application of the Seven Levels, in accordance with the writings left by Jacques Lecoq and also when necessary new propositions. The research was able to achieve this objective by elaborating the conceptualization of the Seven Levels, the nomenclatures for each one in order to facilitate the orientation of this practice, as well as an update of the same.

Keywords: SEVEN LEVELS. PERFORMATIVE RESEARCH. BODY.

1. Introdução

Este texto abordará uma parte da pesquisa de mestrado intitulada “A (In)tensão do movimento: os Sete Níveis de Jacques Lecoq” desenvolvida na Escola de Belas Artes da UFMG, na linha de pesquisa Artes da Cena, orientada pela professora, pesquisadora e artista Dr.ª Bya Braga. O estudo teve como objeto de interesse os Sete Níveis de Jacques Lecoq, onde um dos objetivos era o de

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

apresentar a base conceitual e repensar a nomenclatura de cada um dos Níveis, sendo esse o eixo que será discorrido.

Os Sete Níveis é um exercício prático desenvolvido dentro da Pedagogia da Criação Teatral, criada pelo ator, professor e teatrólogo francês Jacques Lecoq (1921-1999). É possível encontrar três nomenclaturas para essa proposta: Sete Níveis; Sete Níveis de Energia; Sete Níveis de Tensão. A escolha de se nomear como Sete Níveis parte da defesa de que o exercício pode trabalhar tanto as tensões como a energia do corpo movente. Os Sete Níveis são sete tensões musculares em escala ascendente, partindo da mínima para a máxima (COSTA, 2012), porém pode-se também trabalhar os estado de presença, a energia do corpo na cena, ou seja, ambas as nomenclaturas estão corretas, ficando a cargo do que o ministrante visa trabalhar: a tensão muscular, a presença ou a energia.

A Pesquisa Performativa metodologia que auxiliou o alcance dos resultados foi desenvolvida pelo professor Brad Hasseman (2015), pensada para sanar as necessidades de pesquisadores guiados-pela-prática que visam à obra artística não como objeto de interesse, mas como a pesquisa em si. A partir dessa abordagem abraçou-se a Pesquisa Somático-Performativa da professora, pesquisadora e artista Ciane Fernandes buscando entender a partir da prática as corporeidades que perfazem os Sete Níveis. Na Pesquisa Somático-Performativa “O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional.” (FERNANDES, 2012, p. 3). O interessante das pesquisas que se guiam pela prática é que a escrita também nasce desse interesse, colocando a prática não como algo a ser analisado, mas como fonte para se alcançar os objetivos, por essa razão o descrever emana do fazer artístico.

Quando a pesquisa se deparou com referências bibliográficas, esses foram analisados visando atualização das concepções sobre os Níveis, respeitando o olhar da época que foi escrito, mas rescrevendo em concordância com os pressupostos da escrita que advém da pesquisa-guiada-pela-prática com base nos atravessamentos de nossa contemporaneidade para assim oferecer uma abordagem remodelada dos Sete Níveis.

ISSN: 2238-1112

2. Ferramentas para mover a pesquisa

Para descrever a pesquisa-guiada-pela-prática priorizou-se em adicionar ferramentas provenientes da área da dança, por sua vez a incorporação da Análise de Movimento de Rudolf Laban (1879-1958) figura conhecida nas artes do corpo. Laban teorizou o movimento humano (RENGEL, 2006) elaborando um conteúdo do corpo, da dança. Apesar de na pesquisa de mestrado ter verificado quais seriam as dinâmicas pertencentes a cada Nível, na pesquisa de graduação para obtenção do título de bacharelado em Dança da UFV sob orientação da professora Dr.ª Christina Fornaciari foram estudadas os Sete Níveis até então nomeados como Sete Níveis de Energia a luz dos Quatro Fatores do Movimento de Laban (PRETTE, 2018), portanto é uma pesquisa que se reconfigura no mestrado, mas que ganhou corpo na graduação.

O estudo dos Quatro Fatores do Movimento proporciona o entendimento do corpo como veículo de expressão artística. A estrutura do Sistema Laban de Análise do Movimento humano é complexo e poético, o corpo é visto como elemento fundante de qualquer ação seja ela motora ou psíquica. O objetivo não é sistematizar os Sete Níveis e sim entender suas relações para provocar desdobramentos e transformações.

Cada Fator de Movimento é constituído por uma ambiguidade, Peso: leve/firme; Espaço: direto/indireto; Fluência: livre/contida; Tempo: súbito/sustentado. É importante salientar que isso não significa que o movimento necessariamente está em um dos extremos, existem as transições que são respeitadas dentro do Sistema Laban, que por sua vez não é dicotômico.

A Fluência é a expressão do movimento, seu fluxo é relativo à energia que o movimento libera, seu movimento pode conter resistência ou não, o que também pode ser chamado de “contra-movimento” (LABAN, 1978, p. 124). O Fator de Movimento Fluência, segundo Laban (1978), pode ocorrer de duas formar: Fluência livre e Fluência controlada, determinando os caminhos do movimento, apesar de não se referir à direção, velocidade ou força do movimento. A qualidade livre apresenta a liberação do fluxo contínuo do movimento que são fluidos e expandidos. A qualidade controlada é o reverso da anterior, os movimentos são contidos e o fluxo é retido, através dessa qualidade podem-se gerar pausas (SOUZA, 2014).

ISSN: 2238-1112

O Fator do Movimento Espaço está associado à orientação do movimento. A esse Fator são atribuídas as qualidades de Espaço direto e Espaço flexível. Relaciona-se com a atitude da atenção: onde acontece o movimento (SOUZA, 2014). O Fator Espaço estuda a autonomia do corpo em relação as suas direções e formas, podendo explorar infinitas possibilidades de focos de movimentações. As qualidades do Fator Espaço são definidas mediante as direções e dimensões das ações (SOUZA, 2014). A qualidade direto é quando os movimento são definidos, ou seja, retos, lineares, angulares e objetivos e tem ponto/direção. A qualidade flexível proporciona amplitude, direção multifocal, movimentos flexíveis – maleáveis, ondulantes. Nessa qualidade as articulações são trabalhadas em diferentes direções, por exemplo, proporciona ao movimento sensações de grandeza, de ocupar todo o espaço (SOUZA, 2014).

O Peso é o Fator que estuda a relação do corpo com a gravidade, podendo ser firme ou suave. O fator Peso é relativo à resistência, relaxamento muscular e sua interação com a gravidade, sua atitude é a intenção (objetivo) ou (in)tensão (tensão muscular). O Fator Peso informa as relações dos movimentos (SOUZA, 2014). Na qualidade firme as dinâmicas corporais são fortes, propiciando ao corpo sustentação, esse suporte é gerado pela tensão dos músculos, portanto os movimentos exercem força contra a gravidade. Já a qualidade leve ocorre quando o peso do corpo são suaves, desmancham-se no espaço. Os músculos podem permanecer relaxados e ativados, porém a impressão da qualidade leve é a ausência de Peso ou o conforto dele (SOUZA. 2014).

Ciane Fernandes (2006) apresenta duas considerações nas qualidades do Peso, sendo elas Peso *ativo:* leve ou forte e Peso *passivo:* fraco ou pesado. O Peso *ativo* participa das dinâmicas sua intenção é mais presentificada, já o *passivo* é como se estivesse inerte,

> Pegar um botão de rosas aberto ou assinar o nome com uma caneta nanquim pedem o uso do peso (ativo) leve. Com peso (passivo) fraco, a rosa cairia no chão e a letra sairia com falhas. Um soco é um exemplo de peso (ativo) forte. Um soco com peso (passivo) pesado faria com que o braço caísse passivelmente em seu adversário (FERNANDES, 2006, p. 132).

A reflexão de Fernandes (2006) é interessante, pois mostram duas vertentes a mais dentro das qualidades estabelecidas por Laban (1978) sobre o Fator Peso, propiciando mais uma possibilidade de entendimento. E como o Fator

ISSN: 2238-1112

Peso lida diretamente com as tensões musculares foi interessante adicionar a abordagem de Fernandes (2006) para o estudo.

O Fator Tempo estabelece relação com a decisão do movimento, decisões essas que podem ser Súbitas ou Sustentadas. O Fator Tempo é a instrumentação do movimento a atitude do Tempo é a decisão, o tempo informa quando o movimento acontece (RENGEL, 2006). A qualidade Súbito ocorre quando o movimento apresenta velocidade rápida e duração curta, sua aceleração é breve, repentina, com movimentações intensas, aceleradas, curtas. A qualidade Sustentado apresenta-se com velocidade lenta e duração prolongada, o tempo é desacelerado, os movimentos são longos, lentos (SOUZA, 2014).

3. Os Sete Níveis

Jacques Lecoq foi ginasta, ator, mímico e professor de teatro, buscou nas experiências corporais que desempenhou no início de sua carreira como esportista, subsídios para criar sua Pedagogia da Criação Teatral. Na década de 50, na França, fundou sua *École Internacional de Thèatre Jacques Lecoq* onde desenvolveu e aplicou suas pesquisas (SACHS, 2013), a escola continua em atividade, oferece cursos livres e o de formação com duração de dois anos. A base do trabalho de Lecoq é o corpo e suas ações, passando de um corpo cotidiano para um corpo cênico (COSTA, 2012). Nesse sentido, com os Sete Níveis há uma crescente de tensões propostas por Lecoq, que orienta o/a/e artista criador/criadora/criadore na sua locomoção e mobilização energética para se mover. Jacques Lecoq foi um homem francês, logo os Sete Níveis, assim como toda a sua Pedagogia foi pensada e transmitida a seus/suas estudantes e artistas em língua francesa, é importante salientar essa informação, pois tradução é uma interpretação, todo idioma tem sua cultura, as vezes uma palavra francesa quando traduzida para o português brasileiro pode não ter o mesmo intuito ou a mesma força, então fez mais que necessário a tradução das nomenclaturas de cada Nível aplicadas a pesquisa-guiada-pela-prática nos laboratórios, onde foi verificado no corpo como cada terminologia encontrada produzia as tensões, e qual seria a mais palpável para a aplicação dessa proposta.

A nomenclatura dos Níveis partiu dos laboratórios de pesquisa em concordância com as nomenclaturas encontradas. Lecoq, os/as/es pesquisadores que trabalham com as metodologias lecoquianas apresentam as seguintes

ISSN: 2238-1112

designações para os Níveis indo do primeiro ao sétimo: Jacques Lecoq (1987) os nomeia da seguinte maneira: A Subdescontração; Descontração; Corpo Econômico, Corpo Suportado; Primeira tensão muscular; Segunda tensão muscular; Terceira tensão muscular: o máximo. A pesquisadora e professora brasileira Cláudia Sachs (2013) apresenta a seguinte nomenclatura: "subdescontração, a descontração, a economia, a firmeza, o alerta, a irritação, a asfixia". A pesquisadora, professora e performer brasileira Christina Fornaciari durante as aulas na disciplina de Atuação Teatral na graduação em licenciatura e bacharelado em Dança da UFV refere-se a nomenclaturas iguais à de Sachs (2013). O professor e pesquisador Ismael Scheffler (2013, p. 342) traz algumas distinções, Hiper-relaxamento, Descontração, Economia, Disponibilidade, Decisão, Engajamento, Hipertensão. Professor e pesquisador brasileiro Felisberto S. Costa (2012) segue a mesma linha de Lecoq, tanto que ele o referencia. Assim como a pesquisadora espanhola Carmina S. Capdevila (2006), aparentemente ela faz o mesmo Costa (2012), uma tradução do capítulo *Le mime, art du mouvement* presente no livro *"Le théâtre du geste: mimes et acteurs"* de 1987. O pesquisador americano Rick Kemp (2010) é mais ousado em algumas nomenclaturas, o que é interessante. Sem Contração; Relaxamento com um sorriso; Economia de Movimento; Decisão; Alerta; Ação Colorida; Asfixiação. Porém é importante ressaltar que o trabalho de Kemp (2010) está em língua inglesa, temos a questão da tradução também, cada palavra não é somente uma combinação de sílabas, mas trazem toda carga cultural e simbólica daquele povo/país.

4. Primeiro Nível: Subdescontração

O primeiro é o Nível da sobrevivência, como antes da morte. O corpo já não responde mais, desânimo, cansaço. Fala-se pouco, para si mesmo, com palavras incoerentes e blasfêmias. É um corpo que tenta se movimentar em busca de mais energia/tensão (LECOQ, 1987). A tensão e/ou a energia do movimento é distribuída para a respiração e órgãos, a tensão muscular é mínima. Uma metáfora interessante de se trabalhar é a da musculatura descolando dos ossos e como o/a/e artista consegue recolar essa musculatura, qual é a (in)tensão envolvida nesse processo e a partir dele quais movimentações e gestos são gerados.

As Movimentações nesse Nível são lentas, pesadas, diretas. As qualidades determinantes da Subdescontração são marcadas pela Fluência

ISSN: 2238-1112

controlada, Peso firme / *passivo*: pesado, Tempo sustentado e Espaço direto. A energia distribuída para os movimentos é baixa, então as movimentações ao mesmo tempo em que tentam ser diretas não tem força pra exercer essa praticidade. A Fluência é controlada, pois os fluxos dos movimentos são contidos e ocasionalmente geram pausas. O Peso é firme e *passivo:* pesado, o corpo resiste à gravidade gerando tensão involuntária da musculatura. O Tempo sustentado, os movimentos são lentos e a duração é prolongada. O Espaço direto, apesar de o corpo ter dificuldade em se movimentar, seus movimentos são previamente calculados, pois não pode desperdiçar o pouco de força que tem, portanto têm um foco, são lineares e buscam um objetivo. De acordo com as nomenclaturas que foram apresentadas para esse Nível que já foram supracitadas, a escolha de Subdescontração se deu, pois além de ir de encontro com a de Lecoq, que era o ponto de partida e apresentar trocas caso seja necessário, às outras terminologias remetem um estado de imobilidade e não é essa relação que o primeiro Nível visa chegar, o corpo necessita se movimentar a questão é como fazer isso com a mínima tensão possível. Existem propostas que buscam a imobilidade e a presença que essa qualidade transmite, mas não é esse o caso do primeiro Nível. Se destrinchar a palavra Subdescontração: sub – des - contração, entende-se que é a mínima contração, pois temos dois prefixos sub e des que remetem a menos, abaixo e não a nulo ou estagnado. Subdescontração evoca em estado de mobilidade dificultada pela falta de tensão, mas existe um movimento, mesmo que mínimo.

5. Segundo Nível: Descontração

Nível da expressão sorridente, das “férias do corpo”. Como num passeio, corpo apaixonado, sente prazer de estar onde está. Os braços e ombros livres para jogar como um pêndulo com a gravidade, o corpo salta sobre si mesmo, estado de abertura e contentamento. Fala-se com outros, procura-se o seu grupo de amigos (LECOQ, 1987). A Descontração é o Nível da felicidade do corpo, estado de contentamento. As movimentações são leves, indiretas, fluidas. Seus Fatores são Fluência livre, Peso leve / *ativ:o* leve, Tempo súbito, Espaço flexível. O corpo descarrega suas tensões, energias no prazer corporal, se encontra em felicidade, não tem dificuldades nem problemas. A Fluência é livre, liberando o fluxo de energia ocasionando em movimentos leves e expandidos que vão a favor da gravidade. O

ISSN: 2238-1112

Peso leve e *ativo:* leve, o corpo não se entrega, mas também não briga com a gravidade com o mover suave que se perde no espaço. O Tempo súbito, os movimentos tem duração curta com acelerações repentina, extremamente intensa, o corpo conta com o vigor em suas ações. O Espaço flexível, movimentos que querem ocupar todo o espaço, não tem ponto fixo, querem ser grandes e preencher toda a arquitetura.

Na descrição de Lecoq (1987, p. 103) o segundo Nível é nomeado como *La décontraction* que em tradução livre pode ser relaxamento ou descontração. Como o intuito do Nível é trabalhar um corpo alegre, aberto, que se relaciona com seu entorno durante os laboratórios quando apresentado como relaxamento o corpo ficava solto, como se quisesse descansar, tomar sol e não se relacionava. Esse Nível apresenta um corpo despreocupado, mas ativo que interage com o meio. A palavra descontração pode ser considerada um sinônimo de relaxamento/relaxar, mas mesmo sendo semelhantes seus respectivos significados podem apresentar distinções mesmo que mínimas, e isso em um trabalho corporal faz muita diferença. Para propor, instigar o/a/e artista muitas vezes é buscado o significado das palavras para assim apresentar mais estímulos. No dicionário Michaelis[1] descontração é apresentada da seguinte maneira: “Qualidade de quem se mostra à vontade; desembaraço, desenvoltura, ligeireza: Depois de uma dose de vodca, houve uma descontração total.”. Quando os estímulos partiam da palavra descontração a tensão muscular entrava no lugar do conforto, despreocupação e os movimentos são ao mesmo tempo confortáveis e animados. A partir da terminologia descontração se chegou a uma tensão corpórea agradável e que se relacionava, o corpo se abre, o contato é bem-vindo. Esse é um Nível interessante para se trabalhar metodologias de contato e improvisação, pois o toque vindo de outras pessoas assim como a interação é um dos pressupostos do Nível.

6. Terceiro Nível Economia

Nesse Nível o corpo só move o que for essencial; programado para o mínimo de esforço com o máximo de rendimento. Tudo que é dito é direto,

[1] Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/modernoportugues/busca/portuguesbrasileiro/descontra%C3%A7%C3%A3o/> acesso em 21/06/21. O dicionário utilizado na pesquisa foi o Minidicionário da Língua Portuguesa Ruth Rocha (2005), mas a palavra descontração não foi encontrada, por isso a necessidade de verificar seu significado em dicionário online.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

polidamente, sem nada mais, sem paixão, ele não expressa nenhum sentimento ou afeto (LECOQ, 1987). O corpo é programado para produzir a máxima produtividade com o mínimo de esforço. Com movimentações extremamente objetivas, controladas, rápidas. Seus Fatores são Fluência controlada, Peso firme/ *ativo:* forte, Tempo súbito, Espaço direto. A Fluência controlada, os fluxos dos movimentos são contidos, tem um foco, tenta economizar a energia realizando gestos mais diretos possíveis. Peso firme/ *ativo:* forte, as ações são firmes e sustentadas apesar do corpo conter tensão notável, os movimentos utilizam dessa tensão para cumprir seus objetivos. Tempo súbito com movimentos rápidos, curtos e intensos, o Nível requer precisão realizando o que era necessário da maneira mais rápida e direta. Espaço direto, movimentos extremamente definidos, portanto, retos, lineares, objetivos, limitados, pois tem um ponto a ser alcançado.

A terminologia Economia foi encontrada em todas as apresentações do terceiro Nível, a questão problemática é que algumas propostas para se chegar a esse corpo econômico visam o corpo neutro, o que é questionável, pois o que seria o corpo neutro? Como se chegar à neutralidade? Se é que ela existe. Entendendo que as movimentações e gestos cotidianos são condicionados pelo meio que se está imerso, qual seria o padrão de movimentação a ser alcançando? Provavelmente proveniente de alguma cultura colonizadora. Portanto para se trabalhar esse Nível é interessante focar na economia dos movimentos: se é solicitado abrir uma porta, o braço se estende, segura a maçaneta e vira, torce, o espaço é direto, o tempo súbito, sem distração e não transmite afetos. Os outros Níveis trazem uma carga emocional, o primeiro Subdescontração é a sobrevivência, o segundo Descontração o corpo apaixonado, o quarto Suspensão a curiosidade, o quinto Decisão o medo, o sexto Paixão as paixões humanas e o sexto Asfixia o sufocar, a instabilidade. No terceiro é interessante se trabalhar esse corpo que nada afeta e não é afetado, movimentações e gestos são secos, sem interação, o único interesse é realizar o que foi solicitado.

7. Quarto Nível Suspensão

Nível que requer disposição, vontade de se deslocar, carrega-se o peso do próprio corpo, movimento decidido. Estado de descoberta, interesse, suspensão, não há descontração: primeira sensação de espaço em tensão. Sensível à situação

ISSN: 2238-1112

(LECOQ, 1987). A Suspensão, Nível do interesse e da inconstância. Movimentações intensas, rápidas, porém sem foco. Os Fatores que envolvem a Suspensão são Fluência controlada, Peso suave/ *ativo:* leve, Tempo súbito, Espaço flexível. A Fluência é controlada, apesar de o Nível instigar a descoberta e movimentos que liberem o fluxo, o corpo por conter o interesse em várias coisas ao mesmo tempo atesta controle, os movimentos não se expandem e vão em direção ao ponto de interesse, gerando pausas no fluxo. Peso suave/ *ativo:* leve, o corpo é enérgico a todo o momento, tem tensão muscular, mas ele está suspenso, pequenos saltos, pulos aparecem, como se o corpo flutuasse. O Tempo súbito, pois os movimentos são rápidos, curtos e intensos. O corpo quer descobrir algo a todo o momento, então o mover sempre chega a um ponto de descoberta, mas não se prendem, sucedendo a movimentos fortes, porém repentinos. Espaço flexível, apesar dos outros Fatores terem certo grau de objetividade o Fator Espaço tem qualidade flexível, os movimentos querem ocupar o espaço, mesmo sendo diretos e precisos, o corpo tem a necessidade de chegar a todos os pontos da sala.

Esse Nível também apresentou nomenclaturas diversas como firmeza, disponibilidade, decisão e suspensão – corpo suportado. Ao trabalhar com as terminologias nos laboratórios com a firmeza vem a priori um corpo mais duro e firme em nas ações, o que não é o intuito do Nível. Disponibilidade apresenta um corpo semelhante ao segundo Nível Descontração com a diferença da tensão ser mais enfática, mas a palavra disponibilidade gera movimentações disponíveis e não é esse o pressuposto do Nível. Decisão como o próprio nome já diz é um corpo decidido, o que esse Nível não é. Fornaciari quando aplica os Níveis um de seus estímulos é remeter ao corpo da criança, mas não a criança no sentido literal e sim sua essência, ou seja, o fervor pela descoberta, curiosidade insana. Se encontrar um ponto na parede necessita colocar a mão, é um corpo que está sempre nesse estado, mas a tensão começa a dar sinais, ela aumenta, é uma curiosidade que reverbera na musculatura, o corpo não consegue se prender, como se tivesse algo que o incomoda, mas não se sabe o que. Por essas razões Suspensão se enquadra melhor, Lecoq (1987) diz o corpo suspenso. Então ele traz essa imagem de um corpo que flutua que é o como uma ventania forte que se dissipa. Nomeado como Suspensão para trabalhar a tensão que começa a dar sinais sutis de sobrecarga que age na flutuação.

ISSN: 2238-1112

8. Quinto Nível Decisão

É o Nível da decisão como o próprio nome diz. Primeira tensão muscular. Tudo é ouvido, percebido, sentido, o corpo responde a todos os estímulos externos, mas com leveza (LECOQ, 1987). Decisão, corpo em estado de atenção que sente e percebe tudo a sua volta. Movimentos dinâmicos, o corpo transmite certo incomodo em relação ao espaço. Os Fatores do Nível Decisão são Fluência livre, Peso leve/ *ativo:* leve, Tempo súbito, Espaço flexível. Fluência livre, pois os fluxo são contínuos e expandidos, apesar do corpo estar em estado de alerta os movimentos são a favor da gravidade. Peso leve/ *ativo:* leve, o corpo é passivo em relação à gravidade, os movimentos se desmancham no espaço, com o corpo em Decisão os músculos se ativam para assim o corpo torna-se ágil em suas respostas, a musculatura apresenta tonicidade considerável e o Peso não se entrega a gravidade. Tempo súbito, os movimentos são acelerados e repentinos, nesse Nível o corpo responde a estímulos exteriores. Espaço flexível, os movimentos são multifocais e maleáveis, o corpo trabalha as articulações e com isso diferentes direções, proporcionando sensação de ocupar todo o espaço.

A Decisão carrega muitas informações do Nível anterior: Suspensão. Pode-se perceber que os Níveis agem em uma crescente, alguns se diferenciam de seu anterior ou posterior, como o exemplo da Subdescontração e Descontração, enquanto um trabalha a sobrevivência o outro evoca um corpo apaixonada; ou Descontração e Economia, o corpo aberto em contrapartida com movimentos que não transmitem afetividade. Entre Suspensão e Decisão a tensão muscular continua em crescente e é por causa dela que as diferenças ocorrem. Enquanto o Nível Suspensão trabalha a energia do incomodo, curiosidade na Decisão tem-se um corpo decidido, mas que termina suas projeções, ou seja, se na Suspensão ele não consegue terminar uma ação, porque tem essa curiosidade que o impede, aqui ele termina, mas o corpo carrega essa Suspensão. É um corpo decidido, mas que flutua. Traz a desconfiança, o medo, é exatamente cauteloso, como se a tensão começasse ao apertar, mas as movimentações dialogam com esse medo, através da alerta e da precaução.

Lecoq é bem enfático no que o quinto Nível visa trabalhar “Primeira tensão muscular: a decisão. Eu saio, é a ação que começa, a palavra é precisa, clara. No teatro: nível realista de jogo, em ação.” (LECOQ, 1987, p. 103) [tradução

ISSN: 2238-1112

minha][2]. Durante os laboratórios quando analisada a terminologia alerta e se iniciando o trabalho pela nomenclatura o corpo perde a essência da decisão, tem a suspensão, mas o primeiro impulso não é o decidir e sim de prestar atenção. Por sua vez, optou-se por manter a nomenclatura original Decisão.

9. Sexto Nível Paixão

Nesse Nível a paixão intervém, segunda tensão muscular. A cólera em seu estado natural. Tudo é motivo para discutir, discordar. Gestos bruscos, rápidos, o corpo é rígido (LECOQ, 1987). Paixão Nível da discussão, aborrecimento, tensão relevante. Suas ações são bruscas, o corpo é rígido, movimentos repetitivos. Os Fatores do Nível Paixão são Fluência controlada, Peso firme/ *ativo:* forte, Tempo súbito e Espaço direto. A Fluência controlada, seus movimentos contam com muita energia, porém ela é condensada ocasionando pausas e fluxos quebrados, gestos que se repetem. Peso firme/ *ativo:* forte, com ações firmes e fortes, o corpo não se entrega a gravidade em nenhum momento, mesmo em contato com o chão é sustentado pela tensão muscular. Tempo súbito, os movimentos apresentam algumas variações de velocidades, porém todas elas pendendo para o rápido, são movimentos intensos e curtos. Espaço direto, movimentos definidos e com foco são limitados a um ponto de chegada. Movimentos caracterizados por ações objetivas e lineares.

A nomenclatura Paixão não foi encontrada em nenhuma bibliografia ou relato de estudantes e artistas que passaram pela *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* ou que tiveram contato com abordagens lecoquianas, é uma proposição da pesquisa, pois esse Nível é inspirado na Commedia dell'Arte (KEMP, 2010, p. 172), para Lecoq (1987) a paixão intervém e foi essa questão que ficou latente. A terminologia Paixão vem da defesa de que esse Nível pode trabalhar todas as paixões humanas, não somente a ira, raiva e ódio. As paixões humanas para o filósofo britânico David Hume (1711-1776) são o impulso das ações, a partir delas a pessoa age de maneira efetiva e determinante, quem guia as escolhas humanas são as paixões e não a razão, na verdade estamos reverberando nossos afetos. Hume apresenta as paixões diretas e indiretas, as diretas são a dor, prazer,

[2] Première tension musculaire: la décision. Je pars, c'est l'action qui commence, la parole se fait precise, nette. Au théâtre: niveau de jeu réaliste, em action (LECOQ, 1987, p. 103).

ISSN: 2238-1112

desejo, alegria, já as indiretas são as derivadas das diretas, por exemplo orgulho, humildade (MASCARENHAS, 2005).

Ao decorrer dos laboratórios as demais paixões humanas foram trabalhadas, tendo como principio a mesmo grau de tensão do Nível. Foi verificado que todas quando levadas a seu estágio mais visceral, principalmente as diretas e a partir delas adentrar nas indiretas conseguem alcançar o sexto Nível de tensão. Ou seja, se o corpo sente dor ele extravasa, se sente prazer é muito algo que foge do controlável. Por isso optou-se por mudar essa terminologia e apresentar uma nova, devido ao potencial do Nível.

10. Sétimo Nível Asfixia

O último Nível trabalha a limitação do movimento, tensão máxima. Os gestos são curtos, jogam em resistência, lentamente, sem impulso. Neste Nível a tensão só pode ser simulada, pois está próxima à asfixia. A palavra é entrecortada, tem dificuldade de sair, são apenas alguns sons que conseguem surgir (LECOQ, 1987). O corpo tem tanta tensão que entra em contração máxima, próximo à asfixia. Os movimentos desse Nível são limitados, pois são realizados através da tensão muscular máxima. Os Fatores e as qualidades encontrados no sétimo Nível são Fluência controlada, Peso firme/ *ativo:* forte, Tempo sustentado, Espaço direto. Fluência controlada, pois os movimentos por conter tanta tensão são minunciosamente controlados, as pausas ocorrem, pois as ações são tão fortes que inúmeras vezes o corpo não consegue realizar a movimentação pretendida. Peso firme/ *ativo:* forte, o corpo está em tensão máxima não consegue se entregar à gravidade, sua força o faz lutar contra. Suas dinâmicas são fortes o corpo involuntariamente se sustenta através da máxima tensão dos músculos. Tempo sustentado, os movimentos são desacelerados porque o corpo não consegue extravasar sua força, gestos extremamente prolongados e fortes. Espaço direto, as ações são tensas os movimentos não conseguem sair de um determinado foco, são definidos, objetivos e limitados, o corpo desencadeia força máxima para realizar qualquer ação.

Asfixia aparece em algumas nomenclaturas e foi decidido por essa, pois é a mais pedagógica perante as outras. Quando se fala em asfixia o corpo consegue chegar nesse estado de tensão máxima, iniciando o trabalho pela terminologia

ISSN: 2238-1112

automaticamente a respiração se entre curta e consequentemente a musculatura tenciona. As outras nomenclaturas conseguiam chegar ao corpo, mas depois dos estímulos, Asfixia faz com que o corpo entre nesse estado e o mantenha como base de movimentação. É um Nível difícil de manter, porque requere muito do corpo, pois todas as musculaturas necessitam de estarem tensionadas ao máximo, ou seja, o gasto de energia é alto.

11. Por fim...

A pesquisa conseguiu alcançar esse objetivo de propor a conceitualização dos Sete Níveis e de suas respectivas nomenclaturas, com a finalidade de facilitar a comunicação e orientação dessa prática assim como uma atualização da mesma. Para Cláudia Sachs Jacques Lecoq nunca relacionou suas pesquisas e propostas com a arte do movimento de Rudolf Laban, mas “[...] muitas das ideias de Lecoq assemelham-se às desse artista, especialmente no que tange às relações do corpo com o espaço, com o peso, com as direções, com as linhas e tensões que ele cria e desenha.” (SACHS, 2013, p.187). Foi interessante entender as dinâmicas dos Sete Níveis a luz dos Quatro Fatores do Movimento, partindo da compreensão de que o Sistema Laban é aplicável a todas as esferas de entendimento das movimentações humanas. Por ser um estudo que se fez e validou-se através da prática o Sistema Laban auxiliou de maneira significativa o processo de escrita da pesquisa-guiada-pela-prática, apresentando no papel as qualidades e características de cada um dos Níveis com termos conhecidos no campo da dança, mas que também podem ser acessados por pessoas interessadas/interessados/interessades.

A dança e o teatro estão inseridos em uma perspectiva multidisciplinar, portanto, a poética do movimento não é a cópia em si do sentimento e sim a transformação. O corpo através de suas movimentações proporciona trocas afetivas, expressivas, culturais e artísticas com o meio, o mover se torna poesia (ALMEIDA, 2011). Tanto o teatro quanto a dança são linguagens em potencial para a utilização dos Sete Níveis, pois essa abordagem trabalha o corpo explorando de maneira criativa suas movimentações e dramaturgias, podendo ser veículo de treinamento e material de criação para o corpo que por sua vez experimenta essas tensões e através delas propõe novas ações e modifica a cena. Como Lecoq (1987) diz

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

espaço de tensão, espaço esse criado pelas tonicidades que só podem partir do corpo.

Nailanita Prette
UFMG

Referências

ALMEIDA, Marcia. Discussões sobre a arte coreográfica, a composição e restauração em dança contemporânea. In: CALDEIRA, Solange Pimentel (organizadora). **III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro**. Coleções Caminhos da Dança Teatro no Brasil. Viçosa: Editora Tribuna, 2011.

FERNADES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição – São Paulo: Annablume, 2006.

CAPDEVILA,Carmina Salvatierra. **La Escuela Jacques Lecoq: uma pedagogía para la creación dramática**. Programa de Doctorado: Art, Natura i Societat – Universidade de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, 2006.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. **Móin-Móin: Revista de Estudos de Teatro e Formas Animadas**. V.1, n. 01. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/10596525950347010120050 25/7818> Acesso em: maio/2018

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. **Anais do VII Congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.** Porto Alegre, 2012.
Disponivel em: <file:///C:/Users/Nailanita/Downloads/2546-7382-1-SM.pdf> acesso em junho/2021

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. V.3, n.1. São Paulo, 2015.
Disponível em: file:///C:/Users/Nailanita/Downloads/2546-7382-1-SM.pdf
<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Pesquisa%20performativa_%20uma%20tende%CC%82ncia%20a%20se%20bem%20discutida%20%28Luiz%20Fernando%20Ramos%29%205o%20SPA%20ECA%20-%20USP.pdf> acesso em: maio/ 2019.

KEMP, Richard J. **Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance**. The School of Arts and Sciences – PhD is Theatre Art.University of Pttsburgh, 2010.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Lisa Ullmann (org.). Tradução: Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silva Mourão Netto; revisão técnica: Anna Maria Barros De Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. Le théâtre du geste mimes et acteurs. Paris: Bordas, 1987.

MASCARENHAS, Rogerio Soares. **A teoria das paixões na filosofia de David Hume**. Dissertação de Mestrado em Filosofia apresentada a Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

PRETTE, Nailanita. **O corpo em estado de arte: os sete níveid de energia de Lecoq nos quatro fatores do movimento de Laban**. Monografia de graduação em Dança. Universidade Federal de Viçosa, 2018.

SACHS, Claúdia Muller. **A Imaginação é um Músculo: a Contribuição de Lecoq para o Trabalho do Ator**. Tese apresentada ao Curso de Pós Graduação em Teatro

para titulação de doutor. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

RENGEL, Lenira. Fundamentos Para Análise do Movimento Expressivo. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Sammus, 2006.

SCHEFFLER, Ismael. **O laboratório de estudo do movimento e percurso de formação de Jacques Lecoq**. Tese (doutorado) Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, 2013.

SOUZA, Kalisy Cabeda. **O Sentido se Sente com o Corpo: reflexões sobre a criação poética a partir do corpo cênico**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação Prof. ª Dr.ª Sayonara Sousa Pereira. São Paulo, 2014.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A arte é para quem? Acessibilizá-la e acessibilizar-nos

Natalia Pinto da Rocha Ribeiro (UFBA)
Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.) (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Observando uma crescente onda de discussões no âmbito da cultura e da legislação brasileira, nos últimos anos, acerca da efetiva participação das pessoas com deficiência em projetos e ações culturais, quer seja como público ou como artista, propomos uma discussão sobre a viabilização de uma arte para todos, a partir da acessibilidade na sua complexidade de ações e entendimentos. Com o passar do tempo, muitos grupos e artistas com deficiência foram surgindo no cenário da dança, no Brasil, e a pauta da acessibilidade foi ganhando cada vez mais força nos espaços de discussão, produção, criação e política cultural. No artigo, destacam-se três instâncias de acessibilidade: estrutural, comunicacional e atitudinal. A primeira, refere-se às condições arquitetônicas dos espaços; a segunda condiz aos recursos comunicacionais necessários em cada especificidade das deficiências; e a terceira é sobre os comportamentos e hábitos em relação às pessoas com deficiência. O processo de aprendizado dos recursos assistivos e dos contextos da deficiência é parte da ação de acessibilizar-se. O convívio com pessoas com deficiência é imprescindível. Acessibilizar a cultura é, para nós, um processo de subjetivação, é acessibilizar-nos, também é garantir a presença das pessoas com deficiência em espaços de discussões artísticas e políticas a fim de contribuir para avanços nos debates sobre a garantia de seus direitos e a efetivação de sua participação como ator social nos meios culturais e políticos.

Palavras-chave: DANÇA E ACESSIBILIDADE. PESSOA COM DEFICIÊNCIA. DEFICIÊNCIA. CAPACITISMO.

Abstract: Considering a growing wave of discussions in the field of culture and Brazilian legislation in recent years on the effective participation of people with disabilities in cultural projects and actions, whether as audience or as artists, we propose a discussion about the viability of an art for all, from the accessibility point of view in its complexity of actions and understandings. Over time, many groups and artists with disabilities were emerging in the dance scenario, in Brazil, and the debate about accessibility have been gaining more and more strength in the spaces of discussion, production, creation and cultural policy. This article presents three instances of accessibility: structural, communicational, and attitudinal. The first, refers to the architectural conditions of spaces; the second one complies with the necessary communication resources in each specificity of disabilities; And the third is about behaviors and habits in relation to disabled people. The learning process of assistive resources and disability contexts are part of the process of accessibilizing oneself, and the conviviality with people with disabilities is essential. Accessibility culture is, for us, a process of subjectivation, it means to accessibilize ourselves, it is also to ensure the presence of disabled people in spaces of artistic and political discussion in order to contribute to advances in the guarantee of their rights and effectiveness of their participation as social actors in cultural and political media.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Keywords: DANCE AND ACESSIBILITY. DISABLED PEOPLE. DISABILITY. ABLEISM.

Neste artigo, destinado à publicação nos anais do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) 2021, trataremos o assunto da acessibilidade na arte de maneira bastante didática e basilar, visto que nos parece ainda não ter sido muito bem compreendido dentro desse ambiente e outros. Vale ressaltar que nós, Natalia e Edu, somos pessoas com deficiência - baixa visão e paraplegia, respectivamente -, amigos e parceiros nos estudos sobre deficiência e trabalhos artísticos. Portanto, partimos de nossas experiências empíricas e também do aprofundamento de nossos estudos na área da deficiência, iniciados há mais de uma década.

Embora participemos da ANDA há pelo menos nove anos, onde apresentamos, recorrentemente, trabalhos que tratam da relação entre Dança, deficiência e acessibilidade, ainda temos sido forçados a retomar, nos encontros da associação, abordagens primárias em relação às nomenclaturas, conceitos e expressões capacitistas. Isso demonstra a falta de atenciosidade com o tema e a importância de mantê-lo em pauta, constantemente, nos diversos espaços acadêmicos e artísticos.

A repetição dos mesmos assuntos, durante anos, nos impede de ampliar as discussões e trocas sobre nossas pesquisas acadêmicas pessoais: efeito injusto dessa interação entre nós e a ANDA, os pesquisadores de Dança, artistas e professores. Afinal, as demais pesquisas, salvo exceções, conseguem ser apresentadas sem tantos retrocessos. Por outro lado, sabemos também que esse comportamento provocado pelo capacitismo é recorrente nos diversos espaços e, talvez por isso, as discussões em torno da deficiência não avancem, justamente por ser um projeto da estrutura hegemônica ao qual, historicamente, a Dança pertence e nos quer à margem.

No entanto, pela Legislação Brasileira, desde a nossa Constituição Federal de 1988 à Lei n° 13.146/2015, Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (LBI) ou Estatuo da Pessoa com Deficiência, estão garantidos os direitos de igualdade das pessoas com deficiência sem nenhuma espécie de discriminação,

ISSN: 2238-1112

restrição ou exclusão em qualquer setor da sociedade, incluindo a Cultura que em sua dimensão simbólica é considerada direito de todos os brasileiros. Assim, observando também uma crescente onda de discussões, nos últimos anos, acerca da efetiva participação das pessoas com deficiência em projetos e ações culturais, quer seja como público ou como artista, propomos um debate sobre a viabilização de uma arte para todos, a partir da acessibilidade na sua complexidade de ações e entendimentos.

Antes de adentrarmos mais especificamente sobre o assunto que nos interessa aprofundar nessa escrita, sentimos a necessidade de chamar atenção para alguns aspectos que nos parecem importantes: rever terminologias e o conceito de deficiência. Sem um entendimento situado sobre essas questões da comunidade da Dança, mais uma vez pode ser difícil avançarmos nas discussões que sugerimos.

Para começar, devemos refutar uma crença, julgamento ou desculpa presente no senso comum que aparece em várias falas das pessoas sem deficiência quando em contato com pessoas com deficiência. Portanto, seria de importante contribuição que ficasse muito bem entendido que a expressão “todo mundo tem deficiência”, repetida inúmeras vezes também nos diversos encontros da ANDA, é um ato de violência e tentativa de invisibilização das nossas demandas. Neste sentido, falsear uma “igualdade” de condições e experiências corpóreas através dessa expressão é suprimir as vulnerabilidades e opressões impostas aos corpos que diferenciam por uma condição de deficiência. Propomos que, definitivamente, esqueçam essa ideia, pois a deficiência é um modo de existência e, entre outras coisas, uma experiência de opressão e segregação (DINIZ, 2007, p. 10), imposta a esses corpos, pautada numa construção histórico-cultural que identifica as pessoas com deficiência como incapazes, inferiores e inaptas à produção de conhecimento e capital (McRUER, 2006).

A antropóloga Débora Diniz, uma das referências básicas sobre a cultura da deficiência, em continuação nos alerta:

> Não faça a tolice de dizer “eu também não escuto bem, enxergo mal à noite, ou todos temos alguma deficiência que ninguém nem sabe”. Viver o corpo deficiente é viver barreiras, estigmas, estereótipos, interpelações e inquietações cotidianas. Agressões pela suposição de incapacidade ou de heroísmo, as duas faces do mesmo capacitismo. O capacitismo resiste em banalizar o corpo deficiente como um qualquer entre vários no mundo. O corpo deficiente é um corpo marcado - pela eugenia, pela abjeção, pela naturalização do indesejável que será sempre o Outro. (DINIZ, 2020)

ISSN: 2238-1112

Outro ponto a ser trazido em pauta é sobre o termo que define o preconceito em relação à pessoa com deficiência: capacitismo. A esse respeito, a antropóloga surda Anahí Guedes de Mello, quem cunhou o termo no Brasil, entende que a palavra vem sendo interpretada

> [...] de maneira ambivalente, ora como forma de discriminação, violência e opressão social contra pessoas com deficiência, ora uma normatividade corporal e comportamental baseada na premissa de uma funcionalidade total do indivíduo. (MELLO, 2019, p. 139)

Salientamos que os conceitos não são fixos e nem definitivos, mas, assim como todo processo histórico, passíveis de atualizações e redefinições ao longo do tempo, adotando múltiplos sentidos possíveis como demanda do ser humano de representar, organizar e dar sentido ao mundo. Os conceitos se atualizam à medida em que as sociedades se organizam e reorganizam. Assim, mudanças substanciais vêm acontecendo no contexto da deficiência, a partir das décadas de 1960 e 1970, com o advento dos *Disability Studies* ou Estudos sobre Deficiência. Esse período foi também de bastante efervescência para a afirmação de muitos movimentos sociais que reivindicavam direitos para as pessoas negras, mulheres, LGBTQIAP+, igualmente para as pessoas com deficiência exigindo acessibilidade e maior participação na vida social.

Então, colocamos em foco também que existem construções semânticas sobre a deficiência que se organizaram em diferentes modelos de entendimento, a saber, o modelo biomédico ou médico, o social e o histórico-cultural. Essas semânticas não existem sem luta ou discussão, tanto no Brasil, quanto no resto do mundo. Dessa forma, os *Disability Studies* surgem no Reino Unido e nos Estados Unidos da América (EUA), apresentando uma nova concepção de deficiência através do modelo social que a compreende como responsabilidade de uma sociedade desatenta à diversidade e denuncia a estrutura opressora e inacessível às pessoas com deficiência. A deficiência passa a ser compreendida no encontro das pessoas que possuem características físicas, sensoriais ou cognitivas específicas com as barreiras atitudinais, comunicacionais, arquitetônicas, tecnológicas, urbanísticas, entre outras.

O Estatuto da Pessoa com Deficiência (Lei nº 13.146/2015), compreende barreira como

ISSN: 2238-1112

> qualquer entrave, obstáculo, atitude ou comportamento que limite ou impeça a participação social da pessoa, bem como o gozo, a fruição e o exercício de seus direitos à acessibilidade, à liberdade de movimento e de expressão, à comunicação, ao acesso à informação, à compreensão, à circulação com segurança, entre outros, [...]. (BRASIL, 2015)

São inquestionáveis as contribuições que o modelo social trouxe para novas perspectivas em relação à pessoa com deficiência, sua autonomia, conquista de direitos e pensar a "deficiência em termos políticos e nãos mais estritamente diagnósticos" (DINIZ, 2007, p. 10) como determina o modelo médico ou biomédico.

Ademais, a noção de deficiência como a entendemos pelo modelo médico foi forjada no século XIX para satisfazer à lógica dominante de funcionalidade de um "corpo capaz" construído compulsoriamente para o trabalho e produtividade, manifestando uma compreensão do homem a partir de um modelo industrial.

Assim, o modelo biomédico compreende a deficiência como uma restrição corporal incapacitante, vinculando essa experiência apenas a aspectos físicos e biológicos, ligada à área da saúde numa perspectiva de cura, reabilitação e normalização para o retorno à funcionalidade do corpo lesionado. Este é um paradigma que se mantém extremamente forte na nossa sociedade, apesar de toda mudança que vem acontecendo, há pelo menos três décadas, nas abordagens sobre deficiência que se mantém como tragédia pessoal e ainda não foi compreendida como justiça social (DINIZ, 2007).

Discussões mais recentes acerca da deficiência foram apresentadas pelo modelo histórico-cultural, apresentado por Robert McRuer (2006), aproximando-se de reflexões e proposições dos estudos *queer*. Este modelo compreende o corpo com deficiência como uma construção histórica e cultural, modelado ao longo do tempo.

A compulsoriedade pela corponormatividade julga o corpo com deficiência como doente, estranho, incapaz, enquanto o corpo considerado normal é almejado coletivamente em sua ficção de capacidade plena, visto como um corpo capaz, saudável, hábil e apto em sua funcionalidade a serviço da produtividade do sistema capitalista. Em oposição à "capacidade", esses discursos construídos com o amparo das ciências e do direito produzem a ideia de "deficiência", a fim de garantir o status quo de um corpo forjado para satisfazer aos interesses do sistema de trabalho e econômico (CARMO, 2019).

ISSN: 2238-1112

Então, o conceito de deficiência expande-se para além dos aspectos estritamente físicos (modelo médico) e sociais (modelo social) no que tange às barreiras ou acessibilidade, mas se dá, sobretudo, pelo processo de exclusão, violência e inferiorização pelo qual as sociedades, historicamente, promoviam e continuam promovendo em relação às pessoas com deficiência. Para o modelo histórico-cultural mesmo que estas conseguissem ter acesso irrestrito a todos os ambientes, ainda assim continuariam sendo consideradas incapazes.

Lembremos sempre que todo corpo é uma pessoa. Não existe corpo sem a pessoa que vive a experiência de si mesma, com sua história, seu repertório, suas camadas de pele, músculos, sangue, órgãos, relações familiares, sociais, culturais… seus contextos variados. Porém, se a pessoa-corpo não corresponde à expectativa de normalidade, se apresenta outras possibilidades de deslocamento, de comunicação, de temporalidade que sejam diferentes de um padrão estabelecido, algo não está indo bem, não está saudável, não pode ser feliz, atrapalhará o projeto da sociedade produtivista. Então, precisa-se curar este corpo, reabilitá-lo não para o seu bem estar, mas para fazê-lo funcionar ao modo mais eficaz, para corresponder ao que se estipula como normal, pois é isso o que todo mundo precisa e quer. É o corpo capaz que todas as pessoas almejam (McRUER, 2006).

Também entendemos que a Dança é uma construção histórico-cultural, atrelada a diversos interesses a depender da época, que determina os espaços de quem pode ou não a acessar. No entanto, afirmamos que A DANÇA como instituição secular firmada em alicerces de um corpo bípede-branco-cis (CARMO, 2019) não pode ser detentora de todos os saberes e não corresponde a todas as danças que existem no mundo, produzidas pela diversidade de corpos-pessoas-experiências em diversos territórios.

Por isso propomos “aleijar a Dança” por uma perspectiva que rompa com a corponormatividade e considere as contribuições que o corpo-pessoa com deficiência já vem promovendo na construção de novos conhecimentos na área. Aleijar a Dança, portanto, trata-se de compreender as características da pessoa com deficiência que dança na produção de conhecimento na área, as marcas físicas, sensoriais, cognitivas na construção da própria Dança, sem recorrer a metodologias ou práticas que utilizam a normatividade como única referência. Aleijar a Dança também é recorrer aos referenciais de artistas e pesquisadores/as com deficiência que muito já tem produzido nesse campo.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Esperamos que tais conhecimentos não fiquem restritos apenas aos nichos da “inclusão” e “deficiência”, mas adentrem em todos os espaços e pesquisas que se pretendem descoloniais, transformadoras, inovadoras ou o que cada um/uma nomeie. É também pela perspectiva não normativa que queremos tratar sobre acessibilidade.

Nesse momento, adentraremos mais especificamente no assunto que nos propomos abordar nesse artigo. Ao falarmos sobre acessibilidade, não pretendemos apresentar um manual ou estipular procedimentos para serem copiados. Nos interessa, sobretudo, provocar reflexão sobre como estamos nos acessibilizando, ou seja, como cada pessoa compreende a deficiência e se implica na promoção de uma Dança/mundo mais acessível e justa para todas as pessoas.

Relembramos que abordar questões referentes à acessibilidade não pode estar desvinculado da compreensão dos conceitos da deficiência e de como nos relacionamos com o tema para não recairmos nos assistencialismos e hierarquização das relações. Ou seja, promover acessibilidade é garantir direitos, não apenas para cumprir leis, mas também para se relacionar com outra pessoa de maneira horizontal, empática e respeitosa. Não é fazer favor, nem conceder privilégios, nem se torna uma pessoa boazinha. É nos colocarmos numa relação de troca e interação. É como convidar alguém para nossa casa e não deixar essa pessoa no canto ou barrada na porta de entrada. Quando ela estiver bem acomodada, podermos conversar com ela, oferecer-lhe o melhor que nós temos, interagir.

Pensar em acessibilidade a partir dessa imagem da visita pode humanizar o assunto porque é mesmo sobre humanização das relações, sobre não violência e segregação que falamos.

Uma história pode nos ajudar a explicar melhor: Num determinado dia, Edu - ainda criança - tinha sido convidado para a festa de uma amiguinha da rua. Vestiu-se com a roupa mais bonita e estava feliz por poder encontrar a turma. Ele ainda não usava cadeira de rodas e o colocaram sentado no sofá da sala enquanto a festa acontecia na área externa. Lhe serviram muitos salgados, doces e refrigerantes, mas não lhe fizeram companhia. Ele passou a festa sozinho, sentado naquele sofá, ouvindo cantarem parabéns pela janela.

Em muitos eventos acadêmicos ou artísticos também nos sentimos a visita indesejada, esquecida no sofá, quando não nos permitem interagir, participar,

ISSN: 2238-1112

compreender o que acontece, seja pela dificuldade em acessar o espaço físico ou virtual ou pela negligência de nos garantir o acesso ao que está sendo dito ou às imagens apresentadas. Esse comportamento culpabiliza e pune a pessoa por possuir uma deficiência, reproduzindo a lógica do modelo médico. Essa responsabilidade da exclusão e da falsa inclusão não pode recair sobre as pessoas com deficiência porque isso não é uma demanda individual, mas um dever de toda a sociedade.

Promover acessibilidade não é escolher o melhor assento, isolar a pessoa em um canto específico, é acolhê-la em sua singularidade, respeitando seus desejos. É oportunizar sua participação ativa na vida social em nível de igualdade com as demais pessoas. Lembremos sempre que existem diversas deficiências também em variados graus, portanto, não é uma experiência que se repete uniforme para todas as pessoas. Então, acreditamos que acessibilizar é despertar para espaços acolhedores da multiplicidade e quanto mais alargarmos o entendimento de uma ética acessível, os ambientes e atitudes se relacionarão com mais pessoas.

Nesse sentido, acompanhamos o que o Comitê Deficiência e Acessibilidade da Associação Brasileira de Antropologia (CODEA-ABA), formado por pesquisadoras.es com deficiência, propõe em sua “Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade” (2020), ao “pensar a acessibilidade como algo relativo à participação e inclusão social das pessoas com deficiência, mas que não se esgota em práticas que visem “setorializar” ou “especificar” novamente esses indivíduos” (CODEA-ABA, 2020, p. 4).

Para os integrantes desse Comitê, não devemos pensar uma acessibilidade por demandas específicas como rampas para pessoas cadeirantes, Libras ou legenda para surdas ou audiodescrição para cegas, pois se elas não estiverem nos espaços, esses recursos parecem desnecessários. Porém, se lançamos o olhar sobre as barreiras e não sobre os indivíduos, todas as pessoas se beneficiam, tendo ou não deficiência.

> Nossas práticas tendem a se organizar em torno de padrões e parâmetros corporais e comportamentais que são aglutinados na ideia de “capacidade”. Não há nada de natural nos nossos modos corporais de existência. São modos de agir, perceber e se orientar que são moldados por certos enquadramentos sociais que privilegiam determinados tipos de corpos e comportamentos em detrimento de outros. E os mesmos padrões normativos que fazem certos corpos parecerem normais, também geram a experiência internalizada da anormalidade na deficiência (CODEA-ABA, 2020, p. 7)

ISSN: 2238-1112

Até mesmo a noção de acessibilidade está impregnada pela lógica normativa, pela hierarquização entre corpos e também entre as deficiências. Em diversas situações, apenas oferecer recursos assistivos sem observar as necessidades específicas de cada pessoa, não garante por si a acessibilidade. Cada pessoa tem um ritmo próprio de apreensão das informações, de compreensão, de fala e de escuta.

No campo da deficiência, essa diversidade se mostra muito presente e é necessário o respeito pela temporalidade de cada uma se comunicar, se locomover ou lidar com ferramentas tecnológicas. Para que a acessibilidade aconteça de fato é imprescindível a presença da pessoa com deficiência e o diálogo para que esta diga quais estratégias lhe contemplam.

Obviamente, tudo isso vai contra o ritmo e postura exigida pelo mundo contemporâneo, de produtividade acelerada, de deixar para trás quem não lhe acompanha, quem não está à frente. Pensar num mundo acessível é também construir modos disruptivos para comportamentos que muitas vezes criticamos, mas acabamos reproduzindo.

Elwood Jimmy em conversa com Eliza Chandler, publicada na revista El Alto[1] (2021), propõe o termo “ace(sen)ssibilidade” como forma de mover estruturas já fixadas por um pensamento hegemônico, pois acredita

> (...) que esta palavra aponta para algo maior do que todos nós, e que está relacionada com a responsabilidade. Muitos níveis de responsabilização, não só entre as pessoas, mas também com os não humanos e os para além do humano e do desconhecido. O mundo em que vivemos é muito estruturado e contido, e dentro deste quadro construído pelos humanos, no qual estamos todos condicionados a viver, alguns se beneficiam mais do que outros. Não funciona para todos nós, em comunidades diferentes, muito díspares e marginalizadas. Estou a pensar na linguagem da “ace(sen)sibilidade” e formas de saber, e de ser, que podem mover-se e mudar, permitindo a diferentes corpos viver vidas enriquecedoras, significativas e não mercantilizadas. (CHANDLER, E.; JIMMY, E., 2021, tradução nossa)[2]

[1] A Revista El Alto, publicada pelo British Council em parceria com o 17’ Instituto (México) e Tangled Art + Disability (Canadá), dedica-se - em seu segundo volume - a refletir sobre Arte e Deficiência no continente americano, a partir do ponto de vista de pessoas com deficiência ligadas à área cultural em diversos países como: Colômbia, Venezuela, Cuba, Chile, Argentina, Brasil, Canadá, EEUU, Peru, México e Jamaica.

[2] (…) que esta palabra apunta a algo más grande que todos nosotros, y que está relacionado con “responsabilidad” (accountability). Muchas capas de responsabilidad, no sólo entre las personas, sino también con lo no humano y lo más allá de lo humano y lo desconocido. El mundo en el que vivimos está muy estructurado y contenido, y den-tro de este marco construido por humanos, en el que todos estamos condicionados para vivir, algunos se benefician más que otros. No funciona para todos nosotros, en comunidades diferentes, muy dis-pares y marginadas. Estoy pensando en el lenguaje de

ISSN: 2238-1112

Nesse diálogo, a acessibilidade está compreendida em seu aspecto relacional, pensando na coerência entre o que dizemos e fazemos. Em nossa opinião, pensamos também que por essa perspectiva, a acessibilidade não pode ser feita sem a presença e participação da pessoa com deficiência, como o movimento das pessoas com deficiência reivindica "NADA SOBRE NÓS SEM NÓS", desde a década de 1970.

Portanto, as discussões sobre acessibilidade não são recentes, embora pareçam não sair do lugar em termos práticos. Esperamos que esse assunto seja compreendido de fato nos ambientes acadêmicos e artísticos porque acreditamos que

> [...] não se trata apenas de acesso, trata-se de pensar e assegurar que, na medida do possível, a forma como pensamos sobre o acesso e os compromissos a que ele nos obriga se traduzam na prática do acesso. (CHANDLER, E.; JIMMY, E., 2021, tradução nossa)[3]

A maneira como são feitas as macropolíticas não contempla a diversidade – apesar deste já se tornar um termo cooptado pelo capital internacional representado em seus grandes aglomerados econômicos que insufla, com a falsa preocupação à diversidade, a polarização e a intolerância. Colocamos a diversidade no engajamento ético com a autonomia e independência de todos os seres humanos. Em divergência com os slogans propagandistas, as macropolíticas tentam homogeneizar os processos e há poucas brechas nos espaços tradicionais da arte e, mais especificamente sobre o nosso campo de interesse, na dança (formação, circulação, produção), para a abertura de suas metodologias e processos que trabalhem com diferentes fisicalidades e experiências.

A acessibilidade nos ambientes da Dança ainda é pensada de forma restrita, voltada - na maioria das vezes - para recursos assistivos ao público com deficiência. Porém, para além dessas importantes ações de promoção ao acesso e fruição dos bens culturais, como oportunizar a presença das pessoas com deficiência nos espaços de formação em Dança? De que maneira as instituições de ensino da Dança se relacionam com o tema em seus currículos e práticas

---

la "ac-ce(sen)sibilidad y las formas de conocer, y de ser, que pueden mo-verse y cambiar, permitiendo que diferentes cuerpos vivan vidas en-riquecedoras, significativas y no marginadas (CHANDLER, E.; JIMMY, E., 2021)

[3] "*No se trata solo de acceder, se trata de pensar y asegurarnos de que, en la medida de lo posible, la forma en que pensamos sobre el acceso y los compromisos que nos obliga se traduzcan en la práctica del acceso*" (CHANDLER, E.; JIMMY, E., 2021).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

pedagógicas? Como se dá a relação dos egressos das licenciaturas com os estudantes com deficiência em sala de aula? O que é preciso ser feito para termos pessoas com deficiência nas escolas de Dança?

Atentos aos processos de mimetizações superficiais e corruptas de nossos discursos e lutas, convocamos todas as pessoas para que se comprometam eticamente com a mudança e que possamos viabilizar, para além dos discursos, ações concretas, atualizações na vida prática das reflexões que tanto nos ocupamos. Por isso, a fim de pensarmos como tornar nosso ambiente da Dança mais acessível, a princípio destacaremos três instâncias da acessibilidade: estrutural, comunicacional e atitudinal. Não pretendemos com isso trazer fórmulas prontas ou que sirva de manual, pois já vimos que nesse contexto não há regras definidas, embora existam normas por onde podemos nos guiar.

A primeira instância de acessibilidade refere-se às condições arquitetônicas dos espaços; a segunda condiz aos recursos comunicacionais necessários a cada especificidade das deficiências; a terceira é sobre os comportamentos e hábitos em relação às pessoas com deficiência.

Nos espaços com acessibilidade estrutural, deve-se ter uma construção e organização que permitam a todos os corpos, independentemente de suas condições, acessarem e deslocarem-se com autonomia em todo o território e estrutura. Nessa instância é importante lembrar também dos acessos, ruas, avenidas, meios de transporte e instalações pelas quais uma pessoa tem que passar até chegar a um espaço cultural. Por isso, pensar na acessibilidade estrutural de um equipamento, seja público ou privado, é muito mais do que se ater aos limites territoriais daquele espaço especificamente, e sim em todo o entorno, em sua rede de conexões e acessos. Para isso:

> Alguns dos acessos fundamentais em equipamentos Culturais devem obrigatoriamente adotar: [...] Espaços adequados para cadeirantes e deficientes visuais. Quantidade satisfatória de vagas prioritárias em estacionamentos. Sinalizações sonoras e em braile. Placas indicadoras. Elevadores com recursos em braile e sonoros. Piso tátil com sinalização adequada para deficientes visuais (TEIXEIRA, 2018, p. 18).

Ressaltamos que, geralmente, como estrutura de acessibilidade, as pessoas e órgãos costumam associar apenas às necessidades de deslocamento de um tipo específico de deficiência, como por exemplo, pessoas com deficiência física que utilizam cadeiras de rodas ou muletas. No entanto, devemos tornar os

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

ambientes acessíveis para as diversas deficiências (auditiva, visual e intelectual), inclusive, acolhendo a diversidade e especificidades internas, dentro de cada uma delas. O que quer dizer que as pessoas com deficiência não são iguais, nem mesmo entre pares com características semelhantes.

Chamamos atenção também para a segregação de espaços e pessoas. Parece que, muitas vezes, o espaço se resume a si mesmo sem redes de ligações que o conectam a outros espaços, as quais o tornam interdependente com outras situações e forças. Explicamos melhor. Estamos falando dos acessos, ruas, avenidas, meios de transporte e instalações pelas quais uma pessoa tem que passar até chegar a um espaço cultural. Como uma pessoa com deficiência se desloca até esse local? Que percurso ela teve ou terá que enfrentar para acessá-lo quando sai de sua casa ou do trabalho?

Dessa maneira, devemos também pensar na acessibilidade urbanística (ruas, praças, parques e meios de transporte) que garanta qualidade e segurança na mobilidade das pessoas com deficiência. Como dito anteriormente, tirar a responsabilidade do indivíduo e das demandas específicas, mas criar uma malha social acessível que seja para todas as pessoas.

Em se tratando especificamente da acessibilidade estrutural, acreditamos que pensar num equipamento, seja público ou privado, não há como se ater somente aos limites territoriais daquele espaço, e sim em todo o entorno, em sua rede de conexões e acessos. Para isso, é fundamental brigarmos por políticas públicas que garantam e façam cumprir a acessibilidade plena.

A segunda instância da acessibilidade indica as questões comunicacionais que necessitam considerar as singularidades dos corpos e, neste sentido, temos os recursos de tecnologias assistivas (audiodescrição ou legenda para surdos, por exemplo) e a Língua Brasileira de Sinais (Libras).

No tocante à acessibilidade comunicacional, também temos as mesmas problemáticas quanto a não disponibilizarem todos os recursos para um total acesso às ações culturais. Isto, além de ser opressivo com os corpos não considerados, é no mínimo uma perda de potencial estético e criativo. O modo organizativo e os conteúdos, dentro dos próprios recursos assistivos, podem ser potência na acessibilização e fruição da cultura também para os corpos sem deficiência.

Os museus e espaços Culturais que reconhecem a acessibilidade e a comunicação sensorial como estratégias de formação de públicos e como

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> premissas indispensáveis para sua atuação de extensão Cultural consideram que o relacionamento e a comunicação com o indivíduo extrapolam o predomínio da visão, como sentido prioritário da comunicação Cultural. As estratégias de comunicação sensorial têm o objetivo de estabelecer vínculos afetivos, por meio do acolhimento e da sensibilidade. (SARRAF, 2012, p. 75)

Essa perspectiva é complementada por Teixeira quando coloca que,

> A acessibilidade deixa de ser funcionalista e passa a incorporar, com a arte exibida, novas configurações estéticas. Ou seja, está-se diante de outros modos de mediação e consumo cultural, um modo que não estará restrito somente ao público com algum tipo de deficiência visual, cognitiva, auditiva ou física, mas será partilhado por toda a comunidade. (TEIXEIRA, 2018, p. 17)

Além disso, gostaríamos de ressaltar que os maneirismos das linguagens, ou seja, enunciados das falas, assim como as proposições didáticas, práticas pedagógicas e artísticas, também deveriam ser consideradas como parte da instância comunicacional. Não basta somente utilizar os recursos assistivos ou ter intérpretes de Libras, pois as proposições metodológicas e os discursos que constituem uma ação costumam ser tão excludentes ou mais, quanto a não disponibilização desses.

Esses discursos guardam também as lógicas hegemônicas de corpo e existência, forjando a compreensão da pessoa com deficiência como faltante, exótica e/ou incapaz, o que normaliza a deficiência como um problema daquele corpo e dos seus familiares, e não como uma problemática construída por um pensamento social totalitário no modo de agir, funcionar, pensar, locomover e existir. Tal modo de pensar hegemônico está nas instituições, nos espaços, bem como nas pessoas sem deficiência.

Dessa forma, apontamos que não há acessibilidade sem mudança dos sujeitos, ou processos de subjetivação. A acessibilidade, principalmente nos aspectos comunicacionais e atitudinais, mas não somente neles, é claro, ocorre pelo, para e com o sujeito. Quando se acessibiliza não é uma ação feita de um ponto de partida, com um trajeto retilíneo, para um ponto de chegada. É uma rede de trocas, conexões e transformações mútuas. Acessibilizar é uma ação contínua, aberta a transformações e novos arranjos o tempo inteiro, é garantia de presença conjunta, é ser atencioso consigo e com o outro, é o reconhecimento dos não saberes mais que dos saberes, é estar vulnerável, é se deslocar de qualquer posição fixa.

Portanto, se você acredita que acessibilidade é algo que se faz para uma pessoa com deficiência, saiba que sua compreensão está perdida e limitada. Acessibilidade é algo construído por todos os sujeitos, espaços e ambientes envolvidos na ação, independente da finalidade e dos maiores beneficiados. Ela é ainda dialógica e processual e, de forma alguma, utilitária, como uma bolsa que você pode somente comprar ou pegar emprestada. Acessibilidade requer engajamento íntimo e, por isso mesmo, realiza-se na transformação dos sujeitos. Quando desenvolvemos os aspectos acessíveis, possibilitamos também o acolhimento de todo e qualquer corpo com seus respectivos modos organizativos. Acessibilidade é um processo de autotransformação de quem acessibiliza, porque neste gesto a pessoa se sensibiliza e, no encontro, o “outro-diferente-deficiente” te acessibiliza.

A terceira instância está relacionada não apenas aos hábitos e comportamentos sociais em relação à pessoa com deficiência, mas com a própria construção histórico-cultural da deficiência (McRUER, 2006). Dessa maneira, compreendemos que a acessibilidade atitudinal, no campo da Cultura, vai além de ações pontuais de atendimento às pessoas com deficiência ou cursos de formação e captação de funcionários de espaços culturais para aprenderem a lidar com as especificidades de cada deficiência, mas abrange, sobretudo, mudanças de paradigmas sociais que nos compreendem como inferiores, incapazes e dependentes.

Assusta-nos, porém, que um ser humano precise de um curso para lidar com outro ser humano, mesmo que não tenha convívio com a percentagem da população que possui alguma deficiência. Uma estranheza, pois a condição de deficiência não é algo sobre-humano, sub-humano ou muito menos extra-humano; ela é do próprio humano. O processo de aprendizado dos recursos e dos contextos são parte da ação de acessibilizar-se, no entanto, sem convívio, ela nada seria.

Ou seja, as questões da vida das pessoas em condição de deficiência são parte de uma Cultura, que, para ser compreendida, sabida, em sua complexidade, precisa de experiência imersiva e implicada. Isto significa aproximar-se do outro, ir de encontro ao outro, à pessoa com deficiência. É importante a redundância, mas neste tema qualquer reforço não é desnecessário.

Importante repetir que a compreensão de acessibilidade deve ser ampla, interligada e complementar. Por exemplo, para se promover a acessibilidade comunicacional com audiodescrição é indispensável pensar na acessibilidade

ISSN: 2238-1112

estrutural no que se refere aos equipamentos disponíveis no espaço. Por outro lado, sem acessibilidade atitudinal para compreender-se a importância das demais e reconhecer-se os direitos das pessoas com deficiência, nada disso aconteceria.

A falta de acessibilidade, a invisibilidade, a manutenção do olhar “coitadinho” em relação às pessoas com deficiência, a dificuldade de acesso à educação e consequentemente aos bens culturais, todas as barreiras sociais, arquitetônicas, comunicacionais, atitudinais e urbanísticas, são fatores que afetam drasticamente a maneira de se posicionar e na forma de estar no mundo da pessoa com deficiência.

Em tempos de isolamento social como vivemos, atualmente, por causa da pandemia da COVID 19, estamos aprendendo a produzir, lecionar, estudar, nos relacionar através do meio virtual. Sabemos que o processo de adaptação é lento e requer certa intimidade com as ferramentas tecnológicas, além de readequação metodológica. Por outro lado, sem uma atenciosidade redobrada, o que já era difícil para as pessoas com deficiência em espaços presenciais, torna-se impossível em atividades remotas, se não houver a devida preocupação com a acessibilidade.

Portanto, uma ação engajada com o acesso não cessa nunca, ela sempre está no fluxo das mudanças, no arranjo das forças e dos ambientes, ativa bem como esperta com as intenções, exclusões e lógicas explícitas e subliminares. E, finalmente, acessibilidade é verbo de ação comprometido com a reflexão.

Natalia Pinto da Rocha Ribeiro
UFBA
nattyribeiro@yahoo.com.br
Artista da dança e performance, atriz e pedagoga. Atualmente, professora substituta da Escola de Dança da UFBA. Doutoranda em Dança e Mestra em Dança (PGDANCA/UFBA). Integrante do Grupo X de Improvisação em Dança e do Grupo de Pesquisa PROCEDA (UFBA/CNPq).

Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.)
UFBA
eduimpro@gmail.com
Artista da dança, performance, escritor e professor da Escola de Dança da UFBA. Mestre em Dança (PPGDança/UFBA), Doutorando em Difusão do Conhecimento (PPGDC/UFBA). Diretor do Grupo X de Improvisação em Dança. Colider do Grupo de Pesquisa PORRA (UFBA/Cnpq) e integrando do Enlace (UNEB/CNPq).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Referências

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília**, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil _03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 14 de jun de 2021.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União, seção 1, Brasília, DF, ano 152, nº 127, p. 2-11, 07 de julho de 2015. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm>. Acesso em: 11 jun. 2021.

CARMO, C. E. O. do. Desnudando um corpo perturbador: a "bipedia compulsória" e o fetiche pela deficiência na Dança. **Revista Tabuleiro de Letras** (PPGEL/UNEB), vol. 13, n. 2, p. 75-89. Salvador, 2019.

CHANDLER, E.; JIMMY, E. La temporalidad y la acce(sen)sibilidad. **El Alto**. British Council, 2021. Disponível em: <https://elalto.wearethebritishcouncil.org/interview-elwood-eliza-esp/>. Acesso em: 27 jun. 2021.

COMITÊ DEFICIÊNCIA E ACESSIBILIDADE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA [CODEA-ABA]. **Contracartilha de acessibilidade**: reconfigurando o corpo e a sociedade. ABA; ANPOCS; UERJ; ANIS; CONATUS; NACI: Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro, 2020. 14p. Disponível em: <http://anpocs.com/images/stories/Acessibilidade/2020-11_Contracartilha_acessibilidade.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2021.

DINIZ, D. **O que é deficiência**? São Paulo: Brasiliense, 2007.

DINIZ, D. [Sem título]. São Paulo. 03 out. 2020. Instagram: **@debora_d_diniz**. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CF4TMpTlpgM/>. Acesso em: 27 jun. 2021.

MELLO, A. G. **Olhar, (não) ouvir, escrever: uma autoetnografia ciborgue**. 2019. 186 f.Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/215355/PASO0498-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 jun. 2021.

McROUER, R. **Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability**. New York: New York University Press, 2006.

SARRAF, V. P. Acessibilidade para pessoas com deficiência em espaços Culturais e exposições: inovação no design de espaços, comunicação sensorial e eliminação de barreiras atitudinais. *In*: CARDOSO, E.; CUTY, J. (orgs.) **Acessibilidade em espaços Culturais**. Porto Alegre: Marca Visual, 2012. p 60-78. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3024706/mod_resource/content/1/acessibilidade-em-ambientes-culturais-eduardo-cardoso-e-jeniffer-cuty-orgs.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2021.

TEIXEIRA, C. A cultura da acessibilidade: desafios à produção artística brasileira. *In*: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação,** SESCSP, n. 6, jun. 2018, p. 9-22. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/cacf8534/2794/4170/9c60/cd8896dd791d.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Os bailes de dança de salão Contemporâneos e *queer:* criações coletivas de modos de existência rebelde.

Paola de Vasconcelos Silveira (UNIRIO)

Corpo e Política: implicações e modos de aglutinação em dança

Resumo: Esse texto pretende abordar a importância dos bailes de dança de salão contemporânea e queer como processos artísticos-ativistas, os quais reinventam modos de vida a partir de experiências de dança de salão mais plurais. Problematizando como os bailes constroem e corroboram para a elaboração de condutas coletivas na dança de salão e na vida. Por isso, a importância de repensarmos esses espaços, e de que forma eles estão sendo pautados por seus agentes. Compreendendo as condutas que circulam pelos corpos e os modos de dançar como estratégias de manutenção ou alteração de projetos políticos. Acreditasse que esses bailes insurgentes sejam criações de zonas de insubordinação e construção de um dançar dos rebeldes.

Palavras-chave: BAILES QUEER. BAILES DE DANÇA DE SALÃO CONTEMPORÂNEA. DANÇA DE SALÃO. GÊNERO.

Abstract: This text intends to address the importance of contemporary and queer social dance balls as artistic-activist processes which reinvent ways of life from more plural ballroom dancing experiences. Problematizing how dances build and support the elaboration of collective behaviors in ballroom dancing and in life. Therefore, the importance of rethinking these spaces and how they are being guided by their agents. I understand the behaviors that circulate through the bodies and the ways of dancing as strategies for maintaining or altering political projects. These insurgent dances are believed to be creations of zones of insubordination and the construction of a rebel dance.

Keywords: QUEER DANCE BALLS. CONTEMPORANY BALLROOM BALLS. BALLROOM. GENDER.

1. Os bailes: performances coletivas do sistema de condução

A presente pesquisa aborda os bailes de dança de salão contemporâneos e queer como performances coletivas interessadas em subverter a cis-heternormatividade dessa prática. Compreendendo o espaço do baile como um local de criação de narrativas sociais as quais extrapolam modos de dançar, pois elaboram possibilidades de existência. Desse modo, compreendo as condutas que circulam pelos corpos e os modos de dançar como estratégias de manutenção ou alteração de projetos políticos.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A dança de salão possui uma relação intrínseca com os bailes, pois são neles em que ela se materializa por ser uma dança social. Pensando o termo dança social a partir das convocações do autor Andrew Hewitt (2005) sobre as coreografias sociais as quais são elaboradas através dos corpos de forma dinâmica, ensaiando e refinando modos de existência a partir de um modelo social. Desse modo, a produção dos discursos políticos se elabora através dos corpos e das suas implicações estéticas. Nesse artigo busco problematizar a relação do acontecimento do baile e das condutas dos participantes como uma forma de reiterar determinados dispositivos sociais. Trazendo não apenas a reflexão de como esses espaços tem sido organizados hegemonicamente, mas abordando os bailes insurgentes que estão sendo realizados como forma de criação de outros modos de existência nessa prática.

A seguinte pesquisa em dança encontra aporte teórico nos estudos feministas e *queer*. Tendo compreendido esses dois termos como campos de pensamento-ação engajados em promover fissuras nas estruturas vigentes. Ações que convocam processos de desidentificação com as normas regulatórias, mediante a qual a diferença sexual e de gênero é materializada, como nos elucida Judith Butler (2019), corpos que estão por emergir. Sendo assim, foram realizadas anotações de experiências de dança vivenciada pela autora, tanto em bailes tradicionais quanto nessas propostas de bailes insurgentes.

Acredito ser importante reiterar que hegemonicamente a dança de salão tem sido regida por um projeto político estético cis-heteronormativo-patriarcal-colonial. A partir da elaboração de uma técnica de dança baseada em um sistema de condução subdividido por gêneros binários, onde cabe ao homem conduzir e a mulher a ser conduzida. Atribuindo uma centralidade a figura do condutor que possui a tecnologia que oportuniza a criação da dança. Sendo a mulher, normalmente, dependente dessas proposições para poder dançar.

Esse sistema de condução está presente nas aulas de dança de salão, nos modos de dançar, nos discursos dos professores e nas condutas que regem os bailes. Essas regras podem ser encontradas nos estatutos e códigos de condutas presentes nos espaços de baile. Elas auxiliam a reiteração e afirmação dessas relações. Um dos estatutos mais conhecidos é o Estatuto da Gafieira, o qual chegou a inspirar uma música do cantor Billy Blanco “Estatuto da Gafieira” (1954). Ele era fixado na parede da gafieira Estudantina Musical, localizada na praça Tiradentes no

ISSN: 2238-1112

centro da cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, outros manuais de conduta podem ser encontrados em milongas[1] na Argentina e no Uruguai, e em bailes pelo Brasil.

Independentemente dessas regras serem visíveis ou não, os dançarinos frequentadores desses espaços, além de saberem dançar, são conhecedores dessas condutas. Eles as respeitam como parte da cultura da dança de salão. Saber dançar inclui compreender como esses espaços se organizam, pois, como adverte Megret (2009), a apreensão dos códigos precisos da milonga é parte do processo para se tornar um *milongueiro*[2]. O autor também menciona que não há como saber quem começou esses códigos, mas todos os dançarinos estão de algum modo participando do surgimento e da evolução dessas regras. Essa imbricação entre o ato de dançar e as condutas sociais está vinculada, como vimos, com o surgimento das danças de salão, quando estas eram vistas como uma forma de apreensão e preservação dos códigos morais e sociais de determinada classe. Historicamente, os bailes cumprem a importante função de manutenção dessas etiquetas, reafirmando uma cultura composta por modos de se vestir, de agir e de ser, e de dançar. É no baile que esses códigos se legitimam coletivamente.

Segundo o antropólogo Felipe Veiga: “Os estatutos se dirigem inicialmente em tom elogioso aos ‘nobres amigos’ frequentadores e versam em detalhes sobre dois temas, vestuário e comportamento social, examinando o figurino e estabelecendo as atitudes permitidas e as censuradas” (VEIGA ,2012, p. 59, grifo do autor). Nesse sentido, ele delimita claramente como o frequentador deve se vestir, se portar, o que pode ou não ser feito na pista de dança, sendo todo o material bastante organizado a partir dos dois papéis de gênero predefinidos: cavalheiro e dama, mas podemos pegar também algumas cláusulas que dizem em respeito a questões raciais.

No que diz respeito as indumentárias dos cavalheiros e das damas, ambos não podem entrar usando chapéus ou qualquer aderenço como turbantes. Em entrevista para Felipe Veiga, o senhor Isidro Page Fernandez, proprietário da estudantina menciona “Por que não turbante? No meio daquele monte de pano, se leva um canivete ou uma navalha, gilete, alguma coisa, ninguém podia entrar de turbante” (VEIGA, 2012, p. 61). Então, isso pode vir a refletir essa associação de

[1] Milonga é termo designado para um baile de tango, mas também é um gênero musical.
[2] Milongueiro é como são chamados os frequentadores das milongas. Além de exímios bailarinos, também demonstram bastante conhecimento sobre todos os fenômenos que envolvem esse baile.

ISSN: 2238-1112

que seriam os negros o público que deveria ser mais vigiado, pois apresentaria riscos aos brancos, estereótipos de raça que perpassam nossa construção social em um país estruturalmente e institucionalmente racista.

As gafieiras segundo a musicóloga Daniella Spielmann (2017) eram frequentadas por públicos de diferentes raças e classes socais, e a criação dessas regras de ordem, a etiqueta e a rigidez foram as condições encontradas pelos participantes para garantir a existência desses espaços. Principalmente porque sempre foi um lugar de tensão social, ela traz inúmeras reportagens da década de 1930, 1940 e 1950 que abordam as gafieiras com um lugar de representação pejorativo e criminal[3].

A dança de salão é um dispositivo social que apresenta a encruzilhada de tensões de raça, classe, gênero e sexualidade presente entre seus participantes. Sendo que, a estrutura que foi sendo elaborada e tecida como a hegemônica, a partir do sistema de condução, centraliza e referencia a figura do homem branco cis-heteronormativo como superior a todos os outros corpos. Assim, mulheres e corpos não brancos estariam sempre submissos a essa figura máxima de poder.

Então, querendo ou não, a manutenção e o não questionamento dessas regras ao longo dos anos passou a ser visto como “tradição” de uma dança, e acabam sendo reproduzidas para novas gerações de dançarinos. Nesse sentido, os próprios participantes passam a fiscalizar possíveis desvios de conduta nesse espaço coletivo de dança. Isso está indicado no texto de abertura do estatuto que menciona: “Por esta razão pedimos para que cada um seja fiscal de si mesmo, para com isso ser um fiscal daqueles que o rodeia.” (VEIGA, 2012, p. 57). É instaurada essa ação de vigilância do indivíduo para manutenção do bom funcionamento desse lugar, como um dever comum, estar atento aos possíveis desvios.

Além dessa postura fiscalizadora que estimulada no dançarino, no caso das gafieiras, havia os fiscais que, segundo Spielmann (2017), eram também figuras responsáveis pelo bom andamento do baile. Os fiscais podiam advertir verbalmente, pedir para uma pessoa se retirar e até mesmo suspender sua presença no espaço.

[3] Importante destacar que naquela época existía a lei da “vadiagem” a qual criminalizava principalmente corpos negros que estivessem sem documentos ou sem uma carteira de trabalho assinada. Assegurando uma postura racista do estado e da polícia perante os corpos negros e o da população de baixa renda. Manifestações culturais como o samba e a capoeira eram alvos corriqueiros de abordagens policiais e prisões para averiguação. Para saber mais recomendo a leitura (ROESLER, 2016). Disponível em: http://www.justificando.com/2016/08/09/sobre-a-vadiagem-e-o-preconceito-nosso-de-cada-dia/. Acesso em: 15 jun. 2021.

Há também, nas milongas, o registro de *bastoneros* ou *encargados*, de acordo com Marta E. Savigliano (1995), responsáveis por fiscalizar o modo como os casais dançavam. Eles controlavam principalmente a distância entre os corpos, os quais não podiam aproximar-se mais do que a moral da época permitia.

Nesse sentido, os dançarinos não só vivenciavam essas regras como, de certo modo, acreditavam que a sua manutenção garantiria a existência da dança de salão. Isso também é correlacionado no texto do estatuto: “Convocamos a todos que nos ajudem a manter a chama acesa desta maravilha chamada gafieira. A nossa intenção é preservar as nossas raízes, tradições, enfim a nossa cultura” (VEIGA, 2012, p. 57). Essa frase vem logo abaixo da necessidade de fiscalização, como se a essência dessas danças estivesse mais atrelada a conduta moral do que necessariamente a outros princípios como o encontro para dançar com o outro, o jogo e o improviso.

Desse modo, essa cultura de dançar marginaliza e exclui qualquer desvio possível dos padrões. Por exemplo, uma mulher que queira conduzir no baile, ou um homem que queira ser conduzido, ou ainda, uma dupla que seja formada pelo mesmo gênero, são situações proibidas nesses espaços tradicionais. Se qualquer uma delas ocorrer, é bastante provável que os praticantes sofram algum tipo de advertência, que pode vir da organização do baile ou até mesmo dos frequentadores. Há casos de mulheres que, por realizarem algum tipo de conduta desviante, são consideradas rebeldes e sofrem algum tipo de retaliação. A pesquisadora Mirian Strack (2017), em sua dissertação que propõe uma cartografia feminista da dança de salão, menciona o “chá de banco”, uma prática em que os homens decidem não tirar mais determinadas mulheres para dançar. Na situação mencionada, o motivo era que uma mulher havia se recusado a dançar com um professor de dança de salão.

Já a autora Juliet McMains (2018) descreve a expressão “*planchando el asiento*”, que ocorre nas milongas argentinas de forma semelhante à versão brasileira, porém o motivo é pelo fato de a dama ter experiência técnica demais e com isso passa a não ser mais tirada pelos cavalheiros, que optam por dançarinas iniciantes e intermediárias. Isso também pode ocorrer porque mulheres mais jovens passam a ser alvos mais desejantes para parceiros homens mais experientes, que tendem a ter uma postura paternalista de iniciar essas jovens nos salões de baile. O ponto aqui discutido não é em relação à troca que pode gerar aprendizado, mas ao

ISSN: 2238-1112

fato de ser sempre instaurado nessa relação, em que os corpos femininos mais jovens são mais interessantes do que corpos mais velhos que ficam sentadas tomando “chá de banco”, porque os corpos femininos nesse espaço estão à deriva de um cavalheiro que queira dançar com elas.

Desse modo, os estatutos seriam “um eloquente dispositivo de controle social, com forte apelo ao autocontrole, capaz de produzir padrões de civilidade no momento em que as pessoas estão mais próximas, mais perto umas das outras, em uma situação pública” (VEIGA, 2012, p. 63). Entretanto, o antropólogo menciona que esses códigos se validam nesse espaço, no caso das gafieiras cariocas, as quais a imagem positiva e o reconhecimento de seu valor moral estão articulados. Ele ainda traz que há fatos não mencionados pelo estatuto, como “o código de regras não condena qualquer diferença de idade entre os casais dançantes, tampouco há restrições às formas de economia ou de mercantilização da dança, como é o caso dos pares contratados” (VEIGA, 2012, p. 65).

Contudo, essas possibilidades ausentes das regras não podem ser consideradas desviantes. Afinal, elas provavelmente vão reforçar o sistema de condução, já trazendo o caso dos pares pagos para dançar. Os chamados *“personal dancers”* ou “dançarinos de ficha” são professores homens que recebem ou por dança ou por hora contratada para dançar com as mulheres nos bailes. Essa profissão não ocorre para professoras mulheres, em primeiro lugar, porque alunos homens acessam a condução, ou seja, não correm o risco de não conseguir dançar com ninguém, como as mulheres; em segundo, porque há um grande estigma numa possível associação dessas mulheres com a profissão de prostituição. Zona essa dentro da dança de salão ainda nebulosa por se tratar de uma prática popular que, por vezes, compreende que uma profissional da dança está diretamente relacionada aos personagens exóticos que compõem estereótipos dramatúrgicos dessas danças como a prostituta, a mulata, entre outras derivações.

Nesse sentido, os bailes de dança de salão reforçam uma cultura que “reitera a divisão binária dos gêneros, a atribuição de papéis e estereótipos de gênero normativos, a submissão das mulheres e a naturalização da heterossexualidade” (PAZETTO; SAMWAYS, 2018, p. 158). Por isso, a busca por propostas insurgentes que, ao invés de se conformarem com essas estruturas ou desistirem de habitar essa prática, passam a elaborar outras estratégias para pensar esses espaços coletivos ao dançar a dois.

2. Convocações possíveis: o bailar dos rebeldes

Interessados em subverter esses ambientes de dança hegemônicos artistas e dançarines de dança de salão começam a elaborar outros espaços sociais para dançar. O termo “abordagens contemporâneas” na dança de salão tem sido escolhido pelas próprias profissionais que atuam nesses espaços alternativos, e que têm optado por nomear os seus fazeres a partir desse olhar. Sendo assim, podemos englobar dentro das abordagens contemporâneas na dança de salão um amplo campo de manifestações que inclui metodologias de ensino, textos, palestras, espetáculos, performances e bailes.

O termo contemporâneo na dança de salão, por vezes, é associado como se fosse uma dança de salão que se misturasse com a dança contemporânea[4], quase como se fosse um encontro entre universos distintos. Isso é interessante porque há muitos proponentes e facilitadores, que estão a frente dessas propostas, que possuem vivências corporais em outras danças. Embora haja outras pessoas que vivenciaram experiencias em práticas que estão engajadas dentro do guarda-chuva das danças contemporâneas, há também outras pessoas que não possuem essas formações, mesmo assim estão interessadas em questionar as proposições práticas-metodológicas que têm sido reproduzidas e demarcadas em dança de salão. Desse modo, os bailes contemporâneos são lugares de elaboração de dançares mais plurais para a prática da dança de salão.

Assim como os bailes queer que demarcam um espaço de liberdade para outros modos de existência. A milonga queer, organizada por Mariana do Campo em Buenos Aires, é um espaço onde não importa a sua sexualidade, ou o papel que você quer desempenhar na dança, mas sim o seu desejo de dançar (2021)[5]. Indicado que são bailes em que premissas mais libertárias estão guiando os seus participantes. Nos bailes e milongas queer e nos bailes contemporâneos de dança de salão, os princípios promovedores da experiência são mais abertos e convocam a oportunidade para que os corpos possam escolher inúmeras maneiras de dançar e

[4] A dança contemporânea, não como uma modalidade de dança, mas como um conjunto práticas coreográficas e formativas as quais dialogam contemporaneamente a um campo contemporâneo de questionamento (LOUPPE, 2012). Entretanto, não é considerado dentro desse guarda-chuva conceitual a dança de salão. Por mais que essas propostas insurgentes na dança de salão dialoguem com a dança contemporânea e suas inúmeras práticas me parece que são campos de reflexão diferentes.

[5] Site de Tango Queer. Disponível em: http://tangoqueer.com/en/home/. Acesso: 30 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

de se relacionar. Isso promove outra atmosfera como relata Alisson George artista e professor de dança de salão ao ir em sua primeira milonga queer:

> Eu não sei. Eu não digo com toda certeza que foi a primeira vez que eu experimentei ser conduzido, mas foi a primeira vez que me ficou na memória. Foi um outro mundo. Sabe? Um outro ambiente, um outro clima, uma outra energia que circulava ali que era muito mais gostosa de estar e de compartilhar. Você vai dançar com qualquer pessoa, e se você quiser ser conduzido ou se quiser conduzir é tranquilo. (GEORGE, entrevista, 2020).

Desse modo, baile queer ou contemporânea seria esse espaço livre de premissas e de condutas normalizadoras, uma zona livre. A orientação sexual e o gênero não são motivo de restrições e impedimentos para dançar. As relações de poder são desestabilizadas, e passam a serem alteradas. Mulheres podem conduzir homens nesse espaço, por exemplo. Duplas dançam juntas compartilhando a condução e não havendo alguém responsável por se fixar nesse lugar. O prazer social de partilhar danças com outras pessoas, as quais não se conformam com o projeto político vigente, é que mobiliza a existência desses encontros. Subvertendo o baile de dança de salão cis-heternormativo, por uma baila na qual a transversão das regras e dos modos de existência sejam a convocação estética a ser vivenciada.

Essas proposições podem ser consideradas como ações artísticas-ativistas, pois reinventam modos de estar vivo. São acontecimentos sendo disparados onde vemos pessoas do mesmo gênero dançando juntas, mulheres conduzindo homens, pessoas partilhando a ação de conduzir. Sendo importante destacar que são espaços organizados por agentes interessados em reinventar os modos de produção desse dançar. Trazendo a dança de salão como estratégia de transformação social por vias da experiência estética.

Sendo assim, é na pista de dança que passa a ser possível construir coreografias de resistência a esses padrões e discursos dominantes em relação a gênero, classe e raça. Esse desejo pulsa nos corpos dos presentes que se reinventam ao dançarem nesses bailes insurgentes. O autor Ramón H. Rivera (2011) propõe que os clubes de dança LGBTQIA+ são espaços de utopia performativa para a comunidade queer latina nos Estados Unidos. Segundo ele “Os clubes de dança são lugares provisórios [...]**“paraíso seguro” e ensaiando estratégias de sobrevivência coletiva.”** (RIVERA, 2011, p. 11, grifo meu).

Nesses espaços de baile em que os corpos desestabilizam as premissas cisheteronormativas, se torna possível vivenciar outras formas de estar em contato

ISSN: 2238-1112

com o diferente. Por exemplo, ao percebermos a potência que um corpo tem ao se expressar dançando independente de seus marcadores de gênero, raça ou classe. Isso não quer dizer que essas condições não irão influenciar o movimento dessa pessoa, mas no baile existe a oportunidade de olharmos essas diferenças de modos sensíveis ao tentarmos buscar estratégias para compormos uma dança coletiva que parta das singularidades. Todos que estão naquele espaço, mesmo os que não dançam, são protagonistas do dançar porque eles estão criando o baile. Não apenas a pista de dança e seus dançarines, mas aqueles que observam, os que conversam uns com os outros entre uma dança e outra, os responsáveis pela música seja ela eletrônica ou ao vivo.

Então, a criação desses espaços de dança de salão com outras perspectivas viabiliza que pessoas que não se enquadram no modelo cisheteronormativo se sintam pertencentes a esse dançar. Possam se sentir seguras e acolhidas, ao menos, nesse recorte espaço-temporal. Podendo dançar sem se preocupar se serão assediadas, agredidas e ou insultadas por simplesmente não se conformarem a determinados marcadores. Podemos pensar que esses bailes promovam o “direito de aparecer” como propõem Judith Butler (2019).

Mesmo que haja espaços conservadores como mencionados na primeira parte do texto, os bailes queer e contemporâneos são os desvios, aquilo que consegue escapar e passa a reconstruir outras realidades de gênero e sexualidade dentro da dança de salão. Através desses espaços políticos de baile que:

> a vida das minorias sexuais e de gênero se tornem mais possíveis e mais suportáveis, para que os corpos sem conformidade de gênero, assim como aqueles que se conformam bem demais (a um alto custo), possam respirar e se mover mais livremente nos espaços públicos e privados. (BUTLER, 2019, p. 39)

Elaborando outras referências para os corpos na dança de salão. Isso se materializa em sorrisos, em corpos se expressando através das suas danças, experimentando diálogos com outros corpos, olhos que se fecham para desfrutar da cinestesia que é estar em relação com outro corpo. No baile, não importa o que você faz, onde você trabalha: as pessoas simplesmente se relacionam através da dança e se conectam por essa via. Há uma experiência coletiva de encontro. Isso o torna uma proposta artística-ativista, pois, a partir da não separação entre as esferas vida e arte, pelas quais estamos todos sendo atravessados, apresenta, por vias

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

sensíveis, a capacidade de, intencionalmente, reconfigurar os modos de articulação política e social.

A multidão aqui é queer e seus corpos aparecem no centro da desterritorialização da heterossexualidade, como traz Paul B. Preciado (2019). Explodem nesse baile os códigos de masculinidade e feminilidade presentes na dança de salão. Aqui, os corpos resistem aos processos de normalização dos gêneros, sendo justamente essas anormalidades as potências desse espaço de dança. O baile queer ou contemporâneo é fruto da "utilização máxima dos recursos políticos da produção performativa das identidades desviantes" (PRECIADO, 2019, p. 425). Neles se quer desidentificar, desejasse que as danças sejam criadas por sujeitos rebeldes, diferentes, e resistentes às universalidades hétero.

Promovendo desvios naqueles que talvez nunca tenham acessado a possibilidade de vivenciar no seu próprio corpo fissuras além dos padrões. Não são espaços que excluem pessoas cis-generas ou heterossexuais, mas eles asseguram a existência de outras vidas. Diferentemente dos bailes conservadores que apesar de não terem demarcados essas categorias em seus nomes, excluem e reagem de maneira violenta a qualquer possibilidade de desvio.

Nos bailes queer e contemporâneo as intenções que ali circulam almejam subverter as amarras do patriarcado. Um baile na qual seja possível circular sem medo. Aqui, já não há mais que se apoiar na liberação da dominação masculina, nas categorias naturais de homem/mulher, e nem nas diferenças sexuais, heterossexual/homossexual. Nesse exercício de desterritorialização enquanto festa "Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida" (PRECIADO, 2019, p. 429).

Circulam pelos ares as noções de respeito, de equidade, de colaboração e de alteridade. Os corpos se escutam e criam danças a partir das diferenças e, principalmente, desse agrupamento de gentes. A criação de um espaço para se estar em relação com os outros através da dança. Isso é gerador de porvires, os quais são intangíveis, visto que a circulação de ideias e de propostas se encontra aberta, a ser convocada pelo evento em si.

Os bailes contemporâneos e queer seriam um grande fluxo dançante que se concentraria durante algumas horas para se rebelar contra todas as formas de opressão que nos atravessam. Viver intensamente um dançar comum em um

ISSN: 2238-1112

espaço coletivo, sincronizado pela espontaneidade, disparando outros modos de estar no mundo, de nos relacionarmos uns com os outros, inclusive de nos relacionarmos com a cidade e com as estruturas sociais que nos cercam.

Faço relações dessas experiências sensórias e coletivas que vivenciei, a partir da leitura do texto TAZ- zona autônoma temporária- de Hakim Bey (2004). A provocação que permeia essa leitura me faz pensar em rebeliões possíveis nessa era em que o biopoder se instaura, inclusive, em nossas construções subjetivas e criativas. As Tazs são estratégias táticas perfeitas para um estado que é onipresente, mas que possui inúmeras rachaduras e fendas. Uma Zona Autônoma Temporária é algo que se compreende também, em ação, uma fantasia poética que é disparada. Como sugere Hakim Bey (2004), uma operação de guerrilha que libera uma área de tempo, de terra, de imaginação e se dissolve para se refazer em outro lugar, antes que possa ser esmagado pelo estado.

Assim, o que mobiliza a pulsão emanada por esse termo é a possibilidade de criação de um lugar comum de encontro, da oportunidade de um grande encontro, por meio da dança de salão, o qual extrapole as estruturas do próprio ato de dançar a dois e seja entendido como ação em conexão imediata e urgente com a vida à qual estamos nos sujeitando. Viabilizando a criação de uma zona não haja hierarquias entre os corpos e a liberdade de estar seja o princípio norteador e, principalmente, seja possível experimentar o que não se conhece, a partir de criações na dança social. Seriam os bailes contemporâneas e queer espaços feitos por uma multidão de corporeidades insurgentes e dançantes que invadem a cidade, criando uma grande feitiçaria dançante por essa multidão queer, monstruosamente poderosa e viva. “A feitiçaria funciona criando ao redor de si um espaço físico/psíquico ou aberturas para um espaço de expressão sem barreiras – a metamorfose do lugar cotidiano numa esfera angelical” (BEY, 2003, p. 19).

A feitiçaria opera como a consciência aprimorada da possibilidade de estar no mundo de outras formas; uma percepção incomum, talvez, mas que, alinhada às ações e aos objetos, consiga atingir aquilo que se busca. Para existir, o baile precisa de um bando, como traz Hakim Bey (2004), uma rede que é aberta, mas não para todos. Aqui, o que mobiliza a reunião dessas pessoas são suas afinidades, o laço de amor que reúne os iniciados. São seres clandestinos e marginais que se agrupam em relações não hierárquicas, compondo um padrão horizontal, no qual os contratos e as alianças são tecidos por afinidades espirituais.

ISSN: 2238-1112

O bando também se dissolve e se reajusta a partir de cada ação. Há um plano de ação que se realiza, orquestrado por esses terroristas que se infiltram e convidam as pessoas a dançar. Durante o baile esse bando cresce, todos que estão ali compõem a matéria desse baile e, conscientemente ou não, são, em parte, a concretização dessa zona.

Nesse bando há muitas ações a serem desdobradas. Há os responsáveis por promover o som, fundamentais para provocar intensidades diferentes e canalizar as energias dos corpos que pulsam o dançar; há outras figuras, responsáveis por disparar danças na pista, improvisações as quais aquecem os momentos iniciais do encontro e cativam os corpos a se entregarem ao devaneio de dançar juntos; há também aqueles que asseguram a existência do encontro, divulgam quando a baile vai emergir em matéria em algum ponto da cidade. Porém, integrantes desse bando são acrescentados durante a ação e podem, inclusive, articular propostas inimagináveis, por exemplo, danças coletivas, abraços inesperados, composições musicais emergidas na hora. Esse grande bando monstruoso e rebelde se completa quando o evento em si acontece e, a partir disso, marcas de fluxos e afetos atravessam no espaço e nos corpos que ali estão.

A ação de bailar em conjunto, por mais que seja orquestrada à semelhança de uma festa, precisa estar em aberto. Por mais que a festa seja planejada, a mesma jamais pode ser ordenada, sendo a espontaneidade crucial para que o evento aconteça (BEY,2004). Nesse sentido, o baile pode ser arquitetado, porém, jamais poderá ser fechado, sendo fundamental que os fluxos estejam livres.

Nesse sentido, me parece que os bailes queer e contemporâneos precisam esgarçar sua experiência com a cidade e o desaparecimento que se vivência por meio dessas experiências coletivas. Penso, como provocação para esse bando a criação de espaços temporários na cidade com propostas que revitalizam e rearticulam a interação entre os habitantes daquele lugar com o espaço urbano. Isso pode vir a ser um dos princípios propostos por um baile que se preocupe também em abandonar as marcas da colonialidade da dança de salão. Voltando às suas origens primárias, em que bailar junto era sinônimo de dançar na rua, no pátio, no terreiro.

Dançar coletivamente na rua ressignificando e dando acesso à dança de salão, fazendo da rua sua grande pista de dança, onde qualquer corporeidade possa

ISSN: 2238-1112

chegar e dançar. Há eventos de dança de salão que ocorrem em praças pelo mundo, porém, cada vez mais, essas ações estão ocupando lugares privados, como escolas de dança e salões de baile. Não pretendemos estabelecer um juízo de valor que defina que um local é melhor que o outro, mas, para o que se propõe esses bailes audaciosos que provocam as normas sociais me parece que a ocupação do espaço público é fundamental.

Trazer para os bailes o gosto de ser um terrorismo poético e causar afetos e emoções naqueles ali presentes. Seria uma ação que atingiria várias pessoas e deveria causar alguma mudança em suas vidas. Se isso não acontecer terá falhado, como traz Hakim Bey (2003), o terrorismo poético precisa mudar vidas além da do artista. Interferir nas cidades, dar voz às corporeidades insurgentes no dançar a dois, provocando vida em uma cidade tomada pelo medo. Sequestrando qualquer corpo que passe por esse baile e fazê-lo dançar. A ocupação das ruas e das praças é uma potência mobilizadora dessa provocação, que luta contra o confinamento dos processos individuais e solitários regidos pelas forças reativas e conservadoras.

O corpo na rua configura a expressão de vozes múltiplas que se arriscam e fazem arte pelo direito de viver, porém, ao mesmo tempo, percebem a potência que se instaura a partir do desaparecimento. Desaparecer de si. Se perder em meio ao caos e experimentar devires outros, ao dançar com as pessoas que ali estiverem. Experimentar ser sempre a dois, a três, a muitos. Dançar em uma festa pressupõe vivenciar desejos sendo coreografados. Assim, surge a oportunidade de, por meio da dança, se expor aos perigos de se tornar outros (BOLLEN, 2001). Os bailes insurgentes possibilitam a todos se colocarem em risco, jogarem com a negociação de ser algo que jamais se imaginaram sendo. Ser alguém que é convocado à relação com os demais ali. Dançar em uma pista de dança exige negociações de proximidade (BOLLEN, 2001). e estar cara a cara, uns com os outros.

O que me interessa é que essa potência de microações aconteça quando bando de pessoas se reúne para dançar, minando as estruturas dominantes, ainda que algumas pessoas não tenham consciência de que estão sendo regidas por fluxos queer. Aos poucos, talvez se permitam experimentar como é estar em uma multidão que promove outros fluxos, os quais liberam vida. Haverá, então, esse desaparecimento coletivo, como acontece nas *raves* ilegais (OLIVEIRA, 2006).

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Todos ali são pulsações vibrando em uma única batida promovida pela música. No baile, todos são movidos pelo fluxo das relações entre as peles que se tocam, os olhares que se cruzam, os sons que invadem as orelhas, os ritmos que se instauram e os abraços que se materializam. Isso depois ao se dissipar ao final dos bailes ressoará no cotidiano para os espaços de existência dessas vidas. Quem sabe ao promover a possibilidade de conhecer o diferente através da dança; quem sabe através do gesto de se permitir dançar de maneira inusitada; ou quem sabe ao poder dançar em bando, mas sem precisar ser igual a ninguém. Muitas possibilidades se instauram nesses bailes rebeldes que atravessam sensivelmente os corpos e corpas que anseiam por uma dança de salão mais plural e democrática.

Paola de Vasconcelos Silveira
UNIRIO
E-mail: pavasconcelos.14@gmail.com

Professora, Bailarina e Coreógrafa de dança de salão e tango queer. Doutoranda no PPGAC/UNIRIO, bolsista CNPQ. Mestra em Artes Cênicas pela UFRGS, licenciada em Dança pela mesma universidade.

Prof. Dr. Charles Feitosa
UNIRIO
E-mail: philo_bureau@hotmail.com
Professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Coordenador do POP-LAB (Laboratório de Estudos em Filosofia Pop

Referências:

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

BEY, Hakim. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária. Trad. REZENDE, Renato. 2. Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BEY, Hakim. **Caos**: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares. Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BOLLEN, Jonathan. Queer Kinesthesia: Performativity on the dance floor. *In*: DESMOND, Jane C. (Ed.). **Dancing Desires**: choreographing sexualities on and off the stage. [s. l.]: The University of Wisconsin Press, 2001.

GEORGE, Alisson. Depoimento [abr.2020]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 1 arquivos.mp3 (50min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.

HEWITT, Andrew. Social Choreography: ideology as performance in dance and everyday movement. [s. l.]: Duke University Press, 2005.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea.** Tradução Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. 400 p.

MAINS, Juliet Mc. Rebellious Wallflowers and Queer Tangeuiras: the rise of female leaders in Buenos Aires scene. **Dance Reaserch**, S.c., v. 1, p.173-197, jan. 2018.

ISSN: 2238-1112

MÉGRET, Frédéric. Asi se Baila. In: JOYAL, France (Org.). **Tango, corps à corps culturel:** danser en tandem pour mieux vivre. Quebec: Université Du Québec, 2009. Cap. 3. p. 39-70.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **Corpos Indisciplinados:** Ação cultural em tempos de biopolítica. 2006. 225 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciência da Informação, Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PAZETTO, Debora Ferreira; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer nas normas de gênero na dança de salão. *In*: **Revista Educação, Arte e Inclusão**, Florianópolis, v. 13, n.3, p. 157-179, 2018.

PRECIADO, Paul B. Multidões Queer: notas para uma política dos "anormais".In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 421-430.

RIVEIRA-SERVERA, Ramon H.. Coreographies of resistence: latino queer dance and the utopian performance. In: HAMES-GARCÍA, Michael; MARTÍNEZ, Ernesto Javier (Ed.). **Gay Latino Studies:** a critical reader. Durham-london: Duke University Press, 2011. p. 1-36.

SAVIGLIANO, Marta E. **Tango:** and the political economy of passion. Boulder: Westview Press, 1995. 289 p.

SPIELMANN, Daniela. Os Bailes de Gafieira: os repertórios em movimento. 2017. 358 f. Tese (Doutorado) – Curso de Musicologia, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

STRACK, Míriam Medeiros. **DANÇA DE SALÃO: Cartografia de uma abordagem feminista.** 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerias, Belo Horizonte, 2017.

VEIGA, Felipe Berocan. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar de respeito das gafieiras. **AntropolÍtica**, Niterói, v. 33, p.51-77, 2012.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Que homem pode dançar? “Vacina já” ...

Ramon de Oliveira Granado (UFRJ)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Essa escrita poética objetiva refletir sobre o ser homem e a possibilidade de desconstrução do machismo através da dança. A construção da escrita se dá, a partir da trajetória do próprio autor que se vê durante parte da sua vida doutrinado a questões normativas de gênero e percebe o machismo em si e no mundo, como um “vírus” pandêmico, e que após anos vivendo a arte de dançar, consegue encontrar a sua “vacina” na própria dança. Essa “vacina” lhe trouxe aquilo que lhe foi negado em sociedade, o sensível. Sendo assim, enfoca que tal escrita reflexiva não visa conquistar mais espaço para o homem e sim pensarmos o quão positivo socialmente poderá ser, ter mais homens praticando esta arte.

Palavras-chave: DANÇA. HOMEM. CONSTRUÇÃO SOCIAL.

Abstract: This poetic writing aims to reflect on being a man and the possibility of deconstructing machismo through dance. The construction of writing takes place, from the trajectory of the author himself, who sees himself during part of his life indoctrinated to normative issues of gender and perceives machismo in itself and in the world, as a pandemic "virus", and that after years of living the art of dancing, manages to find its “vaccine” in the dance itself. This “vaccine” brought him what he was denied in society, the sensitive. Therefore, it emphasizes that such reflective writing does not aim to gain more space for man, but rather to think about how socially positive it can be, to have more men practicing this art.

Keywords: DANCE. MEN. SOCIAL CONSTRUCTION.

Como assim? Tem homem que não pode dançar? Que vacina? Calma. Este título foi pensado uma forma de manipulação de um discurso para atrair o olhar de quem queremos transmitir uma informação.

> A finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que transmite. A linguagem é sempre comunicação (e, portanto, persuasão), mas ela o é na medida em que é produção de sentido. (FIORIN, 1999, p.52)

Partindo dessa persuasão, pretendo, como objetivo, apontar algumas reflexões sobre a construção social do “ser homem” e a possibilidade de

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

desconstrução do machismo[1] através da dança. Esse texto é para você homem, você mulher, você, pessoa que lê. Vamos conversar.

Me pego por muitas vezes observando a sociedade a qual estou inserido (brasileira), em meio ao caos político instaurado. A dicotomização arcaica se salienta nos mais diversos temas a serem discutidos no Brasil. Desde becos e vielas até mansões e iates.

Se você não é isso, você é aquilo! Se você não se posiciona nisso, você defende aquilo! Se você não faz isso, você joga do outro lado! Tais afirmações aqui no Brasil, são bem comuns para tratar de questões muito importantes como, por exemplo: política partidária, gênero e sexualidade.

Mas neste momento me direciono a olhar especificamente para refletir sobre "o homem que diz para outro homem que dança não é coisa de homem". Parece até erro de escrita, repetir três vezes na mesma frase a palavra homem, mas não é. Esta frase tem me feito pensar, repensar e aprender o quão importante é dialogarmos sobre como estes homens regidos pelo patriarcado[2], machismo e seguindo preceitos que lhe convém para determinados momentos, conseguem agir como um "vírus" pandêmico que visa infectar os corpos desde a infância, pois ainda não possuem anticorpos (discernimento e educação) para combater esse mal. O pior de tudo é que não temos "vacinas" imunizante específicas para este "vírus", mas temos possibilidades de uma "vacina" para testes a longo prazo.

Pensando assim, me coloquei como voluntário para esse teste a muitos anos atras e abordarei neste primeiro momento, minha experiência de vida para trazer tais reflexões.

1. A infecção

Eu, homem, nascido em 1988, na cidade de Nilópolis – Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, posso afirmar que quando criança, tive uma

[1] É reconhecido pelo senso comum como a cultura de superioridade, exercido pelo homem no que se refere ao seu modo de pensar e agir de forma a subjugar o sexo feminino na compreensão de inferioridade (CORTES; SILVEIRA; DICKE; NEUBAUER, 2015, p.1).

[2] Na visão arraigada no patriarcalismo, o masculino é ritualizado como o lugar da ação, da decisão, da chefia da rede de relações familiares e da paternidade como sinônimo de provimento material: é o "impensado" e o "naturalizado" dos valores tradicionais de gênero. Da mesma forma e em conseqüência, o masculino é investido significativamente com a posição social (naturalizada) de agente do poder da violência, havendo, historicamente, uma relação direta entre as concepções vigentes de masculinidade e o exercício do domínio de pessoas, das guerras e das conquistas (MINAYO, 2005, p. 23).

ISSN: 2238-1112

educação bem rígida, onde meu corpo e mente, eram controlados para não se movimentar muito pelos espaços da casa. As brincadeiras? Eram limitadas as poucas vezes que ia na casa de parentes. As amizades? Não fazia, pois eu não podia frequentar a casa de ninguém, e nas residências que morávamos (eu, mãe, pai e irmão) minha mãe não gostava de receber visitas de estranhos.

Essa rotina me fez ser tímido, retraído e com sobrepeso. Na família e fora dela minha sexualidade era questionada, mesmo sem eu ter a mínima noção do que eu gostava, tudo pelo fato de minha voz ser fina e por eu não gostar de jogar futebol. Ouvia muito as ordens: “não faça isso” e “isso é errado”, mas ninguém nunca dialogava sobre os porquês. Assim, caminhei até entrar no ensino médio!

Meus contatos com dança (uma possível vacina) se limitavam ao que eu assistia na televisão. E o que se passava na televisão brasileira nos anos 90 com esse tema? É o Tchan, Backstreet Boys e outros grupos nos mesmos estilos. E por coincidência do destino, aos 16 anos de idade, fui convidado a participar de um grupo de dança da escola, mesmo sem nunca ter dançado. Quais eram os tipos/gêneros de danças? Axé (como dançado pelo É o Tchan), Funk (tipo de dança popular do Rio de Janeiro) e *Street Dance* (como dançado pelos Backstreet Boys). A decisão em entrar para este grupo de dança, me levou, inconscientemente, a tomar a primeira dose da “vacina”.

Não foi fácil: o eu adolescente, cristão, do sexo masculino, que ainda sofria *bullying* por ser retraído, com a voz em fase de transição, e que começava a me descobrir bissexual, e, de repente, adentrar o mundo da Dança. Mas, o preconceito, permanecia tanto do meio externo, manifestado na sociedade, quanto do familiar. Posso dizer que minha escolha por dançar se deu, primeiramente, como um meio de rebeldia e ao mesmo tempo um modo de me inserir socialmente, numa escolha, já não mais somente infantojuvenil, mas como adolescente em busca de uma juventude sem tantas cisões, que deixam marcas no corpo e no espírito.

De uma rebeldia surgia um amor. A Dança havia me conquistado e meus planos de vida profissional, ainda na adolescência, já eram projetados tendo ela como foco.

Nesta jornada até a adolescência/juventude, fui oprimido e também acabei refletindo o mesmo erro, sendo opressor. Já me vi fazendo aquilo que faziam comigo, recriminando o que me recriminavam. Muitas informações na minha mente se chocavam e entravam em colapso com o passar dos anos.

ISSN: 2238-1112

Quando iniciei minha primeira graduação em Licenciatura Plena em Educação Física na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), no ano de 2010, ficou perceptível que o “vírus” (machismo) havia me infectado, não na faculdade, mas desde a minha infância, e estava lá adormecido até a adolescência/juventude. E foi nesta fase da minha vida que meu comportamento, imposto socialmente, “macho” explosivo e competitivo tiveram seu ápice. A Dança era meu local de aparecer, chamar atenção e conquistar meu território. Por sorte, neste mesmo período, criei meu próprio grupo de dança, “Freedom Group Dance RJ”, e foi nesse momento que a segunda dose da “vacina” foi ministrada, mesmo sem eu perceber.

Antes de eu continuar essa escrita reflexiva, vivenciada e experienciada, vamos entender um pouco sobre assuntos teóricos importantes que fizeram voltar meu olhar sobre minha própria trajetória. E cuidado, talvez você esteja infectado por este “vírus” que mata você por dentro e até os(as) outros(as) por fora, e “assassina” mais que muitas outras doenças. Então vamos dar uma embasada agora.

2. O “vírus” construído socialmente

Em meio as leituras que realizei sobre o tema, compreendi que os indivíduos são doutrinados, socialmente, sobre o que devem ou não fazer, de acordo com seu gênero e o grupo em que estão inseridos. Segundo Pereira:

> A sociedade ocidental sempre estabeleceu categorias de gênero a partir do padrão biológico, integrando assim sexo, gênero e sexualidade. [...] A distinção biológica entre homens e mulheres determinou a formação e a classificação efetiva dos papéis femininos e masculinos (2011, p. 99).

Além disso, a alguns anos atrás durante uma escrita acadêmica, me deparei com a uma citação de Kaufman:

> Os homens são marcados e brutalizados pelo mesmo sistema que os dá seus privilégios e poder: A vida de trabalho cotidiana de sociedades de classe industrializadas é de violência. Violência se disfarça de racionalidade econômica; enquanto alguns de nós são feitos extensões de máquinas, outros são feitos cérebros separados de corpos [...]. É a violência que condena a maioria a trabalhar até a exaustão durante 40 ou 50 anos até ser jogada na lata de lixo como velho e gasto (1987 *apud* GIFFIN, 2005, p. 49 - 50).

Muitas e muitos que leem essa passagem mencionada podem apontar como vitimização de um grupo já privilegiado socialmente. Peço cautela neste

ISSN: 2238-1112

momento. Ao refletir e compreender essa citação, busco meios que possam amenizar ou reverter, mesmo que sutilmente, esse caos a que os homens são acometidos e muita das vezes não percebem. Deixo aqui claro que não penso em privilégios ou mais privilégios para este gênero, mas sim viso trazer à tona que o que foi/é tirado do homem, pelo próprio homem, como a possibilidade de ser sensível[3], que é um dos causadores desse "vírus" (machismo) continuar se disseminando.

Ao buscar entender mais sobre este assunto, observo também que os estudos sobre gênero lidam com concepções nas mais diversas perspectivas e nos mais diferentes contextos. A origem deste termo, se deu a partir de inquietações e influência direta da realidade sociocultural vivida. Suas vertentes de abordagem atingem as esferas da psicologia, antropologia, sociologia, dentre outros campos de saberes e lidam com temáticas diversas, como: a diversidade sexual, o panorama das mulheres na sociedade contemporânea, a militância do feminismo e similares.

De acordo com Spizzirri, Pereira e Abdo (2014, p. 42) a palavra *gênero* começou a ser utilizada no contexto social após, possivelmente, a Segunda Guerra Mundial através do advento do movimento feminista que visava fundamentar "as distinções sociais relacionadas ao sexo biológico do (nascimento)" (SPIZZIRRI, PEREIRA E ABDO, 2014, p. 42).

Em termos conceituais, a definição inicial que me embaso é a que afirma que:

> Gênero está relacionado às diferenças sexuais, mas não necessariamente às diferenças fisiológicas como as vemos em nossa sociedade. O gênero depende de como a sociedade vê a relação que transforma um macho em um homem e uma fêmea em uma mulher. Cada cultura tem imagens prevalecentes do que homens e mulheres devem ser. O que significa ser homem? O que significa ser mulher? Como as mulheres e os homens supostamente se relacionam uns com os outros? A construção cultural do gênero é evidente quando se verifica que ser homem ou ser mulher nem sempre supõe o mesmo em diferentes sociedades ou em diferentes épocas (STREY, 1998, p. 156-157).

Outra contribuição neste campo de estudo foi dada pela historiadora Joan Scott, que escreve sobre gênero sendo considerado, como um componente fundamentado nas diferenças percebidas entre os sexos e, consequentemente, tornando-se uma forma inicial de identificar as relações de poder (SCOTT, 1989, p.7).

[3] Aqui corresponde ao significado do que se sente, que possui sensibilidade.

ISSN: 2238-1112

Esta autora alerta a outras questões importantes para elucidar nosso processo de formação social, pois, tais "relações" estão mais ligadas a sinônimos de "comparação" do que de "vínculo" entre pessoas de sexo oposto. No que tange o "poder", neste caso, em vez de se enfatizar o que precisa para se completar, é ressaltado o que diferencia homem e mulher, como forma de identificação de quem é o forte e o fraco, o dominador e o dominado. Aquela dicotomia arcaica que eu escrevo no início do texto. Segundo Andreoli:

> No âmbito dos estudos de gênero tem-se falado em representações hegemônicas de masculinidade e de feminilidade, que são aquelas que tentam imprimir nas 'mentes' e nos corpos dos homens e mulheres determinados padrões, tentando firmar-se assim como as únicas formas possíveis de ser masculino e feminino (2010, p. 2).

Tais padrões impregnados na sociedade tentam nos tornar homogêneos, impondo um exemplo ou modelo a ser seguido de como ser, agir ou vestir, por exemplo. Creio que até aqui seu inconsciente tenha se comunicado com seu consciente para constatar o quanto tudo isso fala de "nós". Podemos então observar que essa hegemonia está diretamente ligada a posicionamentos políticos, culturais e religiosos tradicionais do ocidente. Paralelamente a isso, também percebemos que o "homem", já influenciado por todos os fatores sociais abordados nos conceitos até aqui, necessita de reconhecimento de outros homens e mulheres, para assim, exercer o papel que lhe é atribuído no padrão cultural de conduta.

> Um corpo, ao ser nomeado como sendo do sexo masculino, passa a ser codificado por uma rede de significados culturais no interior de seu gênero adequado, pois não existe corpo sem gênero, ou melhor, um corpo não é visto como viável se não pudermos distinguir seu gênero. Os comportamentos e atitudes sociais esperados devem corresponder a esse corpo vestido pelo gênero (SEFFNER; SANTOS, 2012, p. 10).

Nos deparamos então, desde que nascemos, com uma sociedade que cria estereótipos, constituídos via naturalização e/ou normalização, definindo e reforçando diariamente regras e comportamentos para a manutenção das relações desiguais de gênero (SANTOS, 2015a, p. 12).

Há autores que, ao estabelecerem reflexões sobre gênero, colocam a existência das diferenças sexuais não como fatores que o definirão, ressaltando que não deve ser utilizado como forma de hierarquização de poder, seja em procedimentos ou atitudes. Concordantes com esta afirmativa são, Leitão e Souza:

ISSN: 2238-1112

> Anatomicamente as diferenças biológicas e funcionais existem, porém, não quer dizer que existam para afirmar as desigualdades ou traçar os critérios impostos pela sociedade que, muitas vezes, as impõem de forma discriminadora [...] (1995, p. 255).

Ao lançarmos um olhar mais atento, compreenderemos que os modos como homens e mulheres, meninas e meninos se comportam em sociedade correspondem a intrínsecos aprendizados socioculturais, prescritos para cada gênero. Tais fatos, às vezes, passam por despercebidos por serem naturalizados, e acabam fazendo "parte" das ações cotidianas. Sendo assim:

> Enquanto o sexo da pessoa estiver ligado socialmente ao aspecto biológico, ao gênero (ou seja, a feminilidade ou masculinidade enquanto comportamentos e identidade) será uma perigosa construção cultural, fruto da vida conflituosa em sociedade (SANTOS, 2015b, p. 76).

É deste conflito que advém o "vírus" que aparece em meu relato.

Outro apontamento pertinente sobre gênero é o de Meyer e Soares, onde:

> passa a englobar todas as formas de construção social, cultural e lingüística implicadas com os processos que diferenciam mulheres de homens, incluindo aqueles processos que produzem seus corpos, distinguindo-os e separando-os como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade (2005, p. 16 *apud* SANTOS, 2009, p.53).

Até mesmo antes de nascer, o corpo da criança, dentro do útero da mãe, é envolvido por inúmeras expectativas, em função do seu sexo. A construção de um gênero é delineada a partir de anseios que são depositadas pelo fato de ser menino ou menina (SANTOS, 2015a, p.13). Se analisarmos a educação dada pelos nossos pais, em sua maioria, são marcadas de diferenças bem concretas. Tais distinções estão na ação, por exemplo, de dar bola e carrinho para os meninos e boneca e fogãozinho para as meninas ou no impor formas de se vestir (o paradigma da cor azul x rosa) ou ao contar histórias em que os papéis dos personagens homens são heróis ou soldados e mulheres são, em sua maioria, princesas ou donzelas. Outras ações podem ser articuladas no indivíduo de modo mais sutil, como em comportamentos, tais como: as formas de portar-se, sentar, parar de pé, etc.

Nessa perspectiva é atribuído à mulher o papel feminino tradicional, da maternidade e, com isso também, o cuidado da casa, dos filhos e a tarefa de protetora, devendo então, sentir-se realizada frente a tais "prerrogativas". O homem, seguindo esta linha de raciocínio, é aquele que trabalha fora, garante o sustento da família, realiza-se fora de casa. Sendo assim, se espera que o ele tenha força,

ISSN: 2238-1112

iniciativa, objetividade, racionalidade e o que foge desse viés não seria considerado "normal". Cabe ressaltar que esses atributos se diferenciam com o passar do tempo e localidade. Sendo assim:

> A história de gênero tenta introduzir na história global a dimensão da relação entre os sexos, com a certeza de que esta relação não é um fato natural, mas uma relação social construída e incessantemente remodelada. [...] São as sociedades, as civilizações que conferem sentido à diferença, portanto não há verdade na diferença entre os sexos, é um esforço interminável para dar-lhe sentido, interpretá-la e cultivá-la (COLLING, 2004, p. 39).

Frente a tudo exposto, percebemos que o movimento das políticas públicas nacionais, parecia estar compreendendo a importância de conscientizar a sociedade sobre os estudos de gênero, na sua dimensão educacional. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para a educação brasileira, são um bom exemplo, pois abordam em seus temas transversais, provocam reflexões ao pautar a diferença entre gênero e sexo:

> Enquanto o sexo diz respeito ao atributo anatômico, no conceito de gênero toma-se o desenvolvimento das noções de "masculino" e "feminino" como construção social. O uso desse conceito permite abandonar a explicação da natureza como a responsável pela grande diferença existente entre os comportamentos e lugares ocupados por homens e mulheres na sociedade (BRASIL, 1998, p. 321-322).

Neste contexto, observamos que estes termos não são sinônimos e, além disso, os PCNs abordam questões sociais que diferenciam o que é masculino e feminino com a intenção de combater relações de poder, questionar a rigidez dos padrões de conduta estabelecidos para homens e mulheres, apontar para sua transformação, apurar e explicitar as discriminações e preconceitos associados ao gênero, no sentido de garantir a equidade como princípio para o exercício da cidadania (BRASIL, 1998, p. 322).

Mas é inegável o retrocesso ocorrido no Brasil a partir do ano de 2019, por questões políticas extremistas de direita com a tentativa de criação de lei que proíbe "ideologia de gênero" em escolas fundamentais. Mas, não me aprofundarei nessas questões aqui. Precisamos então, buscar novos meios de conscientização social, meios de combater esse "vírus" dando ao gênero opressor "homem" algo que lhe foi proibido: o sensível. Talvez assim, possa tornar-se mais humano e empático.

E mesmo existindo documentos como os PCNs, ainda há muito a se estudar e dialogar sobre o assunto. De acordo com Vianna e Unbehaum:

ISSN: 2238-1112

> Nas escolas, as relações de gênero também ganham pouca relevância entre educadores e educadoras, assim como no conteúdo dos cursos de formação docente. Ainda temos os olhos pouco treinados para ver as dimensões de gênero no dia-a-dia escolar, talvez pela dificuldade de trazer para o centro das reflexões não apenas as desigualdades entre os sexos, mas também os significados de gênero subjacentes a essas desigualdades e pouco contemplados pelas políticas públicas que ordenam o sistema educacional (2004, p. 79).

As diferenciadas concepções de gênero são reflexo do modo como vive diferentes povos, em diversos períodos históricos, buscando classificar as atividades, os atributos pessoais e as tarefas destinadas a homens e a mulheres no campo das relações, da cultura, da política, do lazer, da religião, da educação, da sexualidade, da Arte, etc. Na tentativa de trazer mais clareza sobre assunto, devemos considerar que:

> O conceito de género deve então ser entendido duma forma relacional e não estática, dado que constitui algo que os seres sociais *fazem* e não algo que eles *têm* [...]. Desta forma, pode dizer-se que o género é um atributo situacional, ao produzirmos comportamentos vistos pelos outros, na mesma situação imediata, como masculinos ou femininos. *Fazemos* então o género nas interacções sociais, que devem ser vistas como criativas, mas que não existem num vazio; respondem, pois, a situações particulares e são geradas no momento em que são definidas as condições das relações sociais (MIRANDA, 2008, p, 3).

Em reflexão acerca do histórico ocidental até meados do século XX, de forma geral, o androcentrismo[4] reinou e o homem foi colocado com o papel de dominador e conquistador e a mulher ficava em tarefas “periféricas”. Mas, se analisarmos por uma outra perspectiva, podemos perceber que esse poder de privilégios, tinha um preço a ser pago. Temos como consequência, a desconsideração de muitas necessidades, como: sentimentos e formas de expressão, fazendo com que esta construção social, seja entendida como *aterrorizadoramente frágil* (KAUFMAN, 1987 apud GIFFIN, 2005, p. 50, grifo da autora).

No campo de estudo da Dança, podemos encontrar abordagens a esta concepção:

[4] Androcentrismo: Conceito que remete à centralidade das experiências dos homens como de toda a humanidade, sem levar em consideração a experiência feminina. A linguagem, por exemplo, é expressão desta centralidade ao recorrer ao uso do *masculino genérico* para se referir a qualquer agrupamento no qual exista ao menos um homem, como por exemplo, o uso de *alunos* para se referir a todo o corpo discente, ou *professores*, *sala dos professores*, para todo o corpo docente (SANTOS, 2015a, p. 40).

ISSN: 2238-1112

> No caso da dança, considera-se que os arranjos de género existentes custam mais aos homens do que as mulheres por limitar aqueles das vivências que liberariam sua expressividade emocional e de movimentos, bem como seus relacionamentos e criatividade (KUNZ, 2003, p. 9).

Afirmações clássicas em nossa sociedade comprovam a citação de Kunz: “menino não brinca de roda!”, “homem não chora!” ou ainda “homem não dança!”, entre tantas outras. Essa perpetuação acaba condizendo com o favorecimento das expectativas engendradas por “pré-conceitos”, refletidos no comportamento e exigências dos pais, dos vizinhos, de parentes ou amigos:

> [...] seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas (LOURO, 2003, p. 24).

Lembramos ainda, que tais concepções de gênero, podem diferir no interior de uma dada sociedade, ao se considerar os diversos grupos (étnicos, religiosos, de classe) que a constituem (LOURO, 2003, p. 23).

3. Pós-vacinado

Antes de adentrar estes conceitos mencionados acima, para lhe elucidar sobre a importância de observar o porquê pensamos e agimos de determinado modo, eu relatava que paralelamente ao ápice da minha “infecção” o a segunda dose da “vacina” foi aplicada, sem que eu percebesse. Criar um grupo de dança me fez criar laços, como uma família (mesmo não sendo parentes), me fez querer cuidar, proteger, ensinar e aprender. Estar juntos em um propósito, dançar, nos tornava íntimos, afetuosos, empáticos, companheiros... Meu grupo já chegou a ter mais de quinze “dançarinxs”, que não ganhavam nada para estar ali, mas acreditavam no meu sonho, na dança, e eu acreditava que juntos poderíamos plantar boas sementes por onde passássemos.

E foi, durante e após minha segunda graduação em Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), após leituras para minha escrita de Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “O homem na Dança Ocidental: Ted Shawn como marco de um protagonismo” (GRANADO, 2018), que comecei a compreender, singelamente, tudo que mencionei parágrafos atrás, sobre gênero

ISSN: 2238-1112

como construção social e comecei a observar o mundo e a mim mesmo com “outros olhos”. Neste estudo que realizei, fiz um levantamento da presença do homem na dança ocidental, segundo os livros históricos de dança ocidental, desde o homem primitivo até o moderno. Em Granado (2018), fica perceptível que a dança fez parte do cotidiano do homem até a Revolução Francesa e Industrial e assim como Mendonça (2015, p. 18):

> “Os valores posteriormente prezados com a Revolução Industrial, focados na produção e no raciocínio lógico, na visão do corpo como uma máquina, distanciando de seus atributos sensíveis também apontam para a precursão do masculino reagente”.

E o retorno do homem nesta arte começa com o advento da dança moderna que tinha como proposição “uma forma de expressão criada na formação pessoal de um fato, uma ideia, uma sensação ou sentimento, o qual é transmitido pelo dançarino através do movimento” (FAHLBUSCH, 1990, p. 11).

Durante esta segunda graduação participei de espetáculos de dança onde fui bailarino, diretor e, o mais importante de tudo, aprendi na prática as diferenças construídas socialmente. A dança (vacina), cada dia que se passava, me tornava alguém mais humano e não mais homem ou mulher. Em 2016, criei e dancei um solo chamado “Entre” que abordava a bissexualidade recriminada por heterossexuais e homossexuais. Em 2017 interpretei como bailarino principal um espetáculo com temática cristã do “Renascer” e fui Assistente de Direção e Iluminador em um espetáculo de com tema de matriz africana “Yiá” que tinha o enredo todo voltado para a mulher negra e sua fé. No ano seguinte (2018) tive a experiência de dançar (Espetáculo Upgrading) um duo (dois homens) de trinta minutos sem sair de cena, que desenvolvia a temática do homem primitivo ao homem como inteligência artificial. E concomitantemente, dirigi meu próprio espetáculo chamado “Samsara: o ciclo das seis existências” que abordava a filosofia budista tibetana sobre a vida através de críticas sociais contemporâneas de nossa sociedade (racismo, homofobia, intolerância religiosa, partidos políticos), através de cenas do dia-a-dia.

Minha forma de enxergar o mundo já era outra, pois a “vacina” da dança havia ido além do corpo saudável, no profundo.

> Ao sentir a dança e se pôr a dançar compomos uma coreografia que busca expressar uma filosofia performativa do corpo e uma educação por meio do olhar em seu sentido cinestésico. Trata-se de uma educação sensível que

ISSN: 2238-1112

> amplia a noção tradicional de estética como faculdade de julgamento do Belo posto que se afina com a estesiologia do corpo e nos convida a dançar a nossa vida. Aqui, a carta do visível se desdobra sobre a carta de movimento, criando horizontes filosóficos, coreográficos, educativos. (NOBREGA, 2015, p.50)

Tais experiências me levaram a corroborar que

> O corpo dançante é hoje, então, visto, principalmente pelas práticas de dança não codificadas, como um retrato de inúmeras influências, sejam elas culturais, sociais, físicas ou emocionais. O bailarino não é mais considerado um mero "objeto", e sim um sujeito, com história e valores próprios, com um imaginário e emoções peculiares. Essa concepção de "corpo único", física e emocionalmente falando, a partir do início do século XX, passou a ser uma ferramenta para a criação coreográfica. Isto é, os coreógrafos passaram a explorar a história e o imaginário pessoal dos bailarinos, transformando esse material em arte, mais especificamente em movimentos de dança. (TRAVI, 2013, p. 2)

Foi bem nesta perspectiva de Travis que no espetáculo de dança Samsara decidi trazer à tona relatos individuais e compor danças que exprimam um pouco de cada um no elenco e assim chegar mais próximo dos espectadores.

Atualmente, me encontro fazendo Mestrado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Neste faço parte de uma turma que gira em torno de 20 discentes e há somente um homem, Eu. Este fato que me faz querer reforçar o quanto precisamos conversar sobre o que expus aqui. No estudo de Mendonça (2015) ele questionou o que "o homem perde ao deixar de dançar?" e ao final de sua escrita observou que:

> Não dançando o homem perde uma das oportunidades que lhe restaram para estar neste fluxo contínuo de transformação que constitui os ciclos de sua própria recriação e ressignificação, ou seja, de seu desenvolvimento. O corpo pode tornar-se um dispositivo para o rompimento com os entraves do masculino estereotipado e limitado, decorrentes da visão machista sobre si e sobre o outro. (MENDONÇA, 2015, p. 46)

Foi muito interessante ler este estudo de Mendonça (2015), pois as nossas problemáticas da trajetória pessoal de homem na dança se assemelham (discriminação, opressão), assim como a de Araújo (2017) que se questionou "o que levou uma prática que foi iniciada apenas por homens a se tornar uma prática dominada pelo sexo feminino na atualidade?" e compreendeu que

> o homem começou a se distanciar do Ballet clássico quando surgiram as sapatilhas de ponta, que então eram usadas somente pelas bailarinas. A partir desse momento, o homem deixa de assumir os principais papéis nos ballets, para ser suporte das bailarinas em seus saltos e giros. Outros fatos históricos que contribuíram para tal afastamento foram as revoluções francesa e industrial, pois a partir delas, o papel cultural do homem deve

> estar relacionado à força de trabalho, produção e à defesa da família, afastando-o do universo da arte. (ARAÚJO, 2017, p. 42)

A partir dessas vivências e experiências que tive até hoje, me veio a reflexão de pensar a possibilidade de retorno desse sensível do homem, reprimido pelo “vírus” pandêmico do machismo.

Considerações Finais

Neste texto busquei afirmar, a partir da minha trajetória na dança e de apontamentos de estudos já realizados por outros pesquisadores, a necessidade de pensar na dança como um meio, uma “vacina”, na desconstrução da cultura “viral” machista ocidental que distancia a décadas a possibilidade do homem buscar o seu sensível através da arte de dançar. Cabe ressaltar que essa escrita não visa conquistar mais espaço para o homem e sim pensarmos o quão positivo socialmente poderá ser, ter mais homens praticando esta arte.

Sendo assim, a resposta para o título persuasivo é que todo homem pode e deveria dançar, pois além de sua não-prática ter sido algo construído socialmente em determinado momento histórico (Revolução industrial e sociedade burguesa), é possível compreender que o homem se encontra estagnado temporalmente, incompleto ao dado que é imposto que só se explore seu racional e não o emocional, sensível. “Vacina já”!

Ramon de Oliveira Granado
UFRJ
rog.edfisica.danca@gmail.com
Mestrando em Dança - UFRJ
Pós-graduado Aperfeiçoamento em Design Educacional - IFES
Licenciado em Dança - UFPEL
Licenciado Pleno em Educação Física - UFRRJ

Eleonora Campos da Motta Santos
UFPEL
eleonoracamposdamottasantos2@gmail.com
Professora Adjunto IV do Centro de Artes/UFPel, no Curso de Dança-Licenciatura
Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA
Licenciada em Dança -UFBA
Bacharel em Direito -UFPEL

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Referências:

ANDREOLI, Giuliano S. **O bailarino self-made**: trajetórias do masculino na dança. In: 33ª Reunião Anual da Anped, 2010, Caxambu. Disponível em: <http://33reuniao.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT23-6439--Int.pdf> Acesso em: 14 mar 2021.

ARAUJO, Lucas H. L. **O homem na dança**: entre a análise histórica e a análise dos princípios corporais do ballet clássico. Rio Claro, 2017 50 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2017.

ASSIS, Marília P. **Acerca do feminino e do masculino na dança**: Das origens do balé à cena contemporânea. 2012, 130 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. 436 p.

COLLING, Ana M. Gênero e História. Um diálogo possível? **Contexto e Educação**, Editora Unijuí. a. 19. n. 71/72. p. 29 – 43, jan./dez, 2004.

CORTES, Janaina; SILVEIRA, Thiago; DICKEL, Flávio; NEUBAUER, Vanessa. A educação machista e seu reflexo como forma de violência institucional. In: **XVII Seminário Internacional de Educação do MERCOSUL**, 2015, Cruz Alta. Disponível em: < https://home.unicruz.edu.br/mercosul/pagina/anais/2015/1%20 - %20ARTIGOS/A%20EDUCACAO%20MACHISTA%20E%20SEU%20REFLEXO%20COMO%20FORMA%20DE%20VIOLENCIA%20INSTITUCIONAL.PDF > Acesso em 13 maio 2021.

FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança Moderna e Contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990. 144 p.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 1999.

GIFFIN, Karen. A inserção dos homens nos estudos de gênero: contribuições de um sujeito histórico. **Ciência & Saúde Coletiva**, 10(1):47-57, 2005.

GRANADO, Ramon de O. **O Homem na Dança Ocidental**: Ted Shawn como marco de um protagonismo. 2018, 128 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança Licenciatura) – Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2018.

KUNZ, Maria C. S. **Dança e género na escola**: Formas de ser e viver mediadas pela Educação estética. 2003, 451 f. Tese (Doutorado em Motricidade Humana na especialidade de Dança) - Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa, 2003.

LEITÃO, Fátima C.; SOUSA, Iracema S. O homem que dança.... **Motrivivência**, Florianópolis, n. 8, p. 250-259, jan. 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/22623/20617>. Acesso em: 14 mar 2021.

LOURO, Guacira L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6.ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2003. 184p.

MENDONÇA, Rafael N. **Dançar no masculino**: corpo e processos de subjetivação na sociedade contemporânea. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado -

Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro. 2015.

MEYER, Dagmar E.; SOARES, Rosângela F. **Modos de ver e de se movimentar pelos "caminhos" da pesquisa pós-estruturalista em Educação**: o que podemos aprender com – e a partir de – um filme. In: Caminhos Investigativos III – Riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A. 2005. p. 23-44.

MINAYO, Maria. Laços perigosos entre machismo e violência. In: **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, 10(1), 2005, p. 23-25.

MIRANDA, Patrícia. A construção social das identidades de género nas crianças: um estudo intensivo em Viseu. In: **Congresso Português de Sociologia**, 6. n.136, 2008, Lisboa. Mundos Sociais: Saberes e Práticas, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 1-12.

NÓBREGA, Terezinha P. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar**... Natal: IFRN, 2015. 328 p.

PEREIRA, Germana C. **Dois prá lá, dois prá cá**: A construção dos modelos de masculinidade e feminilidade na academia de dança de salão. 2011, 170 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011.

SANTOS, Éderson C. **Um Jeito Masculino de Dançar**: Pensando a produção das masculinidades de dançarinos de Hip-hop. 2009, 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

SANTOS, Emerson I. **Especialização em Gênero e Diversidade na Escola**. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2015a, 62 p.

SANTOS, Simone G. **O breaking quebrando barreiras**: a participação das *bgirls* na Dança de Rua em Salvador-Bahia-Brasil. 2015b. 165F. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2015b.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press. 1989. 35p.

SEFFNER, Fernando; SANTOS, Éderson C. Ser homem, ser bom aluno, ser dançarino: tudo isso se aprende na escola? **Revista do Difere**, v. 2, n.4, dez/2012. Disponível em: <http://www.artificios.ufpa.br/Artigos/D%20Seffner.pdf>. Acesso em: 13 mar 2021.

SPIZZIRRI, Giancarlo; PEREIRA, Carla M. A.; ABDO, Carmita H. N. O termo gênero e suas contextualizações. **Diagn Tratamento**. SP, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 42-44., 2014.

STREY, Marlene Neves. **Gênero**. In: STREY, Marlene Neves (Org.). Psicologia Social Contemporânea. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. 226 p.

VIANNA, Cláudia P.; UNBEHAUM, Sandra. O gênero nas políticas públicas de educação no Brasil: 1988-2002. **Cadernos de Pesquisa**, v. 34, n. 121, jan./abr. 2004.

TRAVI, Maria T. F. Dançar-se: Processos de Criação em Dança Contemporânea. **Cena em movimento**. n. 3, 2013, p. 1-7.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corpo espetacularizado e políticas do movimento: apontamentos críticos e midiáticos sobre os excessos de movimentação no fazer artístico-profissional da dança

Ramon Moura de Oliveira (UFBA)
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA/UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Este artigo propõe alguns apontamentos críticos sobre as implicações artístico-profissionais e midiatizadas em dança, na relação entre o corpo espetacularizado e as políticas do movimento, a partir de múltiplos contextos, na perspectiva do que chamamos de “excessos de movimentação”. Partimos de evidência midiáticas, traçando diálogos propositivos com autoras e autores que possibilitam discutirmos as danças globalizadas, no sentido do dançar coreografias como contrato neoliberal e da performatividade coreográfica coimplicada na espetacularização do corpo que dança. A discussão tensiona o debate sobre a produção de danças cotidianas (amadoras ou profissionais) nas redes sociais virtuais, desdobrando a discussão dos ditos corpos de fechação na hiperprodutividade contemporânea.

Palavras-chave: CORPO ESPETACULARIZADO. POLÍTICAS DO MOVIMENTO. EXCESSO DE MOVIMENTAÇÃO. DANÇAS GLOBALIZADAS. PROFISSIONALIZAÇÃO EM DANÇA.

Abstract: This article proposes some critical notes on the artistic-professional and mediatized implications in dance, in the relationship between the spectacularized body and the politics of movement, from multiple contexts, in the perspective of what we call “excesses of movement”. We start from media evidence, tracing propositional dialogues with authors that allow us to discuss globalized dances, in the sense of dancing choreographies as a neoliberal contract and choreographic performativity co-implicated in the spectacularization of the dancing body. The discussion tensions the debate on the production of everyday dances (amateur or professional) in virtual social networks, unfolding the discussion on the so-called closing bodies in contemporary hyperproductivity.

Keywords: SPECTACULARIZED BODY. POLITICS OF THE MOVEMENT. EXCESSIVE MOVEMENT. GLOBALIZED DANCES. DANCE PROFESSIONALIZATION.

Introdução

Este trabalho é um recorte da pesquisa de mestrado iniciada em março de 2021, no Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA/UFBA). A pesquisa aqui apresentada

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

traz como objeto de estudo as questões emergentes no âmbito da dança relacionadas à criação, profissionalização e performance artística, com a problemática de que reforçam, em certa medida, a espetacularização do corpo em movimento. Por conta disso, acabam por configurar corpos espetacularizados, nos quais é recorrente a presença do que chamamos de "excesso de movimentação" nesses fazeres e dizeres nos contextos da profissionalização artística e nas ditas danças midiáticas globalizadas com as redes sociais virtuais.

A proposta inicia-se tendo como ponto de partida experiências pessoais da pessoa autora deste artigo como corpo bailarino e corpo coreógrafo, tanto em Salvador quanto fora do Brasil, a exemplo do México, Estados Unidos e China. Com o foco mais evidenciado na localidade da cidade de Salvador, estes trânsitos e deslocamentos proporcionaram a ampliação de uma atuação artística para outras experiências no sentido da profissionalização em dança e, também, na abertura para reflexões críticas, a partir de várias situações, perspectivas e contextos sobre o fazer artístico individual na e com a dança.

Com essas questões, propomos alguns apontamentos críticos com o objetivo de evidenciar as possibilidades de desestabilizar uma perspectiva automatizada do movimento em seus excessos que priorizam a performance de desempenho e deslocamentos espaciais ininterruptos. Constatamos que essa condição automatizada se mostra imbricada, em alguma medida, tanto nos fazeres artísticos da dança como nos dizeres estéticos, ambos disseminados midiaticamente em imagens televisivas e a difusão na Internet destas como imagens televisuais nas redes sociais virtuais.

Para tanto, seguimos por alguns caminhos teóricos reflexivos, relacionados com a problematização do corpo em suas políticas de movimento, referenciando-nos, inicialmente, na discussão teórica do pesquisador André Lepecki (2017) para estabelecer uma aproximação argumentativa com a abordagem filosófica sobre ideia do excesso de positividade e da hiperprodutividade da vida contemporânea, com o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017). Ambas as referências configuram nosso marco teórico em termos de contextualização do nosso problema de pesquisa.

No âmbito da fruição e recepção midiáticas de corpos que dançam, buscamos perceber os modos como a questão política evidencia-se nestes corpos como "discursos competentes neoliberais", configurados como corpos de audição

ISSN: 2238-1112

seletiva em programas de competição televisiva de dança, corpos que parecem sempre prontos para dançar, globalmente difundidos como *Reality Dance Show;* ou como *Reality Show* de Novos Talentos para artistas de entretenimento (ARRAIS, 2015). Segundo Arrais (2015), referenciado no pensamento da filósofa brasileira Marilena Chauí e estruturando sua argumentação com a Teoria Corpomídia[1], essas audições de dança de TV pressupõem que o corpo para competir vale mais do que o corpo para dançar e, por conta disso, o corpo que dança nestas audições torna-se, ele próprio, *corpomídia* da competência neoliberal.

Este debate refere-se também aos festivais competitivos de dança que, mesmo não transmitidos como programas televisivos, intensificam uma presença midiatizada pelos meios de comunicação, em termos de visibilidade publicitária. Assim, constatamos que o dançar/mover e o desejo de dançar/mover são tratados de forma espetacularizada como “coreografias por contrato”, nomeação dada pela pesquisadora e coreógrafa norte-americana Susan Foster (2015) e que traz a ideia do “corpo contratado” no sentido dos contratos comunicacionais.

Trata-se do produto de um regime específico de treinamento cognitivo-midiático, sendo igualmente produto de novas formas de patrocínio e pressão sobre corpos coreógrafos para produzir determinadas obras legitimadas como artísticas, mas que fazem parte de um sistema de produção reconhecidamente industrial (rápida, econômica e padronizada). Ao que parece, o corpo habilita-se mais a competir para dar conta de produtividade que vale mais do que a experiência plural de corpos para dançar.

Nesse sentido, motiva-nos a pensar a/sobre/na dança e corpo em movimento, expandindo a ideia de sua espetacularização para uma reflexão crítica que considere a presença recorrente de um virtuosismo dito artístico que se estrutura em excessos de movimentação. Tal perspectiva colabora para outra compreensão das implicações políticas que compõem processos criativos em dança, pois pode ser fator determinante na performatividade desses corpos em múltiplos contextos de atuação artística profissional.

Tais questões são tensionamentos de aberturas para discutirmos uma percepção no/do corpo que tem sido estigmatizado e apresentado como produto

[1] É uma teoria desenvolvida pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner, ambas professoras da PUC/SP, resultante de seus estudos sobre corpo, comunicação, dança e performance. A sua principal característica é consolidar uma epistemologia indisciplinar, que conecta vários campos do saber para lidar com o corpo. (KATZ; GREINER, 2015)

ISSN: 2238-1112

massivo da Indústria Cultural, intensificado como corpo mercadoria (*commodity*) pelo sistema neoliberal que precariza a sociedade e da qual os modos de fazer/dizer dança são partes constituintes, quando compreendemos que é no corpo que a dança acontece, e não fora dele (KATZ, 2005).

1. A espetacularização como questão política para o corpo na/que dança

A palavra *espetáculo* vem do latim *spetacùlum*, que significa algo para se observar visualmente, vista; também derivada do *spectáre* (olhar, contemplar), ligado a *specere,* ver, e do Indo-Europeu *spek*, observar. É comumente relacionada aos eventos artísticos, como shows de música, apresentações de dança, peças de teatro e alguns outros eventos culturais, mas com o passar do tempo o uso da palavra assumiu outros significados – se afastando dos seus inícios –, adjetivando acontecimentos, coisas que exprimam uma suposta grandeza, beleza ou algo que é tido como extraordinário.

O filósofo e cineasta francês Guy Debord (1967), que durante a década de 1960-1970 se dedicou ao desenvolvimento de uma teoria de análise crítica da sociedade, estudou os caminhos em que ela estava trilhando, a partir do desenvolvimento do capitalismo e dos indícios do processo de globalização mundial como *a sociedade do espetáculo* – nome homônimo do de livro e documentário. Sobre isso, Debord afirma que “o espetáculo se apresenta como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é, o que aparece é bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 1967, p. 17).

Debord traz em suas proposições teóricas uma reflexão sobre a relação das pessoas com as imagens tecnológicas. Ou seja, que as pessoas passam a se relacionar através de imagens, nos atributos dos seus poderes de sedução e na maneira espetacular que estão imbricadas nessas ações. Isso nos revela que o próprio ser humano se torna uma imagem espetacular (pela imagem), onde um corpo espetacular que se espetacula, e também é espetaculizado, emerge como resultado dessas relações.

Nesse sentido, as relações que antes eram estabelecidas na perspectiva do *ser*, passaram a se constituir no *parecer* e na troca da *realidade* pela *aparência*, onde pouco a pouco essa lógica de espetáculo foi sendo disseminada, ampliada, se recontextualizando e atravessando mais efetivamente o corpo, caindo no uso

ISSN: 2238-1112

corriqueiro social a partir desses referenciais mediatizados pela imagem. Somos, assim, atravessados por esses processos, que na medida em que as informações se tornam corpo, o corpo se torna, ou o tornam espetacularizado, onde essas questões influenciam nos seus modos de ser e mover na dança, nessa larga trajetória de produção de conhecimento, da construção de si e da sociedade como um todo.

Os espaços de formação em dança são lugares na sociedade que oferecem caminhos de reconhecimento e aprendizado enquanto potência desse fazer, na contribuição para o desenvolvimento artístico e cognitivo do corpo. Todavia, existem caminhos outros que constroem determinadas lógicas, sobretudo dualistas, a partir desse fazer, que fazem parte da construção desse corpo que dança, implicando, assim, no seu modo-de-ser-estar no mundo. Mas o que ou quem espatacularia o corpo que/da dança na vida contemporânea atual?

É muito comum em alguns contextos da área da dança fazer referência ao corpo provido de fisicalidades extremas com o uso os termos coloquiais “fisicudo” ou “lascado”, indicados como denominadores que determinam e legitimam a capacidade desse corpo de dançar; que atestam e validam sua aptidão para essa função. Tais padrões verbais reforçam essa ideia da existência de um modelo de corpo ideal para dança e consequentemente afirmam que qualquer outro corpo diferente dessa organização não está apto a dançar.

Ao falar desse corpo supostamente ideal para dança, falamos dos modelos que durante muito tempo estiveram ligados a este pensamento, a exemplo do balé clássico que sempre foi a referência magna da dança – tida como técnica base para se dançar – e dos corpos presentes nesse contexto que seguiam um determinado perfil estético, físico e também de desempenho exigido nesse espaço. Faz-se importante salientar que a referência ao balé clássico não nos chega como aspecto negativo, mas como parâmetro discursivo para entendermos determinadas lógicas que foram construídas e disseminadas ao longo do tempo, gerando questões no âmbito da dança e para o desenvolvimento do mesmo, não só como arte, mas também como área de conhecimento.

Nesse contexto, quando o corpo passa a ser referenciado dentro desses modelos de ideal criado a partir dessas características físicas, específicas de um determinado contexto que figuram uma extraordinariedade, é possível falar sobre o virtuosismo e o alto desempenho dos corpos dançantes que intercruzam esses aspectos. Nos seus vários espaços de atuação, o virtuosismo e o alto desempenho

ISSN: 2238-1112

são requisitos que estão estruturalmente ligados como motrizes de mercado, pois buscam atender às necessidades dos determinados contextos, como as das audições para companhias de dança e até mesmo para ingresso em escolas/cursos de dança, onde, “para muitos dançarinos, ter a certeza de ter um corpo que se destaca por sua capacidade de dançar e seu virtuosismo é também uma maneira de se destacar dentro do mercado da dança” (RAMOS, 2019, p. 87).

Nestas audições, onde muitas vezes o perfil (físico/técnica) é fator primordial para ser selecionado, são evidentes danças repletas de movimentos de deslocamentos espaciais, sobretudo nas danças contemporâneas. Ao que parece, o único objetivo é criar imagens extraordinárias de performance de desempenho, qualificadas como profícuas, incessantes e hiperprodutivas, transformando a percepção do corpo que dança como uma máquina inesgotável de massividade, de excessos; tanto para quem dança como para quem vê/testemunha corpos dançando.

É possível dizer aqui, nesses rastros de reflexão, que a fisicalidade extrema, como único modo de validação para se dançar e/ou a proficiência deste corpo, às vezes tido como atleta ou máquina, dentro de sua alta performance – do quanto mais rápido se pode executar as sequências repletas de movimentos – são fatores que passam a legitimar o poder do dançar do corpo em diversos espaços/contextos, escorrendo para fora deles como única verdade universal, desdobrando-se numa lógica que tem muito mais a ver com impressionar o público do que proporcionar uma experiência de apreciação artística (ARRAIS, 2015).

Com essa exacerbação de movimentação que é gerada na cena contemporânea, e consequentemente consumida pelo público, desconfiamos que essa ação pode impossibilitar qualquer chance de uma experiência contemplativa de fruição e apreciação artística, a partir de acontecimentos que são compartilhados em forma de apresentações, onde muitas vezes, por essas situações, a experiência do devir fica a dever.

2. Constatações políticas de uma experiência de dança em audição seletiva

Em 2011, tive a oportunidade (autor principal deste artigo) de participar de uma audição que selecionaria 3 bailarinos para compor uma nova obra coreográfica, organizada por uma companhia de dança da cidade de Salvador. Após três

ISSN: 2238-1112

exaustivos dias de audição, com muitos candidatos, sequências coreográficas complexas, muitos movimentos que exigiam fôlego, precisão e velocidade, fui selecionado. Foi um processo intenso de ensaios/criação e no período de estreia convidei meus pais para que pudessem assistir; uma obra com pouco mais de 40 minutos. Ao final da apresentação lhes perguntei qual impressão tinham tido ou se tinham gostado. Minha mãe disse que tinha achado lindo e gostado. Meu pai foi enfático na sua resposta quando disse: “Muita coisa! Eu fiquei tonto!”.

Com essa constatação, foi possível perceber que os excessos de movimentação desse tipo de processo artístico geram um certo cansaço e que isso também é uma realidade presente na sociedade atual, não atrelada somente ao reflexo de uma atividade corporal, mas como a realidade de um engajamento da alta produção e positividade na nossa maneira de viver. Viver na lógica da espetacularização da vida.

A partir dessas duas experiências, os entendimentos sobre os excessos e essa hiperperformance que é sempre ovacionada, como uma constatação do corpo espertacularizado que precisa estar ali para cumprir uma determinada função, em um determinado prazo e contratado a partir de um perfil exigindo, para uma finalidade específica, trouxeram questionamentos e reflexões sobre o meu próprio fazer na/em dança. E é nesse sentido também que problematizamos os excessos nos processos de criação em dança, onde podem ser lidos como jeitos de criar que levam em conta apenas a junção de sequências nessa relação massiva midiática globalizada de movimentos e deslocamentos, evidenciando e reforçando as máximas da hiperprodutividade *“Yes, we can!”* e *“Just do it”* dos corpos da vida contemporânea.

Percebemos, dentre os diversos modos de criação em dança, as maneiras como o corpo compreende o movimento no mover e com o mover, que tem a ver com o modo como o corpo se relaciona com a própria dança nos processos de criação e na performance em cena. Essas maneiras de fazer dança na hiperprodutividade acabam se orientando por alguns aspectos que ainda reforçam dualismos do corpo que dança, como o da reprodução/execução e do virtuosismo/espetacularização. Ressaltamos que, mesmo não sendo todos os processos criativos que se inserem nesse contexto, sabemos que, de algum modo, atravessam a processualidade da dança, porque são informações que estão massivamente difundidas no mundo e com as quais todos os corpos se relacionam.

ISSN: 2238-1112

A hiperprodução de movimentos dançados, digamos assim, nos faz questionar o que é relevante e pertinente no próprio movimento como chave transformadora do pensamento do corpo, e não apenas um mover-dançar acrítico.

3. Que corpo espetaculizado na/que dança?

O corpo que é espetacularizado se torna a imagem de uma realidade social que tende a espetacularizar a própria vida. As suas relações, seus modos de atuação, prioridades, atuam de maneira que essas ações, e o próprio corpo, se tornam instrumentos de controle sobre as pessoas, contextos e fazeres. O corpo que pertence a essa sociedade passa a se autogerenciar e não mais servir como "empregado social", pois

> a sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais "sujeitos da obediência", mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. (HAN, 2017, p. 23)

Esse alto desempenho da sociedade atual é também um fator que perpassa a ideia da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1947), na produção massiva cultural e artística como produto, se utilizando de técnicas do sistema capitalista para uma produção da cultura em escala industrial. É nesse caminho onde o corpo que dança se torna, em meio a sua hiperprodução e ao excesso de movimentação, a imagem refletida desse produtivismo desenfreado do capitalismo, visando somente o lucro com o seu fazer artístico e também transformando-o em produto, num deslocamento banal da própria ontologia da dança, espetacularizando-se no seu próprio fazer.

Atualmente, a produção de dança nas redes sociais virtuais tem gerado uma movimentação frenética nos usuários dos aplicativos de compartilhamento de vídeo, como *Instagram* e *TikTok*. Elas também se evidenciaram a partir das leis de fomento, como a Lei Aldir Blanc, regulamentada pelo Governo Federal, que previu auxílio financeiro ao setor cultural com a finalidade de apoiar os profissionais da área que ainda sofrem com os impactos das medidas de distanciamento social em decorrência da crise sanitária da Covid-19, que atravessamos desde março de 2020.

Esse movimento tem aumentado significativamente e a utilização desses recursos nesse contexto se dá pela popularização dessas redes através dos *influencers,* que mostram o seu dia a dia, dão dicas, divulgam marcas e produtos,

ISSN: 2238-1112

atraindo mais seguidores para as suas redes, aumentando o seu rendimento de capital, mostrando uma imagem que normalmente não condiz com a realidade, mas aparentando ser real, pois, como disse Jojo Todynho no seu programa, “influenciadora tem que tá sempre bem”.

> Nos círculos virtuais, o *eu* pode mover-se praticamente desprovido do “princípio de realidade”, que seria um principio do outro e da resistência. Ali, o eu narcísico encontra-se sobretudo consigo mesmo. A virtualização e digitalização estão levando cada vez mais ao desaparecimento da realidade de que nos oferece resistência. (HAN, 2015, P. 91)

Muitos artistas recorreram a esses recursos para seguir dançando e sobrevivendo da dança, oferecendo aulas, tutoriais coreográficos, ampliando assim o seu alcance de público, mas a maneira como essas ações vem sendo construídas e consumidas hoje é de se preocupar. Com isso, o corpo que dança passou a ter também uma dimensão de produto nesses espaços, que em sua grande maioria segue o mesmo padrão, guiados pela ideia de corpo perfeito e que parecem estar o tempo inteiro bem. Uma corpo-vitrine, arriscamos dizer, onde é dada a possibilidade de escolher o que se quer consumir, como quem tem mais *views* no momento vale mais.

É também a partir desses contextos das redes sociais virtuais, que o corpo é valorado mediante a quantidade de *followers* e *likes* atingidos*.* A qualidade do trabalho passa a ser mensurado a partir do quantitativo, e de acordo com o que for oferecido como produto e conteúdo, essa demanda produtiva só faz aumentar; o que estão consumindo no momento é a bola da vez para se manter nesse circuito industrial de produção de dança paras as mídias sociais virtuais. Uma questão ambígua e instigante nos interpela: essas danças que *consumimos* são as danças que também nos *consomem*?

Assim também nos *reality shows*[2]*,* como *Dance Moms*[3] e *SO YOU THINK YOU CAN DANCE?*[4]*,* onde os corpos são padronizados, mesmo estilo de formação técnica, exigidos ao extremo para apresentar um espetáculo impecável, sem erros,

2 Gênero de programa de televisão baseado na vida real.
3 *Dance Moms* é um reality show americano que estreou no Lifetime em 13 de julho de 2011. Criado pelo Lifetime, o programa originalmente seguiu os primeiros treinamentos e carreiras de crianças , com idades entre 12 e 16 anos, na dança e show business sob a treinadora Abby Lee Miller, viajando semana a semana para várias competições de dança, ganhando prêmios e preparando para as nacionais, enquanto ao mesmo tempo sendo preparadas para ser "dançarinas de trabalho profissionais e empregáveis".
4 *So You Think You Can Dance* é um *talent show* americano de competição de dança que vai ao ar nos Estados Unidos no canal FOX e no Brasil no canal TLC.

ISSN: 2238-1112

após um período de torturas psicológicas e até mesmo físicas. A necessidade desse rendimento e a submissão diante a exigência desse sistema é fator preponderante para a permanência desses corpos nestes lugares, tendo em vista a existência de filas de espera com corpos bailarinos que precisam se encaixar no mesmo padrão e, por conta disso, são induzidos a uma disposição de corresponder a certas expectativas motoras no sentido de que podem fazer mais rápido e melhor. É isso que procuram, essa é a lógica?

Sabemos que a dança tem alcançado muitos espaços, e a partir da perspectiva dos excessos e da espetacularização do corpo que/na dança, seguimos pistas que abrem caminhos para discutir também as evidências midiáticas neoliberais dessas danças globalizadas. Foster (2015) relata que

> ao escrever sobre o corpo contratado em 1988, estava preocupada em iluminar o processo de treinamento pelo qual o dançarino torna-se preparado para executar uma determinada dança, e também sublinhar a complexa e intrínseca relação entre a formação de dança e um projeto coreográfico específico. (FOSTER, 2015, p. 82)

A ideia desse "corpo contratado", ao que se refere a pesquisadora, começou a acontecer nesse momento em que seus alunos acreditavam existir um padrão único para esse fazer na/da dança, a partir de um único modo de treinamento e que isso era o suficiente para a formação de um dançarino, para que atendesse a qualquer tipo de projeto coreográfico. E ela segue:

> Após um período em que pareceu existir uma proliferação de técnicas e programas de treinamento, cada um produzindo um único tipo de corporalidade ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970, senti que estava testemunhando um estreitamento regressivo de opções e uma resultante uniformidade de aparência entre os dançarinos que se apresentavam em diferentes tipos de trabalhos. (FOSTER, 2015, p. 83)

Aqui, ela enfatiza esse fenômeno que acontecia na área da performance de dança naquele momento nos Estados Unidos, com corpos que faziam parte de obras de grandes nomes e suas técnicas de dança como *Graham, Limon, Ailey e Cunningham*, onde essa homogeneização ficava cada vez mais evidente. Ao que me parece, esses corpos construíam-se nessas noções de produção do e para um certo mercado profissionalizante, dotados de fisicalidades prévias e de uma demanda de "agitação" do mover na dança.

Sabe-se que ainda hoje, as lógicas de mercado exigem essas configurações prescritivas que se sobrepõe ao que, de fato, conta para a experiência

ISSN: 2238-1112

em dança, no que transforma os corpos, quanto fruição e contemplação. Se o que se objetiva é apenas o usufruto mercadológico para fins do capitalismo, como o corpo que dança pode escapar de ser uma massa de manobra quando tantos corpos, não só os de dança, estão nesse processo rotineiro de serem corpos espetacularizados?

4. Performatividade da "fechação" e os excessos de movimentação

A questão que nomeia esta seção é, inicialmente, uma tentativa de perceber por quais caminhos esses processos se inscrevem e de que modo esses acontecimentos interferem, ontologicamente, nos movimentos da dança e em suas políticas; nos corpos que dançam e em seus processos artístico-formativos.

A palavra "fechação" vem do vocabulário LGBTQIAP+, que está pautada na ideia proposital do exagero, de uma artificialidade, dentro das performances; e no contexto da dança, esse uso também evoca a ideia do arrasar, da "lacração", que se localiza na intensidade do dançar, na alta performance que tira o fôlego e que prende as atenções ou de uma exibição frenética com o que o corpo faz de melhor, onde muitas vezes são confundidos com presença de palco/na cena.

O "corpo fechativo" e a performance da "fechação" são expressões rotineiras nos circuitos profissionalizantes da dança na cidade de Salvador (BA). Mais que meros exemplos, são evidências de um entendimento de corpo idealizado para dança onde é forte a demanda excessiva de movimentação nos processos de fazer artístico-profissional, que perpassa desde os espaços de formação preparatória até os de nível técnico e profissional.

Como sinônimo de excelência e virtuose no fazer dança, é muito frequente nos corredores de certas escolas, entre cursos livres e profissionalizantes, por exemplo, o discurso em voz alta "*Xiii! Você tava fechando na aula, viu coisinha? Abalou!*". Discursos como este são frequentes e ecoam pelas salas como validação e reconhecimento desse fazer fechativo, evidenciando uma ambiguidade em termos linguísticos como corporais, uma vez que há uma certa projeção por outros corpos que estão no desempenho desta mesma função.

Ficamos desconfiados sobre em que medida esse tipo de dizer fechativo afeta o fazer coreográfico, ou seja, quando digo algo estou fazendo algo, em termos performativos, mesmo que esse algo ainda não tenha sido executado. Produz

ISSN: 2238-1112

expectativas de desempenho. Na dança, esse fazer-dizer é no corpo, um fazer-dizer performativo (SETENTA, 2007). Não por acaso que a impressão que temos é que isso passa desapercebido. Há nisso uma presença hiperprodutivista, muitas vezes respaldada por uma ideia de motivação competitiva não cooperativa que tende a colocar corpos que dançam nos sentimentos de egocentrismo e monopólio artístico.

Isso também chega às companhias e grupos independentes da cidade, pois em sua grande parte são compostos por artistas oriundos desses locais de formação em dança. O foco acaba se voltando para esse *corpo extraordinário* e *fantástico*, que consegue fazer muito e mais um pouco em vários lugares ao mesmo tempo, ganhando assim a notoriedade e seu espaço no ambiente artístico-profissional.

A ideia que Lepecki traz tem muito a ver o que pensamento de Han, quando ele significa o termo "*exhausting dance"* como

> uma dança que nos cansa, que nos suga a energia, que nos deixa no mesmo lugar por via de uma agitação sem pensamento, e ao mesmo tempo, indica também um desejo expresso por coreógrafos de repensar o que seria uma política intensiva de movimento, de esgotar essa ideia, ou imagem, ou imperativo estético dominante, que alinha a dança a um comando transcendente de movimento ininterrupto e a todo custo. (LEPECKI, 2017. P 16)

Os corpos assumem e são impostos a um padrão espetacularizado que muitas vezes é nutrido pelo próprio espaço de formação (professores, colegas) e pelos contextos aos quais estão inseridos, onde o desejo de ser e fazer sempre mais, ou tudo, reafirma essa espetacularidade como vale-entrada em espaços que consomem o que é (hiper)produzido por eles. São esses corpos que estão nos shows, trios elétricos e nas ditas empresas de dança, batendo as metas de produção do entretenimento artístico; são corpos contratados (FOSTER, 2015) que exercem uma função padronizada e específica; corpos ágeis, proficientes, que se encaixam na imagem visual, num *template* que corresponde ao perfil exigido para ocupação de vagas oferecidas: "tem que ser perfil fulano de tal" - parâmetro do corpo específico, já marcado, verificado e reconhecido. O modelo de corpo que funciona para tudo.

Sobre o corpo contratado, Foster (2015) argumenta que

> o conceito oferece uma oportunidade de olhar para o corpo que dança, tanto em termos das restrições externas que operam em sistemas estéticos e econômicos para a produção de tipos específicos de oportunidades para

ISSN: 2238-1112

> dançarinos quanto, ao mesmo tempo, de examinar como essas restrições insinuam-se no treinamento diário dos dançarinos e influenciam as maneiras com que podem construir uma carreira. (FOSTER, 2015, p.82)

Nessa perspectiva, a ideia do corpo contratado surge como o produto de um regime específico de treinamento, sendo igualmente produto de novas formas de patrocínio e pressão sobre coreógrafos para produzir obras de forma rápida e econômica, é que onde me parece que a atuação do corpo que dança é espetacularizada a partir das relações que são estabelecidas nesses trânsitos artístico-profissionais e nos seus espaços de formação.

O interessante é que essa categorização de corpo contratado traz também possibilidades para pensar outras ideias de corporalidades e formações específicas. Em outros contextos, nesse deslocamento, acabam por precisar atender a todas as demandas coreográficas existentes em outros espaços. É uma porta que se abre para reflexões no sentido da contextualização desse fazer coreográfico.

Podemos exemplificar os corpos que dançam das redes sócias virtuais, que nem sempre tem uma formação profissional em dança. Estes corpos desenvolvem certas habilidades de movimento, no mover enquanto motricidade, a partir de referências oriundas da democratização do acesso à informação no chamado mercado global hiperconectado, que produzir corpos serializados da perspectiva industrial. Percebemos que um certo padrão de movimento permanece, mesmo quando pode gerar a sua própria concepção/configuração de corpo específico. Trata-se de pensar o papel dos corpos com histórias de movimento diferentes e as funções distintas que exercem, como uma política segmentada de movimentos e coreografias.

Sobre isso, Foster (2015) nos instiga dizendo:

> (…) embora cada abordagem reivindique ser inteiramente versátil e universalmente competente para qualquer tipo de movimento, cada uma repercute características distintas que marcam o corpo para desempenhar um determinado tipo de função. (FOSTER, 2015, p. 83)

No cenário artístico-profissional de Salvador, esses contextos são diversos e cada um requer um tipo de corpo, apesar de possuírem experiências múltiplas em dança, e que não sua maioria são as mesmas oferecidas nos centros formativos a cidade, onde sobretudo ainda parece que

> o dançarino é aquele que deve demonstrar um corpo hiper-real: mais leve, mais ágil, mais flexível, mais delineado do que os corpos normais. A dança

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> deve trazer uma sensação também de algo profundamente difícil e extra cotidiano, sem que, no entanto, as reais dificuldades corporais deixem se transparecer na dança. (RAMOS, 2019, p. 87)

Nosso intuito foi perceber, na medida do possível, como as relações performativas entre o corpo que dança e seu fazer artístico-profissional de dança tensionam suas políticas de movimento de modo não limitado à motricidade quando falamos de “excessos de movimentação”. São questões para refletir criticamente quando passamos a questionar a espetacularização de corpos que dançam e que desejam dançar nesses contextos midiáticos e sociais, uma vez que somos *corposmídia* (2015) enquanto dispositivos comunicacionais desses processos de contaminação com as informações que circulam no mundo e que vão se tornando corpo.

Tais discussões, enquanto apontamentos críticos, tornam-se urgentes e estruturantes. Pois, na medida em que vamos avançando na produção de conhecimento, o alcance da própria dança dita espetacularizada redimensiona-se para espaços convencionais de formação, onde não apenas a dança, mas também o corpo que dança, pode(m) acontecer.

Autor: Ramon Moura de Oliveira
PPGDança/UFBA
E-mail: ramonmouraa@hotmail.com
Professor, bailarino e coreógrafo. Mestrando em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDANÇA/UFBA. Bacharel e Licenciado em dança pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formado pelo Curso Técnico Profissionalizante de Nível Médio em Dança da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).

Coautor/orientador: Joubert de Albuquerque Arrais
IISCA/UFCA; PPGDança/UFBA
E-mail: joubertarrais@gmail.com
Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança/UFBA). Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri (IISCA/UFCA - campus Juazeiro do Norte). Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Dança (PPGDança/UFBA). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFC). Formação artística interdisciplinar e estágios de criação em dança pelo centro em movimento (c.e.m/Lisboa). Escreve no <enquantodancas.net>.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Referências:

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. ***So you think you can dance?*** A dança na TV como corpomídia da competência neoliberal. 150 p. Tese. Doutorado. Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007

FOSTER, Susan Leigh. Coreografias por Contrato. University of California-Ucla. Tradução: Leda Iannitelli (PPGDança-UFBA) e Mariângela de Mattos Nogueira. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**. v. 3, n. 2, Ago. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/14057>. Acesso em: 12 Abr. 2021.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **No enxame**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KATZ, Helena; GREINER, Katz (Orgs.) **Arte & Cognição. Corpo, Comunicação, Política.** São Paulo: Annablume, 2015.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e política do movimento. 2ª Edição. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

RAMOS, Yasmine Ávila. **Dançar Fechando**: etnografia da escola de dança da Funceb de Salvador. São Carlos, 2019. 109 páginas. Dissertação de Mestrado em Educação e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2019

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

ISSN: 2238-1112

Corpo velado: outras visualidades e implicações para tempos de luto

Thaís Leitão Chilinque (UFRJ)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: O trabalho consiste em compartilhar parte da pesquisa de mestrado em dança realizada no PPGDan/UFRJ durante as crises ética e humanitária intensificadas pela pandemia da Covid-19. Crítico à branquitude e sua moral sublimada, esse processo performativo questiona implicações de um corpo-casa constituído no 'privilégio branco' ao friccionar forças da colonialidade do poder e de alienações circunscritas no elo entre política e ideologias cristãs. De um sonho com um *voil*, uma proposição coletiva evoca relações inter-raciais de cuidado e de criação ao performar sensibilidades e movimentos velados. Na urgência por fruição nos modos de ver e produzir mundos, as dimensões do encontro e do acontecimento incitam uma experiência onde 'o racial' e 'o espiritual' se apresentam como campos de disputa política, reinvidicando o direito inalienável ao íntimo e ao sentir. O que pode uma experiência sensível à dimensão líquida do corpo e a lugares de "represamento"? Como ampliar sensibilidades e expressividades para desobrigar a visão como norteador de sentidos? Na emergência da reiteração do projeto colonial intensificada pela pandemia, uma proposição coletiva é elaborada como estratégia crítica e sensível ao friccionar o que se represa e o que flui enquanto estrutural e estruturante de subjetividades e coletividades.

Palavras-chave: BRANQUITUDE. PERFORMANCE. RELIGIÃO. VISUALIDADES

Abstract: The work consists of sharing part of the research for a master's degree in dance carried out at PPGDan/UFRJ during the ethical and humanitarian crises intensified by the Covid-19 pandemic. Critical to whiteness and its sublimated morality, this performative process questions the implications of a body-house constituted in 'white privilege' by rubbing forces of coloniality of power and circumscribed alienations in the link between politics and Christian ideologies. From a dream to a voil, a collective proposition evokes interracial relationships of care and creation by performing veiled sensibilities and movements. In the urgency for fruition in the ways of seeing and producing worlds, the dimensions of the encounter and the event incite an experience where 'the racial' and 'the spiritual' are presented as fields of political dispute, claiming the inalienable right to the intimate and to feel. What can an experience sensitive to the liquid dimension of the body and places of "damping" do? How to expand sensitivities and expressiveness to release the vision as a guide for meanings? In the emergence of the reiteration of the colonial project, intensified by the pandemic, a collective proposition is elaborated as a critical and sensitive strategy in the friction between what is dammed and what flows while structural and structuring of subjectivities and collectivities.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Os sentidos em deslocamento

Esse trabalho é desdobramento de uma pesquisa teórico-prática da linha de Performance e Performatividades da Dança do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. O objetivo da pesquisa consiste em experienciar questões étnico-raciais em um processo artístico atento a performatividades que possam desnaturalizar "práticas de evangelização cotidianas"; práticas que emergem do elo entre branquitude e moral cristã e estão para além de contornos religiosos e subjetivos. Na crítica a uma "estrutura branca" hegemônica, a investigação pretende colaborar com diálogos entre dança e outros campos do conhecimento em uma experiência corporal que se busca decolonial ao evocar a performance como força mobilizadora do real e do sensível. Como um acontecimento performativo poderia visibilizar, mediar e tensionar aquilo que se funda na aproximação entre branquitude e ideologias cristãs?

Em um contexto de disputa por poder material e simbólico, a ênfase no ver e no quê se vê passou a vigiar/propagandear a morte e a doença. Quais seriam os signos associados a um corpo velado e comumente pacificado pela colonialidade do poder? Se o corpo velado é partícipe de um ritual, como a dança e a performance poderiam criar outros sentidos e visualidades? Que outros gestos reforçam ou se insurgem contra o entendimento corporal adquirido no evento fundante de apreensão da escrita e/ou do Cristianismo em nosso cotidiano?

Ao confrontar privilégios raciais e condutas morais normatizadas por pessoas e instituições, a pesquisa traz o 'encontro' e o 'acontecimento' como potências de mobilização do campo sensório-perceptivo e cognitivo. O exercício de alteridade incita sensações, discursos, temporalidades, memórias, imaginários, visíveis e invisíveis. No ambiente velado de luto e racismo, o que pode uma experiência sensível à dimensão líquida do corpo e a lugares de "represamento"? Como ampliar sensibilidades e expressividades para desobrigar a visão como norteador de sentidos? Na emergência da reiteração do projeto colonial intensificada pela pandemia, uma proposição coletiva é elaborada como estratégia crítica e sensível ao friccionar o que se represa e o que flui enquanto corpo, na percepção da branquitude como algo estrutural e estruturante de subjetividades e coletividades; e que, ao se velar, revela-se como algo "bom", "natural", "normal", "universal" e "atemporal".

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

O “represamento” é um projeto também chamado de “barragem”, onde fluxos de água são retidos para uma única função econômica. Diferente de lagoas e poços, onde um amplo e complexo ecossistema é formado durante centenas ou milhares de anos, uma represa não se ocupa da diversidade e das co-existências, mas da sua ‘utilidade’ no sistema neoliberal. O gesto de represar viola os ciclos de vida e o tempo de regeneração da própria água e de todos os víveres contíguos do seu fluxo, como ribeirinhos, povos originários, seres do rio, da mata, do ar, bem como, os seres das cidades, onde a água se reduz a moeda e a questões como sua presença ou não nas torneiras. Esse trabalho busca produzir conhecimento e sensibilidades de uma presença líquida que não se reduz a metáfora, mas que se faz corpo, junto a um amplo campo de potencialidades vivenciais e expressivas. As barragens represam a regeneração de feridas do campo relacional, incluindo aquelas produzidas e sentidas pelo racismo. Na experiência corporal desenvolvida aqui, parto do campo sensório-perceptivo para convidar discursos que nos constituem na tentativa de criar intimidade e nos ‘desobrigar’ com essas barragens que atingem as dimensões que compõem nossa existência, retendo fluxos de vitalidade e possibilidades que deveriam ser livres e contínuos tanto nos corpos como nos territórios. Cada cultura possui suas interdições e não pretendo idealizar um sentido de liberdade, porém, nas abissais desigualdades e violências da branquitude, não há soberania, vida ou crença que se sustente no represamento como projeto político.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Rio Doce, 2017. Foto: Jérôme Souty

2. Fantasmagorias subaquáticas: racializando corpo e território

Em sua tese-livro **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo-Branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo (2020),** Lia Vainer faz uma retrospectiva dos estudos sobre a branquitude. Sob a perspectiva da Psicologia Social e atravessada por histórias de seus familiares judeus que imigraram por força do nazismo, Lia se dedica às complexas questões étnico-raciais do seu país, o Brasil, fomentando o interesse analítico acerca do ideal da brancura que se espraia e se camufla no tecido social brasileiro. Ela corrobora com a pesquisadora Liv Sovik em dois pontos significativos: 1) ao afirmar a importância dos aspectos fenotípicos para definir o 'ser branco'; 2) que para além das aparências, "**ser branco no Brasil é uma função social** e implica desempenhar um papel que carrega em si uma autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras." (SOVIK *apud* SCHUCMAN, 2020, p. 60, **grifo meu**). No mito da democracia racial desenvolvido com a conivência, subserviência e agência de instituições e governos brasileiros, Lia recaptula como o conceito de raça e a ideologia do racismo foram elaborados na Europa e disseminados nas Américas pelo projeto colonial; e destaca as grandes modulações de quem seria "branco" no Brasil, já que essa condição

ISSN: 2238-1112

varia em menor ou maior grau por cada Estado e contexto sociocultural. Em um racismo "velado e sutil" (SCHUCMAN, 2020, p.97), ocorrem significativos deslizamentos semânticos para definir o sujeito que compartilhará os poderes simbólicos e materiais da branquitude.

Então, irei me ater ao fato de que quanto maior o privilégio, maior a responsabilidade em transmutar feridas do mundo (e as próprias). O risco de represar o fluxo de um "percurso de consciencialização coletiva", do qual Grada Kilomba descreve não como um percurso moral, mas de responsabilização (KILOMBA, 2019, p.11), se mantém iluminado e sem garantias. Apesar de habitar um "Outro lugar" radicalmente distinto de Grada, acredito também realizar esse trabalho primordialmente para entender quem sou; sem estagnar na negação, na culpa ou na vergonha para dar passagem ao reconhecimento **e, sobretudo, a reparação histórica**. A hipocrisia nesse percurso individual e coletivo me deixa em alerta às palavras e às leis que querem demonstrar "tolerância às diferenças", por saber que muitas delas não sustentam a quebra do silêncio, do controle e da aceitação de migalhas de um sistema opressor. Nós, pessoas brancas, somos cúmplices de uma estrutura velada, porém narcísica, onde a "verdade absoluta" e o "ver para crer" são forças que nos seduzem e assombram. No reiterado gesto de silêncio diante de um mundo cindido entre bem/mau, morte/vida, brancos/não-brancos, natureza/cultura, dentre muitos outros, usufruímos "civilizadamente", "pacificamente", do privilégio branco e do Mundo Ordenado (SILVA, 2019, p.150), espelhando nós mesmos e as fantasias que nos contam desde a infância.

A partir dos efeitos de uma branquitude cada vez mais autorizada e fluente por todo planeta – para não dizer "onipresente, onisciente e onipotente"- como cada cultura lida com suas especificidades? Ante espaços e tempos cada vez mais contraídos, o quão "uníssonas" se tornam ações humanas elementares como comer, violar[1], conhecer, sonhar, se divertir, adoecer, nascer, amar, cultuar? E quais são suas implicações? Em uma perspectiva citadina não há notícia de projeto ou existência imune à branquitude e suas ações, sejam estas "benevolentes" e/ou

[1] O fundador da psicanálise Sigmund Freud não teoriza especificamente sobre o conceito da violência, mas parece perceber o fenômeno como inerente a condição humana. Em artigo publicado em 2017, os pesquisadores afirmam que "se é verdade que Freud não apresenta uma teoria própria sobre a violência e nem tampouco oferece um conceito específico para o fenômeno, é possível afirmar que a temática atravessa toda a obra freudiana, aparecendo de maneiras plurais e aplicadas a conceitos diversificados. Por exemplo, associada à noção de trauma, ao par- sadismo-masoquismo e, mais explicitamente, às elaborações acerca da pulsão de morte, do superego, entre outras."

ISSN: 2238-1112

enquadradas como “mal necessário”. Na contradição basal dos modos de vida atuais, gestos sutis e aberrações são complementares na naturalização de acontecimentos como os assassinatos[2] de 28 jovens negros em Manguinhos pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, assim como as “tragédias naturais” do Rio Doce e de milhares de existências correlatas, humanas e não-humanas.

Em 2017, durante residência artística na foz do Rio Doce por 20 dias[3], observei que, para além da subsistência, a violência aos modos de vida e ao campo simbólico da população foram irreparáveis[3]. Um dos impactos notáveis na Vila de Regência Augusta (ES), foram mudanças nos afetos e nas práticas cotidianas. Após o crime de 2015 e ante a impossibilidade de acesso às águas do rio para lazer, trabalho e espiritualidade, do lado de lá da margem, em Povoação, o tráfico e o crack se faziam presentes, enquanto do lado de cá, onde estávamos, sentimos os efeitos do sensacionalismo midiático, dos longos períodos dos moradores no interior das casas e/ou em templos religiosos. Em rápida expansão, à época, a 13ª igreja evangélica estava sendo construída na vila de pouco mais de mil habitantes. A “lama” da represa de Mariana reconfigurou o valor da tradição do congo e todo arcabouço cultural local, incutindo vergonha à dança, ao canto e às suas origens de matrizes africanas e indígenas.

A política de morte que caminha junto a uma política de apagamentos simbólicos funda um regime de visualidades específico que reifica os valores da branquitude. Sem desacreditar da potência interventiva a um campo sensível e cognitivo mais amplo, a chegada de ideologias religiosas, como quando dos colonizadores no século XVI, performam roteiros que inscrevem a produção de sentidos pelo viés da escrita e do *logos*. Na palavra de Deus, Sagrado e Político não correspondem apenas a ‘um único poder’(SAHAGÚN *apud* TAYLOR, p. 73), mas ao poder do colonizador que utilizou a guerra e a religião para tentar pacificar uma realidade de barbárie. Para “ordenar” o país, as instituições reproduzem até hoje, a

[2] A não reproduzir apagamentos, escolho afirmar que a operação realizada em Manguinhos no dia 6 de maio de 2021 pela DPCA (Delegacia de Proteção à Criança e ao Adolescente) com o apoio do CORE (Coordenadoria de Operações Especias) resultou em ‘assassinatos’, sendo o episódio mais letal da história da polícia do Rio de Janeiro, segundo dados da ONG Fogo Cruzado. https://www.geledes.org.br/chacina-do-jacarezinho-a-gente-nao-merece-viver-em-um-cenario-de-guerra/. Foram veiculados nas mídias sociais e na imprensa relatos de moradores e de representantes dos direitos humanos sobre as atrocidades cometidas.

[3] Projeto Foz Afora - residência na foz do Rio Doce e ocupação artística- do Coletivo Líquida Ação, realizado em 2017 na Vila de Regência Augusta (ES) e no Teatro Sérgio Porto (RJ). www.coletivoliquidaacao.com.br

ideologia do embranquecimento. Por isso, não é de causar estranhamento, a presença de um crucifixo ou leitura de salmos em etapas importantes da nossa experiência de vida, do nascimento até a morte. Em toda repartição pública, comumente ao lado de fotografias de homens brancos, há vestígios "despretensiosos" da moral cristã apesar da dita laicidade brasileira. Nesse sentido, o campo visual, cada vez mais digital, reifica a ideologia do embranquecimento enquadrando, "pasteurizando", as existências em um regime de representações, que funciona como ponta-de-lança das inúmeras violências. A visualidade e o movimento do corpo atuando de forma exitante como propaganda de televisão, previsível, simétrica e sincrônica.

Através do arsenal publicitário das metrópoles, a Europa fomentou seus mercados consumidores e a prática em 'naturalizar a diferença', sendo a racial estruturante para o sistema hegemônico. Para o sociólogo Stuart Hall "A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são 'culturais', então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são "naturais" – como acreditam os proprietários de escravos-, estão além da história, são fixas e permanentes." (HALL. 2016, p.171). Hall chama atenção para a acumulação de diferentes textos em uma imagem visual, reforçando o privilégio dado a certas significações. Para ele, ao fixar e hierarquizar as diferenças, o colonizador manteve a operação reducionista e bruta dos significados nas relações de alteridade com o objetivo de produzir e acumular o capital para a hegemonia. Aos colonizados, a ambivalência inerente ao significante, orbita os lugares estereotipados e com valores negativos: o primitivo, o selvagem, o imundo, o ingênuo, o ameaçador, o hipersexual, o desamparado, dentre outros.

As contradições desse sistema deslizam, mantendo-se como "fluxos contínuos" pela "herança de um pai". Os debates em tom polar, moralizante, quando não interditantes acerca de uma sociedade que sublima a questão política tramada com a racial e a religiosa, captura a sexualidade e a agressividade como potências de subversão, condenando-as ao "pecado". O que aconteceria se a população, alijada por esse sistema político, não visse como natural a expropriação de suas terras e a exploração do trabalho? Denise Ferreira da Silva é quem denuncia a sublimação do determinante econômico nos estudos culturais sobre a raça. Através do entendimento da figura fractal, ela descreve a tríade indissociável entre racial-capital-colonial e a manobra reiterada em escamotear as questões raciais como

ISSN: 2238-1112

acessórias. Ao dissecar as particularidades dos três parâmetros, afirma o racial como anterior ao colonial e ao capital, o que possibilita a expropriação de territórios nativos e do trabalho escravo; um caminho livre para a acumulação do capital e para a violência extrema, sistêmica e reiterada.

Em “A dívida impagável” (SILVA, 2019), Denise relaciona a crise dos *suprimes* (2007/2008) e histórias de Dana, personagem do romance de Octavia Butler, que se vê aprisionada a uma experiência atemporal, onde seus pensamentos e sensações ressoam aos da sua avó, mulher escravizada. Denise desmantela a farsa das “coincidências não-racializadas” e o requinte de crueldade da colonialidade do poder norteamericano na contemporaneidade, que tem como ‘alvos’ as populações afrodescendentes e latinas. No caso das hipotecas, ela chama atenção para o instrumento financeiro oferecido justamente a quem não teria condições de pagá-lo. Usando o exemplo da personagem Dana que se vê “obrigada a defender a vida do senhor de escravo de sua avó”, ela trata eticamente a questão da “dívida impagável” como

> uma obrigação moral que carrega, mas não deveria saldar, pois a relação é mediada por uma forma jurídica, um título que não se aplica às relações entre pessoas (parentesco ou amizade), isto é, entidades morais (iguais e livres) modernas (SILVA, 2019, p.153).

Para manter a violência estrutural e estruturante, Denise descreve os três pilares ontoepistemológicos modernos: a determinabilidade, a sequencialidade e a separabilidade. A separabilidade produz uma relação metafísica com a realidade. Para Denise, os “ofuscamentos” na realidade possuem o objetivo de expropriar e escravizar, sendo o liberalismo a “fantasia ideal”: enquanto se propaga (ou propagandeia) a liberdade, fronteiras, cárceres e exílios se multiplicam. Por isso, transformar a expropriação colonial em defeito moral ou déficit natural, como ela diz, não apenas reforça, mas ofusca o que o projeto colonial-capital-racial opera ao transformar pessoas em instrumentos financeiros para manutenção do “Mundo Ordenado” e, aqui, tomo a liberdade de dizer, da ordem da branquitude que suprime e sublima o determinante econômico ao agir sobre corpos e territórios. Os vultos, vestígios, produzidos por esse véu da branquitude exige ’outra’ implicação no ato de olhar (e olhar-se) no que Denise chama da “cena ética do valor” a fim de perceber o jogo que ora revela ora esconde. Se ilusões e virtualidades da estrutura moderna estão inseridas numa ordem extremamente racional, jurídica e econômica, me

inquieta pensar essa valor moral deslizante que ora é utilizado de modo particular e ora de modo universal, numa experiência hipócrita, pasteurizada, metafísica e visual do modo como nos relacionamos.

3. Experiências sincrônicas de represamento e fruição

Partindo de experiências familiares, venho procurando refletir sobre uma "percepção branca" a fim de alargar possibilidades de encontro com as coletividades e com a espiritualidade. O fracasso, pelo menos até o momento, em criar uma performance com o elemento voil, ideia primeira do projeto de mestrado, representou o esvaziamento de sentido (e de sentir) a metáfora do véu em sua "brancura imaculada", como metáfora do matrimônio, da sedução, da morte e da doença; algo que passou a soar meramente retórico. Além disso, no tempo da submissão desse texto, a pesquisa ainda acompanha, crítica e desinteressada, os ambientes remotos que ocupam cada vez mais tempo e espaço, tidos como "naturais", "imponderáveis" e "incontornáveis". Nas frustrações e falências da investigação, a dimensão táctil das cotidianidades, de encontros ordinários, de resistência política e de acolhimento afetivo surgiram como possibilidade para continuar a nutrir o movimento, o desejo e a própria pesquisa.

Na oportunidade de partilhar por duas vezes questões dessa investigação pude tatear uma prática coletiva que não me aproximava de uma dança normativa, mas de um trabalho de mobilização do campo sensível e do campo crítico/discursivo de forma sincrônica, onde a ativação do primeiro campo possibilitou o encontro com o segundo de forma a coexistir e se nutrir mutuamente. No contexto do estágio docência realizado no primeiro semestre deste ano, junto à Disciplina de Projeto de Pesquisa **onucleo** (Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança), coordenado pelas professoras Ruth Torralba e Lídia Larangeira, fiz o convite para uma prática de sensibilização da dimensão líquida do corpo, da presença que chega pela respiração, pelo sentido da audição e de percepções ligadas às superfícies e zonas limiares do corpo e do ambiente. Uma experiência coletiva de escuta dos fluxos internos e externos aos limites do que se materializa por processos subjetivos.

Na tentativa de iniciar com uma experiência pré-normativa e não-interpretativa, uma atenção foi sendo cultivada a fim de não julgar sensações e imagens; desenvolvemos uma relação de confiança e de intimidade com as

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

superfícies do corpo, do entorno, com os fluídos e com o que nomeei de “zonas de represamento”, nas quais a energia fica estagnada ao ser posta em contato com outras superfícies materiais e/ou imateriais; o corpo enrijece como resposta a algo que reconhece estranho ou perigoso. No mover junto a um copo d’água e às presenças daquele tempo-espaço, no estímulo da minha voz, uma experiência de alargamento de sensibilidades, da escuta própria e não-própria, fizeram com que contornos sensíveis deslizassem e produzissem um conhecimento encarnado. O estado de abertura, de perecimento, de conexão e de deslocamento durou tempo suficiente para esvaziar expectativas e condicionamentos que “obrigam” corpo a mover e produzir sentidos e sensações enrijecidas, esvaziadas, apáticas ou ensimesmadas. Após esse momento inicial, em minha primeira proposição remota, duas perguntas foram feitas ao grupo plurracial de participantes:

“- Quem sofre (ou já sofreu) racismo?”
“- Alguém era (ou já havia sido) racista?”

Um “ato falho” suprimiu o que seria a primeira pergunta “- Quem se reconhece branca?”. Essa pergunta era o gatilho para a seguinte “- Quem sofre (ou já sofreu) racismo?”, procedimento que ocorreu na primeira experiência de partilha da pesquisa, quando direcionei essa questão apenas a mulheres que se reconheciam brancas. Mesmo me dando conta do equívoco grave, pois o gesto se faz retórico perante mulheres negras e indígenas[4], segui à diante. Compartilhei o resultado de duas pesquisas sobre o racismo no Brasil que destaca o contrassenso entre o que os brasileiros vivem e o que reproduzem de narrativa sobre a questão racial[5]. No mais, não houve tempo e/ou espaço para aprofundar o entendimento sobre o elo entre branquitude e ideologias cristãs. Algumas questões foram mais urgentes.

A experiência mobilizou muitos afetos. Muitas águas fluíram como choro e como falas que resituam meu corpo a mergulhar nas especificidades de cada

[4] O projeto “onucleo” se dedica a aproximar experiências femininas. Opto por destacar esse coletivo como “de mulheres” por representar a maioria desde sua criação.
[5] Lia Vainer compartilha a pesquisa do DataFolha (1995) que “informou que 89% dos entrevistados disseram que no Brasil havia preconceito de cor em relação aos negros e , paradoxalmente, 88% dos mesmos entrevistados afirmaram que não tinham preconceitos em relação aos negros.” (SCUCMAN, p.34), além da pesquisa de 2003 da Fundação Perseu Abramo , onde 91% dos entrevistados reconheciam o preconceito ao passo que 96% deles negavam serem detentores desse mesmo preconceito.

ISSN: 2238-1112

encontro. Confrontei minha branquitude em ato ao indagar o racismo a mulheres que se reconhecem ou possuem forte ancestralidade negra e/ou indígena. Mas a violência retórica da pergunta "-Quem sofre (ou já sofreu) racismo?" não suprimiu a potência de mobilização e de alargamento para tratar afetos e reflexões. Em um espaço coletivo de produção de conhecimento e de confiança entre mim e as participantes, depois de ancorar lugares de equívoco, meus e de outra participante branca, quando principiou a relatar as discriminações e violência que sofria como mulher, houve relatos de raiva, decepção, fruição e potência, sobretudo, das participantes negras. O lugar de abertura e vulnerabilidade coletivas produziu deslocamentos sensíveis e rapidamente encontrou um solo estável e menos acidentado. Diferente da secura da maioria dos embates raciais já vividos, a firmeza de um lugar construído coletiva e empaticamente possibilitou a presença e visibilidade de diferentes modos de encarar a experiência do encontro plurirracial. Não houve lágrimas de mulheres negras diante das telas e de outros olhos brancos, mas uma inteireza estável e fluída de reconhecimento e autoconhecimento.

Durantes os dias subsequentes que incluíram mais um rodopio solar de aniversário, recebi retornos da proposta por áudios de telefone, onde pude perceber, reposicionar e resituar meu corpo e trilhas da pesquisa. Os atravessamentos, de forma agradável ou não, mobilizaram intensidades não apenas na ordem do discurso, mas na ordem do sensível. Mesmo partilhando dados de pesquisas acadêmicas, o afeto das palavras e o que elas suscitavam conduziram a experiência coletiva. O jorro reacendeu o desejo de continuar a quebrar o pacto de silêncio que também compartilho (já que usufruo do privilégio racial) e continuar a lidar com os estados corporais que esse caminho produz ao vivenciar algo que comumente não se direciona a pessoas brancas: ser inquirida e racializada. Na experiência coletiva, o convite para uma respiração mais consciente principiou o encontro e ancorou a escuta das dinâmicas corporais durante a prática. Mais do que sugerir ou projetar uma "harmonia das águas", amadurecemos um mergulho nas especificidades dos fluídos de cada corpo e das relações sutis que se estabeleceram na alteridade, em um processo de reconhecimento e trânsito das sensibilidades.

Os confrontos e contornos advindos dessa experiência crítica, performativa e sensível não estavam circunscritos em binarismos ou reatividades; acredito que as relações estabelecidas previamente entre as participantes d'onucleo tenham sido fundamentais para que a prática se desenvolvesse por camadas mais

sutis. A flexibilidade da dimensão sensível e cognitiva se fez no exercício empático e dialético da diferença como uma experiência dançante e de cura. Água e sangue fluíram em uníssono para algumas participantes. Uma aluna negra relatou a sensação de represamento como um "entalar, engasgar, sufocar". Em seu processo de regeneração, teve a sensação de "limpar suas águas" ao lembrar de um episódio onde considerava ter sido racista. Pensar na dimensão líquida do corpo também aproximou imagens de "onda", de "maré". Outra participante, vivenciando o movimento cíclico da respiração, teve enjôos diante de suas "marés internas". O desafio compartilhado, de mergulhar pela via do sutil na densidade salgada do racismo, apereceu como potência de fruição e de cura tanto individual quanto coletiva.

Ao encarnar uma experiência de implicação e de errância, sem garantias de "sucesso", acredito que entendimentos possíveis a cada corpo foram amadurecidos como relações de cuidado e de criação. Nessa vivência compartilhada, a fruição se deslocou por diferentes camadas da subjetividade e do encontro sem suprimir suas assimetrias. A arte pareceu ativar o que Christine Greiner e Pablo Assunção (2020) chamam de uma "leitura crítico-performativa" da lógica colonial e aí, incluo, "branca-moralmente sublimada" numa "autofagia dos princípios da violência" para reconfigurar a colonialidade do poder. Na sociedade complexa em que estamos inseridos, os dois pesquisadores oferecem pistas para o desenvolvimento de pesquisas em artes ancoradas no compromisso de ruir, a partir de nossos próprios afetos e crenças, o que está posto como realidade e modo de produção artística. Ao investir no campo sensório-perceptivo como produção de conhecimento, essa qualidade de pesquisa parece nutrir outras visualidades e sensibilidades; articulando palavra, afeto, movimento e sensação no estímulo a energia vital e a produções de mundo mais sustentáveis e diversos, e restituir a sexualidade e a agressividade como inerentes e fundamentais nas relações humanas. Essa modo de pesquisa implicado com o sensível e o crítico parece ameaçar a célula-primeira do sistema neoliberal, "A família", em sua presença comprometida com a branquitue e seus valores a produzir o adoecimento e lutos no mundo.

Em vultos de ação, imagem, memória e sonho na relação com o *voil*, sigo no desafio de caminhar e ameaçar esse corpo imerso em silêncios e fantasias brancas empenhadas em manter intactos os lugares de poder, as (in)visibilidades e

ISSN: 2238-1112

distanciamentos. Mas as perguntas insistem: O que se vela? Qual a novidade que se revela? Nas ausências de encontro, memória e responsabilização, qual seria o valor da salvação? Como curar a vida? Como enxergar-se como um "invisível" a produzir ruínas e discursos retóricos? Ao tatear contornos, sentidos e sensações de uma prática corporal coletiva, sensível e inter-racial, sigo ialogando com as tensões, possibilidades e críticas dessa experiência e elaborando outras.

4. Entre vultos e vestígios: poesia e lutos possíveis

Enquanto ruas-casas do centro da cidade do Rio de Janeiro tornam-se rarefeitas por políticas de morte, a pesquisa desenvolve suas motivações, frustrações e desafios nas danças de um corpo-casa no contexto institucional, jurídico e digital da pandemia, o qual não apenas escancara as abissais desigualdades sociais, como as intensifica na paisagem tomada pela caridade e benevolência dos ditos "cidadãos-de-bem". Em usos desmedidos e acríticos da fé e das telas digitais, mesmo sem fato que valha, um triunfal 'destino' permanece como horizonte a manter o fluxo desumanizante e festivo da barbárie ao mesmo tempo que aguarda um "salvador". Como desdobramento da investigação, a proposta corporal coletiva e inter-racial se renova como possibilidade de pesquisa e de vida, implicando cotidianidades e relações de proximidade a partir do Morro da Conceição, onde vivo. Por vultos e vestígios, a criação de poesia e luto vai sendo forjada; no confronto e no cuidado; na reflexão, na fruição e no diálogo com outros autores que parecem se deter na trama entre raça, religião e colonialidade.

Transformar o tema religião em um tabu e ser conivente com a não-racialização de questões urgentes no Brasil fundam o modo como agimos no mundo e produzimos mundos. No culto e na fixidez da brancura, da morte, da doença, do matrimônio, da santificação e da obrigação, os desafios de uma *criação em processo* esbarram e buscam subverter a metafísica incorporada e consolidada na tríade colonial-racial-capital. Na tentativa de cartografar um movimento que crie outras sensibilidades escópicas a partir do ver-se (também) como parte da engrenagem racista brasileira, envolvo nesse processo fracassos, implicações, lacunas e ressignificações pessoais e sociais. Uma experiência de revisitar o passado como referência e trampolim para outros futuros. Ao friccionar o que se vela e, por isso, se erotiza, encaro as especificidades de uma existência que usufrui do

privilégio branco e se desloca ‘em relação’ na tentativa de produzir marcas menos nocivas, danças menos exclusivas, gestos mais férteis.

Thaís Leitão Chilinque
UFRJ
thais.thaischilinque@gmail.com
Performer do Coletivo Líquida Ação desde 2010, atua no diálogo das artes com questões ambientais e étnico-raciais. Mestranda do PPGDan/UFRJ, co-coordena o projeto de residência artística EnTocar Danças, realizado em parceria com Goethe Institut/RJ. https://orcid.org/0000-0002-1697-0736

Referências:

COELHO, Luciana Norat; SOUZA, Maurício Rodrigues. Violência e Cultura no pensamento freudiano: as duas faces de Jano Bifronte.Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/37144/26263 . Último acesso em 11 de julho de 2021.

COSTA, Pablo; GREINER, Christine. **Dobrar a morte, despossuir a violência: corpo, performance e necropolítica.** São Paulo, 2020. Disponível em:

FERREIRA da Silva, Denise. **A dívida Impagável**. São Paulo, 2019. Disponível em: https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf. Último acesso: 11 de julho de 2021.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**/ Stuart Hall; Organização e Revisão: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e Wiliam Oliveira. -- Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**; tradução Jess Olivgeira. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o Encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo**. São Paulo: Editora Venta, 2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas; tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Danças, juventudes e inclusão

Violeta Vaz Penna (UFMG)

Corpo e política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Neste artigo se propõe uma reflexão sobre processos educativos e de criação em dança a partir da aproximação com os públicos jovens, buscando compreender como modos de pensar e fazer artístico podem colaborar para reforçar exclusões simbólicas de juventudes periféricas da criação e recepção em dança. Com este intuito discute-se o conceito de exclusão e inclusão com foco na percepção dos seus aspectos simbólicos e relata-se brevemente uma experiência de processos de criação em dança direcionadas aos públicos jovens.

Palavras-chave: JUVENTUDES. EXCLUSÃO SIMBÓLICA. PROCESSOS CRIATIVOS.

Abstract: The article reflects on the creative and educational process in dance, approaching young people. Our goal is to understand how ways of thinking and dancing can contribute to a symbolic exclusion of peripheral youth. Thus, the concepts of exclusion and inclusion are discussed, focusing on their symbolic aspects. Then, a creative process of dance aimed at youth is briefly reported.

Keywords: YOUTH. SIMBOLICAL EXCLUSION. CREATIVE PROCESS.

1. Introdução

A ideia desse artigo surgiu a partir de questões que me inquietaram, retomadas na qualificação da minha tese de doutorado em março de 2020. Percebi que algumas questões me acompanham ao longo de uma trajetória como pesquisadora, educadora e artista, reverberando no meu fazer e me impulsionando à pesquisa e à reflexão. Esse artigo trata-se, assim, não do relato ou da apresentação de uma pesquisa em si, mas de experiências e questionamentos que se fazem presentes constantemente, diante de uma investigação que se debruça sobre os temas juventudes periféricas e criação artística em dança e que se sintetizam, neste texto, na pergunta: modos de produção artística excluem uma parcela das juventudes periféricas do acesso ao direito cultural? Nesse pergunta-hipótese é importante ressaltar que tenho como foco os processos e produtos artísticos-culturais na criação e ensino de dança, que constituem meu desejo enquanto pesquisadora de refletir sobre modos de fazer em dança mais próximas de

juventudes periféricas. Começo então, por delinear esse artigo, no intuito de aprofundar sentidos de um percurso que busca uma fazer que se constrói na diversidade de olhares sobre si e o outro. O desejo é criar uma dança do convívio.

Para defender essa perspectiva construo um percurso crítico navegando entre termos como inclusão e exclusão, acesso, democracia, produção simbólica e juventudes periféricas. Este trajeto se inicia na retomada dos conceitos de inclusão e exclusão, foco da minha monografia de especialização em Gerência em Assistência Social. Posteriormente, discuto as noções de acesso, cultura, democracia e juventudes presentes na minha dissertação do Mestrado em Educação; e, por fim, chegarei à pergunta inicial deste artigo. Realizado esse caminho e, a partir do entrelaçamento desses conceitos, apresento pensamentos e desejos que inspiram processos criativos vividos junto ao Coletivo nomeiodeparacom, desde o ano de 2012. Desde essa introdução, alerto que o foco do texto é a prática artística, mas percorrerei algumas páginas, que vão sugerindo caminhos de diálogo com outras áreas de saber, que se desfazem e se reconstroem na caminhada dessa escrita até confluir em pontos de interseção pertinentes a essa reflexão.

2. Uma breve aproximação: compreendendo a exclusão/inclusão social

No percurso como pesquisadora, destaco a relevância dos temas da exclusão e inclusão, como estudante e profissional atuante na área de políticas sociais, durante os anos de 1999 a 2004. Recém-formada em psicologia e interessada em atuar na área de psicologia social, comecei a trabalhar no programa de atendimento à população de rua da cidade de Belo Horizonte. Não me debruçarei sobre essa experiência, mas considero importar relatar uma conversa com um colega de trabalho por volta dos anos 2000. Ambos éramos formados em psicologia e, um dia, conversando sobre nossa prática, ele se mostrava particularmente interessado em buscar modos de construir um atendimento psicológico na rua, mas não considerava relevante a discussão da política pública e buscava deixar-se não influenciar por questões políticas. Lembro do meu incômodo com essa postura, pois na minha visão, uma vez atuando em um serviço realizado por uma política pública, compreendê-la era parte fundamental do trabalho. A ação profissional não estava descolada da política e, me interessava no atendimento à população de rua, suas questões subjetivas, mas também perceber contextos sociais, que geram a

ISSN: 2238-1112

necessidade, por exemplo, de uma ação pública voltada à essas pessoas. Ainda refletindo sobre essa conversa, em 2003, após três anos de formada, ingressei no curso de especialização em Gerência de Assistência Social, promovido pela prefeitura de Belo Horizonte e a Fundação João Pinheiro, voltado para gestores e técnicos da Secretaria Municipal de Assistência Social de Belo Horizonte, órgão onde trabalhava na época. Foi nessa especialização que comecei a aprofundar na discussão das noções de inclusão e exclusão, política pública, política social e gestão.

Minha monografia do final do curso investigava a política de atendimento à população de rua. Resgato essa discussão nesse momento, para refletir sobre as principais ideias acerca das noções de exclusão e inclusão que marcaram minha trajetória e que ainda se fazem importantes na minha prática artística atual. Entendia, desde aquele momento, que nossas escolhas de estudo e de atuação dizem de uma posição política e social. Nesse período, minha investigação teve como base os autores José de Souza Martins (1997), Serge Paugam (2003) e Bader Sawaia (1999), que apresentavam a reflexão da exclusão e da pobreza como uma condição que não se faz só da falta de bens materiais, mas também se constitui no emaranhado de relações sociais. Para esses autores, a desigualdade social separa as pessoas, criando diferenças econômicas, políticas, simbólicas, subjetivas. Nesse sentido, políticas públicas e ações sociais que atuam em uma perspectiva que só abrange questões materiais, instituem, muitas vezes, propostas de processos de inclusão e/ou reinclusão e de diminuição das desigualdades sociais, baseadas na manutenção de relações precárias e marginais. A exclusão, não se limita a termos econômicos, envolve também outras dimensões e formas excludentes, perpetuados em modos de vida ou modos de ser em contextos precários, seja nos âmbitos material, social e subjetivo. Intervenções que busquem atuar na situação na qual se encontram essas pessoas passam por repensar as melhorias na geração de renda, por modificar suas condições materiais, no sentido de suprir necessidades básicas e alcançar padrões sociais de qualidade de vida; envolve também refletir sobre as qualidades das relações, acesso a bens e serviços e as possibilidades de desenvolvimento das potencialidades humanas. Essas ações demandam compreender a dinâmica de vínculos sociais, da sociabilidade e das relações.

Segundo José de Souza Martins (1997), as pessoas que se sentem excluídas, vão se desfiliando, desfazendo vínculos e laços. Pessoas desfiliadas

ISSN: 2238-1112

> tem a vivência concreta daquilo que se traduz como privação: privação de emprego, privação de meios para participar do mercado de consumo, privação de bem-estar, privação de direitos, privação de liberdade, privação de esperança (p.18).

Nessa perspectiva, entende-se como exclusão o gradativo afastamento social, a privação de potencialidades humanas, de relações sociais e de uma existência digna. As pessoas passam a não ser reconhecidas ou se reconhecerem enquanto parte de uma sociedade, gerando uma dificuldade de pertencimento, de partilha e relação com os outros. A impossibilidade da partilha e da relação leva a vivência da privação, do abandono e da expulsão social.

Nesse processo, uma outra questão, apontada pelo autor Serge Paugam (1999), que me parece importante retomar é a noção de desqualificação social. Para Paugam, as pessoas que se encontram em uma situação de exclusão social, muitas vezes se sentem também desqualificadas. A desqualificação

> significa estudar a diversidade dos status que os definem, as identidades pessoais, ou, seja, os sentimentos subjetivos acerca da própria situação que esses indivíduos experimentam no decorrer das diversas experiências sociais e, enfim, as relações que mantêm entre si e com o outro. (Paugam, 1999, p.47).

Muitas vezes as políticas e ações sociais contribuem para a estigmatização das pessoas, reforçando essa situação de desqualificação social e interiorização de uma identidade negativa, devido ao sentimento de vergonha e culpa em relação à sociedade por "não darem conta" por si só de suas necessidades básicas. Se sentem desqualificadas, pessoas menores, que as levam muitas vezes a agir e a se posicionar de modo a criar uma barreira e aumentar o distanciamento e a não convivência.

Sarah Escorel (1999) também discute a noção da exclusão apontando como esta se processa na inter-relação de cinco dimensões: do trabalho, sociofamiliar, política, cultural e humana. Na dimensão cultural a exclusão gera significações para determinadas situações e pessoas, que são discriminadas e mantidas à parte, sem possibilidade de troca de valores simbólicos. A cultura, os valores e hábitos não são compartilhados, criando-se dois mundos, que não se reconhecem. O "mundo" excluído é esquecido sistematicamente, como se as pessoas pertencentes a determinados lugares não existissem.

ISSN: 2238-1112

Nessa linha de estudo percebo a importância de uma noção chave, a exclusão subjetiva e simbólica, principalmente na sua dimensão cultural, que aparece no modo de desqualificação social que responsabiliza e culpabiliza o outro por sua condição e; a noção do sujeito excluído, como pessoa carente, marcada por processos de falta. A primeira questão me aprofundo ao longo do caminho como pesquisadora, já a segunda, me distancio das noções de carência e falta, ao pensar em exclusão e, com o passar dos anos, me aproximo das noções de direito e potência.

Essas perspectivas foram se tornando cada vez mais importantes no meu trabalho artístico, pelas diversas experiências vividas posteriormente como artista e educadora em dança. Paralelamente à atuação nas políticas públicas sociais, estudava danças em cursos livres e comecei a atuar ministrando aulas e oficinas e a buscar formação em cursos de extensão e especialização na área. Nessas experiências profissionais artísticas, vivi também situações nas quais percebia essa postura de desqualificação dos desejos, demandas e necessidades do outro. Como educadora, participei de discussões, onde dificuldades apresentadas no diálogo com jovens em oficinas de dança, eram justificadas pela falta de interesse, de conhecimento e de oportunidade de escolhas. As dificuldades eram apontadas como dos/das educandos/as e pouco se discutia os desencontros entre os desejos dos/das jovens e como as ideias e pressupostos dos/das educadores/as podiam não estar dialogando com suas realidades.

Foram esses percursos que me provocaram a aprofundar nessas reflexões e buscar na pesquisa de mestrado, novos conceitos e debates mais próximos da minha prática com oficineira e professora de dança. Assim, retomo noções, que ressignificaram meus pensamentos de exclusão e desqualificação social, no meu encontro com os estudos sobre juventudes periféricas, arte e dança. Nessa perspectiva desenvolvo, a partir dos autores Lilian Vilela (1998) e Richard Shusterman (1998), um pensamento de que danças produzidas na periferia, associadas muitas vezes com a cultura de massa, não necessariamente são fruto de falta de escolhas. Nesse sentido, não basta defender seus modos de dançar ou sua presença no espaço cênico ou educativo, julgando que essas manifestações devam ser toleradas, embora não tenham qualidades estéticas, pois são fruto das produções de pessoas que, dada às suas condições sociais, não conseguiram

ISSN: 2238-1112

produzir nada melhor. Busco desenvolver um pensamento e um fazer não de tolerância, mas de aproximação, inclusão e diálogo.

Como apontado inicialmente, sigo alinhavando experiências sociais com processos de criação artística, com partes ora abandonadas, ora agregadas de reflexões presentes em uma trilha própria, onde busco tecer essa dança entre juventudes e periferias.

3. Reflexões possíveis: exclusão simbólica e juventudes periféricas

A experiência como professora no ensino de dança em projetos sociais para jovens, me fez aprofundar na reflexão de como processos de inclusão e exclusão das pessoas se revelam e se constituem em modos como jovens se inserem e participam da cultura.

Como discutido anteriormente em relação a exclusão, ao refletir sobre a dimensão cultural, também percebo como esta não está relacionada somente com questões físicas, mobilidade e/ou dificuldades financeiras, mas há também o âmbito do simbólico. A exclusão simbólica acontece naqueles que se sentem excluídos como, por exemplo, tratado por Paugam (1999), no sentimento de desqualificação. Uma vivência que alimenta a exclusão, na medida em que o próprio sujeito passa a se sentir à parte, e se autoexclui de possibilidades de trocas simbólicas mais amplas. Em outro viés, envolve também o modo como as produções culturais de diferentes grupos são reconhecidos e compartilhados.

O compartilhamento e convivência entre culturas distintas não é um processo natural. Todos nós, seres humanos, nascemos e vivemos em determinada cultura com valores simbólicos próprios, que nos são transmitidos ao longo da vida e que nos constitui. Segundo Renata Flecha (2011), atualmente, vivemos um mundo pós-moderno, onde há carência de referenciais simbólicos. A sociedade atual valoriza a autonomia e a individualidade e nos leva a buscar em nós mesmos nossos referenciais. Essa situação, por um lado, gera mais independência e mais liberdade em relação as nossas posições sociais, por outro lado, nos distancia do outro, uma vez que deixamos de reconhecer a presença do outro em nós. Não reconhecemos relações possíveis, não percebemos modos diversos de produções simbólicas, assim como não compartilhamos as nossas. Silva, Sicari, Pereira e Silva

(2014) abordam esse distanciamento no estudo das juventudes periféricas. As autoras pontuam que

> (...) nos movimentos de ocupação de lugares na cidade, vão sendo produzidos diferentes significados e sentimentos mediados pelo processo de inclusão-exclusão. Uma nova configuração, marcada pelo distanciamento de sentidos e pela restrição nos espaços de circulação se materializa na constituição da juventude e no entendimento do ser jovem pobre, morador de bairro periférico, e nas estereotipias do ser adolescente em nossa sociedade. (p.23)

Na dinâmica da exclusão simbólica de jovens periféricos, são constituídos padrões cristalizados do olhar sobre o outro e isso provoca sentimentos, sentidos e significados presentes na sensação de pertencimento ou não de jovens a determinados lugares da cidade. Lugares esses carregados de simbolismos, que demarcam discriminações cotidianas de vida. Para Silva et al. (2014) essas maneiras vão construindo modos de subjetivação das diferenças com forte sentido discriminatório, baseados em relações desiguais de poder. Emaranhados em impossibilidades, esse processo dificulta o reconhecimento da diversidade e a percepção das diferenças sociais.

Os processos de inclusão e exclusão vão revelando modos como jovens se inserem e participam da cultura. Ainda segundo Silva et al. (2014), ao considerar a dimensão cultural, as autoras se questionam se espaços culturais da cidade promovem um “encontro entre os reais sentidos produzidos por uma juventude periférica da cidade”. (p.24). Para a autora os espaços não dialogam com os/as/ jovens e, portanto, não os/as afetam. Me pergunto também se, e quais criações artísticas dialogam e como os/as afetam, na medida em que entendo que exclusão acontece pelo não reconhecimento identitário de jovens em relação a esses espaços e as ações artísticas realizadas. Uma exclusão que acontece na dimensão cultural e simbólica. Na intenção de criar espaços e ações de inclusão, podem surgir lugares e modos, que provocam o contrário. Excluídos do direito à cultura, porque os espaços não se propõem de fato ao diálogo, quando desconsideram a multiplicidade de fatores envolvidos no acesso ao direito cultural. E se não há diálogo para ocupação, também há pouco espaço para desenvolvimento de suas próprias produções ou da realização de ações que relacionem com seus interesses. É preciso, então, pensar outros modos de produção cultural de modo a “construir outros entendimentos das possibilidades de produção de sentidos” (SILVA et al, 2014, p.26). Me pergunto: Que sentidos são produzidos e por quais modos de produção cultural?

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

3.1. Tolerância ou reconhecimento? caminhos diversos de diálogo

Me aproximando do campo da produção artística me questiono como as artes produzidas na cidade possibilitam ou não esses encontros diversos. Penso ser preciso reconhecer que as danças não acontecem isoladamente das pessoas que dançam, constituindo modos diferentes de fazer. Um modo de desqualificar essas produções é a crítica que observo por diversas vezes em posturas que rechaçam a cultura de massa e/ou popular. Culturas essas bastante presentes nas experiências culturais e artísticas de juventudes periféricas.

Ao estudar as danças produzidas por jovens, Lilian Vilela (1998) nos traz uma conceituação, onde a cultura juvenil no mundo passa pela noção de 'terceiras culturas'[1] ao perceber como essas danças entrelaçam culturas de massa com as culturas locais. Por exemplo, o contato de grupos urbanos de periferia com a cultura norte-americana faz surgir uma terceira possiblidade que mescla referências entre o nacional e o mundial. Para a autora se as culturas de massa podem homogeneizar as pessoas, é preciso questionar sobre as diferentes formas de apropriação e relações com essa cultura, que podem revelar não necessariamente uma uniformidade, mas

> indícios de resistência ao poder vigente, ou seja, a utilização dos mecanismos próprios de lazer, como forma de contestar estruturas opressoras. Talvez devêssemos nos perguntar em que momento e como essas manifestações se apresentam como conservadora de modelos dominantes ou como manifestações de resistência, sem definir a priori o que elas são, e sim perguntar sobre o que elas podem vir-a-ser. (VILELA, 1998 p.45)

Ao perceber este fato, percebo ser importante não cair na armadilha de considerar os/as jovens simplesmente massificados pela mídia, desqualificando suas produções e criações ou propondo ações que desconsideram seus desejos, argumentando a importância de ampliar horizontes, baseados na ideia de levar cultura aos que não tem acesso. É importante pensar que relações se mantém com essas culturas e como as sociedades percebem as culturas produzidas pelos/as jovens. Nesse caminho é necessário questionar a postura condenatória de culturas produzidas nas periferias. Essa relação é tensa e contraditória, mas rechaçar sem

[1] Terceiras culturas é um conceito desenvolvido por Featherstone (1995), para discutir a relação dinâmica que ocorre entre culturas de massa, presentes em espaços desterritorializados, com a cultura local.

ISSN: 2238-1112

aprofundar na sua compreensão não nos aponta alternativas, mas estreita possibilidades de contato e reflexão. A despeito das críticas que sofrem as danças popularizadas, difundidas ao grande público, elas têm suas potencialidades e suas formas específicas de apropriação, no entanto, relações de poder desiguais, as desqualificam sem ponderar essa dinâmica. Nesse sentido, Vilela (1998) questiona "porque a experiência de criar e dançar funk Miami deveria ser menor que a da dança clássica?" (p.41). No aprofundamento desse questionamento apresenta a noção de Richard Shusterman (1998), que "defende a legitimidade artística da cultura popular, liberando a arte de sua restrição à prática da alta-cultura" (p.41). O autor, no livro *Vivendo a Arte*, faz uma análise estética musical do RAP, por exemplo, defendendo as produções artísticas das periferias como um caminho, inclusive, para repensarmos o conceito tradicional de estética.

Na minha pesquisa de Mestrado, as reflexões de Shusterman (1998) foram se tornando importantes na discussão sobre a cultura de massa ao apontar o equívoco de uma visão única em relação às mesmas. Há um modelo hegemônico de definir arte a partir das culturas das elites, que reprova outras formas de produção mantendo privilégios de classe.

Trazer a discussão de outros modos de produção cultural e artística com demandas, desejos e necessidades implica "situá-los no coração do furacão, isto é, nas contradições e discussões fundadoras da própria democracia cultural." (Teixeira Lopes, s/d, p.11) e rediscutir definições de cultura e arte vigentes. Caso contrário, cairemos na armadilha de ofertar e oferecer meios de criação de uma certa arte e desvalorizar outras, sob o pretexto da falta de qualidade artística desses outros modos. No caminho inverso, penso ser preciso nos deixar afetar por outras formas de entender arte. Reconheço que não há um olhar totalmente imparcial, e que rever a teoria que nos embasa e as práticas dos problemas que nos envolvem é parte constante do processo.

Na defesa da presença das artes populares ou artes popularizadas Shusterman (1998) me leva a refletir também como aproximar, não significa alienar ou tolerar. Essa presença, assim, deve ter como base não a tolerância que desconsidera suas qualidades estéticas, e as aceita, como já discutido anteriormente neste texto, na lógica de um processo de desqualificação cujo argumento é oferecer espaço àqueles/as que, dada às suas condições sociais, não conseguiram produzir algo que tenha valor artístico. Essa é uma visão que não

ISSN: 2238-1112

considera modos diversos de criação e seus potenciais estéticos, mas admite outros fazeres em razão de um discurso de igualdade de oportunidades, que demarca e reforça a exclusão.

> A ampliação e a emancipação do estético envolve, do mesmo modo, uma reconsideração da arte, liberando-a do claustro que separa da vida e das formas mais populares de expressão cultural. Arte, vida e cultura popular sofrem hoje destas divisões fortificadas da consequente identificação restritiva da arte com as belas-artes. Minha defesa da legitimidade estética da arte popular e meu estudo da ética como uma arte de viver visam ambos a uma redefinição mais democrática e expansiva da arte. (SHUSTERMAN, 1998, p.15)

Nessa passagem, reconheço que atuar em um contexto de diversidades, não significa desconsiderar a produção erudita, mas defender a legitimidade de diferentes modos artísticos, combatendo a exclusão e à redução da arte a determinados modelos, que sustentam formas de opressão. Segundo Shusterman (1998) entendo que é preciso rever posturas de críticas exageradas às artes popularizadas e às artes produzidas nas periferias, o que nos exige a todo tempo justificar sua importância, ao invés de nos permitir a fruição e perceber suas qualidades estéticas. É preciso rever defesas que se concentram em uma apologia dos defeitos estéticos ou num movimento de desculpa para a falta de acesso, que desconsideram seu valor. É importante ao analisar diferentes modos não comparar sob os mesmos padrões e critérios, ou seja, sob o olhar da arte hegemônica instituída, mas reconhecer gostos diferentes e meios socioculturais diversos, o que exige múltiplas estratégias interpretativas para compreender as diferentes formas de produção e sua importância em relação à cada experiência social singular. Incluir as juventudes periféricas implica em diálogo com suas próprias produções artísticas e reconhecimento do potencial estético de suas escolhas e criações.

4. Inventando possibilidades do encontro

Refletindo sobre essas questões reforço a noção de como opções estéticas e processos criativos revelam posicionamentos sociais e políticos. Retomo o desconforto da conversa com o colega de trabalho, relatado no início desse texto, relacionando com o desconforto de, atuando como educadora e artista, não perceber as questões políticas que estão emaranhadas nas minhas escolhas educativas e criativas. É partindo desse incômodo que sigo buscando aprofundar

ISSN: 2238-1112

nessa discussão e traçar um percurso de fazer dança em diálogo com juventudes periféricas, junto ao Coletivo nomeiodeparacom.

No Coletivo pesquisamos e discutimos a exclusão do acesso ao direito cultural, relacionada ao simbólico, ao estético, ao artístico, no intuito de praticar, explorar e desenvolver movimentos, corporalidades, danças mais próximas às juventudes periféricas. Isso envolve, ao longo dos anos de trabalho, refletir como nossas produções podem incluir modos de fazer e criar diversos. Olhar o outro e construir artisticamente algo que nos aproxime, que permitam trocas simbólicas, onde jovens estão presentes tanto no processo de criação, como também são espectadores ativos.

Temos buscado essa inclusão, seja lançando mão de técnicas de dança, mais próximas do cotidiano dos/das jovens; ou incluindo temas de interesse específicos desse tempo de vida; ou observando modos cotidianos de se mover, ou convivendo com e como jovens tanto na formação de grupos, ou como também como colaboradores no decorrer de processos de criação. Rastreamos processos de inclusão, entendendo que é necessária uma identificação, um reconhecimento de si na criação artística, que possibilite o despertar da sensação de pertencimento das juventudes de múltiplos espaços e modos de criar.

O desafio que nos apresenta é construir uma relação, um vínculo, que possibilite o convívio, em um movimento de aproximação e distanciamento, de identificação e estranhamento, desejando experiências de entrega e reflexão. Somos espectadores e dançarinos, co-criadores no aqui e agora da cena. Apostamos que nesse processo relacional, é importante criar modos de convivência com o outro em cena, seja durante o processo de criação ou na apresentação de um resultado ou na participação, como espectadores, em outras produções próprias de juventudes periféricas.

Para entender esses caminhos buscamos paralelos com a pedagogia das juventudes. Isso não significa afirmar que a arte é o lugar da pedagogia, mas dialogar com outros lugares de saber, que vem discutindo e refletindo sobre e com as juventudes periféricas. Com base nas pesquisas de Juarez Dayrell (2016), junto ao Observatório das Juventudes da UFMG, sistematizado no livro *Por uma Pedagogia das Juventudes*, surgem outras possibilidades de criação. Se na pedagogia é uma relação pedagógica que se quer construir, aqui desejamos construir possibilidades de uma relação artística, percebendo ser “fundamental que

ISSN: 2238-1112

as culturas juvenis, nas suas expressões simbólicas sejam consideradas e levadas em conta como parte integrante do processo" (DAYRELL, 2016, p.259), transformando espaços físicos em espaços sociais e políticos. Buscamos uma criação artística que possibilite espaços de experimentação e de reflexão de modos de viver das juventudes. O foco é o diálogo e não uma suposta formação de público jovem. Apostamos na invenção de espaços de convivência na dança, com a dança, experimentando juntos a diversidade.

5. Considerações finais

Concluindo, sem a pretensão de encerrar as inquietações, proponho que o aprofundamento da noção de exclusão e inclusão cultural e simbólica, não deva estar restrito ao campo das políticas sociais. Convido a um rompimento das barreiras entre as dimensões sociais e artísticas, como duas forças opostas e, compreender que essa aproximação é reveladora das opções políticas que guiam nossos modos de criar. É importante considerar como essas questões atuam nos processos que operam na relação entre o conteúdo artístico, a dramaturgia de um espetáculo, uma cena e jovens periféricos/as. Arrisco-me, assim, em uma dança que se entrega "a aventura da invenção", (COELHO, 2001, p.79) e que juntos possamos percorrer o caminho do desconhecido. Um processo que passa pelo autorreconhecimento como parte do âmbito artístico e o despertar da sensação de pertencimento de jovens periféricos/as, sejam criadores/as e/ou espectadores/as, desse espaço-lugar que é a dança. Nesse trajeto, proponho percorrer um caminho de superação da tolerância. Na dança como convívio, não basta tolerar. É importante ressaltar que essa perspectiva, não se trata da pretensão de criar ou usar a dança para mudar o mundo. É desejo, é imaginação, é invenção de espaços artísticos de encontro, de reconhecimento de si e do outro. É dar partidas, possibilitar outros modos de olhar o mundo. Um movimento com ponto de partida na realidade concreta das juventudes periféricas e, que se faz enquanto o percorremos, ainda sem sabermos o ponto de chegada.

ISSN: 2238-1112

Violeta Vaz Penna
UFMG
violeta90@ufmg.br
Violeta Penna é psicóloga, doutoranda em artes (EBA/UFMG), mestre em educação (FAE/UEMG) e especialista em Gestão e Políticas Culturais (Cátedra Unesco e Universidade de Girona). É educadora, dançarina, gestora cultural e pesquisadora das relações entre juventudes, periferia e cena contemporânea.

Referências

COELHO, José Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo. Brasiliense, 2001.
DAYRELL, Juarez (org.) **Por uma pedagogia das juventudes**: experiências educativas do Observatório da Juventude da UFMG. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2016.
ESCOREL, Sarah. **Vidas ao léu: trajetórias de exclusão social**. Rio de Janeiro. Editora Fiocruz, 1999.
FEATHERSTONE, Mike (org.). **Cultura global:** nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.
FLECHA, Renata Dumont. Modernidade, contemporaneidade e subjetividade. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, volume 2, número 3, 1º sem., p.28-43, 2011. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/2264>. Acesso em: 22 de jun. 2020.
MARTINS, José de Souza. **Exclusão social e a nova desigualdade**. São Paulo: Paulus, 1997.
PAUGAM, Serge. **Desqualificação social**: ensaio sobre a nova pobreza. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.
SAWAIA, Bader (org.). **As artimanhas da Exclusão**: Análise psicossocial e ética da desigualdade social.
SILVA, Beatriz et al. Juventude e movimentos na/da cidade: experienciando a promoção de saúde**.** Revista Psicologia e Saúde**, Campo Grande, volume 6, número 2, jul. /dez. 2014, p. 20-27, 2014.** Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2177-093X2014000200004>. Acesso em: 22 de jun. 2020.
SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte:** o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.
VILELA, Lílian Freitas. **O corpo que dança**: os jovens e suas tribos urbanas. Campinas, 1998. 248f. Dissertação. (Mestrado em Educação Física) Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1999. Disponível em:< http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/275306 > Acesso em abr. 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Do olhar e do corpo: reeducação e a decolonialidade do processo de produção de conhecimento na Dança

Zé Pereira (UFG)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Proponho discutir o olhar a partir de uma perspectiva social-histórica construída, bem como, a problematização de sua reeducação, por via decolonial. E como esta discussão pode afetar os modos de pesquisa que se centram e partem das corporeidades dos/as/es pesquisador/as/es, colaborando para posicionamentos diversos e plurais. Para realização desta textualidade, tomo por análise, práticas discursivas diversas, visibilizando crítica/problematização, o corpo e a escrita de si como alternativa de produção de conhecimento decolonial na Dança. E manifestação contraria as posturas que se colocam como neutras, distanciadas e impessoais, herança de uma ciência clássica e hegemônica.

Palavras-chave: CORPO. OLHAR. DECOLONIALIDADE. DANÇAS.

Abstract: I propose to discuss the look from a constructed social-historical perspective, as well as the problematization of its re-education, through a decolonial approach. And how this discussion can affect the modes of research that center and depart from the corporeality of researchers, collaborating for diverse and plural positions. In order to carry out this textuality, I analyze different discursive practices, highlighting criticism/problematization, the body and self-writing as an alternative for the production of decolonial knowledge in Dance. And the manifestation contradicts the postures that are seen as neutral, distant and impersonal, heritage of a classic and hegemonic science.

Keywords: BODY. TO LOOK. DECOLONIALITY. DANCES.

Proponho nesta textualidade discutir a noção do olhar a partir de uma perspectiva social-histórica construída, bem como, uma possível reeducação do mesmo e como isso afeta os modos de pesquisa que se centram e partem das corporeidades dos/as/es pesquisador/as/es. Esta proposta materializa-se de modo reflexivo localizado, parcializado, corporificado e decolonial. E manifestasse contrariamente as posturas que se colocam como neutras, distanciadas e impessoais, herança de uma ciência clássica e hegemônica. Para realização desta textualidade, tomo por análise, práticas discursivas diversas, visibilizando crítica/problematização, o corpo e a escrita de si como alternativa de produção de conhecimento decolonial nas Danças.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Argumento, portanto, que “o mundo é meu trauma” como também propõe a hit artist pop guerrilheirx, bruxx políticx, performer e pesquisadorx del kuir em contextos sudakas, terceiro-mundistas, transfronteiriços e de mestiçagem estética, ética, visual, linguística, política, étnica, sexual e epistêmica, Jota Mombaça (2017). E se meu mundo também é um lugar de trauma, que se inscreve[1] em meu corpo. A escrita, portanto, se tornaria em um lugar de ativar as vivências repetidas na carne, de politizar os traumas, os cortes, as dores (...). É importante, ressaltar que as feridas também são consideradas, enquanto, deriva terminológica de trauma. Segundo a artista interdisciplinar, escritora e teórica, nascida em Lisboa, doutora em Filosofia pela Frei Universität na Alemanha, Grada Kilomba, o trauma é ocasionado por uma perspectiva da colonialidade por meio do imaginário branco sobre corpos/corpas/corporeidades não brancas, que repercute efeitos de: ambiguidade, decepção, alienações, subordinações e segregações. E a consequência do racismo é o trauma (KILOMBA, 2019). Retomo: há sempre consequências, efeitos e impactos, quando existi preconceitos e exclusões! Falo ainda, do e sobre o/a corpo/corpa/corporeidade! Contínuo.

> Sugiro um caminho de indagação: porque implica algo muito material, o “corpo” humano. A “corporalidade” é o nível decisivo das relações de poder. Porque o “corpo” implica a “pessoa”, se se libertar o conceito “corpo” das implicações mistificadoras do antigo “dualismo” eurocêntrico, especialmente judaico-cristã (alma-corpo, psique-corpo etc.). E isso é o que torna possível a “naturalização” de tais relações sociais. Na exploração, é o “corpo” que é usado e consumido no trabalho e, na maior parte do mundo, na pobreza, na fome, na má nutrição, na doença. É o “corpo” o implicado no castigo, na repressão, nas torturas e nos massacres durante as lutas contra os exploradores. (…) Nas relações de gênero, trata-se do “corpo”. Na “raça” a referência é ao “corpo”, a “cor” presume o “corpo” (QUIJANO, 2010, p. 126).

1 Com frequência, o corpo parece passivo submetido e significado, por fontes culturais representadas e inscritas externas a ele. Todavia, quando o corpo é mencionado a partir de uma passividade e anterior a discursividade, é obrigatoriedade deste mesmo corpo questionar-se como um construto. Desta maneira, os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo, as discursividades que estabelecem as fronteiras serve ao propósito de instaurar e naturalizar tabus, que concernem aos limites, posturas e formas de trocas aceitas pelo poder vigente como apropriadas/adequadas, ou não. A pele, portanto, é sistematicamente significada e regulamentada pelos tabus e transgressões. Em perspectiva os limites são instaurados pelo socialmente hegemônico. O corpo é uma fronteira em mobilidade cuja permeabilidade é politicamente regulada, bem como, atravessado por práticas significantes dentro de um campo cultural de hierarquia estruturante, em que a linguagem pode nós auxiliar a compreender a sua representação corporal (BUTLER, 2020).

A partir do reconhecimento do olhar enquanto material, que traumatiza e fere, constitui-se o que por repetidas vezes denomino de *necro-olhar*[2]*,* que está deslocado para corpos e produções marcadas pela diversidade/diferença. Os efeitos/impactos e alcances, desse necro-olhar geram também alterocídios[3] e epistemicídios[4], que tratam-se de repercussões de investimento do poder hegemônico na manutenção de domínio, controle e opressão, sobre minorias sociais. Se assim, o poder do necro-olhar se manifesta ao perpetuar/aprisionar a história de povos diversos, gerando uma única e definitiva narrativa (ADICHIE, 2019). É este olhar que não se cansa de vislumbrar uma mesma direção geopolítica e afetiva, e se repete na rigidez de fixar, roubar e não reconhecer a dignidade das multiplicidades de pessoas/culturas. Não podemos esquecer que todo este processo obedece a uma ordem conflitiva e violenta de inúmeras ações, inclusive da desumanização, que por vezes é objeto de recreação do olhar.

A recreação do necro-olhar, ou, o necroolhar recreativo[5], é de certa maneira também uma instância e/ou efeito colateral dos encontros entre o olhar e a

2 O termo necro-olhar, que pode ser escrito também como necroolhar, tendo sua acepção nesta textualidade nos estudos apresentados pelo camaronense Achille Mbembe (2018) sobre a necropolítica. A necropolítica é um conceito e prática, em que a soberania exerce seu poder de modo radical ditando quem e o que, vive, ou, morre. Neste contexto, estamos discutimos o direito a morte e ao matar. A soberania como limitante da autonomia e por consequência da vida. Quais corpos são inscritos na ordem do poder para morrer? Em outra via, é também posto/estabelecido o que pode viver. O biopoder parece se instalar entre quem pode morrer e quem pode viver. A necropolítica e o necropoder, produzem mundos de morte. Neste contexto, a soberania na reflexão que estou a visibilizar tratasse do poder vigente, hegemônico e normativo, constituído na/da colonização que tenta aniquilar as minorias, diversidades, diferenças e pluralidades (de gêneros/sexualidades, etnias/raças, geografias, classes econômicas, faixas etárias, profissões, condições/estados mentais e corporais). As formas de aniquilação são concretas/materiais, e o necroolhar/necro-olhar gera apagamentos, invisibilidades, deslegitimações, invalidações, inexistências, desumanizações, subalternizações, subjugações, ilegalidades, opressões, domínio e controle.

3 Por via do manejo do terror e da prática do alterocídio, isto é, constituindo “o Outro” não como semelhante a si mesmo, mas como objeto ameaçador do qual é preciso se proteger e destruir (MBEMBE, 2019).

4 Reconhecer as práticas sociais alternativas geram conhecimentos alternativos, produzindo concorrências epistemológicas como processo de reinvenção de práticas sociais diversas. Ao contrário, não reconhecê-las implica em deslegitimar práticas sociais que a sustentam e promovam a pluralidade. O genocídio aliado a expansão europeia, também é epistemicídio. O epistemicídio elimina povos estranhos, porque tinham formas de conhecimento múltiplos e diferentes aos seus. No entanto, o epistemicídio é muito mais agravante, pois, sempre se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar e ilegalizar práticas sociais que constituem uma ameaça ao capitalismo. O epistemicídio desumaniza, provoca sofrimento e devasta, produzindo processos de assepsia/alvejamento daquilo que é diferente a si. Tenta-se a partir de práticas do epistemicídio eliminar, apagar, dominar e suprimir (SANTOS, 1994).

5 Vivemos em um país nas quais as manifestações abertas de intolerância, desprezo e o ódio racial são legal e moralmente condenadas criminalmente, o racismo recreativo mostra-se como alternativa aliada ao humor para que pessoas brancas e não brancas possam demonstrar sua hostilidade por minorias raciais, porém ainda assim argumentando não serem racistas constituindo uma manutenção da moralidade e de uma sociedade pautada na cordialidade racial (MOREIRA, 2019). O recreativo

ISSN: 2238-1112

morte. Bem como, o necro-olhar perpassado pelo estado de recreação está filiado ao humor e ao entretenimento. Reforço: o olhar preconceituoso e intolerante, está a serviço destas políticas de morte e da colonialidade do ser, poder e dos/das saberes/práticas. Não devemos esquecer que o necro-olhar se utiliza de recursos rebuscados, manejando e se articulando entre táticas-estratégicas declaradas e/ou sutis.

Por este viés, é inevitável quando discutimos sobre o poder, as concepções e corporificações do olhar, não perpassamos as questões sobre os interesses e relações de poder, bem como, quem (?), onde (?), o que (?), como (?) são os atuantes e mediadores deste olhar. Sobretudo, esta textualidade traz consigo uma discussão que é acionada por uma diversidade de estudiosos/as sobre o ver, visão de mundo, leitura de mundo, posicionamento, visualidades e os pontos de vistas, sinônimos do termo olhar, que poderemos ler e apontar algumas problematizações, a seguir.

Assim, as considerações da leitura crítica de Roland Barthes sobre a obra literária, *História do olho* do escritor francês Georges Bataille, propõem reconhecer um pouco mais o que envolve o olhar, a migração que se tem do olho por meio do imaginário sócio-histórico construído: que por vezes, o deforma, porém, ainda mantendo certas propriedades. Assim, as disposições e seleções, os sintagmas e os paradigmas, bem como, as metonímias e *as metáforas do olho*[6], são importantes para reconhecimento de seu uso. Quer dizer, o olho passa por variações através de um certo número de objetos substitutivos, mantendo relações de semelhanças e dessemelhanças. O olho persiste e varia ao mesmo tempo, subsistindo através de um movimento de nomenclaturas, como a de um espaço topológico; pois, cada flexão é um nome outro, com sentidos ampliados e multiplicados. A matriz de um percurso de objetos que são como as diferentes estações da metáfora do olhar (ROLAND, 2018).

Neste caso, Donna Haraway (1995), estadunidense feminista e professora do Programa de História da Consciência da Universidade da Califórnia

nesta concepção estaria portanto não somente vinculado a racialidade, porém, atrelada aos outros marcadores sociais da diferença e minorias sociais.

6 Expressão acolhida do texto do escritor, sociólogo, crítico, literário, semiólogo e filósofo francês Roland Barthes, *A metáfora do olho,* presentificado na obra literária a *História do olho* do escritor francês Georges Bataille, em que realiza uma análise crítica das ficções das personagens/objetos atreladas/os a noção do olhar e ao jogo erótico. Bem como, Barthes (2018) a partir da linguística faz uma análise da diversidade de operações, objetos e/ou figuras presentes na obra em questão.

ISSN: 2238-1112

em Santa Cruz, que questiona as condições corpóreas do poder olhar que se desprende para o corpo marcado, demarcando uma perspectiva em que o olhar deve ser corporificado, situado/localizado e parcial, nesta perspectiva as práticas visuais podem e devem ser responsabilizadas e a mesma questiona: “Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?” (HARAWEY, 1995, p.25). O que denota que, os olhos são sistemas de percepções ativos, nunca sozinhos e construindo a partir das experiências, traduções/transportes e modos específicos de ver, em atrito com a coletividade.

Nicholas Mirzoeff (2016), professor doutor de Mídia, Cultura e Comunicação, na Universidade de Nova York, nos Estados Unidos da América, posiciona-se que o direito a olhar é uma reividicação obtido a partir de lutas e conquistas. Se recusa a permitir que a autoridade e /ou poder em sua diversidade de manifestações, inclusive de policiamento, suture a interpretação do sensível para fins de dominação. O que visibiliza conflitos entre o direito de olhar e o direito de ser visto. Bem como, nesta perspectiva, o olhar não é apenas de percepções visuais no sentido físico e/ou movimentos das retinas, mas é composto por um conjunto de relações discursivas históricas que recombinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico, com efeitos materiais sobre o mundo, as pessoalidades e as sociabilidades.

Já, Peter Anton Zoettl (2013), PhD em Antropologia Visual, argumenta que não é qualquer um que pode dirigir o seu olhar ao outro, à luz do discurso público, certos fenômenos, certas pessoas, ou até mesmo, a certos grupos sociais. Há portanto processos de legitimidade, relações de saber-poder, interesses, produção de sentidos e disputas.

Para o sociólogo peruano Anibal Quijano (1992; 2010) a *colonialidade,* coloca-se enquanto um dos elementos constitutivos do capitalismo, mantendo-se nas classificações racial/étnica e materializa-se em todas as dimensões, meios e planos, repercutindo assim nos modos de conhecer, produzir conhecimento, produzir perspectivas, sistemas de imagens, símbolos e significação.

E sobre a noção de posicionamento são práticas discursivas coletivamente construídas, fluidas e contextuais, que produzem realidades sociais e psicológicas, assumidas intencionalmente mesmo que inconscientes, no processo de interação social (DAVIES; HARRE, 1990; SPINK, 2010). Neste sentido, os olhos, a boca, o corpo se posiciona! Se coloca e descoloca em posições colonizadoras,

ISSN: 2238-1112

ou/e em atos de decolonizar/descolonizantes/decoloniais/decolonizantes, e não devemos também perder este fenômeno das vistas.

Mediante esta discussão Jan Masschelein (2008), professor do Departamento de Ciências da Educação da Universidade de Leuven na Bélgica, postula que educar o olhar requer uma prática de pesquisa crítica que realize uma mudança em nós mesmos e no presente em que vivemos, com todas as suas questões/tensões. Este tipo de pesquisa requer práticas que permitam um convite a caminhar, a deslocamentos e a se mover. É estar atento, e atentar-se ao movimento.

Neste contexto, o martiniquense psiquiatra e filósofo Frantz Fanon, contribui com sua máxima "Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!" (FANON, 2008, p.191). Questionar e indignar-se! E assim a opção decolonial em educar o olhar perpassa uma *desobediência epistêmica,* quando desvinculasse dos conceitos Ocidentais (eurocentrista) e do acúmulo de conhecimento. E nesse modo, ser decolonial significa *aprender a desaprender*, já que nossos cérebros/corpos-corpas-corporeidades foram programados pela razão imperialista, dominante e colonizadora. E assim sendo, determinados conhecimentos foram inferiorizados e desumanizados em uma perspectiva hierarquizante, postura assumida considerando as geopolíticas de produção das epistemes (MIGNOLO, 2008), ou mesmo, problematizar/questionar e visualizar como os conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão interligados ao poder, a normatividade e à autoridade racial (KILOMBA, 2019).

A *pedagogia do ver* evocada nas palavras do filósofo coreano Byung-Chul Han (2017) propõe-se habituar os olhos ao descanso, a paciência, ao deixar aproximar-se-de-si, aprimorando um olhar com uma atenção profunda, contemplativa e demorada. Por outra via, a feminista negra estadunidense bell hooks (2017) postula que para a constituição de uma *pedagogia engajada* é necessário um trabalho coletivo, que se proponha a agir e refletir o mundo a fim de transformá-lo. Percebendo uma atitude participante e ativa, interligando a consciência a prática em espaços de compartilhamento.

E neste contexto, educar o olhar pode ser feito ao se (re)escrever sobre si, como tática estratégica de uma perspectiva contemplativa e simultaneamente ativa, que se propõe ao compartilhamento:

ISSN: 2238-1112

> A crítica decolonial encontra sua âncora no corpo aberto… quando comunica as questões críticas que estão fundamentadas na experiência vivida do corpo aberto, temos a emergência de um outro discurso e de uma outra forma de pensar. Por essa razão... a escrita é um evento fundamental. A escrita é uma forma de reconstruir a si mesmo e um modo de combater os efeitos de separação ontológica... (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 47).

Para o semiólogo argentino Walter Mignolo (2015a) a perspectiva decolonial é um desapego e desassossego com os modelos opressores e excludentes europeus que datam ao século XVI, que reconhece a variabilidade de legados coloniais, devido a sobreposição da diversidade de colonialismos e imperialismos, e também pelas multiplicidades de localizações geográficas em que operaram. Nos enreda as contradições e não resoluções do colonialismo, originando uma epistemologia fronteiriça, isto é, mesclada e impura, contaminadas por várias emoções, ocasionada na fúria do engano histórico e transformado na busca por consciência (MIGNOLO, 2015 c).

A política decolonial se propõe a lutar contra a matriz colonial do poder, bem como, por meio desta perspectiva discute o léxico filosófico e científico herdado da tradição europeia, considerado o único autorizado a pensar, sentir e fazer política. Outra atividade que se incluiria ao pensador decolonial, é ajudar a propor a construção de vocabulários que permita extrapolar o paradigma ocidental absoluto. Assim, esta ideia de política aliada a arte e vice-versa, deve ser problematizada como modo de decolonização (CABALLO, 2015).

Deste modo, escrevo porque se faz necessário, escrevo com risco da negativa e de me afogar nas dúvidas (MOMBAÇA, 2017). Escrevo-me e compartilho-me! Escrevo-me na busca de encontrar outrens. Escrevo, mergulhando em um dilúvio. Escrevo, enquanto, ato de compor relatos, na busca de ser reflexivo, articulado e idiossincrático, registrando diferenças, absorvendo a multiplicidade, reformulando-se a cada escrita. Relatos são textos repletos de armadilhas, perigos, insistência em presentificar aquilo que por vezes gostaria de calar, opacidades, resistências, mutabilidade… O texto permiti tecer redes de ações definidas e tantas outras translações. As redes são traços deixados por uma agente em movimento. Neste contexto, relatar o/no texto, pode ser arriscado e assim falhar-se na atividade, a falha nesta dissertação não necessariamente é algo ruim, porém uma possibilidade dentre tantas. E deste modo, escrever relatos de risco, se desdobra

ISSN: 2238-1112

enquanto fonte de incerteza (LATOUR, 2012) e tentativas. O ato de relatar a si, depende da capacidade de transmitir uma série de eventos e recorre também a autoridade narrativa, o que possibilita assim assumirmos a responsabilidade por nossas ações, aos nos posicionar. Reconstruir minha narrativa é sempre um esforço a ser revisto, impossível de oferecer uma história definitiva e uma tensão entre questões morais e éticas (BUTLER, 2019).

Desta forma, é certo que escrever, refletir, produzir, explorar a partir do próprio corpo e seus significados, podem ser apontados como um ato de narcisismo ou essencialismo, porém, pode ser uma estratégia aliada importante para pessoas pretes/as para desconstruir posições (KILOMBA, 2019), bem como, de produção do conhecimento decolonial e assim também, me questiono a possibilidade de discutir o tão nomeado *lugar de fala*. O lugar de fala, é uma noção trazida nesta discussão a partir da filósofa e feminista brasileira Djamila Ribeiro (2019a), que propõe-se a partir das discussões do *ponto de vista* da teoria feminista. Esta noção não teria uma precisão de sua origem, porém, derivou-se do movimento social e virtual, como ferramenta política, para situar certa autorização discursiva. O reivindicar de plurais pontos de análises daqueles que falam, é um modo do feminismo negro marcar a diversidade de lugares daqueles e daquelas que os propõem, sendo necessária para a compreensão das normatizações hegemônicas. Tais pontos, possibilitam reconhecer os pontos de partidas, empreendidos por meio de condições sociais. E assim acessar lugares sociais que por vezes restringem oportunidades, direitos e cidadanias. As experiências desses grupos, que estão em determinados lugares sociais hierarquizados e não humanizados, gerando situações que vozes, saberes e as produções inúmeras, sejam tratadas de forma subalterna e silenciadas estruturalmente.

Deste modo, é importante não perdemos de vista que para pensarmos soluções táticas para o cotidiano temos que retirá-las da invisibilidade. Portanto, a expressão “eu não vejo cor” (p.30), não auxilia. Se vivemos relações raciais é significativo que falemos, visibilizemos e que sejamos escutados sobre as negritudes, branquitudes (RIBEIRO, 2019b) e todas as étnico-racialidades. Temos que ver cores, gêneros, sexualidades, nacionalidades, classes, faixas etárias. O problema não está nos marcadores sociais, pelo contrário eles facilitam para compreendamos a construção dos posicionamentos, os interesses envolvidos e das múltiplas realidades vivenciadas.

Neste sentido, o escrever sobre si aciona saberes que integram a dimensão terapêutica, vinculadas a cura, a imaginação, a saúde, bem como, vinculados aos sentidos de armas, força e ao poder bélico, como proposta por Abigail Campos Leal (2020) com mestrado em Ética Aplicada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atualmente cursando o doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E a partir desta discussão a experiência da escrita pode se articular com danças, como trazida nas abordagens metodológicas expostas pela Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e da Escola de Teatro da UFBA, Ciane Fernandes (2013):

> Compartilhando desta aproximação a um escrever com dança, temos algumas abordagens metodológicas que vêm sendo delineadas nas últimas décadas, a exemplo da Pesquisa Relacionada à Prática (Practice Related Research), da Pesquisa Performativa (Performative Research), da Pesquisa Somática (Somatic Research) e da Pesquisa Somático-Performativa (FERNANDES, 2013, p. 22).

As discussões sobre o olhar, as abordagens nas Danças (…) podem se aliar a escrita, mostrando-se a favor da diversidade, pluralidade, diferença e decolonialidade, quando empreende em uma postura política, epistêmica, metodológica e filosófica, que parta de pesquisas construídas a partir e de corpos/corpas/corporeidades subjetivas de artistas. Deste modo, a noção cunhada por mim, com provocações da professora doutora da Universidade Federal de Goiás, Marlini Dorneles de Lima, *memorial escrevivente*, com inspiração no conceito da escrevivência cunhado pela feminista negra, pesquisadora e escritora de poesia/ prosa com enfoque na interseccionalidade[7] Conceição Evaristo, que se propõe por

7 A interseccionalidade, segundo a brasileira, feminista negra, mestra e doutoranda em Estudos Interdisciplinares de Gênero, Mulheres e Feminismos na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Carla Akotirene (2019), permite enxergar o encontro/encruzilhada entre as estruturas e a interação simultânea entre os marcadores identitários. Sendo que raça, intercepta gênero, classe e nação, constituindo uma instrumentalidade conceitual e articulação metodológica, que resgata as bagagens ancestrais, que foram conscientemente extraviadas pela colonialidade do saber, ser e poder. A autora apropria-se de uma discussão multireferenciada nos/nas: orixás; movimentos sociais e feministas negras (Kimberlé Crenshaw, Lélia Gonzalez, Patricia Hill Collins, Glória Anzaldúa, Conceição Evaristo, dentre outras). Propondo uma correspondência as minorias políticas ou a diversidade, aliando-se a solidariedade política entre os Outros, estes agentes da diferença. A interseccionalidade exige posicionamento e direcionamento geopolítico, indo contra o sexismo epistêmico imposto pelo poder vigente e dominante. Bem como, possibilita perceber a matriz colonizadora (racista, capitalista, cisheteropatriarcal, xenofóbica), como opressora e colaboradora com a violência cotidiana.

ISSN: 2238-1112

meio de palavras marcar na literatura a vivência corporal de seus e suas escritoras. Por sua vez, esta possibilidade de investigação constitui-se com a integração de três metodologias, a saber: o memorial, a escrevivência e a pesquisa performativa. O que possibilita de modo declarado com que pesquisas centradas no corpo do próprio artista, aja o reconhecimento das camadas políticas de seus marcadores sociais, bem como, estes marcadores repercutem na coletividade, gerando (po)éticas múltiplas, inacabadas, interativas, propensas ao deslocamento, a condensação (de mensagens, imagens e imagens em movimento), gerando autoficções[8] (PEREIRA, 2019; PEREIRA, 2020a; PEREIRA; LIMA, 2020b).

É importante, aqui ressaltar que estou a discutir possibilidades estéticas, políticas, epistemológicas e procedimentos criativos metodológicos auto-etnográficos, e como há uma constituição do que estou apontando do olhar, enquanto, movimento entre subjetividades de modos interdependentes aos impactos/efeitos/performances no coletivo, e vice-versa na inscrição de corpos/corporeidades. A este respeito, a professora do departamento de Dança da Universidade de Quebéc em Montreal, Sylvie Fortin (2009) menciona:

> Nós vemos como esta postura epistemológica pode ser conveniente a um grande número de praticantes pesquisadores que garantem sua unidade investigando sua própria prática artística. A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do "eu" que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (FORTIN, 2009, p. 83).

Ao fim, porém, sem a pretensão de fechar esta discussão, me inspiro nas provocações da indiana e professora no Departamento de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Columbia, Gayatri Spivak (2010), sobre as classes subalternas como distanciadas e negligenciadas do poder, e portanto, geram diversos questionamentos: as/os subalternos/as realmente poderiam falar? Retomo esta questão, na possibilidade de gerar outras peguntas: poderia então os/as corpos/corpas/corporeidades em condição de subjugado/a e/ou com marcadores

8 A *autoficção* é uma posição em que o autor/a fala de fatos pessoais reais, isto é, que não são inventados, todavia, totalmente recompostos, em outras cronologias, de episódios somados, assumindo a responsabilidade da narração e ficção (PAVIS, 2017), e de certo que repercute em (po)éticas e estéticas plurais. Acrescentaria que a autoficção em casos, das danças e performances ultrapassariam os limites das narrativas representadas em formato de escrita e palavras, porém, também outras formas de expressividades, tais quais: sons/ruídos/falas, imagens, imagens em ação, movimentos e ações corporais.

ISSN: 2238-1112

sociais da diferença, olhar, expressar seu olhar, manifestar seu/sua corpo/corpa/corporeidade, mesmo, que por si só, já seja um ato de questionamento? Como estes olhares e corpos/corpas/corporeidades, são permitidos de produzir visualidades? Quais sãos violências produzidas no ato de contenção de tais olhares e corpos/corpas/corporeidades? Quais visualidades consumimos? Quais visualidades quero produzir e repetir? Dentre outras… Assim, este texto propõe a gerar + (mais) e + (mais) perguntas. E assim, colocar em jogo as Danças a partir de escritas corporificadas, enquanto, possibilidades de produções de conhecimentos, que podem reeducar-reprogramar e gerar em um exercício continuo e diário, processualidades decolonializantes.

Logo, é importante questionar e responsabilizar de onde vem materialmente nossos corpos, como são constituídos nossos olhos, para onde olhamos, o que nos olha, e sucessivas questões emergentes, que colocam em movimentos possíveis escritas dançantes, por meio das escritas de si. É escrever-se de modo dançante acionando e problematizando as tensões de pessoalidades e sociabilidades. É decolonizar o eu e a coletividade, ao promover diferenças e pluralidades. Trazer ao olhar a existência a narrativa dançante de corpos de minorias sociais, é resistir, é conflitar, é afirmar e gerar representatividades, é construir espaços-políticas(públicas)-mundos-estéticas, que foram negados e expropriados. Perceber-se e o contexto sócio-histórico político como imbricados na produção de vidas-mortes. É perceber-se como fundamental no processo de transformação, luta e enfrentamento social, contra o poder hegemônico, dominante, opressor e que promove mortes. Saber de si, escrever-se e dançar-se, é curar e armar o corpo, para enfrentar. É inventar corpos, imagens, olhos... para aquilo que repetiram enquanto impossível. É presentificar também o que pode ter sido silenciado. É sensibilizar, o que está anestesiado. É possibilitar fissuras, brechas e desacralizações.

Assumir este debate para os processos criativos de produções em/nas Danças, se faz urgente, para desalojar/desestabilizar as práticas hegemônicas, ressignificar as discussões, ampliar possibilidades, modos de ensino-apreendizagem e formas de corporeidades dançantes. Expandir os temas de debates, epistemes e pautas que perpassam este campo de conhecimento. Visibilizar a pluralidade nos currículos/ementas/programas de aula, é fazer com que os conteúdos sejam mais atrativos, bem como, aplicados as realidades cotidianas dos corpos plurais. Incluo

ISSN: 2238-1112

ainda, a potencialização de leituras/práticas/vivências críticas das/nas danças e para as danças, substancializadas na desfamiliarização, desidealização, desromantização, desuniversalização das produções situadas dançadas e inscritas por meio de diversas corporalidades.

Zé Pereira (José Arnaldo Pereira)
UFG
josearnaldopereira@hotmail.com
Performer/ARTISTA. Técnico em Artes Dramáticas (Itego Basileu França - GO). Psicólogo (PUC-GO). Licenciado em Dança (UFG). Especialista em Educação Sistêmica. Mestre em Performances Culturais (UFG). Colaborador na Associação Espaço Vida +Amor. Pesquisa a arte-vida por meio de campos expandidos, do corpo e dramaturgias decoloniais.

Referências:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. (Tradução: Julia Romeu). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **Cruzando o Atlântico em Memória da Interseccionalidade**. In: AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019, p. 18-55.

BARTHES, Roland. **A metáfora do olho**. In: BATAILLE, Georges. A história do Olho. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BUTLER, Judith. **Inscrições corporais, subversões performativas**. In: BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020, p. 222-244.

BUTLER, Judity. **Um relato de si**. In: Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. (Tradução: Rogério Bettoni) Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p.13-56.

CARBALLO, Francisco; ROBLES, Luis Alfonso Herrera. **Prólogo:** Walter Mignolo, pensador descolonial. In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015, 11-19.

DAVIES, Bronwyn; HARRÉ, Rom. Positioning. Journal for the Theory of Social Behaviour, 20, 1990, p.43-63.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. (Tradução de renato da Silveira). Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**. Tradução de Helena Maria Mello. n.7. Porto Alegre, 2009.

HAN, Byung-Chul. **Pedagogia do ver**. In: HAN, Byung-Chul. Sociedade do Cansaço.(Tradução de Enio Paulo Giachini) 2° edição – Petrópolis, RJ: Vozes, 2017, p. 51-58.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, (5), 1995. Disponível em: <

http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1065_926_hARAWAY.pdf >. Acesso: 10 jun 2015

hooks, bell. **Pedagogia engajada**. In: hooks, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade. (Tradução de Marcelo Brandão Cipolla). 2° edição – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017, p. 25-36.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. (Tradução de Jess Oliveira). Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LEAL, Abigail Campos. Me curo y me armo, estudando: a dimensão terapêutica y bélica do saber prete e trans. **Cadernos de Subjetividade**. v. 1, n. 21, p. 65-69, 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade**: algumas dimensões básicas. In: BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2° Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MASSCHELEIN, Jan. **Educando o Olhar:** a necessidade de uma pedagogia pobre. Educação & Realidade. 33(1), p. 35-48, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6685/3998 >. Acesso em: 10 set. 2017.

MBEMBE, Achille. **A crítica a razão negra**. n.1 edições. 2019.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter D. **Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas**: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015 c, 117-140.

MIGNOLO, Walter D. **La colonialidad: la cara oculta de la modernidad**. In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015 a, 25-48.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472 >. Acesso em: 16 nov. 2016.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 11, p. 20 – 25, 2017.

MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. (Tradução: J. Guinsburg, M. H. de Godoy, Adriano C. A e Sousa). São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, José Arnaldo. **arroboBOI**: busca por uma arte e dramaturgia decolonial expandida [recurso eletrônico]. Aparecida de Goiânia: Edição do autor, 2020a. Disponível em: <https://corpografando.com.br/wp-content/uploads/2020/09/Livreto-arroboBOI.pdf >. Acesso em: 25 de novembro de 2020.

PEREIRA, José Arnaldo. **Danças Expandidas Performáticas-Performativas Políticas:** "fabricação" de alternativa(s) em dança contemporânea. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado a Faculdade de Educação Física e Dança, como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Dança na

ISSN: 2238-1112

Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Profa. Dra. Marlini Dorneles de Lima, 2019.

PEREIRA, José Arnaldo; LIMA, Marlini Dorneles. Memorial Escrevivente nas Artes da Cena: enfoque no (a) pesquisador (a) e marcadores sociais. **IDyM - Investigaciones en Danza y Movimiento**, n 3, 2020 b. Disponivel em: <https://revistasojs.una.edu.ar/index.php/IDyM/article/view/60/43 > Acesso: 09 de mar de 2021.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidad y Mordenidad/Racionalidad**. Perú Indíg. 13 (29). p. 11-20, 1992.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder e classificação social**. In: SANTOS, B. S. & MENESES, M. P (orgs). Epistemologias do Sul. São Paulo Cortez: 2010, p. 84-130.

RIBEIRO, Djamila. **Enxergue a negritude**. In: Pequeno Manual Antirracista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b, p. 23-30.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?.** In: RIBEIRO, Djamila. Lugar de Fala. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019a, p. 53-80.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O Norte, o Sul e a Utopia** In: Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. Edições Afrontamento: Porto. 1994. p.: 243-294.

SPINK, Mary Jane**. Linguagem e produção de sentidos no cotidiano**. Livro eletrônico. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisa Sociais. Versão eletrônica de livro publicado pela EDIPUCRS, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradutores: ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; FEITOSA, Marcos Pereira; FEITOSA, André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZOETTL, Peter. Ver e ser visto. O poder do olhar e o olhar de volta. **Interface: Sociologias**, Porto Alegre, ano 15, no 34, p. 246-277, set./dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/v15n34/10.pdf >. Acesso em: 16 nov. 2016.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

O corpo político do frevo e seus traçados étnico-raciais

Catharina Stephanie Santos Leocádio Aniceto Silva (IFB)

Corpo e política: implicações em métodos de aglutinação e criação em dança

Resumo: O Frevo é uma manifestação popular afro-diaspórica, ou seja, nasce do povo negro, tendo uma característica de uma dança de alforria, de resistência cultural, trazendo enraizada uma questão étnico-racial que poderá ser colocada em evidência. Partiremos do recorte do passo do Frevo em sua relação ancestral com a capoeira. O objetivo geral da pesquisa foi buscar o saber do corpo a partir de um contexto histórico-sócio-cultural para fazer uma conexão entre a epistemologia do corpo político de rua, o corpo popular, fazendo uma intersecção com o corpo brincante dentro da arte-educação. Sobre a metodologia de pesquisa, partimos de uma abordagem teórico-prática com o ensino e aprendizagem do Frevo. Vale ressaltar que todo processo de pesquisa foi alicerçado em diálogo com a metodologia do "fazer, apreciar e contextualizar", tríade da arte educação com ênfase no artista-docente a fim de promover uma educação decolonial e libertária, com o estudo da história da cultura Afro-brasileira e Indígena.

Palavras-chave: CORPO POLÍTICO. PASSO. FREVO. EDUCAÇÃO. DECOLONIAL.

Abstract: Frevo is an popular manifestation it is born from the black people, having a characteristic of a freedom dance, of cultural resistance, bringing an ethnic-racial issue rooted that could be highlighted. We will start from the clipping of the Frevo step in its ancestral relationship with capoeira. The general objective of the research was to seek knowledge of the body from a historical-socio-cultural context to make a connection between the epistemology of the street political body, the popular body, making an intersection with the playing body within art education. About the research methodology, we start from a theoretical-practical approach with the teaching and learning of Frevo. It is noteworthy that the entire research process was based on dialogue with the methodology of doing, appreciating and contextualizing, a triad of art education with an emphasis on the artist-teacher in order to promote a decolonial and libertarian education, with the study of the history of culture Afro-Brazilian and Indigenous.

Keywords: POLITICAL BODY. STEP. FREVO. EDUCATION.

1. O caráter transgressor do Frevo associado a uma educação libertária.

Buscaremos aprofundar a pesquisa de um corpo político do Frevo como manifestação e movimento cultural, partindo das questões sociais culturais existentes provenientes da cultura de rua latente e efervescente. A massa social

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

constituinte do carnaval preparava-se o ano inteiro, de tal forma que neste período conquistam a livre expressão de sua cultura, pensamentos, e do seu corpo.

O Frevo surge como parte do movimento expressivo, político, como ferramenta transgressora que constitui na formação de um corpo. O que desperta a reflexão para um estudo aprofundado, a partir de um contexto do que seria “o corpo político do Frevo". O processo de criação é desenvolvido a partir da ebulição do movimento do Frevo, também a afetação e a transformação pela experiência através da percepção somática do corpo como uma totalidade como é apresentado na tese *Errância Passista: Frequências somáticas no processo de criação em dança com o Frevo* (Vicente, 2019).

Com isso, este projeto foi e é de extrema importância para a dança, onde não abordamos a reprodução de passos, mas sim uma educação contextualizada, levando em conta a realidade do artista e do aluno, da comunidade, da sociedade, trabalhando o lúdico através do imaginário da pessoa e também é realizado um trabalho de improviso através da “muganga”. Partindo do suposto do ensino da Dança através dos pilares da Dança-Educação favorecendo um ensino integrado com a contemporaneidade que também possibilite ao artista e aluno a experimentação do seu próprio movimento por meio do ensino da Dança.

Assim como, para Paulo Freire uma educação significativa precisava ser emancipatória, o corpo é um organismo que gera conhecimento e se relaciona com outros conhecimentos de aprendizado, expressão e educação. Correlacionamos aqui o Frevo, pois tem caráter transgressor assim como a educação libertária que nos faz refletir sobre nosso tempo, espaço e condições. Como Freire partiu de uma educação popular, assim como o Frevo vem desse levante de comunicação popular, tendo como viés de comunicação o corpo. Já que é uma dança de caráter libertário, reivindica espaços, meios e gera reflexão de como se configurou esse sujeito político, por isso abrimos este presente trabalho desenvolvendo a conjuntura do que foi e ainda é até os dias atuais o movimento cultural do Frevo.

O **objetivo geral** nesta pesquisa seria o corpo político do passista de Frevo, a partir de um contexto histórico-sócio-cultural mencionado nos estudos das pesquisadoras Valéria Vicente, Isabel Marques e Ana Mae Barbosa, dentre outros, para fazer uma conexão entre a epistemologia do corpo. Assim, usamos como referência o seguinte pensamento de dança: "A valorização dessa realidade histórica, social, cultural e política para que um processo pedagógico seja

ISSN: 2238-1112

significativo para o aluno e possibilita sua ação crítica e consciente no mundo a que pertence..." (MARQUES, 2011, p.46).

Sobre a metodologia de pesquisa, destaco que partimos de uma abordagem teórico-prática com o ensino e aprendizagem do Frevo. Vale destacar que todo processo de pesquisa foi alicerçado em diálogo com a metodologia do "fazer, apreciar e contextualizar", tríade da arte educação (BARBOSA, 2006). Tendo em vista, a abordagem foi pensada a partir do fazer a dança, ver a dança e contextualizar a dança, a partir das questões históricas, sócio-políticas e culturais. Sendo assim, a base metodológica possibilita pensar a partir da dança, de elencar ideias, discutir e formular a partir do corpo. Visamos desenvolver a parte teórica colocando a docente como pesquisadora, levando em conta a ideia da professora-artista-pesquisadora e buscando a formação de intérpretes criadores da sua arte.

Para isso, é considerada dentro de sua epistemologia uma dança revolucionária. Por esse motivo, levantaremos os seguintes questionamentos: Qual seria o contexto político da dança de Frevo nos dias de hoje? E qual seria o contexto histórico-sócio-cultural deste passista? Diante disso, abordaremos estas questões acima nesta pesquisa. Utilizando também o recurso de método de perguntas técnicas que tem o poder de estimular as possibilidades criativas, a estrutura coreográfica vai sendo construída através das respostas.

É de fundamental importância nos colocarmos nos papéis de pesquisadora e de artista, uma vez que se trata, sobretudo, de uma formação crítica de arte. Através de todo conhecimento histórico levantado com esta pesquisa, abordar para além da parte teórica, proporcionando vivências através do processo criativo, que pode ser imagético, relacional, sentimental (trabalhando as qualidades emocionais na corporificação das emoções, como raiva, ira, coragem, etc.), outro caminho é a partir de estruturas espaciais, como por exemplo o trabalho em círculo ou roda, diagonais, ou cruzamento de linguagens como: artes plásticas e dança, teatro e dança, música e dança, literatura e dança, entre outros, as possibilidades são variadas.

Este presente trabalho resultou em Oficinas na rede pública de educação do Distrito Federal, onde a partir do PIBID, a discente pode ter a experiência de como ministrar uma aula com resgate ancestral e regional, dentro das escolas,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

colocando na educação básica o giro decolonial [1], para assim chegarem posteriormente nas Universidades, e Institutos Federais, com uma base sólida. Hoje este trabalho tem o intuito de chegar no ensino da rede pública de educação básica e média. Com esta pesquisa busca-se a conscientização do que seria uma dança popular derivada de um movimento e manifestação que vem implantada de contexto político mostrando a diferença para o que seria uma dança folclórica, relacionada ao mito, lugar místico, sem o cunho reivindicatório.

Catharina Stephanie Santos Leocádio Aniceto Silva
IFB

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. ***A imagem do ensino da arte.*** São Paulo: Perspectiva, 2006.
FREIRE, Paulo, 1921 – 1997 ***Política e educação : ensaios*** / Paulo Freire. – 5. ed. - São Paulo, Cortez, 2001. (Coleção Questões de Nossa Época ; v.23).
FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
MARQUES, Isabel. ***Ensino de dança hoje: textos e contextos.*** São Paulo: Cortez; 2011.
VICENTE, A.V.R. Tese (Doutorado ***Errância passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo.*** – Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

[1] **"Giro decolonial"** é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Paradoxos hiperculturais: a polarização em um mundo feito de colagens culturais e a Arte produzida a partir desse efeito.

Giancarlo Martins (UNESPAR)
Maria Luísa Martins dos Reis (UNESPAR)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: O presente trabalho surge a partir do desejo por uma compreensão dos efeitos que algumas características das relações culturais contemporâneas exercem sobre o corpo e a criação em Arte, possibilitando a formulação de hipóteses que abarquem o caráter paradoxal dessas relações. O conceito de hiperculturalidade, de Byung-Chul Han, é aqui tomado como ponto de partida para entender o modo com o que as culturas vêm dialogando nos últimos anos – para o autor, um modo descentralizado e fora da linearidade espaçotemporal, que se ampara nas justaposições de conteúdo da hipermídia. Ainda que Han perceba essa forma relacional como possibilidade de uma nova práxis de liberdade, inúmeros eventos contemporâneos demonstram crescente polarização ideológica e política, reverberando numa polarização também identitária entre corpos dissidentes e aqueles que se vêem como não dissidentes. Assim, destrincha-se neste trabalho as características da hiperculturalidade como elas mesmas catalisadoras de tais efeitos, a partir de uma análise do binômio turista-vagabundo de Bauman.

Palavras-chave: PARADOXO. HIPERCULTURALIDADE. POLARIZAÇÃO.

Resumo Expandido

Que estamos na era do hiperlink, não é mistério para ninguém. Lives, encontros, mostras de arte, competições… todos vêm mediados por links e telas. Ao buscar informações que alimentassem minha compreensão da realidade e da construção dos corpos contemporâneos, encontrei o prefixo “hiper” como um lugar comum, ainda que carregado de inúmeros valores semânticos distintos: hipermodernidade, hiperrealidade, hipertexto, hipermídia. Estes dois últimos advêm do teórico Ted Nelson, que os caracterizou como corpos de materiais escritos e/ou imagéticos ligados de forma demasiadamente complexa para que sejam convencionalmente expressos numa folha de papel (NELSON, 1965). A leitura convencional direciona o olhar e permite apenas uma leitura dos dados presentes, enquanto o formato hipertexto proporciona possibilidades dinâmicas que se adequam às habilidades, necessidades e contexto do leitor. Byung-Chul Han (2019) levanta o hipertexto como a forma com que a cultura vem se estabelecendo em

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

diversos âmbitos: um *patchwork* de tempos e espaços, letras, imagens, conteúdo culturais. A esse modo relacional ele dá o nome “Hiperculturalidade”.

Han também aplica tal noção à construção de identidades contemporâneas – identidades hiperculturais, para o autor -, caracterizadas pela desintegração do horizonte que dá sentido às sedimentações identitárias. Assim, emerge não uma massa unitária cultural, mas uma intensa individualização que permite o *patchworking* como modo operativo de tecer a subjetividade. Han esperançosamente defende que esse modo emergente “justaposição do diferente” permitiria uma nova práxis da liberdade.

A colagem cultural realmente gera acesso a infindos fatos, de incontáveis lugares e épocas. Mas com qual nuance isso é recebido? O corpo contemporâneo tem tempo para entender os trâmites políticos por trás de cada plataforma que nos entrega as informações? Podemos nos dizer “alfabetizados” a esse modo de receber informação e operar na dinâmica hipercultural? Afinal, se em tese estamos num mundo cada vez mais hiperizado, plural, cheio de acessos a formas culturais, como continuamos a perceber uma polarização enorme em termos ideológicos e políticos? Exemplos disso foram as eleições dos Estados Unidos e Brasil. Política é corpo, e se faz com e no corpo; percebe-se, então, corpos que também se enxergam muitas vezes polarizados. Identidades polarizadas.

A horizontalidade que existe nessa colagem cultural não é a horizontalidade de quebra de hierarquias, mas, sim, de falta de profundidade. Pascal Gielen (2015) critica o excesso de horizontalidade que o tempo da produção neoliberal nos obriga a ter. O autor traz a verticalidade não como metáfora à hierarquia, mas como uma necessidade de aprofundamento que qualquer produção tem: considerar o que veio antes, o que pode causar no mundo, criticar e refletir sobre seu processo.

Bauman (1999) traz um binômio que ampara a reflexão sobre a polarização dentro de um contexto tão cheio de hiperidentidades: o Turista e o Vagabundo. Ele descreve a relação tempo-espaço contemporânea de forma próxima aos modos hiperculturais de entender o mundo cunhados anos depois por Byung-Chul Han, afirmado que as “fronteiras naturais” dissolveram-se. No entanto, para Bauman, um erro grotesco é crer que o caráter das navegações espaciais pode ser generalizado a todas as parcelas da sociedade. Há distintas embarcações, e a diferença entre elas pode ser a diferença entre a vida e a morte.

ISSN: 2238-1112

Assim, os indivíduos movem-se divididos entre turistas e vagabundos. Os primeiros, têm as novas organizações do capitalismo globalizado voltadas para para seu desfrute; quem tem bens. Os segundos precisam se mover porque o mundo ao ser redor é inóspito; muitas vezes na ilegalidade, em situações de profunda desumanização. Para o autor, o vagabundo é um fantasma para a vida dos turistas, pois a linha que os divide, muitas vezes é tênue. Num mundo cada vez mais instável, feito de empregos temporários, projetos passageiros e ações financeiras que podem a cada dia ser desvalorizadas, a sua posição parece absolutamente sem garantias.

Bauman foca seu trabalho em dissidentes pátrios e consumidores fracassados, mas num movimento *à la* Paul Preciado, trago isso para a realidade identitária, e afirmo que esses dissidentes estão numa situação paralela aos dissidentes identitários. Os turistas, dentro desse recorte, ocupam o cômodo lugar dos indivíduos com uma passabilidade normativa. O vagabundo, *queer*, nesse caso, é aquele que atesta as possibilidades que ultrapassam o pré-estabelecido, mas trazendo em si um cerne que inegavelmente se une àqueles que representam a norma: carne, osso, enfim, o corpo. Além do corpo carnal, as mídias trazem à tona informações de diversas realidades e opiniões, sem nuance. Assim, a primeira vez que você vê uma pessoa que pensa diferente no seu *feed*, a dissidência faz-se presente. Mas depois disso, vem o bloqueio. Mutar. Deletar. Cancelar. E as próximas vezes que você tem contato com aquilo, é nos memes que o “seu lado” cria, sobre aquela diferença.

Cada vez mais, alguns corpos viram “o corpo do outro lado”; o corpo antagonista ao seu. E se isso acontece mesmo havendo um grupo que clama que todas as pessoas têm características de fissura à norma porque ninguém é uma ficção ideal de ser humano e identidade pura, é porque para um “lado” interessa se distanciar e manter-se diametralmente oposto àquilo que desvia da norma. Ser um turista e não vagabundo. Afinal, quão normativo, correto, humano direito, pessoa de bem eu sou, se eu perceber que não existe “o outro lado?”.

Maria Luísa Martins dos Reis
UNESPAR
malumdosreis@gmail.com

Bailarina e multiartista. Graduanda no curso Bacharelado e Licenciatura em Dança, atualmente participante do Programa de Iniciação Científica, orientada por Giancarlo Martins.

Giancarlo Martins
UNESPAR
giancarlo.martins@unespar.edu.br
Professor, pesquisador e artista. Atua como professor adjunto do Mestrado Profissional em Artes e nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR / Campus II - FAP)

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999.

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidade, Cultura e globalização**. Rio de Janeiro: Vozes 2019.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Dança contemporânea e gestualidade como comunicação social e política – um recorte

Lilian Isídio de Oliveira Lima (FAV)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo

A dança é uma linguagem que depende da experiência da corporeidade para existir. Segundo Le Breton (2019), o homem é socialmente criador dos movimentos do corpo, e a sociedade em que vive influencia no produto "corpo-movimento" dos seus sujeitos. Tal pensamento é convergente com a ideia de Katz e Greisner (2001), a qual diz que o corpo, quando transforma política em biopolítica, através do seu entendimento como corpomidia, permite uma leitura crítica do que está em curso na nossa sociedade. O "corpo político" tornando-se mais um sujeito social, e junto à sua micropolítica, passa a ser ameaça, alvo da tecnologia de poder reconhecida por Foucault (1987) como Biopolítica, a qual age sobre o tempo, espaço e gestos das pessoas. A dança contemporânea, que se aproxima do conceito de liberdade, busca burlar esse mecanismo de poder e coerção artístico e social (SÃO JOSÉ, 2011). Entretanto, mesmo consciente quanto às amarras e coerções políticas, o corpo é conexão social, e não se isenta em sentir e ser socialmente, trazendo em si todos os aspectos simbolizados em sua pele, aparência e movimento. Sendo assim, como se movimenta o corpo e a dança contemporânea durante e após regimes políticos autoritários? A hipótese inicial do trabalho é que a gestualidade explorada na dança contemporânea é uma ferramenta eficaz de comunicação social, e tem sido moldável às necessidades de discurso do intérprete e da sociedade. A partir dos conceitos visitados acima, o presente trabalho tem como objetivo iniciar um entendimento sobre corporeidade, dança contemporânea, gestualidade, controle social e corpo obediente. Trata-se de uma pesquisa básica, de abordagem qualitativa, com objetivo exploratório, estando em fase inicial da pesquisa.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA. GESTUALIDADE. CORPOREIDADE CORPO OBEDIENTE.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Lilian Isídio de Oliveira Lima
FAV
lilianisidiool@gmail.com
Graduanda em Licenciatura em Dança, Faculdade Angel Vianna

Vanessa Matos
FAV
fisiologiadanca@gmail.com
Professora, Faculdade Angel Vianna

Referências:

LE BRETON, David**. A sociologia do corpo**. 6.ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir,** Nascimento da prisão. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
KATZ, Helena, GREINER, Christine. **Corpo e processos de comunicação.** Revista Fronteiras – estudos midiáticos, vol III, n. 2, p.65-74, 2001.
SÃO JOSÉ, Ana Maria de. **Dança Contemporânea: um conceito possível?** In: V Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade". 2011, Sergipe. Disponível em: < http://educonse.com.br/2011/cdroom/eixo%209/PDF/Microsoft%20Word%20-%20DANcA%20CONTEMPORaNEA%20UM%20CONCEITO%20POSSiVEL.pdf> Acesso em: 10, abril, 2021.
SILVA, Edna Christine. O movimento como dispositivo de poder. **Revista Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 40-53, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7081/0> Acesso em: 10, abril, 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Éticas Bixas na cena da Sóhomens Cia de Dança

Samuel Alves Nascimento (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Resumo: Corpas (bixas) em suas existências políticas vivem em enfrentamento na dança quando padrões determinam uma estética centrada em técnicas, métodos e formas de como um corpo pode ou deveria dançar. É usado neste resumo o conceito *Ética bixa* proposto pela bixa Paco Vidarte e o livro *Corpos que importam* de Judith Butler para pensar sexo e gênero na construção social e sua relação com a cena de dança, especificamente na Sóhomens Cia de Dança. Para tanto este trabalho questiona: é possível afirmar que na Sóhomens cia de Dança existe uma Ética bixa? A partir deste questionamento, é interessante pensar a criação da Companhia como uma ética bixa que insurge para emancipar estas corpas de qualquer padrão que certos tipos de dança ainda impõem, compreendendo novos jeitos de gays (homens) dançarem criando um contexto afirmativo e político a partir das suas necessidades e urgências na dança, sem se reduzirem a perspectivas estéticas binárias de mundo, dançando como se sentem e se identificam.

Palavras-chave: DANÇA. ÉTICA BIXA. CORPAS

Abstract: Corpas (bixas) in their political existence live in confrontation in dance when patterns determine an aesthetic centered on techniques, methods and ways of how a body can or should dance. In this summary, the Bixa Ethics concept proposed by the bixa Paco Vidarte and the book Corpos que Mattar by Judith Butler are used to think about sex and gender in the social construction and their relationship with the dance scene, specifically in Sóhomens Cia de Dança. Therefore, this work asks: is it possible to affirm that in Sóhomens cia de Dança there is a low Ethics? Based on this questioning, it is interesting to think of the creation of the Company as a low ethic that seeks to emancipate these bodies from any standard that certain types of dance still impose, understanding new ways of gays (men) dancing, creating an affirmative and political context from of their needs and urgencies in dance, without being reduced to binary aesthetic perspectives of the world, dancing as they feel and identify themselves.

Keywords: DANCE. BIXA ETHICS. BODIES

1. Corpas que importam na dança

Dançar para afirmar-se enquanto corpo, é uma ação intrínseca aos artistas da dança que primam pelo seu fazer. A dança é uma luta ativa cotidiana! Dito isto, pressupõe-se que todo artista é também um ativista ou artivista, haja vista que, corpos com todas as suas diversidades e singularidades, vulgo corpos, corpes e corpas em suas existências políticas, como é o caso da Sóhomens Cia de Dança,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

enfrentam batalhas circunstanciais quando a dança ainda é capturada por padrões que determinam formas, técnicas e métodos para reproduzir uma estética que dita como corpos podem ou deveriam dançar.

Neste sentido, diante de alguns aspectos sociais e, mais especificamente, de questões identitárias de raça e de gênero não dá para negar a dura realidade em que os que podem são os que sempre puderam de acordo com padrões eurocêntricos que constituem certos tipos de dança, como pessoas brancas, héteras, magras e longilíneas. Por outro caminho existem os que tem que se adequar a esses modelos para conseguirem ser aceitos e se inserirem em determinados espaços, enfrentando muitas lutas nesse processo, ou na contramão criar seus próprios contextos, suas próprias éticas.

É usado neste texto a Ética bixa de Paco Vidarte[1], que é uma bixa, referenciada aqui na pesquisa de uma bixa, para falar das bixas, assim como Corpos que importam de Judith Butler[2] para pensar sexo/gênero na construção social.

Deste modo, é interessante desde já, trazer a provocação em que a própria criação de ideais de gênero que prevalece, determina muitas vezes como um corpo se identifica na sociedade. De acordo com (BUTLER, 2020, p.15) “Não existe esboço possível do corpo e sim codificações de valor sobre esse corpo”. Neste sentido, um corpo já nasce carregado de valores e códigos, então, pensar essa desconstrução e está desidentificação na dança, já que nos identificamos a partir destes valores aprendidos desde que nos entendemos sujeitos, é necessário, urgente e ético.

2. Construindo éticas bixas na Sóhomens cia de Dança

De acordo com as perspectivas de Judith Butler sobre performatividade[3] de gênero aponta-se que quando leva-se a questão para refletir estas éticas bixas

[1] **PacoVidarte** foi o primeiro a discutir "Teoría Queer" na universidade espanhola e publicou um número impressionante de artigos e livros de renome internacional sobre J. Dérrida e também sobre a teoria LGTB.

[2] **Judith Butler** é uma filósofa pós-estruturalista estadunidense, uma das principais teóricas contemporâneas do feminismo e teoria queer. Ela também escreve sobre filosofia política e ética.

[3] A performatividade não é, portanto, um ato singular, pois sempre é a reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais é uma repetição. Além disso, esse ato não primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, reciprocamente, sua teatralidade ganha certa inevitabilidade dada a impossibilidade

ISSN: 2238-1112

presentes na cena da Sóhomens Cia de Dança, não se restringe apenas aos momentos em espaços artísticos e não artísticos e sim compreende se uma performatividade que acontece como discurso reiterado destas corpas também fora de cena.

Importante que se compreenda a construção de éticas bixas em corpas que dançam pois, de um modo geral, “existe a necessidade e não a urgência – de uma ética bixa feita por nós e para nós. Uma ética que seja realmente autônoma e não devedora de valores, situações, contextos que não são nossos”. (VIDARTE, 2019, p. 20).

Para compreender o contexto da Sóhomens Cia de Dança é relevante traçar seu percurso histórico na intenção de questionar: é possível afirmar a existência de éticas bixas na cena da cia?

É possível pensar a construção de uma ética bixa advinda pela criação da companhia que insurge justamente do desejo de construir certa autonomia nas suas obras, desenvolvendo assim trabalhos autorais que, em sua maioria, buscavam/buscam uma estética que borre estas corpas, problematizando discursos binários, trazendo em seus espetáculos, feminilidade, androgenia, performance drag, entre outros aspectos dissidentes que dão visibilidade para essas existências bixas.

No que diz respeito à possibilidade de borrar as fronteiras, Lopes e Silva problematizam que:

> É importante borrar os limite e fronteiras dessas definições e imagens, no sentido de pensar corpos mais híbridos ou transgressivos, inclusive para o que se entende como corpo masculino ou feminino – corpos estes que apresentam formas e modelo compartilhados/valorizados socialmente. (SILVA, LOPES, 2014, p. 26,27)

de divulgar de forma plena sua historicidade). Na teoria dos atos de fala, a performatividade é a pratica discursiva que realiza ou produz aquilo que nomeia.

ISSN: 2238-1112

IMAGEM 1: Espetáculo TRINDADE (2018)

Portanto, a construção de uma ética bixa no contexto da Sohomens Cia de Dança é um ato que emancipa estas corpas de qualquer padrão que certos tipos de dança ainda impõem, compreendendo novos jeitos de gays dançarem criando um contexto afirmativo e político a partir das suas necessidades e urgências na dança, sem se reduzirem a perspectivas estéticas binárias, dançando como se sentem e se identificam.

No entanto, percebe-se que ainda há uma condução causada por éticas universalistas e heteronormativas que surgem para neutralizar estas corpas bixas em vários contextos, inclusive na dança do Piauí.

A dança da Sóhomens vem da necessidade de dançar como estas bixas se sentem no mundo, corpas bixas oprimidas pelo sistema machista social que reflete na dança. De acordo com (VIDARTE, 2019, p.21) “ uma ética bixa deve nascer justamente da singularidade de pertencimento a uma coletividade”. Diante disso a companhia é um movimento que insurge para reinventar a dança, propondo com suas obras reflexões críticas em que bixa, lésbica, trans, homem, mulher e quaisquer outras formas de existir, e se identificar dançam como quiser.

Samuel Alves Nascimento
UFBA
samuelalvis19@gmail.com
Artista, Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA), Graduado em Licenciatura em Educação Física (IESM), integra o corpo docente da Escola Estadual de Dança Lenir Argento (Teresina/PI), Produtor e professor de dança do

Balé da Cidade de Teresina, Um dos coordenadores da plataforma Danças que temos feito e performer da Sóhomens Cia de Dança.

Referências

BUTLER, Judith; **Corpos Que Importam**: os limites discursivos do" sexo"; tradução de Veronica Daminelli, Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 Edições; Crocodilo Edições, 2019.

SILVA, Luís Augusto Vasconcelos da; LOPES, Maycon. **Corpos híbridos e transexualidade:** para além da dicotomia de gênero. 2014.

VIDARTE, Paco; **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ; Paco Vidarte traduzido por Maria Selenir Nunes dos Santos, Pablo Cardellino Soto. São Paulo: n-1 edições, 2019.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Processos criativos em dança como acionadores de microacontecimentos decolonizadores

Tainá Andes Pinto (UEA/FAPEAM)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

RESUMO: Esta pesquisa de iniciação científica foi financiada pela Fundação de Amparo a Pesquisa da Amazônia (FAPEAM) teve como foco analisar, contextualizar e deslocar conceitos a cerca de processos criativos em dança, utilizando os mesmos, como acionadores de microacontecimentos decolonizadores. A revisão bibliográfica foi guiada pela Teoria Corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner (2015), pelo conceito de experiência de Jorge Larrosa (2002, 2016), o microativismo do corpo (GREINER, 2017) e timidamente iniciamos estudos decoloniais pautados principalmente em autores brasileiros, como Ailton Krenak (2019, 2020). Como resultado foram criados: Janeiro; Amálgama; O eterno retorno; O tempo que me tem; Psicopolítica. São processos criativos que estão expostos no que denominados de diário de bordo digital, um perfil criado na plataforma digital do Instagram e aberto ao público. Tal instrumento digital foi pensando devido a realização da pesquisa coincidir com a crise sanitária mundial devido a COVID-19.

PALAVRAS-CHAVE: PROCESSO CRIATIVO. MICROACONTECIMENTO. DECOLONIZAÇÃO. DANÇA.

ABSTRACT: This scientific initiation research was funded by the Amazon Research Support Foundation (FAPEAM) and exploratory focuses on analyzing, contextualizing and displacing concepts about creative processes in dance, using them as triggers for decolonizing micro-events. The literature review was guided by the Corpomedia Theory of Helena Katz and Christine Greiner (2015), the concept of experience by Jorge Larrosa (2002, 2016), the microactivism of the body by Greiner (2017) and decolonial studies based mainly on Brazilian authors, such as AiltonKrenak (2020). As a result, were made: January; Amalgam; The eternal return; O tempo que me tem.Creative processes that are exposed in what are called the digital logbook, a profile created on Instagram's digital platform and open to the public. This digital instrument was thought of due to the fact that the research coincided with the global health crisis due to COVID-19.

KEYWORDS: CREATIVE PROCESS. MICRO-EVENT. DECOLONIZATION. DANCE.

Introdução

Historicamente existe uma dança disseminada no Brasil que é colonizada e ocidentalizada que desde sua origem exclui outras formas de dançar que já existiam antes mesmo da descoberta do Brasil (PASSOS, 2019). Incomodada com a

ISSN: 2238-1112

perpetuação desse tipo de pensamento, esta pesquisa se debruçou sobre processos criativos em dança como acionadores de microacontecimentos que transformam o sentido do movimento (GIL, 2004) e a partir disso desencadear singularidades artísticas.

Tal singularidade é vislumbrada dentro da possibilidade em adquirir uma autonomia criativa e porventura processos decolonizadores no modo de produzir a dança. Neste sentido, há referências que amparam os estudos decoloniais, bem como publicações científicas que tratam dos processos criativos nas artes de modo geral. No entanto, enquanto pesquisa das artes do corpo ainda sentimos que o imbricamento destes conceitos aplicados na dança ainda suscita maior engajamento dos pesquisadores desta linguagem artística.

Neste contexto, esta pesquisa propõe pensar processos de criação em dança guiados pela Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2015) que desestabilizam lógicas dualistas e reprodutoras da dança; pelo conceito de experiência de Larrosa (2016), microativismo de Greiner (2017) e estudos decoloniais que foram se definindo no desenvolvimento da pesquisa, trazendo autores indígenas como Ailton Krenak (2020) para friccionar as observações e análises resultantes desta pesquisa.

Para ecoar

No campo das artes e nos processos criativos que compõem o estudo, a micropolítica é uma expressão e ação de resistência que provoca e contesta a estética e linguagem na dança com o objetivo de também atingir o sensível na política. Essa particularidade se manifesta a fim de descentralizar alguns padrões de pensamentos e manifestar um microativismo por meio da dança. A figura 1 apresenta uma corporeidade do estado mental e da realidade colapsados. Trata de posicionamentos microativistas, afetados pela macropolítica, que expressa e gera microacontecimentos.

ISSN: 2238-1112

Fig.1 – Psicopolítica. Intérprete-criadora: Tainá Andes. Foto: Print screen – 2021. Fonte: Arquivo Pessoal

Vivendo uma forma de empoderamento na dança, me coloquei como sujeito e pesquisadora para analisar possíveis e diferentes maneiras de movimentar sem seguir quaisquer padrões tecnicistas imposto para dizer o que é ou não dança. O conceito de corpo de acordo com a teoria corpomídia de Katz e Greiner (2015) fundamenta esta pesquisa, entendendo que "o corpo não se finda nos limites geográficos de sua pele" (VALETIM, 2014, p.20). Assim, somos o corpo e toda a sua subjetividade, não é apenas um corpo que se move, ele tem uma história, uma vivência. Abordagem principal a experiência. "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca" (LARROSA, 2002, p.24). Por isso, imersa na pesquisa-ação, tive o prazer e o reconhecimento de vários pontos de partidas para a criação, como por exemplo, um fato histórico da potência tecnológica e capitalista, como disse Krenak (2020, p. 8):

> Governos burros acham que a economia não pode parar. Mas a economia é uma atividade que os humanos inventaram e que depende de nós. Se os humanos estão em risco, qualquer atividade humana deixa de ter importância.

Os gatilhos para a criação, sobretudo, é um microativismo, dança política que surge na escala do micro, e como um acontecimento, como ocorre na linguagem da performance. Decidimos pensar então na união dessas palavras

ISSN: 2238-1112

micro e acontecimento, como microacontecimentos que vão se desenrolando de forma diferenciada em ritmo e quantidade, como *insights* formam a criação artística e que tem a ver com a aprendizagem significativa.

Aqui, o microacontecimento é especificamente aquilo que instiga e contesta algo relacionado à colonização que atravessa séculos, para confrontar buscamos uma postura decolonizadora, que tem o poder de resistência, da necessidade de questionar a reprodução de estéticas criadas para outros corpos, e propor uma pesquisa em prol da emancipação dos corpos originários e suas danças. É o ato ativista de um microacontecimento que, parte de percepções particulares, e à princípio, da pesquisa que se expande em trabalhos que foram expostos durante a pandemia.

Os resultados alcançados possibilitaram o entendimento do que é um poder macro e micropolítico, de onde vem e como se instaura no corpo que dança, na sociedade em si e nos processos criativos em meio à pandemia. A percepção e o reconhecimento pessoal valorizando o saber da experiência e os pontos de partida para um processo criativo mais autônomo foram acionados, contribuindo para o crescimento profissional no campo das artes da cena e em especial da dança, transformando o sentido do movimento e construindo outras narrativas.

Tainá Andes Pinto
UEA/FAPEAM
tap.dan18@uea.edu.br
Graduanda em Bacharelado emDança pela UEA.
Presidente do Centro Acadêmico de Dança (UEA/Gestão2021).
Artista Independente, professora de babyclass, pesquisadora de dança.

Yara dos Santos Costa Passos
UEA
ycosta@uea.edu.br
Professora do Curso de Dança da UEA. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestra em Performance Artística - Dança (FMH/Universidade de Lisboa). Especialista em Coreografia (UFBA). Diretora, intérprete, criadora e produtora da Índios.com Cia de Dança.

Referências

BONDÍA LARROSA, J. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** In: Revista Brasileira de Educação, núm. 19, jan-abr, 2002, pp. 20-28 Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação Rio de Janeiro.

GREINER, C. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

KATZ, H.& GREINER, C. (orgs). **Arte e Cognição: corpomidia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015.

KRENAK, A. **O amanhã não está à venda.** Companhia das Letras, 2020.

PASSOS, Y. S. C. **Corpos da Floresta: experiências para resistir.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

SILVA, G.P. **Ações artísticas micropolíticas na sociedade pós-moderna**, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, p.29-39, 2017.

VALETIM, L. R. **Processos compartilhados em dança: experiência de criação e aprendizagem**. Dissertação de Mestrado PPG Dança UGBA. Salvador, p. 16-37, 2014.

ISSN: 2238-1112

DANÇA E TECNOLOGIA

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

CORPAS E DANÇAS PRODUZIDAS N(D)AS VIOLÊNCIAS.

Maria Helena F. de A. Bastos - Helena Bastos (USP)
Lígia LosadaTourinho (UFRJ)
Yara dos Santos Costa Passos (UEA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

Uma afirmação possível é que o corpo em movimento é a matriz da comunicação e cognição. Nesse raciocínio, consideramos o movimento, como a ação do corpo enquanto processo de suas experiências com o meio. O corpo é um sistema em constante formação, uma vez que sua materialidade é sensível e dinâmica. Isso significa que a experiência de um corpo no mundo, sua forma de existência, se concretiza na medida que vamos vivendo.

Nos tempos constantes de conectividade em que nos encontramos, o uso de cada uma delas tem a ver com o modo como vivemos, com o que lembramos e esquecemos, com o que produzimos, com a maneira como guardamos/encontramos o que produzimos e ainda como muitas pessoas são silenciadas e invisibilizadas. Tudo o que vamos vivendo nos modifica.

De tais perpectivas, nos deparamos com temporalidades que se cruzam de experiências que às vezes elegem caminhos, em outras são lançadas para ambientes não previstos, e ainda outras, de incidências que insistem, persistem em permanências possíveis, e neste estrangulamento uma imensa maioria de pessoas brasileiras tocam níveis de sobrevivências, são 80%, conforme nos informa o cientista político Jesse de Souza (SOUZA, 2021). Vamos elegendo trilhas, negociando nas pluralidades de gestos e vozes, as quais de diferentes maneiras vão se contaminando entre si na e da coimplicação de seus contextos ambientais, culturais, sociais e políticos.

A partir dessa introdução, o Comitê Corpo e Política expõe a emergência do humano como uma criatura estética em função de sua natureza que envolve profundas habilidades sensoriais, motoras e cognitivas co-implicadas entre si. Nesse recorte, sublinhamos conexões das instâncias entre o estético e o político.

Em entrevista, Sousa nos provoca que apenas uma abordagem multidimensional permite efetivamente perceber como o racismo sempre esteve no comando da iniquidade da sociedade brasileira, da escravidão até hoje. Nesse

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

espectro captamos o racismo como a verdadeira causa de todo o atraso social, econômico e político do Brasil. Sobre que racismo estamos pontuando?

A questão da necropolítica destaca-se como necroempoderamentos e necropráticas cuja intenção primeira e última é agenciar o uso predatório dos corpos. Neste comitê, enfatizamos corpas e danças que a violência nos explicita. Perceber as diferentes facetas do racismo possibilita não se deixar fazer de tolo, por exemplo, quando o racismo racial assume outras máscaras para fingir que se tornou guerra contra o crime, como se a vítima não fosse sempre negra, ou luta contra a corrupção, usada contra qualquer governo popular no Brasil que lute pela inclusão de negros e pobres.

Outro ponto relevante é a questão da igualdade de gênero. A artista e filósofa transfeminista mexicana Sayak Valencia vai nos apresentar o conceito de Capitalismo Gore. “Ao adotar o transfeminismo, Valencia defende um feminismo transversal, interseccional, que inclui todos os outros feminismos e não apenas o feminismo que se dedica à questão da transsexualidade, mas também.” (ZUIM, 2020). Valencia atenta para uma certa virada epistemológica da violência. Entrevemos assim, diversas ameaças corporais, responsáveis pela permanente exposição às incessantes negociações com a morte na vida cotidiana urbana, que deixam mais expostos vidas vulnerabilizadas como pobres, indígenas, negros, população LBTQIA+ e de rua, mulheres, entre outres.

A partir do amplo espectro citado, intentamos verificar como certas experiências artísticas procuram desestabilizar as necropráticas que configuram uma sensibilidade cultural permissiva à cotidianização de todo tipo de assassinato.

Ao evocarmos no “VI Congresso 2021#2 virtual” deste Comitê, da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, a ideia do Capitalismo Gore (VALENCIA, 2010) desejamos sublinhar como o nosso sistema político e econômico não difere do imaginário do terror *gore* ao também tratar as pessoas como pedaços de carne, mercadoria passível de ser aniquilada e quantificada a partir da lógica do que o filósofo Camaronês Achile Mbembe nomeia de necropolítica. Qual o lugar dado à vida? Na situação precária que a Síndrome Sanitária Mundial nos impõe, as diferenças sociais ficam mais expostas e a situação dos mais vulneráveis também se evidenciam.

ISSN: 2238-1112

Enquanto nós, pessoas implicadas neste panorama social cujas diferenças estão cada vez mais exarcerbadas, a arte não fica preservada deste contexto, vai sendo corroída neste social.

A interrogação “que danças estão por vir?” proposta pela Diretoria da ANDA, para o VI Congresso ANDA deve ser redimensionada, uma vez que o mundo de hoje está indissociável daquele de antes. As telas já estavam em nossos lares, nós é que não percebíamos o quanto estávamos plugados. A questão da produtividade a muito tempo é um imperativo. Tal indagação nos leva a pensar sobre comportamentos de artistas, pesquisadores e professores frente aos usos de leis de incentivos ou programas de bolsas, de modo a expor conexões entre tais comportamentos pessoais e uma compreensão das relações entre corpo/meio em uma esfera mais ampla, social e política.

Nesse escopo, como artistas e docentes tentamos driblar, em parte, a escassez de incentivos via bolsas, fomentos e políticas públicas, mas precisamos nos conscientizar que lógicas produtivistas são acentuadas no modo como utilizamos. Enfim, há uma sensação de que somos cada vez mais enlaçados numa condução que parte de uma violência que é construída por escassez de políticas públicas que dê conta em parte, do abismo social que cada vez mais somos levados a enfrentar.

Nesses confrontos, são geradas muitas formas de violências, umas mais explicitadas e outras mais veladas. Destacamos o racismo, como um complexo imaginário social o qual é sublinhado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema de educação. A questão de igualdade de gêneros, e aqui sublinhamos a violência sobre a mulher, intensificada nestes tempos de isolamento social. Sabemos do aumento do feminicídio acirrado com a Crise Mundial Sanitária, COVID 19. Evidenciam-se o aumento de distintas formas de violências às mulheres, população LBTQIA+ e de rua, acentuadas no distanciamento social. Participação efetiva das pessoas com deficiência em projetos e ações culturais, quer seja como público ou como artista. Nesse foco, como viabilizarmos uma arte para todas as pessoas, a partir da acessibilidade na sua complexidade de ações e entendimentos?

Enquanto pesquisadores precisamos enfrentar que tantas vidas são banidas pela inoperância das políticas públicas de moradia, segurança e saúde implantadas pelo Estado. Como artistas, é inevitável um certo engajamento social.

Nesse sentido, acreditamos que o gesto artístico implica ações pedagógicas que esses fazeres interseccionam.

De maneiras distintas, a violência opera explicitamente e/ou subterraneamente em *moveres* que embaralham as relações entre vida e morte, delineando a característica do terror: concatenação entre biopoder, estado de excessão e o estado de sítio (MBEMBE: 2018).

A artista multidisciplinar portuguesa Grada Kilombo comenta que absorvemos uma noção ainda patriarcal e fálica do que é o conhecimento:

> Fazemos muitas coisas, mas há uma hierarquia: aquilo que está ligado à academia é o verdadeiro conhecimento e a verdadeira profissão. Depois, nós nos especializamos numa coisa, depois fazemos um mestrado, um doutorado…é uma coisa bem fálica que vai crescendo, crescendo, crescendo. Eu acho a coisa é muito mais cíclica, mais circular, em que nosso conhecimento atravessa muitas diferentes disciplinas e está em diálogo com diferentes formatos. (KILOMBA, 2019)[1].

Para Kilomba, o saber e a arte também são territórios de descolonização. Ao trazermos este apontamento, compreendemos que o estético, o político, o social são indissoluvelmente implicados uns nos outros.

A partir deste arrazoado mapeamos que todes os trabalhos apresentados nesta edição, neste Comitê, de modo distinto, pontuavam um aspecto de racismo de perspectivas que tocam igualdade de gênero, processos identitários, a pobreza, os abismos tecnológicos que o isolamento social nos firmou, a questão dos corpos com deficiência serem acatados e respeitados potencializando seus modos de existências...de algum modo, nessas referências a questão da violência expõe-se como um mover que vai acionando distintos racismos.

Este é o segundo Congresso em que este Comitê se encontra. Um ponto que estamos enfrentando é que a metodologia não tem dado conta do modo como ele se propõe e na diversidade dos temas que o envolve. São muitas camadas, o que de algum modo, é um espelhamento da nossa sociedade de variados modos que o racismo expõe. A questão da violência surge como um sintoma o qual vai pulverizando possibilidades de movências mais qualitativas. Em função dessa análise apresentamos uma reorganização para este Comitê.

[1] https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138_634355.html Entrevista de Grada Kilomba ao El Pais. Acesso em 18/08/2021.

Aprovado no último Congresso, passará a ser intitulado “Corpo e Política: implicações e conexões em danças” para o biênio 2022/2023. Seremos cinco coordenadores de regiões distintas do Brasil.

Soma-se a vontade de repensarmos para o futuro outros modos de encontros deste Comitê. Nessa proposição, insistimos no enfrentamento de uma metodologia que contemple com mais justeza e profundidade as naturezas das pesquisas apresentadas que norteiam esta aglutinação, assim como no reconhecimento dos diversos temas que surgem nesta aglutinação. Como mapeá-los, como formalizá-los e como colaborarmos melhor, uns com os outres?

Em relação ao “VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança 2021 - 2ª Edição Virtual” tivemos 58 trabalhos inscritos entre comunicações orais e banners. Foram aprovados 38 trabalhos para publicação destes Anais. Ao final, Helena Bastos (USP), Ligia Tourinho (UFRJ) e Yara Costa (UEA) somaram na organização, coordenação e discussão criando 3 aglutinações. Tentamos dar uma ênfase em cada uma. Consideramos que Aglutinação II, o recorte de um determinado perfil ficou mais evidenciado, a partir das pesquisas que nele foram agregadas.

No geral, evidencia-se que este Comitê tem o desafio de demarcar com mais evidência os assuntos que nos convocam enquanto pesquisadores. Provocações permanecem e nos mobilizam a enfrentar com mais precisão o foco deste “corpodançapolítica”.

Aglutinação I - Coordenação de Helena Bastos

Participação: 19 trabalhos aprovados

Comunicação Oral: 17 Banners: 2

Faltaram: 1 Comunicação Oral e 1 Banner

Para publicação nos Anais 2021#2 virtual: 10 trabalhos publicados

Textos Completos: 9

Banner: 1

1) Lygia Clark e caminhos éticos da arte

ROCHA, Amanda & PIMENTEL, Ludmila Cecilina Martinez

2) Corpo, política e terror: o terror de estado no brasil como possibilidade de alegoria na dança.

ISSN: 2238-1112

MOURA, Artur Braúna de de Moura & GUIMARÃES, Daniela Bemfica Guimarães (UFBA).

3) Uma possível prática de resistência contextualizada no cotidiano dos corpos nas telas: Labcorpalavra.

ALBUQUERQUE, Iara Cerqueira Linhares de (UESB).

4) Estilhaços vitruvianos: processos de invenção de mundos na dança contemporânea.

MELO, Iara Costa de & BITTENCOURT, Adriana Machado (UFBA).

5) Ideias para agitar o mundo em nós.

JÚNIOR, Ireno Gomes da Silva (UFBA).

6) Cidade que dança: características do espaço urbano para acolhimento da diversidade da dança soteropolitana.

MAGALHÃES, Clênio Cunha & MOURA, Gilsamara (UFBA).

7) BANNER

Paradoxos aradoxos hiperculturais: a polarização em um mundo feito de colagens culturais e corpos produzidos a partir desse efeito.

REIS, Maria Luísa Martins dos & MARTINS, Giancarlo (UNESPAR).

8) Intervenção na Universidade Federal da Paraíba: Performatividades Em Modos de Enfrentamento na Ocupação ALPH.

SOUZA, Jamysson Ian Lima & DIDONET, Candice (UFPB).

9) Entre o aqui e o agora: Danças (em) (na) pandemia.

ARAGÃO, Marcela Gomes & GUIMARÃES, Daniela Bemfica (UFBA).

10) Bordados de Corpus & Erratórios: moveres nas cidades/post/mortem/nas do Capitalismo Gore.

MARQUES, Diego & BASTOS, Maria Helena Franco de Araujo Bastos (USP).

Aglutinação 2 - Coordenação de Ligia Losada Tourinho

Participação: 19 trabalhos aprovados

Comunicação Oral: 18 Banners: 1

Faltaram: 0 Comunicação Oral e 0 Banner

Para publicação nos Anais 2021#2 virtual: 14 trabalhos publicados

Textos Completos: 13

Benner: 1

1) Sim, é K-pop!: a dança fluida de Taemin e a representatividade para jovens.

MARINS, Ivana Carvalho (ufba).

2) Quando a dança acontece: Cia. Lápis de Seda, Movência e corporealidades na prática.

MORASTONI, Giovanna Bittencourt (UDESC) & SCLIAR, Bianca (UDESC)

3) Objetos dançantes: a perspectiva da análise de movimento em busca de reviravoltas epistemológicas.

MAMARI, Julia Coelho Franca de (UFRJ).

4) Éticas bixas na cena da Sóhomens Cia de Dança.

NASCIMENTO, Samuel Alves (UFBA).

5) FEMININO: CRIAÇÃO EM VÍDEOPERFORMANCE E AUTOBIOGRAFIA.

CAIRRÃO, Luana Furtado Ramos (UFSM) & BIANCALANA, Gisela Reis (UFSM).

6) Os bailes de dança de salão contemporâneos e queer: criações coletivas de modos de existência rebelde.

SILVEIRA, Paola de Vasconcelos.

7) MenstruAÇÃO: Língua, sangue e feminismo racializado

TROTTA, Mariana de Rosa (UFRJ); BARRETO; Carina Ramos de Pinho (UFRJ); GOMES, Daniela de Melo (UFRJ); FERREIRA, Dandara da Silva (UFRJ); BARROS, Débora Sampaio Vidal de (UFRJ); SOUZA, Deisilaine Gonçalves de (UFRJ); Bulcão, Flora Lyra da Silva (UFRJ); ALBUQUERQUE, Laura Vainer de (UFRJ); MARTINS, Manuella Jorge Lavinas (UFRJ); GOMES, Marlúcia Cristina Ferreira (UFRJ).

8) A dança hétero.

LIMA, Bruno Reis (UERJ).

9) Tentativa de esgotamento I: a Performance Arte como debate da cultura pós-colonial sobre o Oriente.

DOMINGOS, Giovana Moura (UFSM).

10) DO CORPO INDIVIDUAL AO CORPO COLETIVO: SOMÁTICA PRA QUEM?

OZÓRIO, Caroline Lopes (UFRJ)& PARÁ, Tatiana de Britto Pontes Rodrigues (UFRJ).

11) Caminhos de ativação das potências expressiva e afetiva nas articulações políticas dos processos remotos de criação artística.

BERNARDI, Aline de Oliveira (UFRJ) & TOURINHO, Ligia Losada (UFRJ)

12) Dança contemporânea e gestualidade como comunicação social e política – um recorte

LIMA, Lilian Isídio de Oliveira (FAV)

13) Remodelagens Dos Corpos Em Luxuosas Ficções Para O Fracasso: Das Biopolíticas Moleculares Às Co-Criações De Mundos Emergentes
MACHADO, Gabriel Matheus Lopes (UFRJ)
14) Corpo velado: outras visualidades e implicações para tempos de luto.
CHILINQUE, Thaís Leitão (UFRJ).

Aglutinação 3 - Coordenação de Yara Costa

Participação: 19 trabalhos aprovados
Comunicação Oral: 19 Banners: 2
Faltaram: 0 Comunicação Oral e 0 Banner
Para publicação nos Anais 2021#2 virtual: 14 trabalhos publicados
Textos Completos: 12
Banner: 2
1) Que homem pode dançar? “Vacina Já”!
GRANADO, Ramom de Oliveira (UFRJ)
2) Improvisação: práticas de mover com o mundo
COSTA, Liana Gesteira (UFBA); VICENTE, Ana Valéria Ramos (UFPB)
3) Dança, juventude e inclusão.
PENNA, Violeta Vaz (UFMG).
4) Sete níveis de Jacques Lecoq: um estudo perfomativo e conceitual.
PRETTE, Nailanita (UFMG).
5) Atrake: insurgências na dança da Bahia.
SANTO, Jacson do Espírito (PPGDANCA/UFBA)
6) BANNER
O corpo político do frevo e seus traçados étnico-raciais.
SILVA, Catharina Stephanie Santos Leocádio Aniceto (IFB)
7) Ações para contracoreografar as feridas do chão da dança.
LARANJEIRA, Lidia Costa (UFRJ); RIBEIRO, Ruth Silva Torralba (UFRJ); ANDRADE, Sérgio Pereira (UFRJ).
8) Maraã: reflexões sobre as artes da cena em tempos de pandemia.
PAES, André Duarte (UEA)
9) Do olhar e do corpo: reeducação e a decolonialidade do processo de produção de conhecimento na Dança.
PEREIRA, Zé (UFG).

ISSN: 2238-1112

10) Comunidades Intencionais: Interrelaçoes entre a Arte da Dança e processos comunicacionais em Redes Digitais.

VASCONCELLOS, Jaqueline (UFBA)

11) Corpos-Danças-Brasis: a resiliência como questão política.

MENDES, Jéssica Alana Lopes (UFBA).

12) BANNER

Processo criativo em dança como acionador de microacontencimentos decolonizadores.

PINTO, Taina Andes (FAPEAM/UEA)

13) Corpo espetacularizado e políticas do movimento: apontamentos críticos e midiáticos sobre os excessos de movimentação no fazer artístico-profissional da dança.

OLIVEIRA, Ramon Moura de (UFBA).

14) A arte é para quem? Acessibilizá-la e acessibilizar-nos.

RIBEIRO, Natalia Pinto da Rocha (UFBA); CARMO, Carlos Eduardo Oliveira (Edu O.) (UFBA).

Considerações breves

É importante ressaltar que mesmo após um ano de pandemia, a COVID 19 continua desestabilizando muitos fazeres, entre eles a dificuldade em cumprir prazos para finalizar as produções acadêmicas. Alguns autores justificaram o não envio dos seus artigos completos devido a complicações com a saúde neste período de escrita final. Este comitê se solidariza com todes que enfrentam esta dura situação, evocando uma breve recuperação do nosso bem viver, como Ailton Krenak (2021) defende, não podemos pensar simplesmente no bem-estar, pois mora nessa expectativa uma certa forma egocêntrica de pensar as soluções de um problema que é coletivo e que depende da ação e atitude pensada coletivamente e em rede.

Maria Helena Franco de Araujo Bastos - Helena Bastos (USP)
helenahelbastos@usp.br
Codiretora do Grupo Musicanoar, fundado em 1992. Artista do Corpo com ênfase em dança e performance. Livre Docente em Dança Contemporânea (2021). Professora na graduação e credenciada no PPGAC da ECA/USP. Coordenadora do Laboratório de Dramaturgia do Corpo - LADCOR da ECA/USP. Diretora do TUSP (2021), vice-diretora do TUSP (2018-2020), coordenadora de curso de graduação (2017-2019) e chefe de departamento (2011-2014).

Lígia LosadaTourinho (UFRJ)
ligiatourinho@eefd.ufrj.br
Artista e pesquisadora das Artes da Cena. Professora Associada da UFRJ: atua nos cursos de Graduação em Dança e Direção Teatral e no Programa de Pós-graduação em Dança. Doutora em Artes (UNICAMP). Analista do Movimento (CMA/ LIMS/ NY, EUA). Coordena o Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (UFRJ). Integra a Conexão Mulheres da Improvisação e o LabCrítica da UFRJ.

Yara dos Santos Costa Passos (UEA)
ycosta@uea.edu.br
Corpa da floresta, artista da dança, diretora da Índios.com Cia de Dança (AM). Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), Mestra em Performance Artística – Dança (FMH/UL). Professora do Curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas e credenciada no PPG-ART-MP (ProfArtes – Convênio UFAM/UEA).

Referências:

BASTOS, Helena & MARQUES, Diego. **Corpo sem vontade: bordar e errar contra o sequestro dos corpos na sociedade da performance.** Arte e estética na educação: corpo sensível e político. Marco Aurélio da Cruz Souza, Carla Carvalho (organizadores) Anderson Devigili (capa) - Curitiba: CRV, 2020. p.155-177.

JONHSON, Mark. **The Aesthetics of Meaning and Thought. The bodily roots of philosophy, science, morality, and art**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2018.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do Bem Viver**. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: www.culturadobemviver.org. Acesso em 25/08/2021.

VALENCIA, Sayak Triana. **Capitalismo Gore Y Necropolítica em México Contamporáneo**. Relaciones Internacionales, n.19, p.83-102, GERI - UAM, 2012.

ZUIN, Lidia, 2020. Editorial Melusinal, S.L. Dieseño y maquetación: Carolina Hernández Terrazas. España: Primera edición, 2010.https://lidiazuin.medium.com/autora-de-capitalismo-gore-sayak-valencia-prop%C3%B5e-resist%C3%AAncia-atrav%C3%A9s-do-transfeminismo-6aa25574ba0 . Acesso em 17/08/2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Aplicação de tecnologias digitais modernas em estudos biomecânicos de dança

Ana Carolina Navarro (COPPE/UFRJ)
Luciano Luporini Menegaldo (COPPE/UFRJ)

Dança e Tecnologia

Resumo: estudos dedicados à biomecânica da dança podem contribuir para a prevenção de lesões e melhora da performance na medida que fornecem informações relevantes sobre aspectos físicos envolvidos na realização de um gesto. Este estudo objetivou contribuir com o diálogo sobre as possíveis relações entre dança e tecnologia, bem como demonstrar a aplicabilidade dos estudos biomecânicos da dança para prevenção de lesões e melhora da performance. Espera-se ainda que novas experimentações e observações sejam estimuladas, visando a ampliação do debate. Para isso, foram consultadas fontes bibliográficas adequadas nas plataformas *Scielo, Pudmed* e Anais ANDA, a fim de fundamentar o ponto de vista aqui apresentado. Quando se trata de dança, apesar do receio da substituição do corpo por aparatos tecnológicos, a tecnologia vem sendo aplicada em pesquisas cênicas e biomecânicas. Tais pesquisas ajudam a construir um corpo de conhecimentos fundamentados por eixos abertos e inerentes a diferentes aspectos da corporeidade. Nesse sentido, a epistemologia da Dança é ampliada e passa a auxiliar o desenvolvimento de sensibilidades e habilidades. Por fim, cabe-se destacar que o conhecimento produzido a partir de tecnologias digitais não substitui, mas é somado ao conhecimento empírico dos bailarinos.

Palavras-chave: TECNOLOGIA. BIOMECANICA. DANÇA. ANALISE DE MOVIMENTO. EPISTEMOLOGIA DA DANÇA.

Application of modern digital technologies in biomechanical dance studies

Abstract: studies dedicated to the biomechanics of dance can contribute to the prevention of injuries and performance improvement as they provide relevant information about the physical aspects involved in performing a gesture. This study aimed to contribute to the dialogue about the possible relationships between dance and technology, as well as demonstrate the applicability of biomechanical dance studies for injury prevention and performance improvement. It is also expected that new experiments and observations will be stimulated, aiming at broadening the debate. For this, adequate bibliographic sources were consulted on the Scielo, Pudmed and Anais ANDA platforms, in order to substantiate the point of view presented here. When it comes to dance, despite the fear of replacing the body with technological devices, the technology has been applied in scenic and biomechanical research. Such research helps to build a body of knowledge based on open axes inherent to different aspects of corporeality. In this sense, the epistemology of Dance is expanded and starts to help the development of sensibilities and skills. Finally, it is noteworthy that the knowledge produced from digital technologies does not replace, but is added to the empirical knowledge of the dancers.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Keywords: TECHNOLOGY. BIOMECHANICS. DANCE. MOVEMENT ANALYSIS. EPISTEMOLOGY OF DANCE.

1. Introdução

A superação dos limites do corpo desperta um determinado fascínio em diferentes práticas corporais. Como exemplo disso, é possível citar os atletas de fisiculturismo, ginastas, artistas circenses e dançarinos. Nesta essa perspectiva, a exploração dos limites corporais parece deslocar o corpo de sua dimensão humana à medida que o extraordinário[1] é apresentado.

Figura 1: Demonstrações de práticas corporais que demandam grandes esforços corporais.

A rotina de dançarinos profissionais inclui uma longa carga horária de aulas e ensaios, fazendo com que a preparação corporal para a dança demande uma condição cardiorrespiratória e metabólica elevada. Uma vez que o treinamento demanda dos corpos uma excelente condição física e uma alta eficiência, além de artistas, os dançarinos profissionais podem ser considerados atletas devido ao grande volume de treinamento (CARDOSO, 2017). Nesse contexto, torna-se comum o relato de dores e lesões ao longo de suas carreiras devido às altas exigências. Por sua vez, esses relatos costumam ser justificados pela carga estressante do nível de atividade física em busca do aperfeiçoamento da performance.

> Apesar de possuírem um treinamento tão intenso quanto o dos atletas de elite, os bailarinos profissionais não recebem a mesma assistência quanto à prevenção de lesões, preparo técnico e fisioterapêutico de outras modalidades, principalmente no aparecimento e tratamento de lesões (CARDOSO, 2017).

[1] Definição de “extraordinário”: que foge do usual ou do previsto; que não é ordinário; fora do comum. (Oxford Languages, 2021)

Somado ao alto volume de treinamento para o desenvolvimento de valências físicas[2], está o fato de que muitas vezes os dançarinos iniciam seus treinamentos muito jovens. Nesse sentido, a imaturidade corporal para a realização de determinados movimentos poderia contribuir para a incidência de lesões agudas e crônicas. Sobre esses aspectos, para que seja possível ampliar o cuidado com os corpos, os mantendo saudáveis para a prática de dança, é necessário a ampliação dos conhecimentos a respeito das estruturas corporais e da mecânica do movimento. Por isso, os estudos dedicados à biomecânica da dança podem contribuir para a prevenção de lesões e melhora da performance na medida que fornecem informações relevantes sobre aspectos físicos envolvidos na realização de um gesto (KOUTEDAKIS, Y. et al., 2008). Consequentemente, as tecnologias digitais modernas utilizadas nestes estudos se apresentam como uma forte aliada para os dançarinos.

Com o advento da modernidade e o desenvolvimento de instrumentos tecnológicos adequados, a importância dos testes utilizados para avaliação de parâmetros corporais tem aumentado (AQUINO, C. et al., 2007). Ademais, pode-se se dizer que existe uma crescente demanda na área da saúde para que a prática seja embasada em evidências científicas. Apesar disso, ainda há uma resistência por parte de profissionais mais tradicionais sobre a inserção de tais aparatos tecnológicos no campo da Dança (AMOROSO, 2004). Este estudo objetiva contribuir com o diálogo sobre as possíveis relações entre dança e tecnologia, bem como demonstrar a aplicabilidade dos estudos biomecânicos da dança para prevenção de lesões e melhora da performance. Espera-se ainda que novas experimentações e observações sejam estimuladas, visando a ampliação do debate. Para isso, foram consultadas fontes bibliográficas adequadas nas plataformas *Scielo*, *Pubmed* e nos Anais ANDA, a fim de fundamentar o ponto de vista aqui apresentado.

2. Dança, ciência e tecnologia

Atualmente, a Dança é compreendida para além de uma visão reduzida exclusivamente à mera repetição de movimentos. Em outras palavras, ela não está

[2] Qualidades físicas que podem ser adquiridas por meio do treinamento. Como exemplo podemos citar a força, a flexibilidade, a resistência, o equilíbrio, a velocidade, a agilidade, a coordenação e a mobilidade (MOTTA, 2006).

ISSN: 2238-1112

limitada à reprodução e realização de passos e padrões de movimentos pré estabelecidos. Para Earp (2010), a Dança não deve ficar restrita a uma lógica linear do pensamento e, por conta disso, é importante que o conhecimento sobre ela seja um meio para expansão das possibilidades corporais e não uma técnica fechada. Meyer (2012) defende que a análise de movimento, a partir dos princípios e referenciais criados por Laban, permitiu que as pessoas experimentassem certa liberdade na criação de sequências gestuais. Ainda segundo o autor, durante o século XX, Rudolf Laban teria sido o responsável por unir a ciência e a dança por meio dos quatro Fatores do Movimento: Tempo, Espaço, Peso e Fluência (Apêndice 1). Do mesmo modo, seguindo um raciocínio científico, Helenita Sá Earp identificou princípios geradores e diversificadores das ações corporais integrando habilidades motoras, interpretativas e criadoras (MEYER, 2012). Dessa forma, a relação entre os Parâmetros do Movimento (Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo), possibilita inúmeras combinações de gestos, ampliando o repertório dos corpos dançantes (Anexo 1).

Além disso, a Dança Moderna e a Dança Contemporânea apresentaram novas questões para essa área, expandindo o campo e abrindo possibilidade para utilização de tecnologias digitais em cena. Amoroso (2004) identificou que o medo da substituição do corpo por tais aparatos tecnológicos seria responsável pelo incômodo gerado no campo da Dança. Superada essa questão, além da criação de obras artísticas de dança que envolvem sua utilização, tecnologias digitais modernas estão sendo utilizadas em áreas da saúde para estudo do movimento. Como exemplo disso, podemos citar pesquisas sobre movimentos do Ballet Clássico e as alterações que a prática desta modalidade pode causar no corpo dos bailarinos ao longo do tempo. Tais alterações incluem diferenças no padrão de marcha, falta de alinhamento entre as estruturas dos membros inferiores e lesões musculoesqueléticas, especialmente relacionadas ao *plié*, rotações e *fouettés* (Teplá, 2014; Gontijo, K., 2015; Quanbeck, A., 2016; Imura, A., 2010).

3. Biomecânica e Dança

Segundo sua etimologia, de origem grega, a palavra biomecânica pode ser divida em três partes. São elas: “*bios*”, que pode ser traduzido como vida; “*mekhane*”, um sinônimo para máquina e o sufixo “-ico”, usado para indicar relação.

ISSN: 2238-1112

O termo foi adotado pelos cientistas no início dos anos 70 para descrever estudos sobre os aspectos mecânicos de organismos vivos. Assim, a Biomecânica é uma disciplina na qual são estudados os princípios mecânicos do movimento (HALL, 2016), podendo ser dividida em cinemática (o estudo sobre aspectos que conseguimos observar visualmente, geralmente ligados à técnica), ou cinética (estudo das forças envolvidas na realização do movimento).

Segundo HALL (2016), a medicina do esporte é um termo utilizado para estudos que abrangem aspectos clínicos e científicos do esporte. De forma semelhante, a medicina da dança tem sido desenvolvida ao longo das últimas décadas. A Associação Internacional de Medicina da Dança e Ciência (Internacional Association for Dance Medicine & Science - IADMS), fundada em 1990, é um exemplo de de organização que promove discussões com o objetivo de melhorar a saúde, o treinamento e o desempenho de dançarinos por meio da interação entre ciência, medicina e fatores educacionais. Nesse aspecto, o *Journal of Dance Medicine & Science* reúne artigos sobre as diversas temáticas envolvidas por essa área.

Ken Laws, bailarino profissional e físico, em *"Physics and the Art of Dance: unerstanding movemen*t" (LAWS, 2002) fornece alguns experimentos para dançarinos ao lado da bailarina Arleen Sugano. Seu livro é dividido em "o que você vê", onde são descritas as formas como os princípios físicos formam a estrutura dentro da qual alguns movimentos existem; e em "o que você faz", que permite aos dançarinos experimentar como essas análises físicas podem fornecer um meio mais eficiente de aprender como realizar os movimentos. A análise do movimento tem contribuído de forma eficiente na melhora da proficiência técnica e do desenvolvimento profissional, não só no esporte como também na dança, adicionando o fator estético a essa última.

É possível afirmar que o aprofundamento sobre o conhecimento das variáveis físicas envolvidas na realização de movimentos também contribui para a prevenção de lesões. Em outras palavras, os estudos de movimentos de dança por meio de uma perspectiva biomecânica podem contribuir não só para um aperfeiçoamento da performance e da técnica, bem como para redução dos riscos de danos corporais. A importância de um movimento que esteja em consonância com a morfologia do organismo e com as leis da Física aplicadas a ele, dá-se no fato de que movimentos repetitivos realizados de maneira errada podem

ISSN: 2238-1112

sobrecarregar articulações e contribuírem para lesões agudas e crônicas. Ademais, pode-se dizer que por meio desses estudos é possível ainda que os dançarinos e os professores aumentem sua compreensão e sua capacidade de detectar erros durante a realização dos movimentos (KOUTEDAKIS, 2008). A respeito dessa temática, Fotaki (2020) defende que as estratégias utilizadas para a prevenção de lesões também podem auxiliar os dançarinos a atingirem seus objetivos.

Na Biomecânica da Dança, as técnicas de medida mais comuns incluem a cinemetria, eletromiografia e a dinamometria (KOUTEDAKIS, 2008). Estes estudos permitem a mensuração da posição dos segmentos, da força, da velocidade e, consequentemente, auxiliam na prescrição de exercícios para melhora da performance.

4. Cinemetria

No final do século XIX, Eadweard Muybridge começou a utilizar câmeras para análises de movimentos humanos e de outros animais. Na época, havia uma curiosidade sobre a possibilidade das quatro patas do cavalo ficarem fora do ar durante seu trote em algum instante de tempo. Com o objetivo de responder essa indagação, Eadweard utilizou câmeras alinhadas e um disparo eletromagnético para capturar fotos em sequência (Figura 2). Tendo feito séries de fotografias de movimentos humanos e de outros animais, seus estudos contribuíram, por exemplo, para os estudos de marcha (Figura 3) (HALL, 2016).

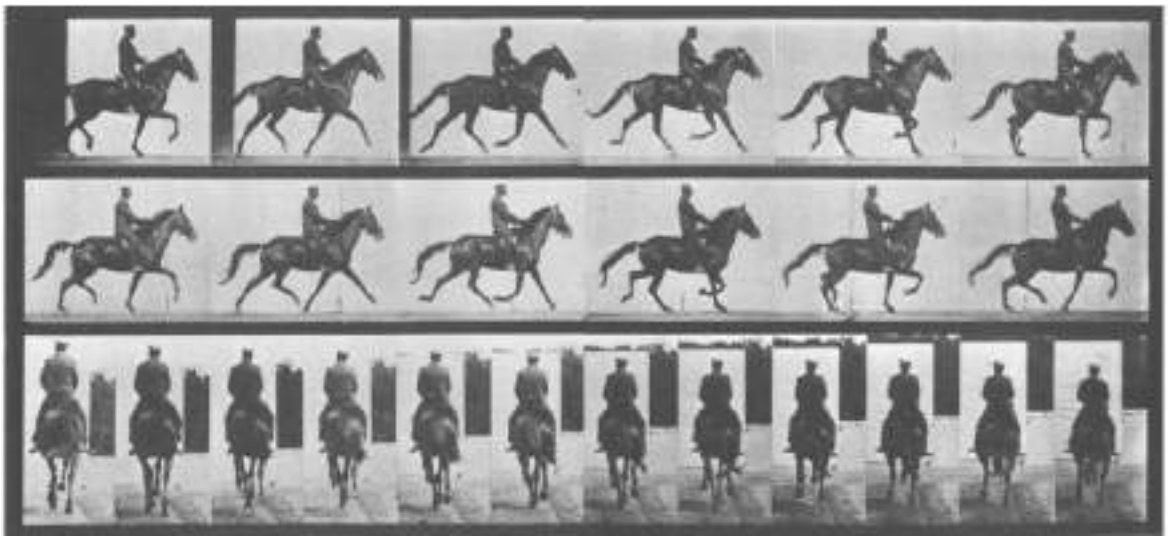


Figura 2: Cavalo trotando (MUYBRIDGE, 1985)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

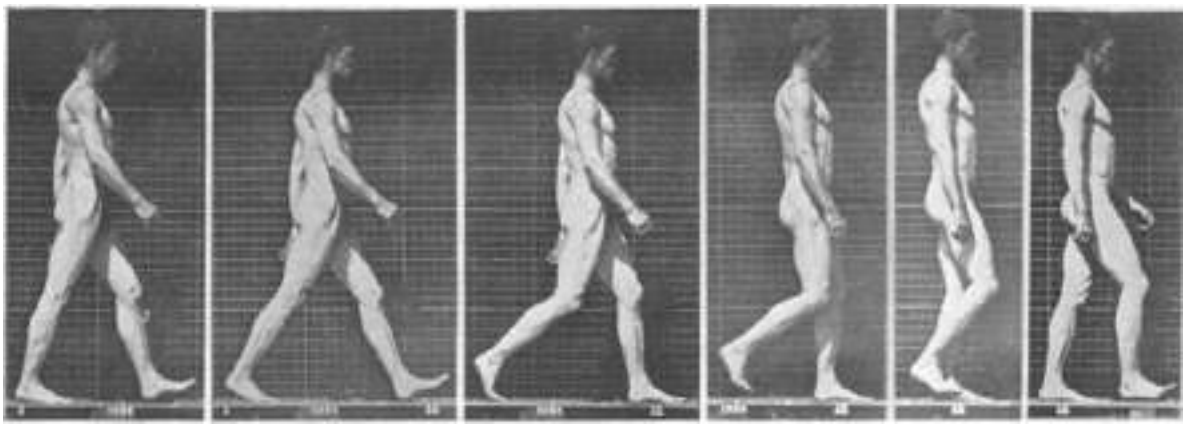


Figura 3: Some phases in the walk of an athlete. (MUYBRIGDE, 1907)

Figura 4: Dancing Girl - A pirouette (MUYBRIDGE, 1907)

A Cinemetria é composta por métodos de medição de parâmetros cinemáticos como, por exemplo, a posição, velocidade e aceleração. Atualmente, existem diferentes equipamentos e sistemas para estudos cinemáticos de análise de movimento. Segundo Hall (2016) os “sistemas de captura de vídeo digital projetados para a análise do movimento humano estão disponíveis comercialmente com taxas de quadros de até 2.000 Hz”. Em síntese, utiliza-se câmeras para a coleta dos dados que, posteriormente, são processados em softwares apropriados. O processo de aquisição dos dados é composto pelas seguintes etapas: calibração do espaço, colocação de marcas reflexivas e realização do movimento. Os marcadores reflexivos são utilizados para reconstruir o movimento em um ambiente virtual (Figura 5).

ISSN: 2238-1112

Figura 5: Movimento no espaço real (esquerda) e no espaço virtual (direita)

5. Eletromiografia

A Eletromiografia é uma técnica utilizada para a detecção e análise do sinal eletromiográfico (EMG), um sinal elétrico produzido durante a contração muscular. Segundo De Luca (2006), a eletromiografia teve origem com os gregos ao utilizarem enguias elétricas para tratar o corpo. Apesar disso, esse sinal teria sido estudado com mais detalhes apenas em 1666. Nas décadas seguintes foi descoberta a possibilidade de detectar o EMG durante a contração, mas apenas anos mais tarde, com o desenvolvimento de novas tecnologias, o sinal pode ser melhor estudado. Na figura 6, pode ser observado um exemplo de sinal eletromiográfico (De Luca, 2006). Em geral, conforme o número de fibras musculares recrutadas aumenta durante uma maior produção de força, a amplitude do sinal acompanha esse aumento.

ISSN: 2238-1112

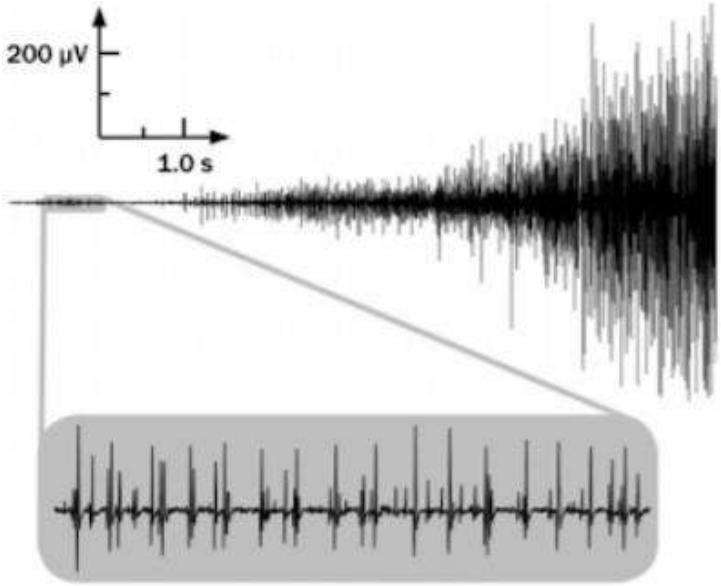


Figura 6: Sinal eletromiográfico (De Luca, 2006)

6. Dinamometria

A dinamometria é um método utilizado na biomecânica do movimento humano para medição de parâmetros relacionados à força produzida pelo músculo de maneira dinâmica. Essa mensuração é obtida por meio dos instrumentos conhecidos como dinamômetros e pode ser medida em quilograma-força ou em Newton. De acordo com Aquino (2007), esses instrumentos foram desenvolvidos na década de 70 e difundidos nos anos 80. Assim, uma vez que é possível conhecer a capacidade muscular máxima por meio dele, esse aparelho vem sendo utilizado em diferentes áreas do conhecimento como, por exemplo, a Dança, a Educação Física e a Fisioterapia. Ainda segundo o autor, um elevado número de trabalhos utiliza a dinamometria isocinética para estudos de atletas, populações que possuem danos cerebrais, idosos e crianças.

ISSN: 2238-1112

Figura 7: Dinamômetro isocinético da empresa Biodex.

Em síntese, os dinamômetros fornecem uma resistência ao movimento articular de interesse durante uma amplitude determinada. Existem três diferentes tipos de testes que podem ser realizados com esses equipamentos, sendo eles os modos: isocinético, isotônico e isométrico. No modo isocinético a força muscular máxima é estimulada durante todo o movimento. Isso acontece porque o aparelho (Figura 7) oferece uma força de resistência igual a força realizada pelo participante da pesquisa, ou seja, a força de resistência se adapta a força fornecida pelo indivíduo. Nesse caso, a velocidade do movimento se mantém constante durante toda a amplitude e é controlada por um valor estabelecido previamente. Assim, pode-se dizer que as contrações isocinéticas são as contrações realizadas pela musculatura em velocidade constante. Algumas variáveis que podem ser estudadas por meio desse modo são o torque, o trabalho, a potência e a fadiga (AQUINO, 2007). Como exemplo, pode-se citar o estudo sobre assimetrias entre os lados direito e esquerdo. Por sua vez, a principal característica dos testes isométricos é a medição da contração muscular de maneira estática. Assim, após a definição de uma amplitude de interesse é realizada uma contração muscular sem movimento articular. Esses dados podem ser registrados por instrumentos analógicos ou digitais (FIGURA 8) (LEME, 2013). Já no modo isotônico, o valor da carga se mantém constante durante todo o movimento.

ISSN: 2238-1112

Figura 8: Dinamômetro Hand-held (LEME, 2013)

3. Conclusão

A dança exige dos bailarinos diferentes habilidades. Quando se trata dessa arte, faz-se necessário que além dos interesses estéticos envolvidos nas composições das obras, exista um cuidado com a realização dos movimentos em relação à saúde dos organismos. Nesse sentido, apesar da dança não estar exclusivamente atrelada aos aspectos físicos envolvidos nos gestos, é importante não ignorá-los, visto que eles podem contribuir para os cuidados com os corpos. Assim, os estudos biomecânicos sobre dança podem contribuir para sua prática.

As demandas físicas exigidas na atividade profissional da dança são altas devido a elevada carga de treinamento. Uma vez que é requerido que os bailarinos desenvolvam habilidades físicas como coordenação motora, flexibilidade, resistência, agilidade e equilíbrio, pode-se afirmar que os conhecimentos produzidos a partir de metodologias que utilizam as tecnologias digitais modernas para análise de movimento se apresentam como facilitadores das potencialidades corporais por fornecerem subsídios para o desenvolvimento de capacidades e valências físicas dos indivíduos.

Além disso, este conhecimento pode favorecer o processo de ensino aprendizagem dos gestos à medida que contribui para a ampliação da conscientização dos fatores envolvidos em sua realização. Cabe-se destacar que o conhecimento produzido a partir de tecnologias digitais não substitui, mas é somado

ao conhecimento empírico dos bailarinos. A partir disso, a dança constrói um corpo de conhecimentos fundamentados por eixos abertos e inerentes a diferentes aspectos da corporeidade, apresentando uma epistemologia ampliada e que suporta o desenvolvimento de sensibilidades e habilidades.

Ana Carolina Navarro
COPPE/UFRJ
E-mail: carolnavarro@peb.ufrj.br
Licenciada em Dança (UFRJ), Mestranda em Engenharia Biomédica (UFRJ), Pós graduanda em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA) e Graduanda em Teoria da Dança (UFRJ).

Luciano Luporini Menegaldo
COPPE/UFRJ
E-mail: lmeneg@peb.ufrj.br
Possui graduação e mestrado em Engenharia Mecânica pela Universidade Estadual de Campinas, doutorado em Engenharia Mecânica pela Universidade de São Paulo (2001) e pós-doutorado na Università degli Studi Roma Tre, Itália (2008). Atualmente, é Professor Titular do Programa de Engenharia Biomédica da COPPE/UFRJ e do Curso de Graduação em Engenharia Mecânica.

Referências:

AMOROSO, D. 2004. **Dança e Tecnologia**: Pós Graduação em Política Científica e Tecnológica/Daniela Maria Amoroso- Campinas, SP:[s.n.], 2004.

AQUINO, C.F. VAZ, D. V. BRÍCIO, R. S. SILVA, P.L.P. OCARINO, J.M. FONSECA, S.T. A Utilização da Dinamometria Isocinética nas Ciências do Esporte e Reabilitação. **R. bras. Ci e Mov**. 2007; 15(1): 93-100

BRONNER, S.; OJOFEITIMI, S. Gender and Limb Differences in Healthy Elite Dancers: Passé Kinematics. In: **Journal of Motor Behavior**, 2006, v. 38, p. 71–79.

CARDOSO, A. 2017. Injuries in Professional Dancers: a systematic review. Rev Bras Med Esporte – Vol. 23, No 6 – Nov/Dez, 2017

EARP, A. C. 2010. Princípios de conexões dos movimentos básicos em suas relações anátomocinesiológicas na dança segundo Helenita. VI Cong de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas.

FOTAKI, A. 2020 The science of biomechanics can promote dancers' injury prevention strategies. In: **PHYSICAL THERAPY REVIEWS**

GONTIJO, K. N. S.; CANDOTTI, C. T.; FEIJÓ, G. dos S.; RIBEIRO, L. P.; LOSS, J. F. Kinematic Evaluation of the Classical Ballet Step "Plié.". In: **Journal of Dance Medicine & Science**, 2015, v. 19(2), p . 70–76.

IMURA, A.; IINO, Y.; KOJIMA, T. Kinematic and Kinetic Analysis of the Fouetté Turn in Classical Ballet. In: **Journal of Applied Biomechanics**, 2010, v. 26(4), p. 484–492.

KOUTEDAKIS, Y. et al., 2008, "Dance Biomechanics: A Tool for Controlling Health, Fitness, and Training", **Journal of Dance Medicine & Science**, v. 12, n. 3

LAWS, K. **Physics and the Art of Dance**. Oxford University Press, New York, 2002.

ISSN: 2238-1112

LEME, G. **Medida de Torque na Articulação do Joelho através de dinamômetro isométrico de baixo custo**./Dissertação de Mestrado. Guaratinguetá: Unifesp, 2013.

MEYER, A. **Dança e Ciência**: Estudo acerca de Processos de Roteirização e Montagem Coreográfica baseados em Formas e Padrões de Organização Biológicos. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

MOTTA, M. **Teoria Fundamentos da Dança**: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas / Dissertação de Mestrado: Maria Alice Motta. – Niterói: UFF/ IACS, 2006.

MUYBRIDGE, E. The human figure and motion. 1907.

MUYBRIDGE, E. Horses and other animals in motion. 1985.

NAVARRO, A. C et al. 2020. Análise Cinemática do Giro no Eixo em Bailarina Profissional de Zouk Brasileiro: estudo piloto. **Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Engenharia Biomédica**.

QUANBECK, A.; RUSSELL, J.; HANDLEY, S.; QUANBECK, D. Kinematic analysis of hip and knee rotation and other contributors to ballet turnout. In: **Journal of Sports Sciences**, 2016, v. 35(4), p. 331–338.

TEPLÁ, L.; PROCHÁZKOVÁ, M.; SVOBODA,Z.; JANURA, M.; Kinematic analysis of the gait in professional ballet dancers. In: **Acta Gymnica**, 2014 v. 44(2), p. 85-91.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Análise fílmica da dança no cinema brasileiro: um recorte na historiografia cinematográfica da dança em diferentes segmentos e parâmetros técnicos e estéticos

Ana Tamires Medeiros Varela (UFRN)
Profa. Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN)

Dança e Tecnologia

Resumo: O presente trabalho é um recorte da pesquisa de iniciação científica em andamento, com objetivo de análise dos aspectos técnicos e estéticos da dança no cinema, nas produções narrativas brasileiras no século XXI. A pesquisa realiza análise fílmica de “Pendular” (2017) dirigido por Julia Murat, filme do gênero drama que apresenta a dança e sua relação interdisciplinar com as artes visuais. Adota-se a divisão das análises dos filmes, distribuídos em quatro blocos distintos, com base no referencial teórico-metodológico da análise de conteúdo, pois esta abrange a análise das mensagens comunicacionais. Assim, a dança nas imagens fílmicas pode ter suas questões melhor formuladas e sua hipótese pode ser validada ou não. Nessa perspectiva, o filme será analisado em seus aspectos quantitativos observando a frequência com a qual ocorrem características específicas do filme, assim como em seus aspectos qualitativos verificando os elementos presentes e ausentes nos fragmentos das cenas em estudo. Prioriza-se a análise fílmica em nível do plano, em seus diferentes e significativos parâmetros na contemporaneidade. A hipótese deste trabalho reside no movimento, enquanto elemento comum entre a dança e o cinema, tendo como aspecto diferencial entre ambos a tela, que engendra novas estéticas para a dança.

Palavras-chave: CINEMA BRASILEIRO. DANÇA. ANÁLISE FÍLMICA.

Abstract: The present work it's an excerpt from the scientific initiation research in progress which targets an analysis of the technical and aesthetic aspects of dance in cinema, in the brazilian narrative productions of the 21st century. The research accomplishes the film analysis of “Pendular” (2017) directed by Julia Murat, a drama gender movie that presents dance in its interdisciplinary relation with visual arts. This essay adopts a division of the analysis of the movies, distributed in four different blocks, based on theoretical-metodologic referential of content analysis, since it covers the communicational messages analysis. In this sense, the dance inside film images can have its questions better formed and its hypothesis can be validated or not. In this perspective, the film will be analysed in its quantitative aspects observing the frequency in which specific characteristics of the film occur, as well as its qualitative aspects verifying the present and absent elements in the scenes' fragments studied. The priority here is the film analysis in the plan level, with the different and significant parameters at contemporaneity. The hypothesis of this work resides in the movement, as the common element between dance and cinema, having as a differential aspect between them the screen, which begets new aesthetics for dance.

Keywords: BRAZILIAN CINEMA. DANCE. FILM ANALYSIS.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Introdução

O advento do Cinema foi capaz de transformar a maneira de enxergar as imagens: trouxe à fotografia vida e movimento. Este último elemento é o cerne principal da Dança e o que há de comum entre essas duas linguagens artísticas. Inicialmente separados por seus lugares de apreciação, já que a Dança por muito tempo se manteve atrelada somente aos palcos físicos de teatros e galerias enquanto os filmes eram assistidos dentro das salas de cinema, essas duas manifestações passam a se integrar quando o cinema avança ao fazer as capturas sonoras e permitir o surgimento do gênero musical.

Embora se reconheça que o gênero musical evidencia a presença da dança no cinema, a evolução qualitativa da sétima arte e das tecnologias digitais possibilitam à dança e ao cinema novas formas de se manterem conectados. Isto significa dizer que o advento das novas tecnologias anuncia para a dança e o cinema novas interconexões para além dos musicais. Acredita-se que o advento do mundo contemporâneo corrobora na presença da dança para além de contextos pré moldados e coreografados dos musicais da Broadway. É possível agora enxergar a dança na rotina das pessoas e o cinema abraça a ideia de produzir filmes de dança ou correlatos, evidenciando o protagonismo e a presença da dança no cinema contemporâneo.

Assim, a tela é o ponto de partida, pois é nela que se constituem novas estéticas para a dança nesse contexto cinematográfico. O objeto de estudo deste trabalho é uma produção brasileira no cinema do século XXI que tem na dança um de seus enfoques principais. Pendular (2017) é um filme do gênero drama dirigido por Julia Murat e na obra um casal de artistas revela sua intimidade conjugal associada às suas respectivas criações artísticas. Nesse sentido, a arte e a intimidade do casal se misturam para compor o drama vivido pelos protagonistas, cuja história cenográfica se passa num galpão abandonado de uma antiga fábrica. Este lugar se torna o local de moradia e estúdio criativo de ambos. O filme apresenta a dança e sua relação interdisciplinar com as artes plásticas. Segundo a própria diretora, o filme tem por intenção mostrar que o equilíbrio se constrói a partir do movimento, fato que pode ser observado tanto na relação do casal quanto na relação deles com suas respectivas artes.

ISSN: 2238-1112

O referencial teórico-metodológico da análise de conteúdo de Bardin (1977) tem por finalidade organizar, classificar e categorizar diferentes tipos de análises de conteúdo presentes em qualquer tipo de comunicação a saber: jornais, revistas, filmes, entre outros. Nessa perspectiva, os estudos dos professores franceses Jullier e Marie na obra intitulada, Lendo as imagens no Cinema (2009), orientam os procedimentos metodológicos empregados nas análises de conteúdo do filme Pendular (2017). Nesse viés, adota-se a análise fílmica em "nível do plano" por considerá-lo uma das mais importantes ferramentas para compreender as ideias e intenções da direção fílmica, assim como observar que o modo como a câmera se posiciona determina o que o filme quer comunicar, contudo sem se deter na totalidade dos parâmetros de análise inseridos na análise fílmica em "nível do plano". É a partir da análise no "nível do plano" que se revelam as principais tomadas de decisão da diretora.

> Cinema é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu (e ensinou) um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala, distribuídos em unidades contínuas de duração (os “planos”). O plano, sua duração, seu espaço (in e off), a câmera em situação (estática ou móvel), estão no coração da estilística imagética, que trabalha com situações de tomada nas quais os corpos (atores) em cena (mise en scène), desempenham personagens em ação (intrigas). (RAMOS, 2009, p. 13)

Para além de uma apreciação subjetiva, o intuito é perceber de que maneira as cenas de dança foram tratadas no filme e como se constituiu, a partir desse tratamento, a sequência narrativa dessas cenas. Trata-se também de analisar o movimento, seus significados e o seu conteúdo dramatúrgico.

“Pendular” foi analisado num total de 16 (dezesseis) cenas que têm enfoque na dança, das quais 07 (sete) são abordadas neste artigo. As cenas seguem a sequência cronológica do filme e foram intituladas de maneira simples, com base no contexto geral de cada cena. Por não terem seus nomes revelados, os protagonistas serão referenciados com “ela”, “ele”, “a artista”, “o artista”, “a bailarina”, “o artista visual”, “a dançarina” e “o marido”.

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Cartaz de exibição do filme Pendular. Fonte: http://www.agendadedanca.com.br/pendular-de-julia-murat-segue-em-cartaz-pelo-brasil/

2. Análise Fílmica

Para que haja uma melhor compreensão das análises descritas a seguir, apresentam-se breves definições dos planos que são utilizados nas cenas e abordados na descrição destas.

- Plano Geral: cena enquadrada em sua totalidade; “insere o sujeito em seu ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles” (JULLIER, MARIE, 2009, p.24);
- Plano médio: plano próximo à figura, “apresenta o sujeito em sua unidade com um mínimo de ‘ar’ (gíria de operador de câmera) em cima e embaixo” (JULLIER, MARIE, 2009, p.24);
- Plano americano: cena enquadrada da figura humana do joelho para cima;
- Close-up: cena enquadrada na figura humana do busto para cima, “rompe essa unidade isolando uma de suas partes (...) ou isola um detalhe que importa na história” (JULLIER, MARIE, 2009, p.24);
- Over the shoulder: traduzido literalmente como “por cima do ombro”, dá a ideia de presença, visualizando a cena de maneira semelhante a quem está de costas, geralmente este plano é utilizado em um diálogo.

ISSN: 2238-1112

2.1. Cena "Dividindo o espaço" (1:11)

Figura 2: Screenshots da cena "Dividindo o espaço". Fonte: Pendular (2017), direção de Julia Murat, direção de fotografia de Soledad Rodriguez.

Este plano como demonstra a fig.2 inicia no plano geral, cujo foco é o espaço que está prestes a ser dividido pelo casal, uma dançarina e um artista visual. Os dois aparecem do lado esquerdo e a câmera permanece parada. Em seguida, o plano close-up enquadra os pés e as mãos dela que se encontram, mais uma vez, fixando a fita ao chão.

A câmera, embora estática, captura a imagem dela, até o momento que enquadra sua imagem no plano extremo close up, juntamente com um movimento de câmera bem lento e gradual (*travelling* com câmera na mão). Neste momento, ela agarra o personagem por trás, no intuito de puxá-lo e terminar conjuntamente a divisão física do espaço. A captura da imagem vai do tronco dele envolto pelas mãos dela até os dois rostos que se encontram sorrindo e trocando olhares entre si e com o espaço. Nesta cena, a imagem não está totalmente centralizada pela câmera, ou seja, o casal está enquadrado mais para o lado direto da imagem.

> Geralmente o enquadramento é mais complexo, pois deve levar em conta vários sujeitos e elementos do cenário. Como em um enquadramento pode-se sempre buscar os equilíbrios, as linhas de fuga e outras figuras geométricas mais ou menos "significativas"; mas cinema não é pintura, ele se move, e essas frágeis interpretações raramente permanecem válidas além de um segundo…(JULLIER, MARIE, 2009, p. 26)

A captura das imagens prossegue com um corte seco, assim mais uma vez é utilizado o plano geral, mas enquadrando outra visão do espaço. O casal

ISSN: 2238-1112

agora está centralizado, a câmera olha eles de frente, sendo possível observar a demarcação que acabou de ser concluída. Com a câmera parada, na mesma posição, tem-se uma pequena brincadeira entre os dois envolvendo a delimitação espacial que acabaram de concluir. Nesse momento, os artistas, já de pé, se aproximam e se distanciam da câmera, saem e voltam da centralidade, durante a cena de um "pequeno jogo de futebol". A visualidade espacial iniciada desde a primeira cena é relevante para o desenvolvimento e o papel da relação-temporal da narrativa, a qual acredita-se ser um ponto chave na relação desses dois personagens.

2.2. Cena "Diminuição do espaço dela" (21:55)

Figura 3: Screenshot da cena "Diminuição do espaço dela". Fonte: Pendular (2017), direção de Julia Murat, direção de fotografia de Soledad Rodriguez.

Enquadrada em plongée**,** a cena inicia-se com o foco nas mãos e nos pés dela que se movimentam no chão em direção à câmera e rapidamente vemos seu corpo em sua totalidade. A câmera aproximada realiza o extremo close-up, visível quando ela faz uma movimentação de mergulho no chão. Ela se movimenta "independente" da câmera e esta direciona o olhar para partes do seu corpo, pois a câmera já está bem próxima dela.

Com a mudança de posição da câmera, é possível acompanhar a personagem em close-up, contudo há uma mudança de ângulo da filmagem. Assim, o seu tronco inteiro pode ser visto, em seguida é visto somente o seu corpo dos ombros para cima. A ponta do seu pé faz um movimento de cima para baixo em 90º,

ISSN: 2238-1112

quando então ela fica em pé. Essas diferentes perspectivas da câmera escolher e manipular os planos de filmagem permite ao espectador enxergar detalhes dos personagens os quais não seriam possíveis numa perspectiva do palco italiano, isto é, a visualização no plano frontal.

A trilha sonora da cena que até então era somente a música (dos fones de ouvido) que ela estava usando para dançar, passa a ter a interferência da voz do marido, explicitando os processos criativos dele afetando os dela, “A voz humana pode fazer efeito diretamente” (JULLIER, MARIE, 2009, p.41). Na filmagem subsequente das cenas a câmera assume outra posição no espaço, assim apresenta o galpão sob outro ângulo e apresenta a artista num primeiro plano quase sem foco e o artista num segundo plano mais nítido com partes das esculturas concluídas e em construção, ocupando quase a totalidade do *background.*

Nessa cena, ele pede mais espaço. Flashs rápidos, enfocam com close-up os vários objetos que passam a ocupar o espaço e a linha delimitatória praticamente ultrapassada. Então, um close-up com over the shoulder volta para o casal e dá-se o término da sua conversa. Ela cede mais espaço e com fita adesiva faz uma nova demarcação no chão.

2.3. Cena “Composição na cadeira” (26:03)

Figura 4: Screenshot da cena “Composição na cadeira”. Fonte: Pendular (2017), direção de Julia Murat, direção de fotografia de Soledad Rodriguez.

Em plano geral com a câmera parada esta cena apresenta como cenário a parte do galpão que foi feita de sala de estar, revelando uma ambientação noturna,

ISSN: 2238-1112

composta de uma única luminária que clareia a dançarina que se encontra lendo, sentada numa cadeira de madeira com os seus pés apoiados em outra cadeira. Levemente, a dançarina começa a se balançar, brincando com seu peso e o das duas cadeiras que manipula.

Num movimento de pêndulo, ela começa a explorar o movimento de vai e vem com as cadeiras. A câmera realiza o seu enquadramento para o lado direito da tela, notoriamente para que se possa perceber a criação em dança num processo de fusão entre o corpo que cria e o espaço que ocupa.

A trilha sonora acompanha o jogo que ela faz com as cadeiras, de desafio, já que ela pode facilmente cair se não se equilibrar corretamente. Seu corpo, porém, se mostra completamente focado e tensionado para que isso não ocorra.

> A orquestração também tem o que comunicar: nada como um instrumento solo para enfatizar a solidão, como a música de fundo, moldada na ópera, no circo, no teatro, tira a sequência do lado do espetáculo, a mediatiza e favorece a tomada a distância, ao contrário da música de cena, ouvida pelos próprios personagens. (JULLIER, MARIE, 2009, p. 40)

Quando a composição começa a ficar mais complexa e elaborada, com a dançarina trocando de posição por entre as duas cadeiras, o plano de filmagem passa para o close-up realizado nos pés das cadeiras e nos pés da dançarina, seguindo depois para o seu rosto que apresenta um semblante de concentração.

A câmera ao mudar a angulação adota o plano médio de filmagem e assim a cena que antes era o ensaio da dançarina realizado em sua sala de estar, se desloca no tempo e no espaço e se transforma em apresentação pública da artista. Nesta direção, a câmera enquadra a dançarina em primeiro plano e a plateia em segundo plano de filmagem. A organicidade aplicada na transição entre os dois planos também é visível na improvisação em dança realizada pela artista. Ainda nessa cena, observa-se que a câmera enquadra os rostos de pessoas que estão assistindo a dança, revelando se os espectadores estão gostando ou não da performance artística. Nota-se que a iluminação da cena permanece a mesma à medida que a dança continua, destacando a organicidade na transformação da cena improvisada no galpão para o “palco”.

> A dança (...) compreendida como contemporânea tem vida na experiência e, sobretudo, existe no acontecimento. Está na ordem de um fazer que produz efeitos de estranhamento em relação ao familiar, da ação que gera deslocamentos, que suscita desvios, que provoca a percepção. O

ISSN: 2238-1112

> acontecimento é vibração que reside na contemporaneidade. (XAVIER, 2011, p.44)

A cena descrita registra a dança como um acontecimento contínuo, presente, dinâmico e que pode sempre surgir dos mais diversos contextos e lugares, ou mesmo *por causa* destes. A construção da personagem dançarina intercambia raízes de sua trajetória artística relacionada com o contexto dinâmico vivenciado. Ela recria a partir desses acontecimentos que são incorporados ao seu cotidiano de mulher, artista e apaixonada.

2.4. Cena "Batendo nas placas de metal" (33:03)

Figura 5: Screenshot da cena "Batendo nas placas de Metal". Fonte: Pendular (2017), direção de Julia Murat, direção de fotografia de Soledad Rodriguez.

Filmada inicialmente em plano geral, possibilita ver a chegada dela por entre alguns materiais do marido, com a luminosidade do dia, vemos a protagonista se aproximar para "investigar" placas de metal que se movem como portas. Ao se aproximar de uma delas, a dançarina, agora filmada em close-up, inicia um movimento bem acelerado com os dedos das mãos que em contato com o metal provocam um som alto semelhante ao som dos trovões. A câmera se move para baixo e assim realiza um extremo close-up nas mãos da dançarina em movimento, e expande a percepção da energia que está sendo usada para que o som das placas se torne o mais alto possível. Ela então se ajoelha e aproxima seu ouvido da placa de metal, continuando a emissão dos sons da placa. O close-up permite visualizar seu rosto, revelando ar de curiosidade sobre o som das placas, até o esboço de um leve sorriso.

ISSN: 2238-1112

> (...) a passagem em *close-up* pode apresentar uma "aproximação" no sentido próprio e figurado - que obedece a um desejo de entrar em intimidade maior com um personagem ou isolar um detalhe que importa na história; mas há também motivações psicológicas(...) (JULLIER, MARIE, 2009, p.24)

A sua curiosidade ainda não satisfeita acerca dos sons das placas de metais, faz com que ela rapidamente se levante e a câmera a acompanha na cena em que ela chuta a placa, provocando um som ainda mais estridente, deixando-a mais propensa à continuidade de sua investigação e assim ela segue batendo na placa de metal que se movimenta e permite ver a moça que trabalha com seu marido do outro lado do galpão.

A cena prossegue com ela séria, dando a volta pela placa de metal, andando em direção ao seu espaço de ensaio. Desde os sons que ela retira das placas, até o retorno para o seu espaço de trabalho, a câmera revela o seu semblante com ares de atravessamento de todas as questões afetivas que perpassam as suas criações. Nessa perspectiva, a câmera por meio do plano geral de filmagem, revela um ambiente dominado pelos materiais do artista visual, e bem ao fundo, praticamente escondido, o espaço destinado aos ensaios da dançarina.

2.5. Cena "Ensaio do dueto" (56:38)

Figura 6: Screenshot da cena "Ensaio do dueto'". Fonte: Pendular (2017), direção de Julia Murat, direção de fotografia de Soledad Rodriguez.

Essa cena se inicia com um primeiro plano focado num gradil de metal posicionado do lado direito da tela, enquanto a dançarina e seu amigo estão

ISSN: 2238-1112

desfocados, mas centralizados ao fundo, ensaiando uma movimentação que se inicia num abraço e logo passa a ser constituído de um movimento de contrapeso, com os dois se segurando pelo braço, deslocando seus pesos para o lado oposto de seus corpos enquanto caminham lentamente.

Interessante pontuar de onde parte a concepção coreográfica do filme para que se amplie ainda mais a compreensão das narrativas veiculadas pelas imagens. Flavia Meireles, responsável pela coreografia de Pendular, menciona em entrevista de onde parte a inspiração desse trabalho.

> Tinha muita vontade de testar uma ambiguidade entre o que é que é dança e o que que é gesto narrativo, como é que a gente poderia construir uma dança que pega gestos cotidianos e traz para a dança. Você não sabe muito bem quando começa a dança. Aí a Júlia lembrou do filme "A Roda da Fortuna" que tem um momento que os atores tão caminhando e começam a dançar. Eu fico muito interessada nesse momento aonde você começa a dançar, como é que você detecta que "pronto, agora começou uma dança" (Quando a dança invade o cotidiano | Pendular. Entrevistada: Flavia Meireles. São Paulo. 2017. Plataforma: facebook.com/pendularfilme)

Gradativamente, o foco das imagens se torna dinâmico, a câmera deixa de enquadrar o gradil para enquadrar a dançarina e o dançarino deixando-os serem vistos nitidamente. De acordo com Jullier e Marie (2009), essa dinâmica de mudança de foco é chamada deslocamento de atenção, trazida ao descreverem sobre as possibilidades estéticas e narrativas de variações na profundidade de campo.

Em plano americano, com a câmera parada, assistimos à continuação da sequência de movimentos do dançarino e da dançarina que muito se assemelha ao contato improvisação (de Lisa Nelson e Steve Paxton). Num corte seco, a câmera muda de posição, acompanhando o deslocamento deles, proporcionando o enquadramento de ambos em primeiro plano. Assim, a câmera fixa em ambos e eles se movem independente da posição da câmera, esta possibilita visualizar algumas partes dos corpos e da sequência de movimentos realizados à medida que eles se aproximam da câmera.

O plano close-up deixa os rostos dos dançarinos e passa a enquadrar suas pernas e pés, revelando mudanças no ritmo e na velocidade da execução dos movimentos. Quando os dois artistas chegam ao chão, a câmera já está lá posicionada à espera de ambos. O movimento de câmera é lento e por essa razão não se enxerga os corpos dos dançarinos por completo, mas sim partes deles durante a execução da sequência dançada. A cena prossegue no plano de meio-

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

conjunto, este possibilita ver os dois artistas de pé e de corpo inteiro. Ambos finalizam a sequência correndo para fora do enquadramento da câmera que realiza um corte seco das cenas. Em seguida, há uma tomada do plano em close up da dançarina, que realiza o movimento de interromper a música, beber água e posteriormente se aproximar do dançarino para discutir sobre o que acabaram de executar.

2.6. Cena “Trisha Brown” (1:00:10)

Figura 7: Screenshot da cena “Trisha Brown”. Fonte: Pendular (2017), direção de Julia Murat, direção de fotografia de Soledad Rodriguez.

Como parte de sua pesquisa de movimento e à procura por referências pós-modernas para sua criação, a dançarina a partir da sugestão do amigo de inserção de algo a mais em sua dança, assiste o DVD sobre a dançarina americana pós-moderna Trisha Brown que faz uma fala enquanto dança. A dançarina se identifica com as ideias da artista americana.

Nas filmagens, também se pode notar as diferentes maneiras de analisar o movimento através do vídeo, pois há diferentes enfoques durante a dança de Brown que alterna movimentos de rosto e pés. O filme em DVD de Trisha destaca uma importante característica da arte contemporânea, a metalinguagem, ou seja, o código dança sendo utilizado para se referir a dança e o vídeo para se referir a própria linguagem do cinema, isto é, os códigos da dança e do cinema sendo utilizados no filme para explicar as duas formas de arte.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Além disso, a referência à Trisha Brown traz consigo a interdisciplinaridade da dança com outras linguagens, inclusive às artes visuais, e as diferentes formas de se investigar o movimento através da improvisação em dança em sua dimensão espaço-temporal. Trisha Brown foi uma artista que realizou investigações sobre o movimento e a dança das mais variadas formas, ressignificando os espaços urbanos, os usos da gravidade, os gestos simples do cotidiano e as formas arquitetônicas que ilustravam o seu cenário.

2.7. Cena "Prato pendular de madeira" (1:41:08)

Figura 8: Screenshot da cena "Prato pendular de madeira". Fonte: Pendular (2017), direção de Julia Murat, direção de fotografia de Soledad Rodriguez.

Com o seu espaço de ensaio ocupado por um enorme prato pendular de madeira, nova escultura criada pelo marido, a bailarina passa a dançar dentro dele. A câmera posicionada em plano geral possibilita visualizar o galpão ocupado pelos objetos do artista visual. Estes objetos invadem também o espaço da dançarina, espaço acordado e delimitado pela fita vermelha imposta pelo marido. A dançarina inicia seus movimentos rolando deitada dentro do prato gigante que se mexe de acordo com as diferenças de peso propiciadas pela movimentação.

O movimento do prato se assemelha ao de um pião. Ela se senta no prato de madeira e maneja seu corpo de maneira que o prato gire ainda mais rápido. Logo em seguida se levanta e continua pendendo seu corpo visando que a escultura não pare de se mexer, enquanto ela permanece equilibrada no sobe e desce do prato giratório. Aos poucos o movimento pendular do prato é interrompido, a dançarina

ISSN: 2238-1112

permanece concentrada, olhando fixamente para o centro do grande objeto. A artista executa algo parecido com um *grand rond de jambe*[1], ficando equilibrada somente em uma perna, finaliza o movimento com as duas pernas cruzadas. A câmera permanece parada e utiliza o plano geral de filmagem durante toda a cena.

3. Considerações finais

Por meio da análise da dança sob o viés técnico do cinema, é possível perceber a potência que existe em criar narrativas a partir dos novos olhares e da nova estética que se constitui a partir da comunhão dessas duas linguagens. Ao analisar o filme Pendular (2017) vê-se as relações interpessoais sendo atingidas e atravessadas pelas criações artísticas e a maneira pela qual a escolha dos planos de filmagem é feita cria novas formas de se fruir e interagir com a sétima arte. Nesse contexto, é possível estabelecer relações de análise técnica e estética, visando refletir sobre a poética.

A mescla entre plano geral e close-up provoca sensações de enclausuramento e claustrofobia produzida nos personagens de Pendular, de forma especial na protagonista que enfrenta e lida com suas aspirações criativas como artista da dança. Artista que também é mulher e lida com o domínio e poderio masculino no território afetivo e criativo.

O uso do deslocamento da câmera, a utilização de diferentes planos de filmagem nas tomadas das cenas e os variados ângulos de filmagem permitem fruir a dança no cinema em diversas perspectivas estéticas, técnicas, geográficas, políticas, sensoriais, afetivas e dramatúrgicas. O filme revela uma dança sendo criada com uma gama multifacetada de interferências e referências visuais e espaciais das três linguagens artísticas a saber: cinema, dança e artes visuais. A tríade artística coexiste e cria a atmosfera caótica, pós-moderna, interdisciplinar e transgressora do filme.

Pendular traz consigo a comprovação de que a dança pode e deve ser vista sob outras perspectivas, pois sua criação mediada pela e para a tela evoca protagonismos para o movimento, para os corpos e para o cinema.

[1] Grand rond de jambe é um passo do ballet clássico no qual uma perna fica suspensa no ar realizando um movimento giratório da frente até atrás.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDan UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Ana Tamires Medeiros Varela
UFRN
anatamiresmv@gmail.com
Estudante de graduação no 5º período de Dança (Licenciatura). Bolsista de iniciação científica do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem Cultura e Representação/LINC/CNPQ/UFRN

Maria de Lurdes Barros da Paixão
UFRN
luluacaso@gmail.com
Líder e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem Cultura e Representação/LINC/CNPQ/UFRN. Professora Associada do Departamento de Artes da UFRN, Curso de Licenciatura em Dança. Docente Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA.

Referências:

PENDULAR. Direção: Julia Murat. Produção: Julia Murat e Tatiane Leite. Intérpretes: Raquel Karro, Rodrigo Bolzan, Neto Machado. Distribuição: Vitrine Filmes. 2017.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo.** Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes,1977.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

XAVIER, Jussara. **O que é a Dança Contemporânea?** Revista "O Teatro Transcende" do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 Blumenau, v. 16, n. 01, p. 35-48, 2011.

QUANDO A DANÇA INVADE O COTIDIANO | Pendular. Facebook.com Disponível em: <https://syr.us/3Em>. Acesso em: 20 jun. 2021. Veiculado em: 25 set. 2017. Dur: 01m07s.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A apropriação de movimentos na cultura pop

Bhianca Tarso Viana Fidelis (UEMG)
Luiz Alberto Bavaresco Naveda (UEMG)

Dança e Tecnologia

Resumo: A cultura pop e os modos de produção e criação artística que a sustentam têm uma relação intensa com os modelos de produção atual da indústria cultural. Estes modelos, que foram particularmente intensificados pelas mídias digitais, têm sido revelados por um apelo especial pela disseminação de sequências de danças nas redes sociais e na indústria audiovisual como um todo. As sequências de movimentos, viralizadas, reproduzidas, copiadas e recriadas em videoclipes, gifs animados, games e danças urbanas parecem alimentar o motor da cultura pop com processos massificados de reprodução de danças. Nestes modelos encontramos apropriação de movimentos que se repetem massivamente na cultura pop e nas sequências coreográficas. Neste artigo procurarmos discutir os processos de apropriação de movimentos de dança na cultura pop, as características do regime histórico utilizado para circunscrever a cultura pop e descrever alguns de seus fenômenos na indústria cultural. A metodologia situa a questão do corpo e dança nos fenômenos de apropriação a partir de uma revisão literatura sobre a apropriação, cultura pop, cultura popular e indústria cultural. A pesquisa tem o intuito de contribuir metodologicamente e conceitualmente para o estudo da apropriação na dança e com estudos da arte e culturas populares em relação às teorias da mente incorporada.

Palavras-chave: APROPRIAÇÃO. DANÇA. CULTURA POP. CORPO. INDÚSTRIA CULTURAL.

Abstract: Pop culture and the modes of production and artistic creation that support it have an intense relationship with the current production models of the cultural industry. These models, which were particularly intensified by digital media, have been revealed by a special appeal for the dissemination of dance sequences on social networks and in the audiovisual industry as a whole. The sequences of movements, viralized, reproduced, copied and recreated in video clips, animated gifs, games and urban dances seem to feed the engine of pop culture with mass processes of dance reproduction. In these models we find appropriation of movements that are massively repeated in pop culture and in choreographic sequences. In this article, we seek to discuss the processes of appropriation of dance movements in pop culture, the characteristics of the historical regime used to circumscribe pop culture and describe some of its phenomena in the cultural industry. The methodology situates the question of the body and dance in the appropriation phenomena from a literature review on appropriation, pop culture, popular culture and cultural industry. The research aims to contribute methodologically and conceptually to the study of appropriation in dance and with studies of art and popular cultures in relation to theories of the embodied mind.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Keywords: APPROPRIATION. DANCE. POP CULTURE. BODY. CULTURAL INDUSTRY.

1. Diferentes contextos e utilizações para apropriação

Os processos de apropriação da arte, cultura e sociedade sofrem uma importante influência dos modos de reprodução em massa de conteúdo, imagens e movimentos nas mídias digitais, que caracterizam as formas de produção da indústria cultural da atualidade. A aceleração das trocas simbólicas das mídias contemporâneas produz impactos secundários nas práticas de dança, nos modos de se mover e na cultura de entretenimento das sociedades atingidas pelo fenômeno das mídias sociais. Este artigo tem objetivo de estudar os mecanismos da apropriação de movimentos na cultura pop a partir da discussão sobre apropriação dentro dos pelos novos fenômenos da indústria cultural e de exemplos de apropriação de movimentos dentro da cultura pop. No decorrer do estudo serão destacados casos de artistas atuantes nas mídias sociais que se encontram como agentes ativos da reprodução de movimentos de dança no contexto da cultura pop. A metodologia utilizada foi a revisão bibliográfica comparativa tendo como eixo temático os conceitos de apropriação, dança, cultura pop e indústria cultural.

A aceleração do consumo de obras artísticas do gênero pop através de plataformas de streaming, mídias sociais e a internet como um todo explicitou um conjunto de comportamentos que são discutidos na literatura através de uma diversidade de conceitos como cópia, plágio, imitação, reprodutibilidade, *sampling*, referência, citação e apropriação. Parece trivial que uma frase ou imagem possa ser copiada, citada por práticas de apropriação e disseminadas pelo poder de reprodução das mídias digitais como hipertexto, imagem digital, vídeo e áudio. Entretanto o comportamento de “apropriação” de movimentos do corpo, e, em especial de movimentos na dança pode apresentar complexidades muito mais interessantes e impactos muito mais tácitos que os casos de apropriação de textos ou imagens.

O conceito de apropriação parece também estar relacionado com um conjunto de terminologias com significados marginalmente diferentes. De acordo com o dicionário Oxford Languages (2021), o substantivo “apropriação” designa o “ato ou efeito de apropriar, de tornar algo próprio para si”. Entretanto, a polêmica na

ISSN: 2238-1112

literatura sobre conceitos de apropriação perpassa desde definições jurídicas, discussões éticas, questionamentos sobre autoria, processos criativos que vão muito além da discussão de natureza etimológica. O significado e impacto ato de se apropriar de algo que não é seu varia de acordo com contextos e pode ser eticamente ou culturalmente permitido de acordo com o seu contexto, período histórico, uso e intenção. Para Perez (2008) apropriação refere-se ao ato de tomar algo que não é seu como se fosse. Já para Gatti (2012) a apropriação é uma espécie de influência, que pode tanto tomar a forma de expressões próprias como a "apropriação poética" como uma estratégia de composição em obras de dança. Por esta perspectiva, o processo se transforma em um canal relação do artista com aquilo que afeta suas obras.

Como identificar a fronteira entre a influência de um gesto coreográfico presente nas imagens disponíveis nas mídias e a reprodução desse gesto como referência, sugestão ou plágio no amálgama do processo criativo? Segundo Gatti (2012) o processo de apropriação poética na composição de uma coreografia ou na resposta ao dançar a partir de uma música seria um processo "natural". Uma vez que os artistas já são dominadores de técnicas e conceitos que foram formulados por outros criadores. Sendo assim, essas referências e inspirações já estão presentes em nosso acervo mental ao criar uma obra de arte e repassar o conhecimento. Em contraste, Perez (2008) sugere que tal processo parte de uma reflexão ativa do agente que se apropria e se propõe tomar para si algo que não é seu. Neste sentido, a apropriação só poderia ter como objeto a intenção de reproduzir o movimento, o passo ou a sequência coreográfica. As experiências individuais, pessoais, adquiridas no processo de realização do movimento não seriam passíveis de apropriação porque sequer seriam passíveis de reprodução, se tornando únicos e exclusivos de cada artista.

2. A cultura pop e a aceleração das trocas

A cultura pop é caracterizada por um padrão massificado de consumo, pelo fácil acesso às mídias de divulgação, pela representação das obras nos formatos de alta capacidade de reprodução pelo volume contínuo de produtos vinculados a ela (FISKE, 1989). Para Oliver (2011) os produtos de arte da cultura pop foram criados como uma oposição à "alta arte" e como uma forma de produzir

ISSN: 2238-1112

lucro financeiro pela alta capacidade de reprodutibilidade e massificação da produção. A venda continua sendo um dos pilares motivadores, porém outros marcadores em destaque, como visibilidade midiática, são tão importantes como o lucro. Além da capacidade de criação ser consumida por um grande número de consumidores, é necessário que o processo de criação aconteça com mais frequência do que em outras modalidades de produção, o que imprime um fluxo constante de massificação. Ou seja, a demanda não é só encontrar formas de apresentar produtos que obtenham uma grande penetração em um público ampliado, mas que a produção destes artistas forneça constantemente produtos que se mantenham em um estado de alta penetração de massa. Dentre as modalidades de produtos fornecidas pela mídia destaca-se música, texto, filme, moda, publicidade, e dança, entre outras modalidades de consumo de massa (OLIVER, 2011). Este acordo não é algo combinado previamente, mas uma espécie de contrato de bastidores, tácito, que provavelmente está vinculado com a necessidade de ampliação de receita dentro de uma lógica imperativa de mercado. Essa transformação da produção de mercadorias culturais gera um número exponencial de obras que se adequam a este perfil e que desenvolvem, no longo prazo, um conhecimento sobre estratégias de penetração cultural e massificação.

Segundo Storey (2017) uma obra difundida como a cultura pop pode ser identificada a partir de indicadores de massificação do consumo ou de preferência por parte de um grupo considerável de consumidores, como por exemplo as vendas de livros, ingressos de cinema e festivais de músicas. Entretanto, o pop (que é uma abreviação de popular), é também um apontador quantitativo desta cultura e deste grupo de pessoas que gostam de algo e são fieis à um segmento, artista ou produção (FISKE, 1989), uma vez que seu consumo em massa indica e direciona possíveis direções para novas produções artísticas. Esta ampliação do consumo de cultura é frequentemente acompanhada por uma noção de inferiorizarão da qualidade das obras da cultura pop. Se por um lado, a cultura pop tende a se orientar pela ampliação da massa de consumo em detrimento da qualidade, isto não necessariamente implica que as obras tenham uma qualidade ou excelência inferior à obras fora do círculo de consumo da cultura pop. Storey (2017) propõe que neste caso o significado de cultura é reduzido ou equivocado, pois parece privilegiar determinado grupo. A formação do conceito de cultura não está mais necessariamente relacionada à um determinado grupo ou marcado pelo gênero

ISSN: 2238-1112

musical que o grupo consome ou o estilo de dança com que ele se expressa. Delimitar a cultura de um grupo a partir de seu padrão de consumo pode ignorar diversos outros fatores que compõe a produção e vivência cultural enquanto comunidade. Desta forma, torna-se complexo, e até mesmo pretensioso, definir o que é cultura, como ela se estabelece e como suas relações, e neste caso, as trocas entre o que é consumido pela maior daquele grupo e aquele grupo que consome aquele produto. Para Williams (1992) o termo cultura tem seu significado alterado no decorrer da história conforme a adaptação para qual é empregado. Para o autor, a utilização do termo cultura inicia-se na agricultura, quando a palavra era utilizada para definir o cultivo de determinados vegetais ou a criação e reprodução de animais. Somente no fim do século XVIII que cultura passa a definir o "o modo de vida global" de uma sociedade. Neste ponto, as ideias de Williams e Boas se convergem. Franz Boas (1929) alega que a sociedade é afetada pelos hábitos do grupo, e a partir desse conceito podemos começar a refletir sobre a cultura:

> [...] cultura abrange todas as manifestações de hábitos sociais de uma comunidade, as reações do indivíduo afetado pelos hábitos do grupo em que vive e o produto das atividades humanas, como determinado por esses hábitos. (BOAS, 1930, p. 79)

Entretanto, segundo Williams (1992) com o passar dos séculos, o conceito de cultura também sofreu alterações, e nestas modificações houve grande desenvolvimento do sentido de cultura. Hoje pode-se atribuir o termo a atividades culturais, designada a atividades de cunho artístico e até mesmo pessoas dotadas de cultura, que podem ser consideradas intelectualizadas. Estas definições esclarecem a complexidade em circunscrever e definir o termo cultura.

3. A indústria cultural e a cultura pop

O autor Walter Benjamin em correspondência com Theodor W. Adorno comenta sobre a reprodução da obra de arte e como os modos de percepção acompanham esses períodos da coletividade humana. Para Benjamin (1955) a singularidade da obra de arte vai de encontro ao contexto em que a mesma está inserida:

> [...] a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual. A obra

> de arte reproduzida torna-se, progressivamente, a reprodução de uma obra de arte destinada à reprodutibilidade. (BENJAMIN, 1955, p. 48)

Numa temporalidade em que a produção e o consumo se tornam em série e em massa, a produção da obra adapta-se e transforma-se internamente para se alinhar à uma condição que possa circular como mercadoria. Ela acompanha assim, a instauração do sistema capitalista monopolista e o avanço tecnológico que juntamente com a sua difusão torna a informação mais rápida e a um número maior de pessoas. Duarte (2011) reflete sobre uma nova confluência na indústria cultural e os modelos que ainda estão em voga. Para o autor, o pensamento de Adorno se mantém em vigor até o presente momento porquê o consumo massificado e a produção desenfreada se mantém até hoje. Entretanto, o conceito de Adorno parece ter que ser e adaptado ao modelo tecnológico digital de distribuição e às capacidades de acessibilidade e distribuição só disponíveis nas primeiras décadas do século XXI. É neste ponto em que a arte enquanto criação independente dos padrões socioeconômicos, culturais e filosóficos diverge com seus ideais ao virar mercadoria e começar a ser reproduzida de forma não artesanal e em massa.

Neste ritmo artificial, o monitoramento das “máquinas-artistas” à serviço da engrenagem da cultura de massa é realizado através das métricas de acesso: números e estatísticas de visualizações, likes e compartilhamentos nas redes sociais. Neste contexto, o processo criativo de artistas nem sempre é respeitado, já que os autores são pressionados a criarem mais, em maior quantidade e menor tempo.

Sugados pela pressão da produção em larga escala, um recurso para consubstanciar o processo criativo é buscar uma “economia temporal” do processo de criação através de referências vinculadas à obras já realizadas no passado. Essa economia temporal se torna mais eficiente se as obras já tiverem alcançado (no passado) uma penetração de massa ou carregarem relações culturalmente significativas, como o caso de obras realizadas por ícones culturais do passado. Estes ícones, no entanto, estão em outro modelo de produção de arte, que talvez não reverbere as demandas da produção em massa da atualidade, por que em seu regime de historicidade os meios de comunicação encontravam-se em outro estágio de desenvolvimento. Ao coletar referências do passado e processar estas referências segundo suas condições no presente é possível desenvolver novos processos de criação a partir de fórmulas já apresentadas. Essa hipótese explica o

ISSN: 2238-1112

surgimento de versões, hits musicais e propostas coreográficas que revisitam obras do passado em uma recorrência sem precedentes.

Entretanto, estes processos de apropriação não são cópias, mas um cruzamento de histórias, de onde surge uma produção que embora reconheça e se aproveite de um capital cultural da referência, se apresenta como única e exibe um nível autenticidade capaz de manter o círculo de renovação do consumo em massa. Se antes eram necessários mais tempo e recursos para copiar e apropriar de movimentos de dança, os meios de comunicação digital tornam possíveis imitar, revisar e reproduzir de forma prática e rápida uma sequência de movimento, coreografias, micro-danças. Imersos numa sociedade capitalista onde a arte torna mercadoria e a música e dança da cultura pop rende números excepcionais transformados em patrimônios milionários, propõe-se um questionamento: A produção artística estimulada pelo sistema capitalista da cultura de massa influência a apropriação artística na cultura pop?

4. Casos de apropriação na dança no contexto da cultura pop

Neste contexto, dois fenômenos desafiam as discussões sobre apropriação da dança na cultura pop, que se tornou complexificada com a influência das mídias sociais: 1) a emergência de *challenges* de dança em aplicativos de vídeo e 2) as batalhas jurídicas travadas a partir da utilização de movimentos em produções comerciais.

Com a ampliação dos efeitos de normalização das tecnologias de vídeo e as ferramentas empregadas para ensino a distância, o fenômeno da transmissão de padrões de movimento na dança passou a ser desenvolvido por meio remoto. Os recursos audiovisuais ampliam a utilização as mídias sociais para ensino e aprendizagem de coreografias. O fenômeno mais claro, recorrente e surpreendente toma a forma de desafios também conhecidos como *challenges*, que são sequências coreográficas curtas executadas em de contextos de músicas e jogos. Estes *challenges* são facilmente acessados pela procura de hashtags que envolvem o termo dança em plataformas como Instagram e TikTok. Eles denotam um processo massivo de reprodução de movimentos que, a partir das dinâmicas de valor social e econômico provido pelo modelo de negócios das mídias sociais, incentivam a criação de novos passos e a apropriação de outros códigos referentes em várias

ISSN: 2238-1112

mídias. É neste cenário de sequências de dança, consumo em massa e reprodutibilidade técnica que apontamos para a magnitude do processo de apropriação em dança na atualidade.

Um desses exemplos de plataformas virais de consumo de dança é o aplicativo TikTok. A rede social de vídeos curtos possui uma *timeline* de rolagem infinita que convida uma interação mais rápida com usuário e está desenhado algoritmicamente para entregar o conteúdo que ele tem mais afinidade, prendendo-o por mais tempo na plataforma. Em uma matéria publicada pela BBC News Mundo pela jornalista Cristina J. Orgaz, o TikTok tinha aproximadamente 800 milhões de usuários ativos por mês. O desenvolvedor ByteDance lançou o aplicativo em setembro de 2016, mas só em meados de 2019 que a plataforma tomou conta dos jovens brasileiros que começaram a compartilhar vídeos de desafios de dança, e, posteriormente, de outros temas não relacionados a sequências coreográficas. Acompanhando a penetração das “dancinhas” e a proporção publicitária que o TikTok ganhou, a plataforma Instagram em seu próprio aplicativo lançou uma ferramenta semelhante denominada Reels, no próprio aplicativo Instagram. A diferença entre a ferramenta do TikTok e o Reels é o tempo máximo entre um vídeo de uma plataforma e outra que tem impacto nas mídias socias. O Reels lançado no final de 2019 no Brasil, e depois disponibilizado para 50 países, permite até 30 segundos, já o aplicativo da ByteDance que se encontra no mercado há alguns anos permite vídeos maiores de até 1 minuto de duração. Este fenômeno de “microsequências” coreográfica também foi acompanhado pela mudança no consumo da internet que se tornou fragmentado. Segundo Orgaz (2020), “o uso da internet no celular pode normalmente ser dividido em 30 a 40 sessões por dia.” (ORGAZ, 2020). Isso também influencia diretamente nosso modo como consumimos arte e como reproduzimos conteúdos de obras de arte. Logo, as “microsequências” dinamizam o conteúdo transmitindo nestas mídias, contribuindo para a aceleração das trocas e apropriação do que é exibido nas telas.

Por outro lado, como resultado da ampla disponibilidade de mídia visual sobre dança, artistas e produtores tiveram mais acesso à processos criativos realizados em diversas esferas. Da mesma forma que o modelo das mídias sociais, o processo de apropriação e reprodução de movimentos e coreografias se acelerou, produzindo uma série de impactos de natureza jurídica e autoral, que têm uma considerável relevância econômica na produção de conteúdo comercial. Por

exemplo, a cantora Beyoncé em entrevista ao programa norte-americano 106 & Park após o estouro da música e clipe “Single ladies” em 2008 foi questionada sobre sua influência para a criação da coreografia. A cantora comentou que se inspirou na coreografia de Bob Fosse. Comentários da entrevista indicaram que Beyoncé tinha copiado a obra “Mexican Breakfast”, já que as semelhanças são notáveis até para o público não familiarizado com a obra. Beyoncé é considerada um ícone da cultura pop onde atua não só como autora musical, mas como coreógrafa. Em suas aparições na mídia a cantora aborda frequentemente seu processo criativo e suas referências. Em 2011, Beyoncé volta a ser palco de acusações de plágio, e dessa vez em relação a obra da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker. O caso contesta que Beyoncé havia se apropriado de sua performance “Rosas Danst Rosas” de 1983 em seu clipe “Countdown”. Para Manley (2018) o que chamou a atenção neste caso foi o conjunto semelhante, que incluem coreografia, figurinos, decoração e cenário, filmado por Thierry De Mey em “Rosas danst Rosas”.

Beyoncé está em cena há mais de duas décadas e detém um capital simbólico, mercadológico, financeiro e cultural de proporções únicas. A que serviria uma cópia deliberadamente não autorizada e um processo de apropriação artística sem atribuição de créditos? Manley cita o sociólogo Pierre Bourdieu para tentar explicar e como o mercado cultural aborda essa produção de arte em massa, e onde a cantora pop poderia se encaixar:

> Vou ver os eventos da mini saga pelas lentes da economia cultural. Pierre Bourdieu observou que existem muitos tipos de capital em uma economia cultural: certamente, existe riqueza material, mas também existe capital simbólico - habilidade virtuosística, prestígio, aclamação, poder, visibilidade, popularidade, influência e potencial. Ele chama os artistas individuais de “agentes” que existem em dois “campos” principais de prática: “o campo da produção restrita”, que produz obras “importantes” e significativas, ou “bens simbólicos”, para o consumo de outros artistas, intelectuais e críticos e o “campo da produção cultural em larga escala” que cria artefatos para consumo maximizado. À medida que os agentes negociam no campo, eles desenvolvem hábitos: uma “sensação de jogo” arraigada e principalmente subconsciente, à medida que incorporam e desenvolvem suas próprias marcas peculiares de capital. (MANLEY, 2018, p 4)

Seguindo o raciocínio de Bourdieu, poderíamos considerar que a coreógrafa Anne De Keersmaker se encontrasse no “campo de produção restrita”, um extremo da produção de movimentos na dança em que se produz movimento do corpo como obra artística e com o objetivo da apreciação artística e reflexão da mensagem. Em outro ponto destes extremos encontraríamos Beyoncé produzindo

ISSN: 2238-1112

no que Bordieu chamou de “campo de produção em larga escala”, onde as criações são produzidas para consumo em massa, como os modelos ditados e incentivados na cultura pop. A definição de produção e reprodução artística por Bordieu poderia ainda se aplicar a outros agentes produtores. Na lista da Forbes outros artistas da cultura pop estão ao lado de Beyoncé como Lady Gaga, Katy Perry e Taylor Swift e todos se encaixam neste modo como produzem, com o objetivo de atingir milhares de espectadores. Sendo assim, muito provavelmente produzem por meio de modelos infalíveis, modelos economicamente viáveis, monitorados por profissionais e testados e cristalizados na pela cultura pop. Muitas dessas obras envolvem cenários extravagantes, músicas remixadas e sequências coreográficas impactantes, que exigem treino e prática, em sua produção profissional, mas são coreograficamente acessíveis para de serem executadas, disseminadas e reproduzidas por qualquer pessoa e grupos dentro dos contextos e espaços da cultura pop, como os clubes de dança, boates, festas e mais recentemente, telas.

Para Giguere (2019) esses exemplos de apropriações devem ser legitimados como propriedade intelectual sujeitas às condições e legislação de direitos autorais do autor. Logo, ainda que o processo de apropriação seja realizado (já que somos influenciados tacitamente pelas nossas referências) a origem da reprodução, deve notificada:

> Tomar emprestado o movimento ou ser inspirado pela criação do movimento de outra pessoa não é novo nem exclusivo da dança. Os artistas fazem uma amostra do material que está disponível para eles. Existem inúmeros exemplos na música e nas artes visuais, bem como na dança, em que um artista acena com a cabeça ou responde a outro usando uma pequena parte de seu trabalho, muitas vezes intencionalmente. (GIGUERE, 2019, p. 30)

Sendo o movimento humano uma forma de relação do homem com o meio, sugere-se que a apropriação, e a sua utilização e reprodução em excesso, seja característica de uma sociedade e cultura. Desta forma, a apropriação em um contexto da onipresença do movimento nas artes é um elemento fundamental para discutir a cultura de massa dentro das novas relações impostas pela mídia, pela pós-modernidade e pelos novos eventos que se apresentam na contemporaneidade.

Os artistas que são considerados figuras de destaque do início da cultura pop e que continuam fazendo muito sucesso até os dias atuais, como Michael Jackson e Madonna iniciaram suas carreiras antes do advento das mídias sociais.

ISSN: 2238-1112

Michael Jackson, conhecido como Rei do pop iniciou sua carreira ainda criança por volta dos anos 1960 com seus irmãos no grupo “The Jackson Five”. Já a artista Madonna, encontra-se no cenário pop desde os anos 1980. A construção das obras e processos criativos de Michael Jackson ou Madonna são produto de uma era de comunicacional onde a busca por referências no passado demandava muito mais recursos e onde a disponibilidade física ou midiática de material era muito limitada. Por exemplo, o estudo de uma coreografia a partir de um filme, demandaria a busca por espaços onde o filme estivesse sendo exibido, deslocamento para o local de exibição, alugar, ou adquirir uma obra cinematográfica. Recursos técnicos como voltar, avançar e repetir trechos de filme não eram tão disponíveis e práticos como o simples movimento de arrastar os dedos na tela de um aparelho celular, por exemplo. Para decorar e copiar uma sequência de um espetáculo seria necessário assisti-lo repetidas vezes e ensaiá-lo por mais tempo. Registrar ou recordar os movimentos requereria processos de notação musical ou desenhos especializados, já que realizar gravações em teatros sem autorização seria impeditivo. Se essas ações exigiam tempo e recursos, logo, é de se esperar que se fosse executada por um grupo menor de pessoas.

Não se trata aqui de estabelecer um juízo de valor das formas de apropriação, ou se a dinâmica capitalista da cultura pop imprime a expropriação de lucro a partir dos gestos para os plagiadores e não para os criadores do movimento. A questão proposta neste trabalho é identificar os mecanismos que fazem com que os movimentos corporais sejam incorporados cultura pop e como este processo difere de outros regimes de historicidade.

5. O corpo na apropriação de movimentos na cultura pop

Neste artigo, tomamos como ponte de partida o posicionamento da cultura pop dentro desse conjunto de delineamentos impostos por uma indústria cultural 2.0 que não está orientada pela cultura, mas por uma forma de produzir e consumir compartilhada por grande parte da sociedade ocidental contemporânea do século XXI. A indústria cultural pretendia em seu modelo inicial, como aquele pensado e refletido por Adorno em meados dos anos 40, uma mercadoria em que seu acesso fácil não exigiria uma reflexão aprofundada por parte do consumidor. Esse modelo de perfil de consumidor seria um trabalhador assalariado, afetado por

ISSN: 2238-1112

uma jornada exaustiva de trabalho, que consumiria os produtos dessa indústria cultural em seu tempo livre. Se a cultura pop oferece enquanto mercadoria, produtos culturais, suas variações e se encontra presente neste modelo pré concebido da indústria cultural, ela vai seguir os modelos de produção massiva, que incluirão produção em massa de músicas, coreografias de dança, roupas e tudo relacionado aos artistas do seu mundo pop, tornados fáceis e acessíveis. Essa cultura deve ser capaz de ser compreensível pela grande parte do público, e de se adaptar com um algoritmo de entretenimento, reutilizando-se de fórmulas de para se fazer sucesso na cultura pop, como shows com cenários extravagantes e muita dança (DANTAS, 2021). Entretanto, este consumidor, espectador, observador são sujeitos dotados de um corpo de uma cognição incorporada que assimila e acomoda o ambiente como uma forma de conhecimento tácito. Neste processo acelerado pela cultura pop propomos estabelecer uma reflexão de como esse corpo imita, apropria ou copia os movimentos. Este ambiente está situado na indústria cultural 2.0, pós-modernidade ou sociedade contemporânea, com o recorte temporal histórico imerso numa realidade mais virtual do que propriamente física.

Se por um lado estamos cada vez mais condicionados ao modelo de visibilidade e espetacularidade da indústria pop que gira em torno de likes, compartilhamentos e visualizações, por outro lado, o corpo, a reprodução de movimentos e a apropriação tomam mais espaço e força em seu simulacro virtual. Para fazer parte da rede deve-se fazer parte dos modelos que ganham destaque, e para isso é necessário reprodução, massiva e sistemática (BAUMAN, 2001). A gamificação da resposta positiva se apresenta cada vez mais relevante, seja através de desafios, seja na comemoração de missão em games com passos famosos de dança ou eventos e festivais que reúnem milhares de pessoas. A receita milionária gerada pelos artistas da cultura pop, pelas empresas midiáticas de aplicativos e de games não mentem e a cada recorte deste citado, a dança e o corpo faz parte de uma comemoração ou é a atração principal. Outro componente importante é que a cultura pop e a indústria cultural possibilitaram que mais pessoas se sentissem à vontade para se expor com movimentos e sequências coreográficas. Se antes a performance da dança em sociedade era privilégio de bailarinos clássicos ou de um grupo profissional que se dedicava horas na sala de aula de dança e nos palcos, a ascensão dos desafios de dança lançou a sociedade em uma pista ou palco virtual. A democratização em massa dessas mídias sociais também ofereceu novas formas

de agrupamento de pessoas e isso faz com que elas se sintam mais à vontade para se expor.

Dentro das perspectivas de discussão sobre o corpo e o processo de apropriação tentamos situar os elementos fundamentais do fenômeno da apropriação e os mecanismos de aprendizagem e sua especificidade em relação ao movimento. Em função da efemeridade das mídias sociais digitais e avanço da tecnologia, descrevemos o recorte temporal da cultura pop analisando épocas específicas e recursos utilizados para a apropriação do movimento. Entretanto, esta avaliação é limitada e mais estudos são necessários para entender o impacto do regime histórico complexo imposto pelas novas formas de disseminar movimento, pelas novas formas de produzir cultura e arte, e seus efeitos panorama da dança como disciplina.

Bhianca Tarso Viana Fidelis
Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
fidelisbhianca@gmail.com
Graduada em Jornalismo pela Universidade Fumec, pós graduada em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Estácio de Sá e mestranda em Artes na Universidade Estadual de Minas Gerais. Dedica sua pesquisa a dança, corpo e movimento.

Luiz Alberto Bavaresco de Naveda
Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
luiz.naveda@uemg.br
Graduado em Música (Bacharelado em Violão) pela Universidade do Estado de Minas Gerais (1995-1999), mestre em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000-2002), doutor em Ciências da Arte (Musicologia, 2006-2011) e pós-doutorado pela Universidade de Gent (2011).

Referências:

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.
BOAS, Franz. **"Anthropology".** Encyclopedia of the Social Sciences, vol. 2. pp. 73 110. 1929.
DANTAS, Tiago. **Pop.** Brasil Escola. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/artes/pop.htm. Acesso em 29 de abril de 2021.

ISSN: 2238-1112

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural 2.0.** Constelaciones – Revista de teoria crítica, n.3, p. 90-117, dez. 2011.

FISKE, John. **Understanding popular culture**. Routledge, London and New York, 1989.

GATTI, Daniela. ***Apropriação Poética nos processos criativos em dança.*** Campinas: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Docente Departamento de Artes Corporais, 2012.

GIGUERE, Miriam. **Dance Trends: Choreographic Plagiarism: When Does Borrowing Become Stealing?** Dance Education in Practice, London, 2019.

MANLEY, Pauline. ***Beyoncé and the Frump: Cover-Versioning in Dance.*** Pennsylvania, Penn State University Press, 2018.

OLIVER, Wendy. ***The Influence of Pop Culture and Mass Media on Dance Education Today***. Department of Theatre , Dance, and Film, Providence College , Providence, RI, USA Published online: 17 Nov 2011.

ORGAZ, Cristina J. **TikTok foi feito para ser viciante: o homem que investigou as entranhas do aplicativo**. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-55173900#:~:text=Com%20aproximadamente%20800%20milh%C3%B5es%20de,vezes%20em%20todo%20o%20mundo. Acesso em 7 de maio de 2021.

Oxford Languages. **Oxford:** Oxford University Press, 2021.

PEREZ, K. G. ***Apontamentos sobre o conceito de apropriação e seus desdobramentos na arte contemporânea.*** Revista Digital Art&, São Paulo, v. 6, n. 10, nov. 2008.

STOREY, John. **Theories of Consumption.** Routledge, 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1992.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Choreobox: arquivos, avatares dançantes e o ensaiador digital

Daniel Silva Aires (UFRGS)

Dança e Tecnologia

Resumo: Este trabalho apresenta um fragmento do processo de criação de *Choreobox: objetos e materialidades hipercoreográficas*, pesquisa com metodologia guiada pela prática artística no estudo de doutoramento realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS). O recorte deste texto diz respeito à etapa de animação de dados de *motion capture* da referida pesquisa e objetiva a aproximação das funções ensaiador de dança e profissional de animação 3D.

Palavras-chave: DANÇA. ARQUIVOS DIGITAIS. AVATARES DANÇANTES.

Abstract: This work presents a fragment of the creation process of *Choreobox: hyperchoreographic objects and materialities*, research with methodology guided by artistic practice in the doctoral study carried out at the Postgraduate Program in Performing Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS). The excerpt of this text concerns the stage of animation of motion capture data of the mentioned research and aims at the approximation of the dance rehearser and 3D animation professional functions.

Keywords: DANCE. DIGITAL ARCHIVES. DANCING AVATARS.

1. *Choreobox*: dançar rastros

Choreobox: objetos e materialidades hipercoreográficas é o título atribuído à pesquisa que se desenvolve no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS) pelo autor, com orientação da Profa. Dra. Mônica Dantas. A pesquisa segue metodologia guiada pela prática artística – *Practice Based Research* (CANDY, 2006; SULLIVAN, 2005) ou ainda Pesquisa Baseada em Artes – PBA e encontra na A/r/tografia (DIAS; IRWIN, 2013) sua estrutura operacional, onde as criações artísticas "auxiliam a explorar questões, temas ou ideias que inspiram suas curiosidades e e sensibilidades estéticas" (IRWIN, 2013, p.29).

A criação sobre a qual a pesquisa se ergue consiste em objetos escultóricos de danças, coreografias e/ou partituras coreográficas impressas em três dimensões (3D), que buscam demonstrar os rastros de movimentos dançados. Além

ISSN: 2238-1112

disso, outro elemento que compõe a obra é seu aspecto interativo, operação essa que permite que o observador possa acessar os arquivos imagéticos das danças/movimentos/partituras coreográficas que engendram a obra. Aqui chamamos[1] estas esculturas de objetos hipercoreográficos, pois acreditamos que o uso do prefixo *hiper* nos ajuda a indicar este aspecto interativo entre os rastros de movimento impressos e os arquivos digitais de dança hospedados na internet. *Hiper* se relaciona com hiperlink, sendo ele a ligação entre a escultura e os arquivos dispostos em rede.

A questão central que gira em torno do impulso criativo e de execução do projeto vem evocando conceitos, ideias e noções que se erguem no decorrer de seu desenvolvimento. Com isso, temos construído discursos a partir de cada uma das quatro principais etapas do processo de criação das esculturas de dança, sejam elas o processo de **digitalização** do corpo em sessões de *motion capture*, o processo de **animação** (criação de avatar, construção dos rastros do movimento dançado e formação da escultura digital), processo de **impressão** 3D e por fim a organização de sua **conectividade** (*QR Codes*[2] e organização dos arquivos em plataformas digitais).

Esta conectividade dos objetos hipercoreográficos se dará (ao final de sua prototipagem[3]) através de *QR codes* como estrutura interativa, gerando acesso aos arquivos dos movimentos que engendram a escultura. O processo de criação envolve aspectos de documentação e registro de movimentos de dança em duas e três dimensões (vídeos e arquivos de *motion capture* respectivamente), aplicação/criação de avatar e animação dos dados, impressão 3D e elaboração da conectividade do objeto escultórico. Os *QR codes* apresentados a seguir demonstram a renderização pós-animação dos dados, onde um avatar tem seus

[1] O texto passa a se apresentar em primeira pessoa do plural, não para simular uma impessoalidade que jamais se aplicaria a uma pesquisa guiada pela prática artística e que, portanto, constrói seus aspectos de autoria, mas antes, por valorizar os corpos inscritos neste fazer e o processo que somente se edifica em colaboração.

[2] Abreviação de 'Quick Response' que significa 'resposta rápida'. São códigos parecidos com códigos de barras, porém com bastantes variações no padrão geométrico e que ao serem escaneadas por um dispositivo leitor, possibilitam acesso direto a algum material hospedado na internet. Nesta pesquisa, os QR Codes são o recurso interativo utilizado entre os objetos artísticos e seus arquivos digitais.

[3] No segundo semestre do ano de 2021, serão apresentados quatro protótipos à banca de qualificação. Esses protótipos são referentes a coleta de dados realizados em 2019, ocasião na qual a pesquisadora Karen Wood (C-DARE/Coventry University – UK) esteve na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID-UFGRS) e nos apresentou o Notch A (sistema magnético de captura de movimentos e análise cinemática 3D). Naquele momento o bailarino-pesquisador Fellipe Resende (PPGAC-UFRGS) executou movimentos da técnica de dança contemporânea de Eva Schul, além de movimentos coreográficos de minha autoria.

ISSN: 2238-1112

rastros de movimento ‘congelados’ no espaço e formulando uma escultura digital (Figura 1)[4].

Figura 1 Exemplos de QR codes a serem afixados nos objetos escultóricos. No primeiro exemplo, renderização 360º da animação dos rastros de movimento “Enrola 1, 2, 3 até a cintura”. No segundo exemplo, a renderização do movimento “Swing de pernas com deslocamento e tour”. Ambos os movimentos são da aula de dança de Eva Schul (RS).

Com a finalidade de recortar o estudo e torná-lo mais específico à ocasião deste comitê temático de Dança e Tecnologia, daremos maior importância às duas primeiras etapas do processo, sejam elas o processo de digitalização do corpo e o processo de animação, sobre as quais recaem a figura do ensaiador digital e as operações que realiza a partir de arquivos digitais. Dois aspectos relevantes sobre o ensaiador digital são que este é um profissional da área tecnológica também chamado de artista 3D e que compõe o que chamamos de comunidade A/r/tográfica, um dos agentes colaboradores da pesquisa e que aqui é chamado de ensaiador digital pois estamos aproximando sua função àquela bastante conhecida nos universos de companhias de dança: o ensaiador, profissional que trabalha a partir das demandas de um coreógrafo e das demandas do bailarino. A essa mediação e seu entrelugar dentro de um processo de criação, bem como os tipos de informação com as quais lida, consiste a atuação do ensaiador digital de *Choreobox*. Antes de adentrar em seu fazer, iniciamos pelo processo de digitalização do corpo pelos sistemas de *motion capture*[5].

[4] Para acessar os conteúdos escaneie os códigos com a câmera do seu *smartphone* ou com aplicativo leitor de *QR codes* conectado à rede de internet.
[5] Termo em inglês que se refere a captura de movimentos em três dimensões. Também é recorrente seu uso como tecnologias de *motion* ou ainda sua forma contraída, *mocap.*

ISSN: 2238-1112

2. Digitalização do corpo

Em *Choreobox* o processo de digitalização do corpo consiste em expor o bailarino que participa da pesquisa a sessões de *motion capture.* Nestas sessões o bailarino executa movimentos de dança utilizando sistemas que vão registrá-lo em três dimensões, informando a um computador as coordenadas espaciais a partir de pontos afixados nas suas articulações ou em pontos pré-estabelecidos pelo padrão do próprio sistema, gerando arquivos de dança tridimensionais.

Os sistemas de *motion capture* são utilizados em laboratórios que se destinam a análises cinemáticas do movimento humano, sendo também um interesse das áreas da biomecânica e cinesiologia, como nos casos dos laboratórios[6] parceiros desta pesquisa, na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Para além dos fins científicos de análise cinemática, as tecnologias de *motion* vêm sendo amplamente utilizadas com finalidades da arte, principalmente pelo cinema e pelo design e toda uma crescente indústria da animação 3D, desenvolvimento de personagens em filmes e indústria *gamer.*

Dos sistemas de captura de movimento em três dimensões tivemos acesso a pelo menos dois sistemas, o óptico e o magnético, cada um deles com finalidades, limitações e possibilidades bastante características. No sistema óptico, um conjunto de câmeras dispostas no espaço do laboratório capta a luz refletida pelos pontos afixados no corpo do bailarino. As câmeras informam ao software a posição dos pontos, que são interpretados, analisados e que geram automaticamente uma visualidade de linhas ou vetores na tela do computador (figura 2).

[6] Os laboratórios parceiros desta pesquisa são Laboratório de Biodinâmica e Laboratório de Pesquisa do Exercício.

ISSN: 2238-1112

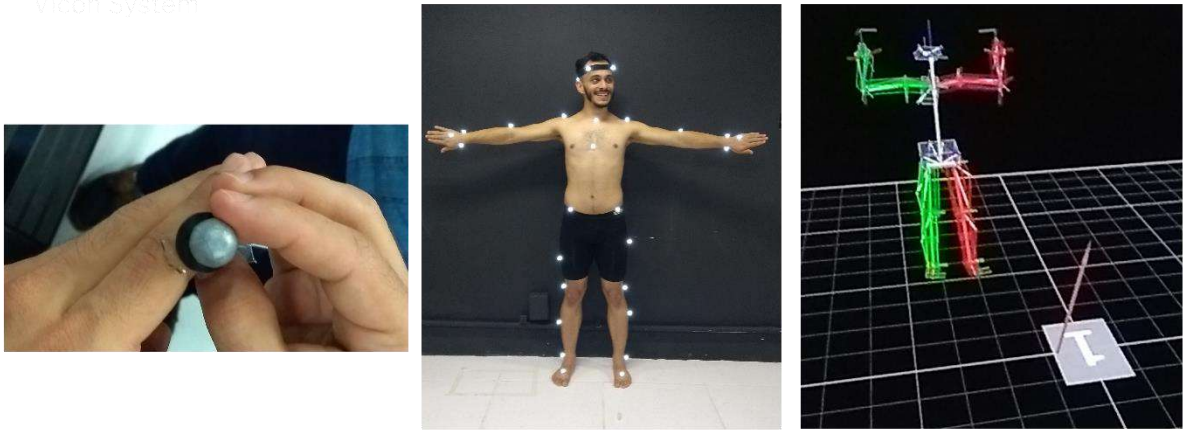


Figura 2 Características do Sistema Vicon. Na imagem da esquerda para a direita tem-se um ponto refletor; pontos instalados no corpo do bailarino; imagem criada pelo sistema durante a captura.

Na exportação dos arquivos não há a possibilidade de visualização destes vetores sem que haja um tratamento desses dados, ou seja, sem que eles sejam animados. Um dos pontos positivos do sistema óptico é que os arquivos exportados conservam a referência espacial, principalmente da relação do corpo com o chão, enfatizando as características de seu deslocamento. De seus pontos negativos podemos destacar que no caso de coreografias e movimentos de dança, que podem possuir características de grande complexidade, os pontos facilmente ficam oclusos, ou seja, perdem a capacidade refletiva e de informar às câmeras, sua posição durante o movimento. Nesses casos acontecem erros de leitura e o software perde a referência corporal que está tentando construir. Outro ponto negativo consiste na não portabilidade do sistema como um todo, pois, devido a estrutura de câmeras necessárias, o bailarino fica restrito ao espaço do laboratório onde o sistema está instalado.

No caso dos sistemas magnéticos podemos destacar justamente seu aspecto portátil: neste caso não há o uso de câmeras, porque os próprios pontos afixados às partes do corpo emitem o sinal de sua localização para o dispositivo no qual o software do sistema está instalado, podendo ser um computador, smartphone, tablet, etc. Até o momento, o sistema utilizado na pesquisa e que gerou os dados que vem permitindo a continuidade do projeto em tempos de pandemia foi o Notch A (figura 3).

ISSN: 2238-1112

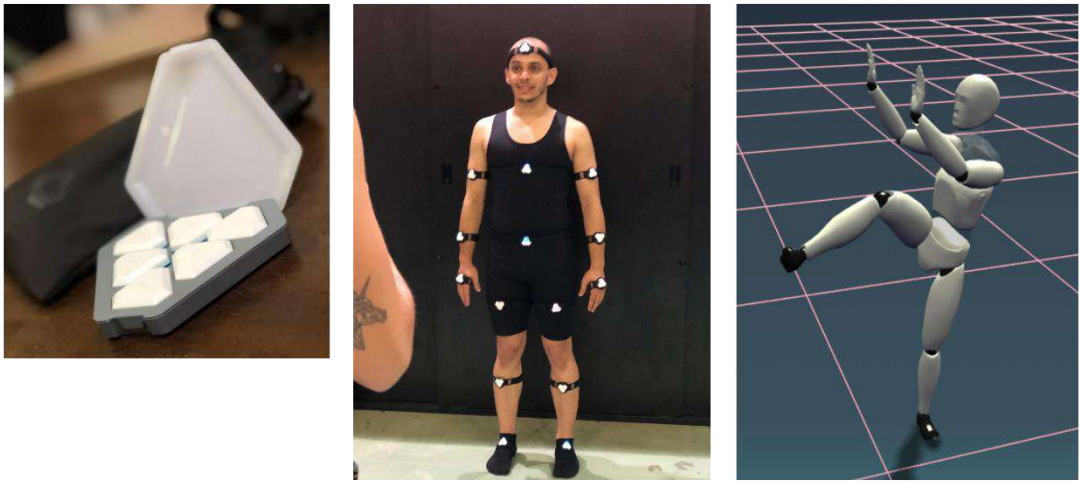


Figura 3 Características do Sistema Notch A. Na imagem da esquerda para a direita tem-se um conjunto de pontos magnéticos; pontos instalados no corpo do bailarino; imagem criada pelo sistema durante a captura.

Neste sistema é possível acompanhar os movimentos animados simultaneamente na tela (na ocasião da captura da figura 3 o sistema estava instalado em um tablet), em um avatar gerado automaticamente. Na exportação do arquivo 3D, os dados não possuem a visualidade deste avatar, sendo necessário o processo de animação para que os dados sejam utilizados na visualidade de um corpo. Os dados cinemáticos gerados pelo sistema foram ocupados em seu formato .bhv[7] e que permitiu sua posterior animação.

3. Avatares Dançantes

A criação de um avatar diz respeito à criação, modelagem ou importação de uma representação corporal de uma base de dados. Segundo a perspectiva do conceito de avatar (LOPES, 2015), essa visualidade corporal diz respeito a um modo de tornar um sujeito representado por uma figura, que pode ou não ser humana, em contextos de jogos digitais e interfaces que necessitem da criação de um personagem alegórico de alguém que o manipula. Além dos jogos de simulação de

[7] O formato BVH sucedeu o formato BVA da BioVision com uma adição perceptível de uma estrutura de dados hierárquica que representa os ossos do esqueleto. O arquivo BVH consiste de duas partes onde a primeira seção detalha a hierarquia e a pose inicial do esqueleto e da segunda seção descreve os canais de dados para cada quadro, sendo a seção de movimento. (ARAUJO, 2015, p.49).

ISSN: 2238-1112

experiências MMORPG[8], os avatares vêm sendo usados cada vez mais em jogos de dança, criando personificações dançantes, tanto fenotípicas quanto atribuindo valores comportamentais.

Desde a semântica da palavra avatar[9], com variações orientais e ocidentais, a significação pode remeter a contextos religiosos com tradução de divindade, ou "aquele que tudo penetra", até sua concepção no contexto dos jogos eletrônicos como "representação gráfica do jogador naquele ambiente" (SILVA, 2010, p.121). O conceito vem sendo desenvolvido pela perspectiva da cibercultura, operacionalizando discursos sobre os modos desta personificação corporal, incorporação e modo como "humanos de carne e osso interagem em um ambiente digital" (SILVA, 2010, p.123).

Em *Choreobox* os avatares são um procedimento que vai na direção de retomar a imagem humana, que se desfez nas sessões de captura de movimentos em três dimensões (*motion capture*[10]). Em processos de documentação deste tipo, são instalados pontos às articulações do bailarino que informam ao software a sua relação espacial. Este processo não produz uma imagem humana, e sim um tipo (.c3d; .bvh; etc.) de arquivo numérico compreendido pelo sistema como pontos ligados entre si, nas dimensões/eixos x, y e z (altura, largura, profundidade). Esses dados necessitam de um processo de animação para que uma imagem humana seja criada, executando os movimentos capturados. No processo de animação e concepção de um avatar é possível agragar aos dados cinemáticos uma infinidade de aparências, ou seja, aos dados pode ser agragado uma aparência de objeto, de monstro, de quimera ou de toda coisa híbrida, imaginada para dar movimento àquilo que foi determinado no projeto.

Compactuamos com o "desafio de representar o conhecimento incorporado do movimento dentro de modelos computacionais", partilhando a

[8] *Massive Multiplayer Online Role Playing Game* é um tipo de videogame no qual o jogador participa como um personagem.

[9] Embora a apropriação do sânscrito tenha se difundido no universo cibercultural somente na década de 90, como "corpos audiovisuais que as pessoas utilizam para se comunicarem umas com as outras no metaverso" (Stephenson, p. 33), o primeiro uso da palavra "avatar" nos games ocorreu em 1977 com o jogo de exploração Avatar – um projeto da Universidade de Essex, nos Estados Unidos. Em 1985, o jogo de role-playing game (RPG) Última IV: The Quest of the Avatar, lançou uma trama em que o protagonista precisava conquistar virtudes para conquistar o nome de Avatar. Mais tarde, em 1987, o termo também foi empregado para a versão online do Habitat, o primeiro mundo virtual, cunhando uma convenção para o gênero. (SILVA, 2010, p.124).

[10] Sistemas de *Motion Caputure* são aqueles que se destinam a análise cinemática do movimento. Para tanto, são realizadas sessões de captura de movimentos em três dimensões.

ISSN: 2238-1112

"experiência de movimentos, cognição e representação computacional" (DELAHUNTA, 2017. p.6-7). Este autor, no contexto de onde escreve, nos diz de alguns projetos que desenvolvem softwares e aplicativos voltados tanto para práticas coreográficas quanto para a formação e gestão de bases de dados de movimentos coreográficos. Em nosso caso, *Choreobox* faz uso das interfaces de captura de movimentos 3D em processos documentais, tendo em vista que estamos procurando desenvolver objetos artísticos "de documentação e digitalização dos processos e produtos do fazer dança" que não se encerram na documentação, mas que possuem a documentação como parte do processo criativo (*Ibidem,* p. 7).

Por este motivo, a parência humana ou humanoide é um interesse para a criação de avatares dançantes justamente pelo fato de a pesquisa estar inscrita nesse aspecto documental de dança, e que direciona também a sua pertinência em uma poética arquival, tema que abordaremos mais adiante. Sobre isso, Silva (2010) nos indica que o termo avatar e as possibilidades de representação dos usuários mesmo não tendo "obstáculos para ter avatares não-humanos", destaca que o "campo da informática admite que os avatares antropomórficos são melhor aproveitados pelo usuário leigo, visto que suas capacidades já são conhecidas por analogia" (SILVA, 2010, p.125). Na figura 4 os avatares dançantes em *Choreobox*, animados a partir dos dados cinemáticos.

Figura 4 Exemplos de avatares dançantes. No primeiro exemplo, o avatar realiza o movimento "Enrola 1, 2, 3 até a cintura". No segundo exemplo, o avatar realiza os movimentos de "Cloche de pernas com deslocamento e tour". A animação dos dados cinemáticos foi realizada com o 3DS MAX 2018, tendo sido o modelo corporal importado da plataforma www.free3d.com. Fonte: Dados da pesquisa.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Nosso interesse com a criação de avatares dançantes não está necessariamente em um suposto caráter pedagógico que os rastros do movimento possam sugerir, embora não os negue, antes é tornar visíveis os rastros do movimento dançado, buscando um outro modo de conceber arquivos de dança e dar a ver esses rastros em uma forma escultórica que, por sua conectividade, evoque a presença do interator diante da obra e de seus arquivos digitais, permitindo que por analogia o interator identifique, ou se identifique com esses movimentos.

Nesse movimento dos arquivos digitais opera a função do avatar dançante, de oferecer recursos de identificação de um corpo humano, que não objetiva se parecer com o corpo do bailarino que doa seu movimento à captura 3D, mas que permite a incorporação dos dados/movimentos para que estes imprimam seus rastros no espaço. No empenho de operacionalizar esta etapa do processo de animação encontra-se o artista 3D, que aqui chamamos de ensaiador digital.

4. Ensaiador digital: entrelugares de dança em uma poética arquival

Compreender um processo de criação como *Choreobox,* com interesse de materializar rastros de dança no espaço, torná-los palpáveis com os recursos tecnológicos disponíveis, passa fortemente tanto pela marca das inovações que contribuem com a pesquisa em Dança, quanto pelo desbravamento de espaços de prática que vão se constituindo pelo caminho, por vezes áridos. Neste caminho a travessia só pode se dar pela possibilidade do trabalho colaborativo com artistas e profissionais de distintas áreas, uma vez que compreendemos esta pesquisa como transdisciplinar, ou seja, que transita entre áreas e fazeres específicos, se encontrando no entrelugar de *Choreobox,* entrelugares e papéis fluidos em um processo também são características de interesse a/r/tográfico.

Neste trânsito insurgem questões múltiplas que vão sempre estar voltadas a responder interesses do campo da Dança, por isso também, os arquivos que constituem *Choreobox*, seus rastros, seus avatares e sujeitos empenhados em torno de constituir suas proposições práticas vão conceitualmente se voltar ao corpo, ao movimento e a dança. Nesse movimento, voltamos a atenção ao cruzamento do profissional 3D com o ensaiador de dança.

A figura do ensaiador de dança é aquela que faz a mediação entre as diretrizes de um diretor e/ou coreógrafo e um bailarino. Nesse processo o ensaiador

ISSN: 2238-1112

de dança opera moldando o conjunto de materiais corporais do bailarino em relação àquilo que o coreógrafo/diretor vislumbra em seu imaginário propositivo. Em *Choreobox*, o profissional 3D que trabalha com a animação dos dados digitais, e que compõe a nossa comunidade a/r/tográfica, é concebido como um ensaiador digital, como o responsável pela mediação entre aquilo que foi dançado pelo corpo do bailarino durante a captura de movimentos (acesso ao registro em vídeo 2D), os dados cinemáticos e a demanda do projeto para realizar a animação.

Para isso, o ensaiador digital precisou ter uma noção de como foi o movimento dançado, uma vez que ele não estava familiarizado com os movimentos de dança. Ao ensaiador digital foram apresentados, além dos dados do tipo .bvh (arquivos 3D), registros em vídeo do bailarino executando os mesmos movimentos que foram captados em três dimensões. Elaboramos a figura 5 para explicitar os tipos de informações, dados e imagens com as quais o ensaiador digital lidou para elaborar o avatar dançante.

Figura 5 Quadro de sintetização das informações com as quais o ensaiador digital elabora os avatares dançantes em *Choreobox.* Fonte: materiais da pesquisa.

No processo de criação de *Choreobox* opera o efeito arquivo. Efeito arquivo é um conceito bastante investigado por Costa (ANO) e diz respeito às obras de arte compostas sobretudo por arquivos de um fenômeno registrado. Neste efeito as obras apresentam um novo contexto para os arquivos que pretendem revisitar,

ISSN: 2238-1112

agregando outras camadas de sentido tanto para a obra em si, quanto para os fenômenos/acontecimentos arquivados. De modo geral, este efeito acontece em obras que se vinculam às poéticas de arquivo ou poéticas arquivais, sendo essas as que buscam desdobrar algum aspecto do fato que aconteceu no passado, de forma que sua nova composição tem interesses tanto estéticos quanto de identificação do acontecido.

Do acontecimento antecedente, esse sobre o qual as poéticas arquivais se debruçam, o desejo artístico não recai sobre uma pretensão de resgatá-lo de sua finitude, de seu status de efemeridade, mas antes, no de retomar a memória do fato ocorrido e arquivado para que seu novo agrupamento o atualize sob o status da "fragmentação e condensação" (COSTA, 2014, p.43).

É importante com isso lembrar que o efeito arquivo, as poéticas arquivais e o que Freire (2006) chamou de metáfora do arquivo, nasce sob um contexto muito específico e que instaurou uma mudança de paradigma nas artes dos anos 1960. Neste período, com o interesse de questionar a supremacia dos museus como instituições detentoras de uma soberania do mercado de arte oficial e da própria contestação da autonomia da obra de arte, os artistas passaram a produzir obras efêmeras, performáticas, e que, portanto, direcionavam sua potência ao estado/momento do acontecimento.

Como resultado, Freire (2006) destaca um duplo movimento, o primeiro deles consistiu no esvaziamento dos museus tendo em vista que a arte estava na rua e em espaços alternativos, e o segundo foi o crescimento de acervos com arquivos de registro dessas mesmas obras. Estas coleções de arquivos permaneciam em sua maioria sob tutela de artistas que acabaram criando um mercado de arte paralelo àquele dominante, institucionalizados pelos museus.

No Brasil uma notável coleção é a de Paulo Bruscky com mais de setenta mil itens que testemunham o circuito alternativo da arte conceitual brasileira, sobretudo no período ditatorial de nosso país. As poéticas arquivais que hoje não tratam de criar circuitos alternativos abrem um profundo debate entre ficção e realidade, pois opera com elementos da história, documentais e arquivísticos, investindo tanto na memória quanto no esquecimento, ambos atuantes como reconfiguração e transfiguração do real.

ISSN: 2238-1112

Outro ponto que se abre no contexto das poéticas arquivais e sobretudo na poética arquival de *Choreobox* vai de encontro ao que denunciou Derrida, abordado por Veríssimo e Endo (2020):

> [...] entende-se que não seria mais possível olhar para o arquivo desde uma visão do senso comum. E esta será uma das denúncias de Derrida: a iatrogenia posta na insistência numa concepção logocêntrica do arquivo. Ou seja, o arquivo não mais poderá ser tomado como objeto congelado, bloco unitário e homogêneo de mera estocagem do passado. Ao contrário, deverá ser visto como construção dinâmica e viva, aberta ao futuro, parcial e portadora de inconsistências, ambiguidades e heterogeneidades. Não corresponde mais àquela imagem do objeto referente ao tempo passado, engavetado e restrito àquilo que fez parte de um tempo circunscrito (VERÍSSIMO; ENDO, 2020, p. 772).

Em *Choreobox*, suas etapas documentais e de arquivamento nascem com um propósito de reinvenção dos arquivos de dança, buscando valorizar seu aspecto generativo. Em linhas gerais, a performatividade do arquivamento nos processos de digitalização do corpo e da criação de avatares dançantes, acaba por entrelaçar poética e arquivamento em uma trama tecnológica e intencional, que também para Veríssimo e Endo (2020) corresponde às técnicas de produção do arquivo, aspecto lembrado como definitivo em Derrida:

> [...] a técnica arquivística se sobrepõe ao conteúdo arquivado e será determinante na constituição desse conteúdo. Ou seja, dirá que o modo como arquivamos, nossos meios de arquivamento darão lugar a conteúdos distintos, formarão arquivos dependentes de suas técnicas de produção. Em suma, dirá que não se vive da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira. (VERÍSSIMO; ENDO, 2020, p. 772).

5. Considerações

O texto que se ensaia aqui buscou explicitar algumas etapas da pesquisa guiada pela prática artística, que se encontra em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS). Desde sua elaboração teórica que acontece juntamente com as etapas expostas aqui, não galgamos um avanço com relação aos conceitos que vem se erguendo desta prática, por outro lado, acreditamos que neste momento cabe evidenciar pontualmente o quanto a metodologia a/r/tográfica oferece suporte para o enredamento e trânsito entre as áreas e campos que interessam a pesquisa, bem como seus participantes colaboradores e suas ações dentro do projeto.

A partir dos processos de digitalização do corpo, de animação de dados e da criação de avatares dançantes, nos parece que as operações realizadas pelo ensaiador digital oferecem recursos para pensarmos esta criação dentro do escopo das poéticas arquivais. Este escopo tem indicado uma série de autores que vêm sendo cotejados neste pensamento de ordem prática sobre modos arquivais em dança, nos arquivos digitais, no acesso e produções de memórias em dança, e nas visualidades criadas dentro desta intencionalidade arquival.

Indicamos que a transdisciplinaridade nos desafia a pensar fazeres e expertises de outras áreas quando as aproximamos da dança e do corpo em movimento, para que então se pense no múltiplo da arte na criação de questões para o campo da dança. Como resposta a esse trânsito acreditamos partilhar da difusão dos meios de manifestação artística contemporâneos, sobre os quais se identifica o ofeito arquivo e que também entendem a pertinência da discussão para além de técnicas convencionais de produção de arquivos (sejam eles a fotografia e o vídeo).

Como nos indicaram Veríssimo e Endo (2020) é preciso considerar “as diferentes técnicas e meios de reprodução digital, as tecnociências; essas que por sua vez, pode-se dizer, produziram uma transformação final à materialidade do arquivo, logo no sujeito” (VERÍSSIMO; ENDO, 2020, p.773). Os autores enfatizam ainda que:

> [...] o novo quadro de técnicas arquivais expõe a necessidade de repensar as formas herdadas de documentar, conservar e transmitir informações e conhecimentos; o trabalho com o arquivo e sua teoria; seu lugar institucional; bem como suas inovações. (VERÍSSIMO; ENDO, 2020, p.773).

Como prospecção de futuro a pesquisa intenciona gerar suas esculturas impressas em três dimensões e a elas criar sua conectividade, evocando tanto a disponibilidade de seus arquivos generativos quanto convocando a presença física do interator diante da obra. Conceitualmente almeja-se adentrar com mais afinco ao universo psicanalítico dos arquivos, percorrendo tanto os postulados de Derrida, quanto adentrando a um conceito fundamental na teoria Freudiana, seja ele o de identificação.

Com essas perspectivas apontadas neste recorte, encerramos este ensaio textual confiantes de estarmos produzindo arte em uma poética arquival, “com arquivos que, conforme enfatizado, não representam um mero estoque do

ISSN: 2238-1112

passado, mas uma dimensão viva e pulsante, aberta ao futuro" (VERÍSSIMO; ENDO, 2020, p. 773).

Daniel Silva Aires
UFRGS
daniel_airess@hotmail.com
Artista-pesquisador da Danças e Visualidades. Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS); Especialista em Dança (UFRGS); Bacharel em Artes Visuais (UFSM); Licenciando em Dança (UFRGS).

Mônica Fagundes Dantas
UFRGS
monica.dantas@ufrgs.br
Doutora em Estudos e Práticas Artísticas (UQAM/Canadá), com Pós-Doutorado no Centre for Dance Research/Coventry University (Reino Unido). Autora do livro Dança, o enigma do movimento, de capítulos em coletâneas internacionais e de artigos em periódicos nacionais e internacionais. Atua como bailarina convidada na Ânima Cia. de Dança e da Eduardo Severino Cia. de Dança.

Referências:

ARAUJO, Philipe de Almeida. Analisando técnicas de captura de movimento. 2015. 71 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciência da Computação). Universidade Federal Fluminense, Niterói/Rio de Janeiro, 2015.

CANDY, L. **Practice based research**. Paris: Les Presses du réel, 2005.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem:** arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet, 2014

DELAHUNTA, Scott. Dance Becoming Data: Part One Software for Dancers. **Computational Culture**, n. 6, 2017.

IRWIN, Rita L. A/r/tografia. *In*.: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte**: A/r/tografia. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.

LOPES, Danielly Amatte. **Avatar, corpo e videogame**: articulações entre comunicação, imaginário e narrativas. [278 f.]. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SILVA, Renata Cristina da. Apropriações do termo avatar pela Cibercultura: do contexto religioso aos jogos eletrônicos. **Contemporânea (Título não-corrente)**, v. 8, n. 2, p. 120-131, 2010.

SULLIVAN, G. **Art practice as research**: inquiry in the visual arts. Thousand Oaks: Sage, 2005.

VERÍSSIMO, Tânia Corghi; ENDO, Paulo César. O arquivo, a memória, o mal: interfaces da psicanálise no mal de arquivo. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 23, p. 769-791, 2020.

ISSN: 2238-1112

"RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta": um filme-cênico em tempo-real criado em meio digital

Daniela Guimarães (UFBA)

Dança e Tecnologia

Resumo: Esse trabalho traz o processo de criação e realização da obra *"RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta"* para discutir como o meio digital – única e a mais segura via de comunicação em tempos pandemia da Covid 19 (2020/21) –, pode fomentar outras formas de conhecimentos na criação entre Dança e Cinema entrelaçando Improvisação Cênica e Plataformas Digitais via *streaming*. A metodologia é híbrida: Crítica de Processos (SALLES, 2006;2009) e Fenomenologia (Santaella, 1993; 2005). *"RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta"* é inspirado no livro *"As cidades invisíveis"* do escritor Ítalo Calvino (1990), e dirigido por Daniela Guimarães, Salvador – BA. É uma criação realizada em tempo-real, via plataforma *Zoom*, com duração de 30 a 40 min, pautado na perspectiva de pesquisa de criação de um filme em tempo-real, e não em uma obra cênica para a tela: conceito de filme-cênico. O texto busca trazer a experiência de criação de *"RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta"* realizada para o meio digital para discutir descobertas, pensamentos e elaborações conceituais e metodológicas que possam colaborar para o ensino, a criação e a performance em Dança.

Palavras-chave: Dança. Cinema. Improvisação Cênica. Plataforma Digital. Filme Cênico

Esse artigo vem trazer o processo de criação e realização da obra *"RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta"* para discutir como o meio digital – única e a mais segura via de comunicação em tempos pandemia da Covid 19 (2020/21) –, pode fomentar outras formas de conhecimentos na criação entre dança e cinema entrelaçando improvisação cênica e plataformas digitais via *streaming*.

A metodologia desta escrita é híbrida. Segue os procedimentos da coleta de materiais que o percurso criativo vai produzindo até seu estágio final via a Crítica de Processos de Cecília Almeida Salles (2006; 2009), e segue também uma metodologia fenomenológica. Por Lucia Santaella (1993; 2005), entende-se fenomenologia, neste caso, como a experiência viva da intersubjetividade em troca contínua com o seu objeto no processo de criação.

A poética proposta para *RESTO*, estreada em março de 2021 na Bienal Internacional de Dança do Ceará – de Par em Par, fez parte da investigação do

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · HA · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Grupo de pesquisa Corpolumen[1] (UFBA/BR) junto ao Projeto (Tecnologgy Expanded Performance)[2] que explora os cruzamentos bidireccionais entre arte e tecno-ciência a partir do conceito agregador de performance, sobre dois vetores principais: investigação de sonoridades e pesquisa e criação de micro-paisagens, potencializadas através da investigação artística e tecnológica.

"RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta" é inspirado no livro *"As cidades invisíveis"* do escritor Ítalo Calvino (1990), dirigido por Daniela Guimarães. É uma criação realizada em tempo-real, via plataforma *Zoom*, com 30 a 40 min, pautada na perspectiva de criação de um filme em tempo-real, e não em uma obra cênica para a tela. Sendo assim, o desenvolvimento desta obra possibilitou a criação do conceito de filme-cênico que será discutido aqui: um filme que se organiza/monta enquanto acontece, tendo como parâmetro a construção de cenas/sets dentro da casa de cada um dos 16 *performers*[3].

"RESTO" tem como referências: espaço-imagética o americano Gordon Matta-Clark (1943-978) e performática a coreógrafa londrina Siobban Davies (1950) e o performer americano William Pope (1955). Conta com a colaboração do pesquisador Paulo Caldas com "A dança dos Corpos Interditados" (2020), que se mescla aos textos de Daniela Guimarães (2021) dentro da obra. A paisagem sonora é construída pelo banco de sonoridades do Projeto TEPe capturadas na residência Lisboa/2019, cedidas pelo pesquisador Rui Antunes; pelas trilhas inéditas realizadas por Lucas de Gal e Wilton Batata e pelas composições de Lucas de Gal criadas e tocadas ao vivo.

[1] O Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança trabalha na interação ensino, pesquisa e extensão com foco na produção artístico-acadêmica em Dança, ligando graduação, pós-graduação e artistas em geral interessados na investigação da Improvisação Cênica, do Audiovisual e da Educação Somática. Em um ambiente de reflexão e produção teórico-prática, o Corpolumen realiza diferentes ações em suas três linhas de pesquisa: encontros de estudos, espaços de criação, oficinas, desenvolvimento de obras fílmicas, jam sessions, publicação de livros, pesquisa e geração de material didático, traduções de textos e livros ligados às temáticas do grupo e criação de eventos articulando Universidade e Sociedade.

[2] Coordenação de Daniel Tércio e Jonas Runa (Portugal) e Leonel Brum (Brasil) que une pesquisadores de Portugal e do Brasil.

[3] Ana Lu Geraldini (SP), Artur Moura (DF), Henrique Barsali (SP), Hiago Ruan (BA), Iara Costa (PB), Jéssica Fadul (SP), Leonardo Luz (BA), Luiz Crepaldi, (SP), Maria Tuti Luisão (DF), Marcela Aragão (PE); Mariana Batista (PR), Paula Sacur (Chile), o músico Lucas de Gal e a diretora/editora Daniela Guimarães. No elenco estão *performers*, pessoas convidadas de diferentes partes do Brasil e da América Latina que vem colaborando em diferentes ações com o Grupo de Pesquisa Corpolumen. São estudantes pesquisadores de Graduação, Mestrados Acadêmico e Profissional, Doutorado da UFBA e artistas independentes e de Cias brasileiras e do exterior e Servidores Técnicos Músicos da Escola de Dança da UFBA.

ISSN: 2238-1112

Apresentarei nessa discussão os pensamentos, descobertas e elaborações conceituais e metodológicas referentes a criação em dança desenvolvidos durante as ações de realização de "RESTO". São eles: a estreita relação investigada entre Improvisação Cênica e Cinema GUIMARÃES, 2017); o uso da plataforma *zoom* como escolha de meio de criação com a qual tive que lidar com a evolução da plataforma como fator importante para definir quais relações de criação poderiam ser estabelecidas para o grupo (MACHADO, 1997; 2008); descoberta e elaboração da prática de uma nova função improvisacional ao vivo que liga o fazer da Direção ao do Montador/Editor de imagens em tempo-real; o conceito "modo de fazer e o feito", cerne de minha pesquisa em Improvisação Cênica (GUIMARÃES, 2012) reelaborado nesse outro suporte de criação (digital); o desenvolvimento de roteiro comum como o modo de lidar com os afetos mesmo sem o contato físico durante o processo integralmente digital (MACHADO, 1997; 2008; MURCH, 2004); ponto de convergência entre performers e entre as linguagens (dança, música, cinema) agindo em tempo-real (DUBOIS, 2004); a investigação da luz como centro de conexão na reelaboração entre linguagem cênica e filme (MACHADO, 2007; BAIRON, 2008, VERTOV, 1984) dentre outros aspectos que derivam destes citados acima.

Salles (2009) propõe que o artista apresenta um olhar transformador que parte da realidade do conhecimento desse artista, da liberdade de transfigurar e formalizar seu conhecimento. E é desta premissa que partimos no entendimento dos artistas envolvidos na criação de *"RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta"*. A autora diz:

> É a criação como seleção de determinados elementos que são recombinados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador. Ao mesmo tempo, não se pode afirmar que haja realidades poéticas e realidades vulgares. A poeticidade não está nos objetos observados mas no processo de transfiguração desse objeto. O que está sendo enfatizado é o papel transformador desempenhado pela percepção, nessa ação do olhar sobre a realidade externa à obra (SALLES, 2009, p.93).

Correr o risco da coerência é que me parece também inerente. Trabalhar em busca de coerências para si, para os demais, para as imagens na tela em construção e para o filme cênico - no tempo presente em que ele é construído - é a ignição criadora de *"RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta"*. Uma descoberta

ISSN: 2238-1112

poética, individual e coletiva realizada no ato filme cênico. Salles (2009), sob o enfoque do artista, traz dois exemplos incríveis sobre a descoberta no ato criativo:

> Ao falar da descoberta poética guardada no olhar artístico, não podemos deixar de nos lembrar de dois relatos. Um atribuído a Michelângelo: ele, passeando na rua, parou e ficou olhando para uma pedra. Quando alguém lhe indagou, o que estava olhando, respondeu: "Estou vendo um anjo sentado". Conta-se também que um artista popular, quando perguntado acerca de como fazia seus ursos de madeira, respondeu: "Pego a madeira e tiro tudo que não é urso" (SALLES, 2009, p.95).

Proporcionar ou convidar o improvisador a esta descoberta de coerências possíveis, colocando-o ávido e corresponsável no jogo em tempo presente, é um dos maiores, se não o maior desafio e risco que a Improvisação Cênica em tempo-real pode apresentar. Esse é o fascínio que o jogo exerce em nós e que tem como proposta expandir os modos de ver a arte e, por complementariedade, o mundo.

Deste lugar do risco e daquilo que seria nosso chão comum estando cada um dentro de suas casas, propus como mote de criação este texto que escrevi como primeiro contato da criação pretendida com os demais improvisadores:

> Um cômodo da casa ou a casa em seus pequeninos ou largos cômodos é a cidade agora. Essa dança começa fincada no solo, no chão, no piso, no caminhar e "raramente o olhar fixa numa coisa, ..." (CALVINO, 1990). O corpo vive seu mover numa cidade repleta de símbolos, em que "os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas:..." (CALVINO, 1990). Os rastros e sugestões que os objetos da casa e suas histórias criam; reverberam em sensações, qualidades, estados que constroem coreograficamente e geograficamente os corpos, fazendo-os caminhar no tempo e no espaço de dentro (casas) e, simultaneamente, desejar a caminhada para fora (cidades). "O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo que você deve pensar, faz você repetir o discurso, ..." (CALVINO, 1990) Mas, o discurso precisa ser outro, as ações precisam ser outras, as escutas multirreferenciais. Mas sempre, a simplicidade é o mote entre os caminhantes, que seguem em seu convívio na tela entre ruas, memórias, realidades e sonhos. Talvez, esteja aí, no simples, a possibilidade de novos discursos, do nascer de outros movimentos, outros corpos, de outras danças que restem quando, num lampejo, "abre-se o céu onde correm as nuvens. Na forma que o acaso e o vento dão as nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante..." (CALVINO, 1990). (GUIMARÃES, 2021)[4]

Como em diferentes criações que dirijo, propus a cada improvisador, também para "Resto", a criação de compêndio. Defino compêndio da seguinte maneira:

> Compêndio é o armazenamento de informações percebidas no fazer e na observação da prática improvisacional de uma determinada obra. O

[4] Release da obra, 2021, adaptado também como texto *off* da abertura do filme.

ISSN: 2238-1112

> compêndio é construído no percurso. Uma espécie de catálogo de arquivos, repertórios de estratégias, conhecimentos elucidados durante a pesquisa. Um espaço sempre aberto e pessoal, que abriga e estimula o fascínio de fazer descobertas. É composto pelos estudos do corpo, leituras e discussões teóricas, conceitos aplicados, por observações individuais no universo cotidiano, por textos desejosos de fala, reflexões pessoais e percepções adquiridas na prática dos diferentes jogos. Compêndio são experiências individuais armazenadas a partir dos interesses coletivos ou lançadas ao coletivo, sempre focadas na proposta da pesquisa em questão e nas práticas abarcadas por cada contexto de investigação. Assim, o compêndio é pessoal, por ser criado pelo improvisador através das relações construídas pelas articulações teórico-práticas das pesquisas de criação das diferentes obras; como também é coletivo por compor-se das relações estabelecidas com a pesquisa dos outros improvisadores envolvidos. Assim, a criação dos compêndios pessoais acaba por permear e gerar também o compêndio coletivo, que surge como e pela rede de ações realizadas pelo grupo de trabalho. (GUIMARÃES, 2012, p. 179)

O compêndio se dá por uma sincronia e alternância entre a auto-observação das escolhas próprias e os conhecimentos que surgem na relação com o outro e pelo que se observa da criação dos demais improvisadores. Seu percurso de elaboração é atravessado por *feedbacks*, reflexões, debates e diferentes pontos de vista enquanto se criava e interagia nos ensaios para a construção do filme cênico. Assim, todo o tempo este compêndio é atualizado, onde os treinamentos das habilidades entre as sessões de ensaios funcionam também como atualizadores de informações dos compêndios individuais e coletivos desta criação.

Abre-se, desta maneira, a possibilidade de agir – além do que se tem como compêndio de informações da própria pesquisa de criação – com aquilo que floresce da investigação em tempo presente. Ideias colocadas na criação da cena um, em sua janela no *Zoom*, por exemplo, podem ser revisitadas, transformadas, recolocadas em outro contexto, nos tempos e espaços da Improvisação em construção enquanto o filme é pesquisado. Uma atualização do compêndio de informações da obra também realizada em tempo presente através do desencadeamento de processos cognitivos ininterruptos. Estes processos ficam complexos pelo caráter aberto de trânsitos de conhecimentos. Cognições descobertas em tempo presente que operam desde os treinamentos até às discussões posteriores sobre o fazer do filme cênico.

O que trabalhamos durante todo o processo de “Resto” era como cada improvisador fazia suas escolhas e como estas configuravam uma organização, uma leitura, uma dramaturgia própria a cada intervenção e como estas dramaturgias ao longo dos ensaios-experimentos, iam aos poucos nos fazendo compreender uma Dramaturgia coletiva. O lugar no espaço ou o uso direto que determinado objeto

ISSN: 2238-1112

sugeria ou ainda as formas destes materiais era a mesma a cada nova entrada, no entanto; as escolhas, o que cada improvisador trazia de leitura própria, as influências destas escolhas no espaço, tempo e nos outros improvisadores configurava aos poucos ideias de roteiro, que por via das imagens, trazia para minha direção, a escrita de um roteiro cinematográfico.

A escrita dramatúrgica do filme cênico, aqui considerado como uma *Timeline* da Improvisação Cênica na tela criada em tempo presente, se apresenta como a arquitetura de um pensamento de ação na tela, uma forma de organização da composição e comunicação deste fazer fílmico cênico. Ao improvisar se perguntar: sair ou não para a cena, por quanto tempo, onde agir, com quais estímulos, compondo com quem, estabelecendo relação com o quê, mover-se com qual qualidade corporal, dançar no silêncio, com a música, sem a música, ignorando-a.

Tudo decidido no fazer filme cênico e na elaboração desta *Timeline* enquanto se improvisa: pelas respirações, pelos tempos, objetos, pelas tessituras das imagens, pelos cortes, fusões, textos, sonoridades, silêncios, todo o processo de composição do filme vai sendo tecido. Esta analogia da *Timeline* é uma proposta para a formulação de uma composição no imaginário dos improvisadores enquanto se improvisa. Por isso, o uso da *Timeline* funciona como um modo de compreender a composição na tela, em que o improvisador oferece, sem paradas, imagens possíveis de serem escolhidas e compostas com as demais imagens, ao vivo ou pré-gravadas. Essa ideia de *Timeline,* trago também para que, enquanto o improvisador cria, seja também capaz de “visualizar” o feito, fazer uma leitura do filme cênico enquanto ele mesmo o constrói. Apesar, do feito realmente só ser comprovado do imaginado, depois ao assistir o filme cênico criado. Modos de fazer e feito como complementares, mas também um ignição do outro, e ao mesmo, fundidos num só ser: corpo fílmico.

Enquanto improvisadores que criam em tempo-real, como podemos perceber, agir e organizar as informações na construção de um filme cênico?

A chave parece estar no tempo. Qual o tempo necessário para o desenvolvimento de determinada ação? Como posso elaborar na cena através das características do tempo – a dilatação, a sobreposição, a elipse, a aceleração, a lentidão, a marcação – e então operar com estas variações que provoco e são provocadas em mim separadamente ou na composição do filme naquele momento?

ISSN: 2238-1112

É preciso deixar o tempo agir para se obter uma imagem, um estímulo, um impulso? Qual é o meu tempo interno para gerir os tempos externos ou o contrário? Como observar na cena outra temporalidade, outra dinâmica, sem se influenciar ou se afetar por ela? Ou como aceito e me afeto por algo que percebo ser a proposta do outro: um bailarino, um músico, um editor do filme em tempo-real? E, finalmente, como fazer escolhas no fluxo do tempo estando na ação em tempo presente?

A relação entre as imagens cênicas criadas para a tela remete a um "alinhavar" pela tessitura do tempo. Uma dinâmica de imagens colocadas no tempo gerando uma vastidão de informações, obviamente coerentes à temática daquela criação, pois existe uma liberdade para se fazer tudo o que desejar, mas dentro de escolhas determinadas, escolhas realizadas pelo improvisador. A liberdade somente se dá porque escolhemos, quando se tem tudo ao seu redor, na verdade não se tem nada. O poder de liberdade vem da escolha em se fazer tudo o que desejar, tendo realizado uma nítida escolha. (PAXTON, 2006)

Assim, a Dramaturgia do filme cênico se fortaleceu como uma Timeline de edição de imagens e assim foi experimentada nos ensaios e criada em tempo-real. Imagens que se apresentavam, se complementavam, se transformavam pelas variadas possibilidades de escolhas da edição também em tempo-real. Não existia uma ilha de edição para se trabalhar, mas existiam algumas ideias de criação artesanal das imagens, ou seja, elas existiam com qualidades de imagem criada para a captura e não para uma ediçnao e tratamento posterior. Eu tinha como motes diferentes formas de elaboração da imagem: pela ideia de texturização, coloração, saturação, contraste, foco, desfoque, sobreposição de formas, fades, cortes, janelas.

Em "Resto", a ideia de foco enquanto luz no corpo podia ser conseguida, por exemplo, inibindo os movimentos no corpo como um todo e direcionando o movimento somente para as mãos, crânio, dorso. A tentativa era levar o olhar do fruidor àquele ponto de movimento, ou seja, promover um fechamento do campo de observação, ou seja, criar um close nas mãos sem que a câmera ou o corpo precisassem movimentar-se. Por outro lado, decidimos trabalhar sem movimento de câmera, por não ser interesse nessa obra essa investigação e para entendermos como o corpo poderia modificar o enquadramento, e não a câmera.

Assim, o movimento nunca era da câmera, mas do corpo na relação com o posicionamento das câmeras dos bailarinos (celulares variados, computadores variados). O *fade out* no corpo, como um novo exemplo quando se pensa ainda nos

ISSN: 2238-1112

tratamentos possíveis de uma imagem trabalhada posteriormente na Timeline, já que não tinha esse recurso via plataforma zoom, poderia ser a ação de esvaziar-se do movimento pela perda de velocidade, pela diminuição de intensidade, pelas interrupções dos gestos ao se mover, pela saída do da luz que incidia na imagem, ou mesmo saindo do quadro; estas seriam modos de desaparecimento do corpo ou dos estados de corpo do improvisador diante do fruidor.

Como essas imagens e depois as camadas dessas imagens criadas e estruturadas na linha de tempo final – na edição em tempo-real – poderiam acontecer na cena em tempo presente?

Em “Resto” os bailarinos performavam todo o tempo, eram raros os momentos em que não estavam criando. Salvo os momentos em que mudavam de espaços dentro de casa, ou mudavam as câmeras de lugar, ou as duas coisas juntas. O que acontecia era que eu editando em tempo-real, eu fazia uma ação tripla: de direção, de edição e de improvisação. Eu era então uma diretora-editora-improvisadora em tempo-real.

Surge então, o conceito de Umwelt específico da espécie, nomeado por ele como “o segmento ambiental do organismo que possui capacidades específicas tanto receptoras quanto efetoras”, definidas como percepção e operação. (Uexküll, 1988, p.03) Essas capacidades específicas da espécie classificadas pelo autor, mostram “a influência que os sujeitos têm em cada interação entre objetos e sujeitos” (Uexküll, 1988, p.6) e como a influência do sujeito se mostra ampliada na interação.

Como mundo particular ou mundo à volta, o Umwelt segundo Vieira (um autor complementar neste percurso prático) é “uma espécie de interface entre o sistema vivo e a realidade, interface esta que caracteriza a espécie, função de sua particular história evolutiva” (VIEIRA, 2006, p.60). Cada um de nós em “ Resto”, improvisadores-dançarinos, improvisador-músico e improvisadora-editora-diretora lidava com esse mundo próprio (subjetividade) e seu ambiente particular (a casa) e construíamos também nosso *Umwelt*. Cada ambiente é um, cada sujeito é particular, então a forma de relacionar, de criar interface, de construir seu *Umwelt* é distinta de outras espécies, e até da mesma espécie a que pertence, pois, ressalta o autor: “Parece-nos claro que nossa complexidade já adicionou um Umwelt psicológico, social e cultural à aquele biológico [...]” (VIEIRA, 2006, p.61)

ISSN: 2238-1112

Vieira trouxe para este momento da pesquisa de “Resto” outra conexão importante ao meu desejo de lidar com as informações que surgiam no (do) corpo ou ambiente, durante a edição do filme cênico. O autor discorre sobre a interface que acontece nas atividades criativas, ou seja, interface entre o sistema cognitivo e a dois sistemas.

> O que chamamos de diferença é a base ontológica do conceito de informação. Informação como diferença, que pode ser entendida como objetiva e/ou como aquela que é percebida e elaborada por um sistema cognitivo, logo com certo teor de subjetividade. Diferenças podem estar associadas às distribuições espaciais na organização de um sistema ou podem surgir ao longo do tempo, na evolução de alguma propriedade do mesmo. Neste último caso constituem os sinais, sistemas também organizados de alta temporalidade, que acabam gerando os sistemas fenomênicos parcialmente percebidos por algum sistema preceptor (VIEIRA, 2006, p.64)

Utilizando-se do pensamento do autor, é possível tocar na questão cerne que envolve a construção de “Resto: no tempo, no silíncio, na escuta”, lidar com as diferenças, ou seja, com informações que são as semioses geradas e, posteriormente, as intersemioses na elaboração de um sistema ao mesmo tempo objetivo e subjetivo: a obra de arte, em nosso caso o filme cênico criado em tempo-real .

O Umwelt, em sua base biológica, se associa aos canais de percepção do ser humano. O grau de refinamento destes canais permite, ou deverá permitir maior interação entre corpo e ambiente, um engendramento semiótico mais complexo entre os improvisadores e o ambiente, entre os improvisadores e o fruidor, entre o fruidor e a obra fruída daquele dia (em se tratando de obras construídas pela linguagem da Improvisação Cênica), pois:

> Como um Umwelt seleciona e filtra informações provindas do ambiente e as internaliza de forma codificada, todo o material que um sistema vivo dispõe para construir conhecimento é representacional, ou seja é constituído de “algos” que representam um “algo externo” para um “algo” particular, que é o sistema cognitivo. Esta última conceituação, triádica, envolvendo os três “algos, é o que Peirce chamou de signo. O conceito proposto por Uexküll é, assim, a base biológica da teoria dos signos ou Semiótica, [...] (VIEIRA, 2006, p.65)

A semiose para Peirce é “como o próprio fluir de uma realidade objetiva, que nos traz a noção de tempo processual, [...] uma realidade sígnica que ocupa vários níveis de complexidade”. (VIEIRA, 2006, p.66) Descobrir caminhos entre interação de linguagens para lidar com esta realidade sígnica no tempo presente

ISSN: 2238-1112

enquanto os signos se apresentam é o que se investigamos profundamente nesta criação dramatúrgica, filme cênico, entre Improvisação Cênica em tempo-real e Cinema.

O mundo é visto e representado como uma trama de relações de uma complexidade inextricável, em que cada instante está marcado pela presença simultânea de elementos os mais heterogêneos, e tudo isso ocorre num movimento vertiginoso, que torna mutantes e escorregadios todos os eventos, todos os contextos, todas as operações. Os recursos de edição e processamento digital permitem hoje jogar para dentro da tela uma quantidade quase infinita de imagens (mais exatamente, fragmentos de imagens) fazê-las combinarem-se em arranjos inesperados, para, logo em seguida, repensar e questionar esses arranjos, redefinindo-os em novas combinações.

A técnica mais utilizada consiste em “abrir janelas” dentro do quadro para nelas invocar novas imagens de modo a tornar a tela um espaço híbrido de múltiplas imagens, múltiplas vozes e múltiplos textos. Essa espécie de escritura múltipla, em que texto, vozes, ruídos e imagens simultâneas se combinam e se entrechocam para compor um tecido de rara complexidade é uma definição de filme cênico que descobri ao criar “Resto”. Complementando com Machado (2008): [...] trata-se numa palavra, de superpor tudo (textos, imagens, sons) ou de imbricar as fontes umas nas outras, fazendo-as acumularem-se infinitamente dentro do quadro, de modo a saturar de informação o espaço da representação (MACHADO, 2008, p.74).

Expando essa ideia para os tempos de agora, para nossa criação em pandemia, à distância e com inúmeras câmeras ligadas, em que essa multiplicidade de imagens não se dava apenas dentro de um “quadro”, mas em um mosaico de quadros, variadas telas, em diferentes modos de composição e suas restrições (em no máximo 9 telas como restrição de edição escolhida dada pela plataforma) de nossa opção de uso do *Zoom.* E toda a escolha de edição em tempo-real estava no olhar ativo para 38 possibilidades de imagens, ou seja, 38 telas dos bailarinos ligadas que me ofereciam múltiplas ppossibilidades de escolhas e de combinações.

O entendimento da Dramaturgia criada em tempo presente, ao lidar com a sua construção, traz semelhanças no modo exposto por Machado quanto à composição da imagem através dos “recursos de edição e processamento digital”. A “presença simultânea de elementos” colocada se apresenta naquilo que na Improvisação foi definido como parte de seu “mundo” cênico: os elementos

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

heterogêneos que estão ali, na criação da performance, potentes para interagir, transformar e serem transformados. É preciso observar, perceber, selecionar e inter-relacionar estes elementos com os demais elementos no ato da cena e, assim, iniciar, desenvolver e organizar uma tessitura – o que Machado (2008) chama de "trama de relações de uma complexidade", "escritura múltipla" ou "compor um tecido de rara complexidade".

Existe um movimento vertiginoso que se estabelece na criação do filme cênico como um ciclo de diálogos ininterruptos, que são parte deste jogo arriscado em que a cada instante uma reviravolta em termos de tempo, espaço e ação (corpo, luz, som, imagem, objetos de cena, texto) pode ocorrer. É aquele acontecimento que, em alguma medida e interesse, levaria a uma escolha cênico fílmica, de repente, transforma-se antes que esta escolha seja realizada e, algumas vezes, finalizada. Essa "desorganização" acaba por criar a possibilidade de uma nova configuração não imaginada, articulada emergencialmente para solucionar uma nova questão que surge na cena fílmica; o que acontece são loopings de possibilidades e mutabilidades entre acasos e escolhas. E editar, é tornar possível o filme cênico daquele dia, já que todos os acordos – entre dança, música, imagens pré-gravadas e ao vivo, telas e textos – são firmados em tempo-real e escolhidos pelo diretor-editor-improvisador em tempo-real.

Essa função de diretor-editor-improvisador em tempo-real eu descubro criando "Resto" e defino como uma função específica de ser improvisador, função esta que integra as ações de estar dançando junto enquanto improvisadora do movimento, como editora/ montadora de um filme que é construído por uma lógica dramatúrgica que se vê e se dá ao vivo, e ao mesmo tempo, a função de diretora que é a de sintonizar e mediar todas as experiências vividas nos ensaios e nos entendimentos do roteiro cinematógrafico construído no processo para a construção efetiva do filme cênico.

Machado (2008) mostra que alguns autores, como Jacques Aumont, defendem a ideia de que o cinema fala a respeito de ideias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão potente e denso quanto o discurso das palavras. Mostra, ainda, que Gilles Deleuze (DELEUZE; GUATTARI, 1985) afirma que alguns cineastas, principalmente Jean-Luc Godard (1930), fizeram o cinema pensar com tanta força com seu discurso imagético quanto os filósofos com sua escrita verbal.

ISSN: 2238-1112

Trazer a ideia de pensamento, que funciona por fluxos, camadas e sobreposições de ideias, conceitos, experiências e associações sígnicas criando sua tessitura de informação e fruição simultaneamente, aproxima mais uma vez a Improvisação Cênica da lógica do Cinema proposta por esses autores, na qual a modalidade discursiva se desloca de um modo de comunicar (exclusivamente) verbal para um modo de comunicar por imagens.

Ao pensarmos no filme cênico, o discurso do corpo é que apresenta os diversos "textos" imagéticos possíveis surgidos das inter-relações entre as linguagens. A proposta é entender os "textos do corpo" como negociação e não imposição, assim como a não hierarquia entre linguagens enquanto se improvisa. Como exemplo, mesmo que no ato improvisacional exista a palavra – o uso de textos (aqui entendido como literários, discursos pessoais, dramáticos) por meio de fragmentos ou até mesmo grandes trechos de texto que apresentem uma lógica verbal impressa na construção do filme cênico –, as interações dos "textos do corpo" e o texto (palavra falada, projetada como escrita ou gravada usada na tela) não apresentam como característica a imposição do texto sobre qualquer outra linguagem, mas se apresentam também como imagens fílmico cênicas criadas pelas relações estabelecidas "entre" linguagens.

Assim, como não se apresenta somente por uma via, cada "texto" possível que surge como "imagem" vai se colar a uma enxurrada de outras imagens do corpo, da luz, da música, do objeto, da palavra. A comunicabilidade surge por meio da lógica das imagens tramadas pelos improvisadores: o discurso imagético é criado durante a Improvisação Cîenica em tempo-real na tela como um fluxo de imagens em interação.

Para falarmos de montagem ou edição trago o pensamento marxista dos anos de 1920, na Rússia Soviética, que foi responsável pela busca de um discurso imagético através do cinema mudo. Nele se descobre uma saída, um salto para esta outra modalidade discursiva fundada já não mais na palavra, mas numa sintaxe de imagens que, neste processo de associações mentais, recebe nos meios audiovisuais o nome de montagem ou edição.

De maneira diferenciada, os cineastas russos Dziga Vertov (1896-1954) e Sergei Eisenstein (1898-1948) pensaram a montagem: o primeiro de maneira mais arrojada e aberta na construção, o segundo utilizou uma forma mais estruturada e determinada. Eisenstein formulou um pensamento conceitual para estas

ISSN: 2238-1112

associações mentais, e segundo Machado (1997) através destes estudos é o primeiro a trazer a ideia de *Timeline* para a montagem. De outro lado, o gênio destas associações "intelectuais" na Rússia revolucionária, sem sombra de dúvidas, foi o cineasta construtivista Dziga Vertov, que de maneira mais direta e radical rompe com a ideia de fábula, modelo narrativo clássico cinematográfico.

A genialidade de Vertov se dispõe em seu objetivo de fazer um filme sobre como fazer um filme e também como montá-lo. Assim, apresenta dentro do próprio filme diferentes olhares: da jovem mulher, da janela e da câmera, do diretor para revelar algo que nos escapa cotidianamente. O posicionamento destes olhares mostra imagens que surgem destas posições específicas e tudo isso é organizado por uma montagem que obedece a lógica do discurso imagético do tema que ele se propõe – a multiplicidade de pontos de vista. Simultaneamente e de maneira primorosa, demonstra na edição as possibilidades de criação da montagem fílmica. Em O homem da câmera Vertov apresenta, ao mesmo tempo, uma incrível montagem enquanto demonstra as técnicas descobertas para sua confecção. Machado (2008) discorre sobre o filme:

> Denso, amplo, polissêmico, o filme de Vertov subverte tanto a visão novelística do cinema como ficção, como a visão ingênua do cinema como registro documental. O cinema torna-se a partir dele, uma nova forma de "escritura", isto é, de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa "leitura", a partir de um aparato tecnológico e retórico reapropriado numa perspectiva radicalmente diferente daquela que o originou. (MACHADO, 2008, p. 18)

Vertov funda o cinema como teoria. O próprio cineasta declara em Articles, Journaux Projects, em 1972: "Esse filme não é apenas uma realização prática, mas também uma manifestação teórica na tela." Vertov encontra um modo de, na própria obra (o filme), apresentar seu modo de fazer e, ao mesmo tempo, mostrar que este modo de fazer constitui a própria da obra. Acredita-se que na interação Dança e Cinema proposta aqui, esta relação entre modo de fazer e o feito, ou melhor, os modos de compor na cena são, ao mesmo tempo, como abordado anteriormente, a sua própria Dramaturgia e vice-versa. Uma inseparabilidade que se apresenta como neste filme de Vertov: "[...] a montagem não ocorre somente na interlocução de fotogramas, mas sobretudo no cruzamento e na multiplicação do encontro de olhares, sendo que o próprio argumento do filme impede um único olhar emissor" (BAIRON, 2008, p.1). Essa foi uma de nossas bases de entendimento de edição em "Resto".

ISSN: 2238-1112

É no processo de fazer, na construção da Dramaturgia do filme cênico em tempo presente, que se experimenta os modos de fazer dos improvisadores: bailarinos, músico e editor. Não existindo “um” modo de fazer, mas modos variados de experimentação na cena que configuram o feito, a obra se apresenta em sua Dramaturgia de maneiras também diferentes a cada performance, ou seja, diferentes olhares reconfigurando diferentes organizações a cada dia de criação. Quanto ao fato de se criar em tempo presente, a partir de treinamentos desenvolvidos para o recorte específico de “Resto” e daquilo que nele se deseja imprimir, Bairon (2008) traz uma questão importante de Vertov, quando planejamento e imprevisibilidade permeiam seu processo:

> O naco de imprevisibilidade no caso da metodologia de Vertov está no momento da montagem. Momento no qual, apesar do acaso poder até mesmo ser planejado, emerge uma reinauguração conceitual na própria ação de perda do controle das associações. Há uma unidade conceitual mantida pelos enormes cuidados metodológicos nos vários momentos do planejamento. Apesar de uma aparência contraditória, é a existência concomitante do todo planejado com o improviso na montagem, que define este método de criação. Ou seja, o aleatório depende da perda de controle no interior de um todo planejado. Textos, fotografias, pinturas, cenas improvisadas do cotidiano se transformam, individualmente, em mais uma das tantas expressividades estéticas que até então se apresentavam separadas em nível midiático (BAIRON, 2008, p.4)

Como Vertov, a busca do improvisar cênico está na ação de “editar/montar” e no seu poder de risco, que faz com que a construção de nosso filme cênico possa emergir de “enormes cuidados metodológicos” nos vários momentos da investigação prévia do que se quer mapear da criação em construção, bem como da perda de controle no interior, do risco, em lidar com a aleatoriedade e o acaso no momento presente da criação do filme cênico.

Bairon diz ainda que se faz interessante refletir que a criação em Vertov – que surge do improviso e de uma ausência de programação da montagem – pode ser pensada como na criação em hipermídia. O filme O homem da câmera, apresenta [...] “olhares que apontam um caminho à navegação hipermidiática” (2008), pois:

> Este improvisar planejado, defendido por Vertov, explora a valorização do olhar pela ausência do mundo. Temos algo primordial para aprendermos com o cine- montagem para a hipermídia: a denegação da falta. A condição à toda criação de sentido está vinculada à renúncia de qualquer

ISSN: 2238-1112

> condição constituída de linearidade narrativa. A falta constitutiva que se manifesta neste conjunto de rupturas é o que faz daquele que está navegando co-editor da montagem. (BAIRON, 2008, p.6)

Dubois (2004, p. 75) diz que a montagem no Cinema é uma "operação de agenciamento". Os planos são encadeados e formam o filme: seu corpo. Esta operação obedece a princípios ideológicos e estéticos que configuram sua lógica:

> Em primeiro lugar, na concepção mais generalizada do cinema (o cinema narrativo clássico), a montagem é o instrumento que produz a continuidade do filme. Ela é a sutura (Jean-Pierre Oudart) que apaga o caráter fragmentário dos planos para ligá-los organicamente e gerar no espectador o imaginário de um corpo global unitário e articulado. [...] Para cumprir esta função "unitarista", a montagem institui algumas "regras" técnicas e discursivas que visam assegurar este efeito de continuidade (nas direções do olhar, no movimento no eixo, regras de 180 graus, dos 30 graus, etc). Por outro lado a montagem cinematográfica é também concebida sistematicamente sob o modo da sucessividade linear: a união dos planos por ela proporcionada é sempre uma questão de adição, sequência de pedaços combinados sutilmente. [...] O filme se elabora tijolo por tijolo […] Encadear imagens. Cada bloco em que consiste um plano se acrescenta a outro bloco-plano, até que se construa o bloco-filme, sólido como rocha, cimentado como um muro, funcionando como um Todo. (DUBOIS, 2004, p. 76)

Outro filme de importância nos estudos em curso, que utilizo sempre em minhas aulas de Criação Fílmica e de Improvisação Cênica em tempo-real, e foi fonte novamente para minha edição do filme cênico "Resto: no tempo, no silêncio e na escuta", é "Vocês, os vivos", do diretor sueco Roy Anderson, realizado em 2009, considerado por diversos críticos de lugares distintos como: surrealista, divertido, delirante, excêntrico, que transita do risco à melancolia. No encarte da Seleção Cultura Mostra (2009), projeto de lançamentos de filmes da Mostra pela Livraria Cultura, consta:

> Composto por 57 vinhetas filmadas com câmera estática, Vocês, os vivos é um filme sobre o ser humano, sobre suas conquistas e misérias, suas alegrias e sofrimentos, sua autoconfiança e ansiedade. Personagens que trazem em comum um aspecto solitário, mesmo quando estão cercados por outras pessoas. Um ser humano de quem se quer rir e também por quem se quer chorar. É simplesmente uma tragédia cômica ou uma comédia trágica sobre nós mesmos. A história narrada se passa em Estocolmo e serve universalmente para qualquer lugar ou época.

A escolha de estrutura dramatúrgica do diretor, por colagens de cenas filmadas com câmera estática, é que o torna original e que nos interessa imensamente. Toda a compreensão traçada até aqui quanto ao pensamento da relação Dança e Cinema funciona neste filme como um pensamento que se realiza

ISSN: 2238-1112

paralelo e complementar ao que se assiste, ou seja, quando se acompanha cada vinheta filmada com câmera fixa coladas umas às outras, o nosso olhar vai selecionando e editando, escolhendo o que quer ver ou o que vem de maneira mais significativa ao olhar. A composição é realizada pelo olhar de cada observador sobre cada vinheta e, depois, através das relações que cada uma delas vai possibilitando tramar. A partir do interesse de cada fruidor, as escolhas são feitas e diferentes formas de organizar o mesmo material delineiam diferentes Dramaturgias, diferentes timelines, a partir do jogo simples proposto pelo encadeamento de acontecimentos cotidianos filmados sem edição, sem direcionar um olhar ou uma compreensão única sobre o que é visto.

Nas diversas vezes em que foi assistido, comentado e analisado por diferentes grupos de estudos e turmas de Graduação e Pós-Graduação da Escola de Dança da UFBA, os modos de ver a composição do filme funcionaram como um exercício de compreensão e constatação que, desta mesma forma, nossas ações e escolhas surgem na vida ou na cena em tempo presente, seja no presencial, seja na tela. Escolhas e ações que surgem da multiplicidade da criação de cada improvisador, e que se supõe possibilitar ao fruidor um mesmo tipo de experiência. Assim, o fruidor é responsável por criar suas próprias leituras, bem como o improvisador quando age na tela.

“Resto: no tempo, no silêncio e na escuta” busca proporcionar a mesma experiência apresentada pelo filme “Vocês, os vivos” (2009): deixar aberta a construção de uma leitura particular do fruidor como a que acontece na tela com os improvisadores. Como apresentado, uma compreensão única e exclusiva não é o intuito deste tipo de criação dramatúrgica. A experiência de agir, criar e promover entendimentos multifacetados sobre a obra é que está em e no jogo. Embora, o estudo da recepção não seja o objetivo desta pesquisa, é importante trazer que se acredita que a recepção aconteça através das diferenciadas possibilidades oferecidas de leitura do filme cênico em tempo-real. Se o público “comprará” ou não esse modo de fruir uma Dramaturgia Fílmica improvisacional, é parte do risco, pelas condições de sistema aberto em que ela opera, tanto internamente quanto externamente. Assim, faz-se necessário para a reflexão trazer Morin (2011):

> [...] duas consequências capitais decorrem da ideia de sistema aberto: a primeira é que as leis de organização da vida não são de equilíbrio, mas de desiquilíbrio, recuperado ou compensado, de dinamismo estabilizado. [...] A segunda consequência, talvez ainda maior, é que a inteligibilidade do

ISSN: 2238-1112

> sistema deve ser encontrada, não apenas no próprio sistema, mas também na sua relação com o meio ambiente, e que esta relação não é uma simples dependência, ela é constitutiva do sistema. (MORIN, 2011.p.22)

Desta maneira, as ações e interações coletivas se constroem pelos pressupostos da contemporaneidade – que também norteiam a cultura digital e as novas tecnologias – e isto permite, ou se espera permitir, que o mundo, seu tempo e espaço (incluindo aí uma obra de arte) sejam organizados na multiplicidade de escolhas co-implicadas e através das variadas e possíveis organizações conectivas em constante transformação, como essa que descobrimos ao criar “Resto: no tempo, no silêncio e na escuta”.

Murch traz ainda uma colaboração interessante na questão da horizontalidade e da verticalidade ao se criar enquanto edita/monta algo:

> Os editores de som sempre pensaram no que vou chamar de dimensão vertical e horizontal ao mesmo tempo. O editor de som caminha naturalmente pelo filme num tempo “horizontal” – um som em seguida a outro. Mas também tem que pensar verticalmente, o que significa perguntar: “que sons estão acontecendo ao mesmo tempo?” Pode haver por exemplo um som de carros ao fundo, junto com passarinhos cantando, um avião passando, os passos dos pedestres, etc. Cada uma dessas é uma pista separada de som, e a beleza de um trabalho de um editor de som, como de um músico, está na criação e integração de uma tapeçaria de som multidimensional. Até agora, no entanto, os editores de imagem pensaram quase que exclusivamente na direção horizontal: a pergunta a ser respondida era simples – “o que vem depois?” Como se pode ver no cálculo matemático do início desse posfácio, isso já é bastante complicado – há um número astronômico de opções na construção de um filme. No futuro, este número ficará ainda mais cósmico porque os editores serão obrigados a pensar horizontalmente também, o que significa: o que posso editar dentro do quadro? (MURCH, 2004, p.135)

Este futuro digital a que o autor se refere se apresenta como o pensamento vigente: fazer escolhas diante de uma mar de possibilidades, como acontece em “Resto: no tempo, no silêncio e na escuta”. Ao escolher, como dito na conversa que desencadeou esta discussão, é preciso verticalizar as escolhas feitas, aprofundar e, assim, tecer um significado para a relação encontrada. Esta citação de Murch exemplifica de forma eficaz o funcionamento de uma Timeline, pelas camadas (verticalidades) que se instauram no correr da linha do tempo (horizontalidades). Estas duas dimensões, horizontal e vertical, orquestradas em tempo presente definem, sob outra ótica, também o procedimento e interesse na criação de um filme cênico.

Quando terminar um artigo, quando terminar um filme cênico?

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A escolha deste momento de corte final parece se alicerçar em outras perguntas realizadas na tena enquanto se improvisa: a informação que eu quero trazer já foi apresentada, já chegou ao fim, o filme acabou ou precisa de um tempo a mais? Essa mesma pergunta, está no entre cenas quando um improvisador (ao dançar, tocar ou editar) se pergunta: para onde eu vou depois daqui? Ou seja, quanto tempo tem cada cena e como vou organizando tais tempos como em uma *Timeline* pessoal e coletiva. Onde realizar os cortes se apresenta como uma maneira de organizar as semioses à medida que são, ou deveriam ser, exploradas diante das relações entre o corpo e o ambiente da improvisação na tela. O tempo ressurge como a questão central do improvisar na tela. Onde cortar implica em quanto tempo se gasta em cada descoberta cênico fílmica.

"RESTO": ação de seguir vivo. "RESTO": aquilo que sobra em mim ou uma parte de quem eu era. A casa é a cidade agora. Histórias íntimas que constroem coreograficamente e geograficamente os corpos. A simplicidade é a escuta comum entre os caminhantes em seu convívio na tela unindo memórias, realidades e sonhos, diante do momento necro-político brasileiro. Talvez, esteja aí, no simples e no comum, que diz respeito à comunidade (CALDAS, 2021), a possibilidade de novos discursos, de outros movimentos, de outros corpos e danças que restem, resistentes em poesia e luta. O desejo é, como suscitado acima no argumento deste filme cênico, que esse texto possa restar, colaborando para o ensino, a criação e a reflexão entre Cinema e Dança.

Daniela Bemfica Guimarães
UFBA
artecose@hotmail.com
daniela.bemfica@ufba.br
Artista, bailarina e cineasta. Professora efetiva e Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA (2020). Docente Permanente do PPGDANÇA/UFBA e PRODAN. Líder (2018) do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança. Em 2019, realiza as residências em Westmore Farm com Lisa Nelson e Steve Paxton, Vermont (EUA) e no Pina Bausch TanzTheater - Wuppertall (Alemanha). Diretora de 2017 a 2019 do GDC-Grupo de Dança Contemporânea da UFBA na criação da " Trilogia do Sonhar".

Referências:

BAIRON, Sérgio. Os movimentos da estética: o cinema de Dziga Vertov como reflexão à Hipermídia. **A RUA - Revista Universitária do Audiovisual**, Universidade Federal de São Carlos, set. 2008. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=613>. Acesso em 10 nov. 2011.

CALDAS, Paulo. **A dança dos corpos interditados.** Ceará, 2021.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GUIMARÃES, Daniela B. **Dramaturgias em tempo presente**: uma *timeline* da Improvisação Cênica da Companhia Ormeo. 2012. Dissertação (Mestrado). Escola de Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2012.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. ***CORPOLUMEN*: poéticas de (re)invenções no corpo na interação Dança e Cinema. 2017. 315 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

_____. **O sujeito na tela**. São Paulo: Paulus, 2007.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2011.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos:** a edição e filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PAXTON, Steve. **Improvisation is...** New York: Contact Quarterly, 1987.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção:** uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento: 1993.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento:** sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005.

TARKOVSKI, Andrei. **O esculpir do tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

UEXKÜLL, Thrure von. A teoria do Umwelt de Jakob von Uexküll. In: SEBEOK, Thomas (Ed.) **The semiotic web 1988**. Berlim; Nova York: Mounton de Gruyter, 1989, p. 129-158.

VERTOV, Dziga. **Kino-eye:** the writings of Dziga Vertov. Los Angeles; London: University of California Press, 1984.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e da arte**: formas de conhecimento: arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão, 2006.

ISSN: 2238-1112

O ensino da cultura corpórea dentro do formato online: um estudo de caso a partir de experiências vividas em 2020 em uma escola de ensino médio tecnológico na cidade de Porto Alegre

Hairlaine Treici Freitas (UFRGS)

Dança e Tecnologia

Resumo: Mesmo com a evolução tecnológica e sua inserção cada vez maior no cotidiano e dentro dos métodos de ensino, as aulas de dança e educação física permaneciam no mesmo modelo tradicional. Na conjuntura de isolamento social devido à pandemia da COVID-19, em caráter emergencial, as aulas adquirem um formato on-line. Algumas ferramentas e ambientes virtuais são utilizados, ainda sem uma estrutura de organização, mas de forma a manter a continuidade das aulas. A partir desse entendimento, o presente estudo busca registrar a experiência do estudo de caso das aulas de artes e educação física e que envolviam dança e teatro através das plataformas Teams e Zoom com duas turmas de 40 estudantes cada como ferramenta para outros docentes e como instrumentalização para futuras pesquisas na área. De forma a relacionar a experiência dos docentes, discentes entrevistados com o da autora, com o uso de referências científicas de outras pesquisas relacionadas da área de educação a distância e tecnologias educacionais. Como objetivo geral busca relatar a experiência e apresentar dados do período. Trata-se de um estudo transversal de natureza qualitativa, a partir da observação e descrição da autora, partindo da metodologia da pesquisa de campo. A pesquisa foi realizada a partir de entrevistas com profissionais, estudantes, registros escritos e análise dos arquivos audiovisuais produzidos no período. A metodologia da pesquisa foi de caráter experimental e buscou descrever e analisar os processos desenvolvidos durante um ano contextualizando com referenciais teóricos na busca de um formato que permita apoiar a organização de um ensino on-line da corporeidade humana. Como resultados analisados observou-se que apesar de ter sido construído um processo emergencial de ensino on-line, este foi fundamental no desenvolvimento de estudantes com e sem experiência anterior corpórea de dança ou prática física no período, porém organizar este processo é fundamental para o melhor desenvolvimento do ensino da corporeidade através do formato virtual.

Palavras-chave: DANÇA. TECNOLOGIA. PANDEMIA. AMBIENTE VIRTUAL. COVID-19.

1. Introdução

Vivemos em uma era de rápido avanço tecnológico, principalmente quando se trata da informática e da internet, e estamos cercados de recursos tecnológicos, usando o computador e os smartphones no nosso cotidiano como ferramentas fundamentais. A tecnologia está inserida em diversas organizações educativas e apresenta-se como ferramentas importantes no processo de ensino-aprendizagem.

ISSN: 2238-1112

O ser humano frequentemente está em busca da aprendizagem, mesmo sem se dar conta. Para muitas pessoas, a aprendizagem é um processo comum e involuntário. De fato, há muitos anos a inserção de recursos tecnológicos no âmbito educativo é objeto de estudo para a aplicação do computador no processo de ensino-aprendizagem. Estamos no momento em que os espaços educacionais se encontram dentro do ambiente virtual e, com isso, processos, ferramentas e profissionais da educação acabam por se transformarem em um novo modelo.

As inovações tecnológicas apresentam novas formas dos processos de ensino, de modo que a tecnologia está transformando a educação. Antes mesmo de 2020 essas transformações já obrigavam professores e instituições a se adaptarem, a fim de utilizarem as novas tecnologias como ferramentas no processo de ensino-aprendizagem. No entanto, é importante ressaltar que a educação a distância não começou com as tecnologias digitais. No Brasil, ela se iniciou em 1904, mediada por tecnologias analógicas. No que diz respeito à inovação, o uso de metodologias e recursos a partir das TICs foi o grande diferencial desse modelo.

A pandemia de Covid-19 talvez tenha acelerado um processo que já havia iniciado, transformando processos e ferrmanetas dentro da educação. Mas no que se refere as aulas de dança e educação física e segundo a análise desta autora que voz fala, ainda havia um déficit em relação as outras áreas na educação no que se refere ao uso de ferramentas e tecnologias. Portanto mesmo com a evolução tecnológica e sua inserção cada vez maior no cotidiano e dentro dos métodos de ensino, as aulas de dança e educação física permaneciam no mesmo modelo tradicional.

Este trabalho preocupou-se em dirimir a respeito da seguinte pergunta: Como ocorreram as aulas de artes e de educação física, tratando-se especificamente aquelas que envolviam a prática corpórea do movimento, no ensino médio de uma escola de tecnologia durante o período do Ensino Remoto Emergencial (ERE)?

2 O ensino online e sua multiplicidade

ISSN: 2238-1112

A tecnologia é uma conquista e não pode ser menosprezada, pois nos possibilita um abrangente grupo de jogos e metodologias, que chegam para somar e criar possibilidades pedagógicas de interação e aprendizado. Cabe ao professor identificar e selecionar o que melhor se adéqua ao objetivo que pretende no desenvolvimento do conteúdo junto aos alunos.

Mesmo com o uso da tecnologia, o professor não perde seu espaço, sendo um mediador do processo de ensino-aprendizagem. Com o uso de diversos instrumentos de aprendizagem, o professor deve estimular o aluno ou grupo de alunos a interagir no ambiente e a conduzir, com seu apoio, o processo de ensino-aprendizagem.

Pires, Lazzarotti Filho e Lisboa (2012, p. 32) destacam que “os estudos relacionados à cultura digital e aprendizagens são mais recentes e refletem o desenvolvimento acelerado dos aparatos tecnológicos digitais a serviço da aprendizagem”. Fóruns, links diretos, vídeos, atividades interativas e laudas são alguns dos muitos recursos que estão sempre sendo desenvolvidos para essa área.

É por meio da tecnologia que nos relacionamos com o mundo, aprendemos sobre novas culturas, mudamos nossas concepções ou até introduzimos novos jeitos de nos comunicarmos, portanto, a tecnologia modifica nossos comportamentos. Nesse contexto, na era do computador e da televisão, a escola toma uma nova posição em relação à sua postura educacional.

A disponibilidade dessas ferramentas cresce de forma veloz, e os estudos relacionados à cultura digital e às aprendizagens mais recentes refletem o desenvolvimento acelerado dos aparatos tecnológicos digitais a serviço da educação. A habilidade de dominar e fazer uso da tecnologia, ou a falta dela, determina a história e o futuro de uma sociedade. Sobre isso, Castells afirma que:

> Este processo não ocorre de forma integrada e instantânea em todos os seres desta sociedade, mas que já estamos em uma revolução tecnológica finalizada e que esta revolução transformou o nosso modo de se comunicar e de se relacionar (CASTELLS, 1999, p. 565).

Pesquisadores e educadores já estudam as diferentes formas de utilização da tecnologia dentro da educação, pesquisando e investigando o processo de aprendizagem relacionado ao uso dessas tecnologias. Com esse novo formato educacional, que possibilita a interação a distância entre professor e aluno, novas

ISSN: 2238-1112

ferramentas para facilitar essa interação são desenvolvidas, modificando os tradicionais processos de aprendizagem do ensino presencial.

2.1 Ensino à distância, características e conceitos

As tecnologias inseridas no âmbito escolar possibilitam aos estudantes se capacitarem num espaço agradável e prazeroso para o ensino-aprendizagem. Com a utilização de recursos tecnológicos, como o computador conectado à internet, é possível aumentar a motivação do corpo discente.

> O ensino de qualidade envolve organização inovadora, aberta e dinâmica, projeto pedagógico participativo, infraestrutura adequada, atualizada e confortável, tecnologias acessíveis, rápidas e renovadas. A necessidade de alunos motivados, preparados intelectual e emocionalmente, e que estes tenham capacidade de gerenciamento pessoal e grupal (MORAN, 1997, p. 97).

Com isso, vale destacar o reconhecimento dos professores frente à necessidade de utilizar as tecnologias para potencializar suas aulas e o desejo de descobrir novas formas de aplicá-las. Afinal, a interferência delas é inevitável no mundo de hoje, cabendo ao professor saber mediar essas novidades e utilizá-las, de forma que o ajude a entender melhor seus alunos.

As pessoas presenciam diariamente o surgimento de novas tecnologias que facilitam o dia a dia de todos. Com a globalização mundial e com o surgimento de novos recursos tecnológicos, é notável a necessidade da educação para formar os futuros cidadãos da sociedade, a partir do uso das tecnologias.

Para melhor compreender as diferenças nos formatos de ensino mediado por tecnologia é fundamental conhecer alguns conceitos: educação a distância, ensino a distância, ensino online, ensino remoto e ensino híbrido.

Educação a Distância

Para esclarecer o conceito de EAD, o artigo 80 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (9.394/96) nos diz, em seu inciso 4º, que: esta educação tem como pressuposto desenvolver-se a distância assíncrona, ou seja, que não ocorre ao mesmo tempo.

Educação a distância, também conhecida como EAD, é uma modalidade de educação que se utiliza de tecnologia como aliada e intermediária para existir de forma eficaz e impactar de maneira positiva os alunos envolvidos.

ISSN: 2238-1112

Na educação a distância, podemos dizer que alunos, professores e tutores interagem entre si a partir de uma plataforma online para cursos EAD que possibilita esse diálogo. Aqui, ambos os envolvidos neste processo estão separados por tempo e espaço, visto que não é necessário estarem no mesmo ambiente físico e nem ao mesmo tempo, visto que estas questões são supridas através de um ambiente virtual de aprendizagem para tal, sempre sendo necessário o acesso à Internet. É composta por aulas ao vivo e gravadas, proporcionando flexibilidade e possibilidade de cada um aprender no seu tempo, ritmo e horário de conveniência. Além disso, as instituições usam ambientes de aprendizagem estruturando os cursos e suas atividades na plataforma.

Ensino a distância

O ensino a distância é uma modalidade de educação que tem como intermediador, e pré-requisito para que ocorra de maneira eficiente, recursos tecnológicos exclusivos e direcionados através da qual alunos e professores, ou tutores como também são chamados, não precisam estar presentes fisicamente para que o processo de aprendizagem venha a acontecer por completo.

Em geral, o ensino a distância pode ser caracterizado como um processo de educação baseada na interatividade, dinamismo e inovação, sendo considerado uma das principais tendências de educação em todo mundo, visto que está transformando a forma como as pessoas consomem novos conteúdos e adquirem novas competências e habilidades.

Ensino Online

O ensino online, assim como o ensino à distância, parte do princípio de que alunos e professores (ou tutores, como também são conhecidos) não precisam estar no mesmo ambiente físico para que o processo de aprendizagem aconteça. Mas neste caso, ambos estão unidos através de um sistema online de aprendizagem, também conhecido como plataforma e-learning.

Ensino Remoto

Uma atividade ou aula remota pode ser considerada uma solução temporária para continuar as atividades pedagógicas e tem como principal ferramenta a internet. Na literatura educacional não existe escritura sobre o "ensino

remoto", uma vez que, diante do contexto de pandemia Covid-19, é uma experiência extremamente nova. A modalidade remota de ensino utiliza plataformas para adaptação da mediação didática e pedagógica de forma síncrona, que significa ao mesmo tempo.

O ensino remoto emergencial foi autorizado em caráter temporário pelo MEC para cumprir o cronograma presencial com as aulas online. No ensino remoto emergencial, as aulas normalmente são ao vivo com professores e estudantes online no mesmo dia e horário das aulas presenciais, sendo muitas vezes por meio de plataformas de videoconferência ou aplicativos ao invés de ambientes de aprendizagem. No modelo de ensino remoto emergencial, os docentes passam os conteúdos e tiram as dúvidas, como no formato tradicional, só que por vídeos, e-mails e mensagens.

Ensino Híbrido

Ensino híbrido é a metodologia que combina aprendizado online com o offline, em modelos que mesclam (por isso o termo blended, do inglês “misturar”) momentos em que o aluno estuda sozinho, de maneira virtual, com outros em que a aprendizagem ocorre de forma presencial, valorizando a interação entre pares e entre aluno e professor.

Normalmente, a parte presencial prescinde de tecnologia. Nessa etapa, o professor se torna responsável por propor atividades que valorizem a interações interpessoais. Aqui, o professor pode propor trabalhos que envolvam toda a turma ou pode dividi-la em grupos menores para a realização de projetos.

Já a parte do ensino realizada com o auxílio de recursos digitais permite que o aluno tenha controle sobre onde, como, o que é com quem vai estudar. Nesse sentido, os dispositivos móveis, como tablets e celulares, e a facilidade de utilizá-los em diferentes ambientes ampliando o leque de possibilidades sobre onde esse componente pode ser desenvolvido: dentro da própria sala de aula, na biblioteca, no laboratório de informática e até em casa.

Apesar de serem momentos diferentes, o online e o presencial, o objetivo do aprendizado híbrido é que esses dois momentos sejam complementares e promovam uma educação mais eficiente, interessante e personalizada.

ISSN: 2238-1112

2.2 A instalação do ensino remoto emergencial em 2020 durante a pandemia de covid-19

A sobrevivência humana sempre esteve relacionada à necessidade do homem de se mover. Muitas vezes para lutar pela sua vida, depois pela busca de uma estética física, como preparação para as batalhas e depois como uma prática necessária para boas condições de saúde. Para Leakey (1981), o desenvolvimento dos movimentos, está diretamente ligado ao desenvolvimento do comportamento humano.

Para Guimarães (2011), diante da evolução tecnológica dos últimos anos, não é possível negar ou ir contra os avanços tecnológicos que chegariam ao ambiente escolar. A fim de se aproximar do mundo atual era necessário que a educação de um modo geral, também se agrega a tecnologia no seu processo de ensino. Negar este conhecimento seria negar oportunidades de transformação, participação no atual ambiente social que está em crescente transformação tecnológica.

Sampaio e Leite (2011) sugeriram em seu trabalho que o professor não somente tivesse domínio destas ferramentas tecnológicas como também possuísse uma visão crítica delas. Esta alegação demonstrava o quão urgente era uma formação a este respeito, para posterior formação crítica do assunto.

Estes estudiosos talvez não imaginassem que uma pandemia aceleraria aquilo que já era evidente: o uso de tecnologia para mediar e colaborar nos processos de ensino. Para compreendermos como isso se deu é importante compreender os fatos históricos que ocorreram em 2020 primeiro em um recorte mundial, nacional e finalizando no local (cidade onde se situa a escola: Porto Alegre). Estes dados ainda, durante esta pesquisa, estão a se desenvolver devido a pandemia e alastrarão da mesma, ainda em 2021.

No início e em meados de janeiro de 2020, noticiários anunciaram que um vírus surgido em Wuhan, na China, levava as pessoas a uma gripe severa e algumas a morte. Após isto o vírus se espalhou para outras províncias chinesas. Em 20 de janeiro, a China relatou quase 140 novos casos em um dia, incluindo duas pessoas em Pequim e uma em Shenzhen. Um estudo oficial retrospectivo publicado em março descobriu que 6 174 pessoas já haviam desenvolvido sintomas até 20 de janeiro (a maioria delas seria diagnosticada mais tarde) e mais podem ter sido

ISSN: 2238-1112

infectadas. Em 30 de janeiro, a OMS declarou o coronavírus uma emergência de saúde pública de âmbito internacional.

Em 26 de fevereiro, o Brasil teve seu primeiro caso confirmado, um homem de 61 anos de São Paulo, que tinha retornado ao país após uma viagem à Itália.

Em 2 de março, Portugal teve seus primeiros casos confirmados, quando foi reportado que dois homens, um médico de 60 anos que esteve na Itália e um homem de 33 anos que esteve na Espanha, testaram positivo para a doença.

Em 11 de março, a OMS reconheceu a propagação da COVID-19 como uma pandemia. Dois dias depois, a OMS considerava a Europa o epicentro da pandemia.

Em 16 de março, Portugal registrou sua primeira morte devido à COVID-19. No dia seguinte, o Brasil também registrou sua primeira morte devido à doença, um homem de 62 anos no estado de São Paulo.

Em 19 de março, a Itália ultrapassou a China como o país com o maior número de mortes relatadas. Uma semana depois, os Estados Unidos ultrapassavam a China e a Itália com o maior número de casos confirmados no mundo.

Na cidade de Porto Alegre no mês de março, mais ou menos durante a segunda quinzena, as escolas entram em lockdown e iniciam aulas no formato ensino remoto. As aulas passam a ocorrer através de plataformas de reunião antes utilizadas por empresas: Zoom, Google Meet, Skype.

Entrando no segundo mês de lockdown as escolas começam a realizar planejamentos para manter as aulas por um período maior no ensino remoto e com mais um mês neste formato as escolas começam a organizar suas aulas para permanecer por um período maior nos ambientes virtuais. aula. Inicia neste momento (mês de maio) uma “personalização” no processo de suas aulas.

Com o início do inverno e a certeza de mais dois meses no mínimo em lockdown, as escolas começam a realizar assessoramento e procedimentos dentro do ensino remoto, indo em direção ao ensino a distância com sincronicidade e assincronicidade em seus ambientes.

Já se discute neste período a formulação de aulas de forma híbrida, atendendo a pequenos grupos e alunos de forma individual em seus espaços. Tema que retornaria ao final do ano e início de 2021 como uma solução provável para as

ISSN: 2238-1112

aulas tendo em vista mais um ano com a pandemia ainda em seu auge. Forma-se protocolos de segurança que determinam quantidades de pessoas e procedimentos. Algumas escolas iniciam suas aulas neste formato e por vezes com o retorno das cidades em lock down, retomam o formato totalmente online. Passam a depender das recomendações de decretos e conduções por parte do governo municipal.

As escolas finalizam o ano no ensino online e retomam o ano letivo em 2021 cogitando um hibridismo que por conta da situação em relação ao número de espaços nas UTIS e decretos, não ocorre. Mantendo até fim de março de 2021 no formato online.

2.3 ingresso das escolas e profissionais no modelo de ensino on-line

As tecnologias, bem como as configuram, são o instrumento e não o princípio do processo educativo, já que este ainda é responsabilidade do professor. Organizar, planejar e determinar como será o uso desses componentes sempre será tarefa do docente. O professor deve introduzir os recursos tecnológicos de forma planejada, para favorecer o processo de ensino-aprendizagem dos alunos. A ação docente corresponde ao apoio ao aluno nesse processo, porém, tendo em vista os ambientes virtuais, essa mediação se dá de forma on-line e deve estimular e motivar o aluno a atuar dentro desse ambiente, bem como colaborar com sua interação.

O educador precisa utilizar esses recursos e agir como colaborador, evitando que seu uso ocorra de maneira incorreta. Cardoso destaca que:

> A troca entre aluno e docente vai propiciar o ideal uso de componentes tecnológicos. Entretanto é fundamental que a função do Docente seja norteadora, indicando e conduzindo o processo educativo com o uso das ferramentas tecnológicas no espaço virtual de aprendizagem (CARDOSO, 2009, p. 23).

Da mesma forma, a tecnologia apresenta um desafio na necessidade de utilizar meios eletrônicos para se aproximar da realidade tecnológica em que o aluno está inserido. A tecnologia e a mídia não podem ser combatidas ou ignoradas com base em estereótipos e juízos prévios; pelo contrário, os professores devem se preparar para assumir o papel de mediadores e críticos da relação aluno-tecnologia.

A chegada dos cursos à distância causou uma mudança no modo de ensino, colocando o professor como um intermediário de processos, pois é ele quem vai coordenar todo esse novo modo de aprendizagem. Seu maior desafio é

ISSN: 2238-1112

reaprender a aprender, além de compreender que ele não é mais a única fonte de transmissão de informação, mas aquele que faz aprender, um especialista no processo de aprendizagem.

Compete ao professor e ao aluno explorarem ao máximo todos os recursos que o espaço virtual de aprendizagem apresenta, de forma a colaborar mais e mais com a aquisição de conhecimento. Atualmente, existem diversos recursos tecnológicos que foram desenvolvidos com o objetivo de melhorar o processo de ensino-aprendizagem nesses espaços.

Com o aumento da necessidade de aprendizagem dinâmica e para todos, a educação a distância vinha se fortalecendo por se caracterizar como um processo de ensino que auxiliava o desenvolvimento e a capacitação da sociedade. Projetos instrucionais nos espaços virtuais de aprendizagem vinham sendo aperfeiçoados, a fim de atender às necessidades das instituições e dos estudantes desse formato de ensino-aprendizagem. Havia um crescente interesse e investimento nessa modalidade de ensino, além da preocupação das instituições em melhorar constantemente esse processo.

A educação mediada pela tecnologia e o uso das ferramentas dos espaços virtuais de aprendizagem permitia ultrapassar barreiras geográficas e temporais. Porém, durante a pandemia de Covid-19 foi necessário que escolas e professores, antes somente com atuação presencial, entrassem nesse formato de ensino e desenvolvessem suas aulas com novas formas de ensinar dentro dos espaços virtuais de aprendizagem.

3 O uso de ferramentas digitais como apoio ao ensino on-line da corporeidade

Vivemos em uma era de rápido avanço tecnológico, principalmente quando se trata da informática e da internet. Estamos cercados de recursos tecnológicos, usamos o computador e os smartphones no nosso cotidiano, como ferramentas fundamentais.

Para Castells (1999), a habilidade de dominar e fazer uso da tecnologia ou a falta desta, determinam a história e futuro de uma sociedade. Castells (1999) admite ainda que este processo não ocorre de forma integrada e instantânea em todos os seres desta sociedade, mas que já estamos em uma revolução tecnológica

ISSN: 2238-1112

finalizada e que esta revolução transformou o nosso modo de se comunicar e de se relacionar.

O ser humano, frequentemente, está em busca da aprendizagem, mesmo sem se dar conta. Para muitas pessoas, a aprendizagem é um processo comum e involuntário. De fato, a inserção de recursos tecnológicos no âmbito educativo é objeto de estudo para a aplicação do computador no processo de ensino-aprendizagem.

Segundo Tardif (2002), pesquisadores e educadores já estudam as diferentes formas de utilização da tecnologia dentro da educação. Estudando o processo de aprendizagem relacionado ao uso destas tecnologias e investigando seu uso.

É fato que estas ferramentas vêm para auxiliar no processo ensino aprendizagem e é necessário que a escola acompanhe este avanço. De forma alguma o espaço do docente é trocado por estes objetos, eles vêm para auxiliar sua tarefa e proporcionar um maior interesse do aluno na sua aula.

Para Brito e Purificação (2012), nesta relação da escola com as ferramentas tecnológicas se apresentam três caminhos a seguir: um de negação, repelindo o uso da tecnologia e fixando-se nos antigos processos pedagógicos, o segundo onde a apropriação destas novas técnicas aparece, assim com a busca pelas novas formas de ensinar e pôr fim a apropriação dos processos e habilidades novas, permitindo o desenvolvimento e o controle destas ferramentas e de seus efeitos.

As tecnologias, bem como as configuram, são o instrumento e não o princípio do processo educativo, este ainda é responsabilidade do professor. Organizar, planejar e determinar como será o uso destes componentes será sempre tarefa docente. Silva e Penha (2012) ressaltam que as tecnologias não devem roubar o espaço do professor, este deve introduzir os recursos tecnológicos, de forma planejada, para favorecer os processos de ensino e aprendizagem dos alunos.

O educador precisa utilizar estes recursos e agir como colaborador, evitando que seu uso ocorra de maneira incorreta. O professor como ator social desempenha o papel de agente de mudanças, ao mesmo tempo em que é portador de valores emancipadores, segundo Tardif (2002). A troca entre aluno e docente vai propiciar este uso de componentes tecnológicos, já que a apropriação destes

ISSN: 2238-1112

componentes pela geração do aluno se deu mais rápido e substancial que na geração do docente. Entretanto é fundamental que a função do Docente seja norteadora, indicando e conduzindo o processo educativo com o uso das ferramentas tecnológicas.

As tecnologias inseridas no âmbito escolar possibilitam aos estudantes se capacitarem num espaço agradável e prazeroso para o ensino-aprendizagem. Com a utilização de recursos tecnológicos, como o computador conectado à internet, a motivação do corpo discente pode ser aumentada.

De acordo com Moran (1997), o ensino de qualidade envolve organização inovadora, aberta e dinâmica, projeto pedagógico participativo, infraestrutura adequada, atualizada e confortável, tecnologias acessíveis, rápidas e renovadas. Moran ainda afirma a necessidade de alunos motivados, preparados intelectual e emocionalmente, e que estes tenham capacidade de gerenciamento pessoal e grupal.

Com isso vale destacar o reconhecimento dos professores frente à necessidade de utilizar as tecnologias para potencializar as aulas e o desejo de descobrir novas formas de utilizá-las. Afinal, a interferência delas durante o período histórico da pandemia de Covid-19 em 2020 e 2021 foi inevitável e coube ao professor saber utilizar as ferramentas de tecnologia educacionais em suas aulas para dar continuidade a educação.

4 Contando a história

No Ensino Médio SENAC de Porto Alegre, onde ministro aulas de artes, educação física e projeto de vida, as aulas foram para o formato online durante a primeira semana da pandemia de Covid-19. Como a escola era nova tive somente uma semana de aula presencial com os estudantes e, portanto, só os vi praticando algo com o uso do movimento corporal duas vezes. Uma aula em ginásio com artes e educação física e uma aula em frente ao prédio da escola com uma dinâmica entre os estudnates correspondente ao primeiro dia de aula.

ISSN: 2238-1112

Imagem da primeira e penúltima aula presencial com so estudantes
(Realizada pela instituição e cedida a autora)

O ambiente virtual de apoio escolhido para ser utilizado durante o período de isolamento foi o TEAMS da Microsoft, porém em algumas práticas devido a limitação do ambiente (naquele período só permitia a visualização de 9 câmeras) fiz uso do ambiente da plataforma zoom.

Durante as aulas eu e os estudantes realizamos Yoga com auxílio do app Down Dog, Pilates com vídeo do Youtube disponibilizado no site do SENAC Perto de Você, aulas de dança com o app Movimentos de percussão corporal através de vídeo do grupo Barbatuques com auxílio do Zoom, bem como treinamento funcional online promovido por mim.

ISSN: 2238-1112

Imagem da primeira e penúltima aula presencial com so estudantes
(Realizada pela instituição e cedida a autora)

Os alunos no início até possuíram alguma dificuldade, depois se mostraram engajados e interessados em participar da aula. Segue alguns feedbacks sobre as práticas:

“O exercício foi bem simples e fácil me senti muito melhor após passar o dia inteiro em casa e me alongar, a sensação nas costas foi muito boa.”

“Realiza-lo foi mais fácil desta vez pois eu estou tentando, pelo menos 1 vez ao dia fazer um exercício, e isso acabou facilitando a cumprir os exercícios.”

“Eu realizei o exercício cerca de 10 vezes e posso afirmar que senti algo como um alívio no peito e uma tensão nas pernas, mas foi bom de certa forma. Aposto que vou sentir esta dor amanhã, mas deve valer a pena”

“Pratiquei exercícios de pilates e equilíbrio, e é muito bom ter aulas assim mesmo que não seja presencial, mesmo assim podemos fazer um pouco de exercícios.”

A abertura de câmera foi uma limitação, tendo em vista que as outras disciplinas não possuíam a obrigatoriedade e passaram a pedir a abertura no segundo semestre. Portanto nas minhas aulas era um pedido excepcional a abertura de câmera e que eles não estavam ambientados.

ISSN: 2238-1112

Imagem da autora na primeira aula no formato online.

Sinto que fui privilegiada tendo em vista minha formação e pesquisa durante o mestrado em informática na educação realizado no IFRS Porto Alegre. Durante o curso construí uma base de dados com aplicativos possíveis de serem utilizados nas aulas de educação física escolar e que poderiam ser utilizados nas práticas de dança também.

Através do curso, construído por fim, no Moodle do IFRS chamado: “O Uso Da Tecnologia Móvel Na Educação Física Escolar Nos Anos Finais e Ensino Médio” ensinei como utilizar estes aplicativos na prática, porém nunca imaginei o quanto eu precisaria utilizar estes conhecimentos como base da minha construção de aula.

Mesmo no retorno as práticas presenciais, acredito que seja fundamental utilizar esta experiência e dar continuidade nas aulas. O uso de tecnologia para mediar práticas de ensino, ferramentas educacionais e o hibridismo no planejamento pedagógico é para mim o presente e o futuro da educação escolar.

4.1 Conhecendo a escola

Com a premissa: “Não é fazendo o de sempre que educamos os jovens para o futuro” é que foi lançado, em 2019, o Ensino Médio Senac nas escolas de

ISSN: 2238-1112

Caxias do Sul e no Gestão & Negócios (Porto Alegre), sendo que as primeiras turmas iniciaram em 2020. O início do projeto do **Ensino Médio Senac** recém havia começado e logo mais veio a pandemia, impondo o distanciamento social.

O Ensino Médio já nasceu com o pressuposto do *mindset* tecnológico e já trabalhava com o uso de tecnologia antes da migração para as aulas remotas, o que auxiliou muito no processo de adaptação. O formato funciona **integrado com o curso Técnico em Informática para a Internet**.

As aulas do **curso Técnico em Informática para a Internet** não ocorrem no turno inverso às aulas do Ensino Médio. A organização curricular está desenhada de forma integrada e articulada entre os componentes da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e os componentes técnicos profissionais, **preparando o estudante para o ENEM, para o vestibular e para o mundo do trabalho**.

Os planos de aprendizagem são desenvolvidos tanto nos componentes curriculares do Ensino Médio, como na aprendizagem técnica. Essa integração abrange o pensamento computacional, a criação de aplicativos e de sites com conteúdos aprendidos nas áreas do conhecimento, entre outros. Ao final dos 3 anos, o aluno recebe o certificado de **Técnico em Informática para a Internet** (certificações de Desenvolvedor Web e de Desenvolvedor Mobile).

O curso tem como proposta desenvolver o pensamento tecnológico dos estudantes e prepará-los para o mercado de tecnologia da informação. O **aprendizado é baseado em projetos** em sua metodologia, assim como conta em sua proposta com experiências que viabilizem autoconhecimento e capacidade de descoberta vocacional.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Imagem disponível em: https://www.senacrs.com.br/cursosDetalhe.asp?idCurso=1434 <Acesso em 10 de março de 2021>

4.2 Atividades realizadas pela autora

Para contextualizar este momento da escrita é fundamental apresentar como se estrutura a escola em questão e o trabalho docente na proposta pedagógica. A escola foi desenvolvida com seu projeto já baseado no Novo Ensino Médio e de acrodo com a nova Base Curricular nacional (BNCC).

Por esta questão, portanto, as aulas ministradas mesclavam artes e educação física tendo em vista que estas duas discplinas se encontram dentro da área de linguagens e compartilham de competências e habilidades propostas neste documento norteador.

Imagem realizada pela autora em julho de 2020 em aula online de artes.

ISSN: 2238-1112

No Ensino Médio, a BNCC orienta que os alunos experimentem novas brincadeiras, esportes, danças, lutas, ginásticas e práticas corporais de aventura. Porém nessa etapa de ensino, eles precisam ser desafiados a refletir sobre essas práticas de modo social ou cultural. Na área de Artes é sugerido que seja proposta a fruição através dos diversos modos de viver a arte e isso inclui a prática de dança e teatro.

A professora para estas áreas deve ter formação em licenciatura e por conta da formação concluída em educação física e formação em curso na licenciatura em dança o ensino médio do SENAC Porto Alegre conta com uma professora para estas duas disciplinas.

As aulas que envolviam dança e teatro através das plataformas TEAMS e zoom com duas turmas de 40 estudantes cada eram, portanto, ministradas no mesmo horário em contraturno e pela mesma professora.

Imagem realizada pela autora em aula de yoga

<u>Segue abaixo algumas atividades realizadas:</u>

- Construir uma cena, de alguma obra de Shakespeare, no formato vídeo, com seu próprio áudio, podendo ser imagens criadas digitalmente para formar a dublagem.
- Gravar uma sequência de movimentos como proposta de execução dos mesmos aos colegas. (estilo amigo secreto).
- Elaborar um desenho a mão livre (pode ser caneta, lápis ou outro material), que represente elementos presentes no seu ano de 2020.
- Construir uma obra que integre este desenho, fotografias (com edição) e alguma ferramenta de desenho gráfico.

ISSN: 2238-1112

- Elaborar em um arquivo uma listagem de práticas físicas possíveis de se realizar no atual momento (pandemia).
- Construir uma proposta de prática física para um “amigo” hipotético realizar por seis meses.
- Desenvolver uma coreografia com percussão corporal.
- Filmar a coreografia apresentada pela professora e enviar.
- Propor uma prática de dança em família.

Considerações finais

Como resultados analisados observou-se que apesar de ter sido construído um processo emergencial de ensino on-line, este foi fundamental no desenvolvimento de estudantes com e sem experiência anterior corpórea de dança ou prática física no período, porém organizar este processo é fundamental para o melhor desenvolvimento do ensino da corporeidade através do formato virtual.

Situações problema:

- Não obrigatoriedade do uso de câmera e a dificuldade dos alunos de se expor.
- Falta de anamnese dos alunos.
- Internet com instabilidade.
- Espaço físico dos alunos não próprios para movimentos amplos.

Soluções apresentadas:

- Atividades assíncronas registradas em diário.
- Vídeos postados no YOUTUBE pelos alunos como entrega de atividades.
- Vídeos realizados pela professora para ensino de técnicas.
- Utilização de vídeos já disponíveis na web.
- Realização de atividades em espaços físicos diversos como praça, rua para movimentos maiores.

Hairlaine Treici Freitas
UFRGS
prof.tracyfreitas@gmail.com

Mestrado em Informática na Educação- IFRS
Pós Graduação Gestão e Tutoria no EAD
Licenciada Plena em Educação Física- ULBRA
Licenciada em Pedagogia- FAEL
Licencianda em Dança- UFRGS

Márcio Pizarro Noronha
UFRGS
pizarronoronha@gmail.com
Dr em historia PUCRS
Dr em antropologia USP
Historiador
Economista
Formação em psicanalise

Referências:

BRITO, A. M. P. **A mediação docente no ambiente virtual de aprendizagem: entre meios, modos e provocações.** Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Tiradentes, Sergipe, 2013.

CASTELLS, M. **La era de la información: economía, sociedad y cultura.** México: Veintiuno, 1999.

CARDOSO, T. **Educação tecnológica: desafios e perspectivas.** São Paulo: Cortez, 2009.

GUIMARÂES, S. **Educar com a mídia: novos diálogos sobre a educação.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

LEAKEY, R. **A evolução da humanidade.** Brasília, Editora da Unb, 1981.

MORAN, J. M. **Como utilizar a internet na educação.** Ciência da Informação, v. 26, n. 2, 1997. Disponível em: http://www.brapci.inf.br/index.php/res/v/21333. Acesso em: 25 fev. 2020.

PIRES, G. de L.; LAZZAROTTI FILHO, A.; LISBOA, M. M. **Educação física, mídia e tecnologias: incursões, pesquisa e perspectivas.** Kinesis, Santa Maria, v. 30, n. 1, p. 55-79, 2012.

SAMPAIO, M.; LEITE, L. **Alfabetização tecnológica do professor.** Petrópolis, Editora Vozes, 2011.

SILVA, Ana Maria da C.; PENHA, Matilde G. **O uso das tecnologias no ensino fundamental: novos desafios para o professor de Educação Física em uma escola pública de Goiânia.** Itinerarius Reflectionis, Jataí: UFG, vol. 2, n. 3, 2012.

ISSN: 2238-1112

Filmes dançados enquanto corpos coreopolíticos interseccionais

Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA/UFBA)

Comitê Temático: Dança e Tecnologia

Resumo: Vivemos num tempo em que se faz necessário e urgente uma "atualização crítica" sobre a relação entre Dança e Tecnologia. Partimos dessa realidade para pensar as linguagens da Dança e do Cinema como filmes dançados, com foco na aproximação, no diálogo e nas tensões entre o filme e a coreografia. Configuram, nesse sentido, possibilidades expandidas para redimensionar compreensões sobre o corpo em movimento e o movimento dos corpos (danças filmadas, filmes dançados) no que atualmente nomeamos como “Danças Audiovisuais” Certas cenas dançadas ou de dança em obras de cinema são imagens que permanecem, atravessam tempos históricos distintos e, ainda, tensionam a experiência audiovisual como dispositivo fílmico-coreográfico. Seriam, então, filmes dançados que performam corpos coreopolíticos interseccionais?

Palavras-chave: DANÇA E CINEMA. DANÇAS AUDIOVISUAIS. FILMES DANÇADOS. COREOPOLÍTICA. INTERSECCIONALIDADE

Abstract: We live in a time when a critical update on the relationship between Dance and Technology is urgently needed. We start from this reality to think of the languages of Dance and Cinema as danced films, with a focus on approximation, dialogue and tensions between film and choreography. In this sense, they configure expanded possibilities to resize understandings about the body in motion and the movement of bodies (filmed dances, danced films) in what we currently call “Audiovisual Dances”. Certain danced or dance scenes in cinema works are images that remain, cross different historical times and, still, question the audiovisual experience as a filmic-choreographic device. Are they, then, danced films that perform intersecting choreopolitical bodies?

Key-words: DANCE AND CINEMA. AUDIOVISUAL DANCES. DANCED FILMS. COREOPOLITICS. INTERSECTIONALITY

1. Primeiras reflexões: por uma atualização crítica

Nos tempos atuais, pensar criticamente a relação Dança e Tecnologia desafia qualquer pesquisa a considerar a experiência hiperconectada do corpo.

Já vivíamos mobilizados em um mundo cada vez atravessado por fluxos incessantes de informação, onde o online e o offline já não estão separados, e sim, coimplicados. Com a situação de calamidade que se instaurou no mundo e,

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

principalmente, no Brasil, a partir de março de 2020, com a pandemia de covid 19, agora, mais do que antes, estamos imersos em ambientes tecnologizados da experiência remota. E a dança e o corpo que dança fazem parte dessa realidade.

Uma produção artística significativa, que precisou se reinventar, vem demonstrando isso com as chamadas “danças audiovisuais”, ou sejas, danças adaptadas a mediação tecnológica que, ao fazerem isso no corpo, entranharam-se de audiovisualidades de vários tipos, até mesmo redimensionando o que já conhecemos como obras de vídeodança, estas que tensionavam a dança com o cinema e com o audiovisual, expandindo a experiência dançada como imagética. Um bom exemplo foi a mostra Trilhas Digitais para Dança, exibida pelo *youtube* no Congresso da Anda 2021.

Especificamente, na descrição do comitê temático Dança e Tecnologia que encontramos uma excelente oportunidade para discutir a necessidade de uma atualização crítica. Na intenção do comitê, diz que é “contextualizar e agrupar pesquisas que abordam as relações entre Dança e Tecnologia na perspectiva da intervenção da tecnologia na dança”. O que desconsidera o caráter imersivo, dando ênfase apenas para a dimensão interventiva da tecnologia nas experiências e estudos da dança. Um aspecto relevante é o fato de considerar que “suas mediações e suas relações com a produção artísticas e educacionais”, trazendo, mesmo que implicitamente, um modo expandido que politiza a relação da dança com a tecnologia na medida que não se restringe ao estetizante.

Dos trabalhos selecionados para as apresentações de comunicação oral do comitê Dança e Tecnologia, dos quais este texto fez parte como resumo expandido, podemos constatar essa atualização crítica de modo instigante, convergindo para a criação de um novo comitê, aprovado em assembleia, com o nome de Dança e Cibercultura, já para encontro científico de 2022 e congresso acadêmico de 2023.

Nesta atualização crítica, que esperamos que se mantenha, foram relevantes as discussões sobre dança e jogos digitais; *Social Network Dance* (dança em Plataformas de Redes Sociais); a dança e o dançar no contexto remoto da Pandemia; arquivo e avatares dançantes; o papel e a função do ensaiador digital na dança; as tecnologias digitais aplicadas aos estudos biomecânicos de dança; o ensino de dança e de práticas corporais no formato online (dança, internet e

ISSN: 2238-1112

aprendizagem), até implicações jurídicas dos usos indevidos de imagens de dança.

Vale considerar também as discussões sobre análise fílmica de dança; a dança e a cultura pop massiva; os videodançares em suas múltiplas configurações artísticas; o coreocinema; as danças documentadas e editadas, as implicações políticas e éticas das imagens de dança, como outros tensionamentos que o referido comitê viabilizou como encontro acadêmico.

2. Dos filmes dançados às danças audiovisuais

Sabemos, em certa medida, que o corpo em movimento, antes mesmo do cinema ser cinema, foi marcado pelo fisiologista Etienne-Jules Marey, inventor do cronofotógrafo e do fuzil fotográfico, dois ancestrais da câmera cinematográfica, utilizados inicialmente para projetar imagens, e assim, dissecar e decompor movimentos animais.

Figura 01 - Étienne-Jules Marey, Cheval blanc monté, 1886

Já para o movimento que se organiza como dança, sua presença na práxis do cinema experimental é histórica e difundida pelo conceito de *Coreocinema*, atribuído aos filmes da coreógrafa e dançarina Maya Deren na década de 1940. Do dançar para câmera ao dançar para a tela, na década de 70, temos a brasileira videoartista Analivia Cordeiro, uma de suas pioneiras no mundo com *Dance Computer (Dance Computer),* obra experimental gênese do que hoje conhecemos como estética do/da videodança.

ISSN: 2238-1112

Figura 02 - Maya Deren e Analivia Cordeiro: respectivos frames de video (internet).

Com essa breve retomada, percebemos que a relação entre Dança e Tecnologia é histórica e coevolutiva em temos de experimentação, sendo no corpo onde a dança se faz pensamento quando esse corpo se move e se organiza como dança nas mediações e significações com o mundo. Até a ideia de “novas tecnologias” aplicadas à arte, já tão habitual na virada do século 20 e meados do século 21, este que está iniciando sua terceira década, expandindo a própria ideia de “dança digital” como ficção do corpo (ARRAIS, 2003).

Passamos a ouvir e, em certa medida, a falar, rotineiramente, em “tecnologias da imagem”, “dança com mediação tecnológica”, “corpo imersivo”, “redes sociais digitais”, “algoritmização do corpo”, dentre outras expressões, temáticas e áreas interdisciplinares de estudos do corpo e da imagem.

Ao longo das décadas, o filme vem sendo tratado como cinema, ambicionando ultrapassar o mero registro documental da performance artística. Mas o filme não pode ser confundido com o cinema: “o filme é um modo de pensar as imagens” (MICHAUD, 2014, p.11). Historicamente, o mesmo vem acontecendo com a coreografia. Constatamos assim que, em certa medida, o cinema dança no que o filme coreografa. Não sendo apenas sinônimo de dança, coreografia pode ser entendida como princípio teórico que articula práticas artísticas estéticas com a sociedade e a política interseccional (AKOTIRENE, 2018; LEPECKI, 2013; HEWITT, 2005; RANCIÈRE, 2005).

Muitos dos avanços tecnológicos, que hoje nos são tão corriqueiros, foram e ainda são resultantes de situações de guerra; e que muitos aparelhos tecnológicos que temos hoje só é acessível para quem tem poder financeiro de aquisição. O mais preocupante, contudo, é de que há um policiamento digital dos

corpos ditos perigosos (principalmente os corpos negros) com sistemas de identificação e reconhecimento facial, com a força algorítmica de dados racistas.

Por isso nos parece pertinente falarmos de dispositivo (AGAMBEN, 2009; FOUCAULT, 2010/1979), no sentido tanto fílmico como coreográfico. São, em certa medida, filmes coreografados. Entrepassados, tratam-se de filmes "com" dança, que podem se entrelaçar enquanto filmes "de" dança – *Acummulations* (1971) e *Watermotor* (1978), da coreógrafa Trisha Brown (EUA) –; e como filmes "sobre" dança – os celebrados *Flashdance* (1983), *Billy Elliot /The Dancer* (2000) e *Cisne Negro* (2011). Temos ainda, o curta-metragem e o/a vídeodança *Sensações Contrárias* (2007), de Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha, que recebeu prêmio de melhor Vídeo experimental no Festival de Gramado.

Nos dois filmes de Trisha Brown, é muito presente o caráter experimental do estudo de movimentos improvisados, tendo a coreografia como arte visual (ROSENBERG, 2016), que vão ganhando estabilidade na medida que são repetidos, acumulados e descartados. A artista, atuante desde os anos 60, fez do improviso como meio de criação de dança com movimentos do cotidiano, algo que hoje reconhecemos como tão rotineiro em criações de dança contemporânea, e que, na época, por ser bem experimental, fez-se história como audiovisualidade.

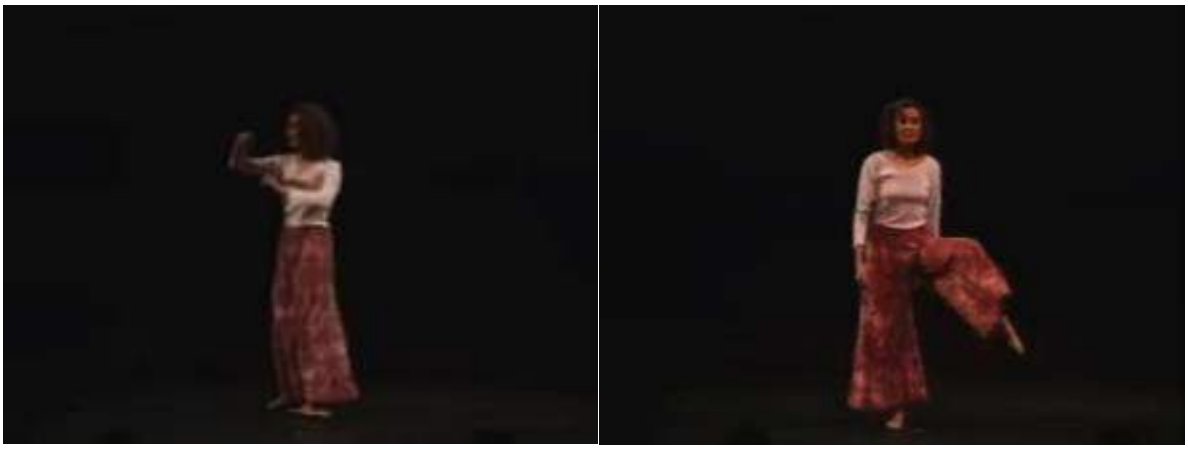


Figura 03 – Acummulations (1971): Frames de vídeo do youtube (internet).

Como bem demonstrou uma exposição do MASP, em São Paulo, em sua homenagem, resultando em um livro-catálogo de mesmo nome: *Trisha Brown: Coreografar a vida* (MESQUITA, 2020). A exposição foi dividida em núcleos e alguns deles são boas pistas investigativas para pensar o caráter cênico-audiovisual no pensamento político da artista em suas obras: "Corpo democrático", "Contra a gravidade", "Acumulações" e "Impulso contraditório".

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pós dança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Figura 04 – Flashdance (1983) e Billy Elliot (2000): frames das cenas de audição (youtube/internet).

Já os celebrados filmes com dança citados, percebemos um padrão de abordagem que permanece até os dias atuais, que trata a dança como arte da competição. As cenas mais recorrentes e que aproximam esses três filmes são de audições seletivas onde quem ganha e quem perde é que constroem a trama, e não quem dança.

O dançar não é tão diferente, seguindo quase sempre o mesmo padrão. O paradoxo é que são justamente esses momentos dançados que fazem desses filmes tão celebrados: o corpo competente em competir; para competir, precisa dançar; ao dançar, compete mais do que dança (ARRAIS, 2015).

Se as cenas dançadas dessas três obras cinematográficas, imersas numa trama muito maior que a presença do corpo dançando nele, fossem tratadas como "cortes" – ou seja, como "curtas-metragens" – poderíamos pensá-las como filmes de dança ou mesmo, videodanças, no sentido expandido das "danças audiovisuais?

3. Coreopolíticas e Interseccionalidades

No que falamos até agora, há uma discussão de corepolíticas e interseccionalidades como continuidade da comunicação oral "Danças Filmadas: Coreografia e Comunicação Audiovisual", apresentada no XXI Encontro da SOCINE, em João Pessoa (PB), em 2017, e que resultou em artigo homônimo.

A partir dela, expandimos nossa percepção para a relação entre as linguagens do Cinema e da Dança, reformulando nossa hipótese: o cinema que se constitui de momentos de danças podem ser vistos e lidos como filmes-coreografias,

ISSN: 2238-1112

fazendo parte do que chamamos de “danças para ver-ouvir-ver” (danças audiovisuais expandidas).

Isso porque há uma rede afetiva que evidencia lógicas entrelaçadas de imagens e corporeidades para refletirmos sobre/com certas danças e coreografias quando imbricadas na feitura fílmica do cinema, referindo-se a uma dimensão ontológica do corpo em movimento com deslocamentos/paragens em suas políticas do movimento (LEPECKI, 2017, 2013).

Essa dimensão coreopolítica, segundo Lepecki (2013), restringe-se ao contexto europeu e norte-americano, e também às performances urbanas. Porém, podemos tensionar este conceito como relevante para problematizar a dança no cinema, quando defende que o binômio arte-política tem consequências diretas para pensarmos a dança atual e suas políticas, bem como performances que privilegiam o movimento e a coreografia, inclusive as audiovisuais e cinematográficas:

> De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica. Pode-se dizer assim que, para além daqueles traços que partilharia com a política (a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências), a dança operaria também como uma *epistemologia ativa da política em contexto*. (LEPECKI, 2013, p.5-6)

Nesse sentido, os corpos em movimento e o movimento deles/neles são sociais e políticos: corpos coreopolíticos e também interseccionais. A interseccionalidade (AKOTIRENE, 2018) – uma noção concebida e defendida pela primeira vez pela autora estadunidense Kimberlé Crenshaw – possibilita outras lentes, menos embranquecidas ou mais racializadas, para perceber os sistemas de opressão e suas subversões em termos de sobreposições entre raça e gênero, quando certas formas de discriminação não eram abarcadas pelas teorias vigentes que tratavam essas categorias de modo apartado:

> Segundo Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade permite-nos enxer-gar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduzo racismo. Igualmente o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro (AKOTIRENE, 2018, p. 14)

Com o cinema, não apenas em sua coreopolítica, a compreensão interseccional da dança se transforma; e com a dança, a percepção do cinema se

ISSN: 2238-1112

revigora. Destacamos, para nossos apontamentos críticos, uma cena de uma obra de cinema documentário: *O Porto de Santos* (1978), de Aloysio Raulino (1947-2013).

Na obra, que é um curta-metragem, um dos momentos célebres é quando um operário (um homem negro caiçara) performa uma dança sensual de frente para a câmera. No entorno, outro movimento acontece ao som de *Amante Latino* (1977), de Sidney Magal, com moradores locais e olhares coreografados pela corporeidade e pelo movimento da dança dele.

Imagem 03 – Porto dos Santos (1978): Frames de vídeo (youtube/internet).

Esta cena dançada foi um fator importante para o filme figurar com destaque tanto na colocação como na crítica publicada no livro coletânea *Os 100 Melhores Filmes Brasileiros* (MONTEIRO; SILVA, 2016), resultante de enquete mobilizada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), no qual o filme de Raulino figura na posição 75.

Na cena, enquanto dança, há uma virtuose política do corpo na sua força interseccional como parâmetro analítico (AKOTIRENE, 2018) que coreografa nossa percepção para uma noção afetiva de marginalidade: um corpo negro à margem da sociedade mas que a subverte no corpo territorializado no litoral.

> Segundo profecia iorubá, a diáspora negra deve buscar caminhos discursivos comatenção aos acordos estabelecidos com antepassados. Aqui, ao consultar quem me édevido, Exu, divindade africana da comunicação, senhor da encruzilhada e, portanto,da interseccionalidade, que responde como a voz sabedora de quanto tempo a línguaescravizada esteve amordaçada politicamente, impedida de tocar seu idioma, beberda própria fonte epistêmica cruzada de mente-espírito. (AKOTIRENE, 2018, p. 15).

Já como bem descreve Melo (2013) para, diante da cena de dança insurgente ao som de uma música, perceber a palavra “política” de outro modo:

> O espaço para o silêncio agora é mínimo, quase se reduz aos fades

ISSN: 2238-1112

> sonoros. O ruído, a voz e a música parecem ter enfim conquistado o direito à expressão – jamais como ilustração das imagens, e sim contraponto, elementos de criação poética. Daí o total assincronismo (falas desconectadas das imagens) ou a sincronização apenas aparente. Daí também um novo sentido dado à música popular. Na cena mais marcante de *Porto de Santos*, a que mostra um operário ou caiçara dançando de sunga a canção *Amante latino* (cantada por Sidney Magal), temos a síntese dessa nova postura defendida por Raulino: a música (posta sobre a imagem) não apenas como instrumento de denúncia, mas também como espaço do prazer e da sensualidade. (MELO, 2013, p.47)

Ainda, esta cena de dança no filme de Raulido funciona como um dispositivo para olharmos outras produções artísticas. Remete-nos a um *Madame Satã* (2002) dos Portos, alusão ao filme de mesmo nome, do diretor cearense Karim Aïnouz ou a um *O confete da Índia* (2013), em referência ao solo de dança do bailarino e coreógrafo André Masseno, este assumidamente uma dança do corpo-desbunde *Dzi Croquettes,* grupo anos 70 e que também foi assunto de documentário de 2010, da diretora Tatiana Issa e do diretor Raphael Alvarez.

4. Algumas considerações finais

Nesse breve panorama, as experiências dançadas na obra de Raulino, junto com os filmes experimentais de artistas da dança e obras cinematográficas do *mainstream*, podem ser pensados como tanto dispositivos fílmicos como coreográficos.

Nestas experiências, e com elas, acionamos uma percepção expandida relacionada ao cinema com dança enquanto apontamentos críticos coreopolíticos e interseccionais. Tal abordagem inquieta-nos naquilo que já é cinema e que pode vir a ser dança; e, também, no que é filme e que pode vir a ser coreografia: o fílmico na dança e o coreográfico no cinema.

Concluímos, provisoriamente, que há nessa possibilidade de atualização crítica que também discutimos fortes indícios para pensarmos a politização do corpo artista como uma *partilha sensível* (RANCIÈRE, 2005).

Trata-se de um esforço para expandir as leituras artísticas e acadêmicas, como também seus usos didático-pedagógicos. Principalmente no trabalho com a experiência tecnológica como materialidade artística da dança e do corpo que dança, considerando, inclusive, a urgência em politizar e interseccionalizar os debates sobre Dança e Tecnologia como forma de fortalecer o pensamento crítico da dança e do movimento dançado.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Joubert de Albuquerque Arrais
ISCA/UFCA; PPGDança/UFBA
E-mail: joubertarrais@gmail.com
Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDanca/UFBA) e membro-fundador da ANDA. Professor Adjunto do Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Arte (IISCA/UFCA – Campus Juazeiro do Norte). Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Dança (PPGDanca/UFBA). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFC). Formação artística pelo centro em movimento (c.e.m/Lisboa). Faz parte da Sociedade de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Escreve no <enquantodancas.net>.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Coleção Feminismo Plurais. Coord. Djamila Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. **Danças Filmadas**: Coreografia e Comunicação Audiovisual. ANAIS DO XXI ENCONTRO DA SOCINE. João Pessoa, 2017.

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. ***So you think you can dance?*** A dança na TV como corpomídia da competência neoliberal. 150 p. Tese. Doutorado. Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. **A ficção do corpo:** arte, dança e novas tecnologias. Monografia. Graduação. Comunicação Social/Jornalismo. Universidade Federal do Ceara. Fortaleza, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Eds. Graal, 2010 (1979).

HEWITT, Andrew. **Social Choreography**: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Durham/London: Duke UNiversity Press, 2005.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: **Ilha Revista de Antropologia**. Florianópolis, v. 13, n. 1,2, jan. 2013. p. 41-60.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e política do movimento. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

MESQUITA, Andre (0rg.) **Trisha Brown:** coreografar a vida. São Paulo: Editora MASP, 2020.

MELO, Luís Alberto Rocha. O som e a fúria. **Revista Filme Cultura**. Edição Janeiro. Rio de Janeiro. 2013, p. 46-47.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme:** por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MONTEIRO, Shalla; SILVA, Paulo Henrique (orgs.) **100 Melhores Filmes Brasileiros.** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34 / EXO org., 2005.

ROSENBERG, Susan. **Trisha Brown:** Choreography as Visual Art. New York, 2016.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Poemas dançados: produções em videodança na Companhia Gaya Dança Contemporânea em tempos pandêmicos

Prof. Dra.Larissa Kelly de Oliveira Marques (UFRN)
Andreza Vicente da Silva(UFRN)
Kenne Felipe Alves Vieira (UFRN)
Sara Gabrielle Azevedo Costa (UFRN)

Dança e Tecnologia

Resumo: O trabalho reflete sobre os processos de criação da série em videodança "poemas dançados", desenvolvidos de forma colaborativa/criativa na Gaya Dança Contemporânea (UFRN). Propomos estabelecer uma interlocução entre dança, poesia e tecnologia, o que culminou em novas narrativas corporais contemporâneas, a partir das investigações de partituras por parte dos intérpretes. Dialogamos com o referencial metodológico de Schulze, 2010, ao propor dimensões para compor uma videodança: utilizando o corpo como ferramenta de composição, trabalho com as perspectivas de captação de imagens e uma terceira dimensão, composta pelos recursos de edição. Fundamentamo-nos também na perspectiva de subversão da tecnologia de artemídia discutida por Arlindo Machado, 2004. A partir da interlocução com a mídia imagética de interação entre corpo, poesia e tecnologia, o nosso estudo favoreceu novos olhares no fazer da dança.

Palavras-chave: POEMAS DANÇADOS. VIDEODANÇA. ARTEMÍDIA. PANDEMIA. ENSINO REMOTO.

Abstract: A reflection on the creation process of the videodance series "Danced Poems", developed in a collaborative/creative way at Gaya Dança Contemporânea (UFRN). We propose to establish a dialogue between dance, poetry and technology, which culminates in new contemporary body narratives, based on the interpreters' investigations of their own body movements. We dialogue with Schulze's(2010) methodological framework which proposes three dimensions to compose a videodance: using the body as a composition tool, shots from different points of view/perspectives and editing resources. We are also based on Arlindo Machado's discussions (2004) on media art technology subversion. From the imagery media dialogue with the interactions between body, poetry and technology, our study favors new perspectives in the making of dance.

Keywords: DANCED POEMS. VIDEODANCE. ARTEMIDIA. PANDEMIC. REMOTE TEACHING.

1. Introdução:

O grupo de extensão Gaya Dança Contemporânea da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, no período de pandemia, no ano de 2020, não

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

parou seu trabalho e permitiu se aventurar nos recursos midiáticos, e como forma de produção trabalhamos com a videodança. A Gaya Dança Contemporânea, fundada pelo Prof. Dr. Edson Claro, completou 30 anos no ano de 2020. O grupo é composto por 16 bolsistas e bailarinos, coordenados atualmente pelo Prof Dr. Marcilio Vieira em conjunto com a Prof. Dra Larissa Marques. Assim, durante a pandemia foi decidido não pausar as atividades, então o grupo passou por um período de adaptação ao modo online, e ousamos experimentar a videodança como opção para a produção.

Neste trabalho, criado em 2020 no formato online, abordamos o processo criativo e colaborativo intitulado “Poemas dançados”, aqui o corpo em movimento faz conexão com a poesia. O som das palavras são gatilhos para as movimentações, tendo como base a improvisação a partir de roteiros e direcionamentos. O trabalho tem a fundamentação em três pilares, o corpo, a tecnologia e a poesia, onde foi utilizado pelos professores como impulsos motivadores para a criação dos bailarinos. Em certos momentos, foram passadas algumas qualidades de movimentos, como peso, tempo e fluência. Em outro momento, a própria poesia, o ritmo, as palavras, as sensações e por fim a câmera com novos ângulos, mais próximos, mais distantes, na horizontal ou vertical. Esses estímulos foram usados para instigar os intérpretes.

Foram utilizadas duas principais referências teórico-metodológicas. Arlindo Machado (2004), com a discussão sobre uma nova forma de arte, artemídia, fazendo relação da expressão artística com a tecnologia. Assim como sua discussão sobre a perspectiva artística e a subversão da arte, construindo a base teórica e a reflexão crítica do processo. Por fim, Guilherme Schutz (2010) com sua visão e definição de videodança. No que se refere ao embasamento metodológico utilizamos as três dimensões na composição da videodança, o corpo, a captação de imagens e os recursos de edição.

2. Desenvolvimento:

O processo criativo dos poemas dançados emerge do encontro dos conceitos propostos por Arlindo Machado e sua visão de expressão artística que se aproxima da tecnologia e sobre o uso de se fazer sobre ela. De acordo com Machado (2004), a artemídia surge como uma nova forma de expressão artística

ISSN: 2238-1112

que se aproxima dos recursos tecnológicos. Portanto, podemos fazer uma ligação direta ao conceito de videodança abordado por Schulze (2010), sendo a videodança um produto híbrido baseado no movimento que é concebido para a tela, um exercício de criação que envolve corpo e tecnologia. Assim, os Poemas Dançados tem como base o movimento pensado para esse recurso e também torna mais nítida a relação entre arte da dança e tecnologia como nova forma de expressão artística.

Os poemas que foram utilizados para a produção das videodanças são: Sou composta por urgências de Clarice lispector (poemas dançados I) - Retrato de Cecilia Meireles (poemas dançados II) - Não sei quantas almas tenho e Aniversário de Fernando Pessoa (poemas dançados III).

Como metodologia prática utilizamos as três dimensões propostas por Schulze (2010). Sendo a primeira dimensão o contexto e o corpo, a segunda o processo de captação das imagens e a terceira, os recursos de edição das imagens produzidas.

Uma característica fundamental do grupo são os processos colaborativos. Com isso, podemos entender a partir do olhar de Schulze (2010) que a videodança é uma prática colaborativa, podendo ter uma interação sincrônica (imediata) ou diacrônica (com atraso). No trabalho em questão, foram feitas uso das duas formas de interação. O intérprete tem seu momento só para criação e também discussão e observação em grupo. A criatividade é uma característica fundamental que é gerada a partir do esforço coletivo e não individual. Esse olhar sobre a criatividade abre discussão para a perspectiva artística proposta por Machado (2004), uma produção que perturba e reinventa os padrões, subvertendo a função original. A arte nesse novo formato surge com essa visão, subverter o formato tradicional e pensar criticamente sobre seu lugar, se abrindo as formas de produzir no presente.

2.1 O corpo e contexto

Esta dimensão se refere a dança e tudo que se pode definir por dança, os movimentos que são feitos, e que foram propostos anteriormente pelos professores, e a improvisação que foi produzida em momento de pesquisa, cada bailarino traz consigo suas experiências que irá aparecer em seus movimentos. “Se refere ao contexto e ao corpo, além de qualquer fato visual percebido em estado de dança,

ISSN: 2238-1112

conceito que é utilizado aqui para definir todo evento que pode ser identificado como dança.” (SCHULZER, 2010, p.2)

Tudo que é captado pela câmera que pode ser percebido como dança, faz parte da primeira dimensão, um som de respiração, ou os pés batendo no chão, mais o som nesse caso pode ser descartado pela edição, a música utilizada também pode interferir no movimento dando uma nova qualidade, essas questões dependem da proposta do trabalho a ser executado.

No caso do trabalho dos poemas dançados a poesia era a "música" a ser dançada, então ela também foi usada como gatilho para os bailarinos, que à utilizaram de maneiras diferentes, escutando a voz da pessoa que declamava, sentido o significado das palavras ou apenas seguindo o ritmo da poesia, e assim o resultado é um vídeo, com a interpretação pessoal de cada bailarino sobre o mesmo poema.

2.2 A captura das imagens

A captura das imagens se encontra na segunda dimensão, onde o intérprete é percebido através de enquadramentos e ângulos diferentes que permite que o espectador o observe, de acordo com Schulze, 2010. Para entender essas relações o intérprete tem por dever observar alguns elementos que constituem a dança. A relação espaço-tempo, contexto sonoro (qualquer som percebido) e o contexto espacial (planos e enquadramentos). Dessa forma todos os envolvidos no trabalho tem a participação direta em qualquer etapa de produção, e não somente em frente da câmera.

Para pensar e compor essa dimensão foi elaborado um questionário com alguns intérpretes do grupo (5 bolsistas com diferentes características) para buscar entender quais foram essas escolhas e contextos para a captação das imagens.

As perguntas elaboradas envolveram o lugar da videodança, o que cada um entende dessa definição e como é essa relação, como foi o processo criativo e os direcionamentos para o corpo e gravação das imagens, como cada um tomou suas decisões sobre planos e enquadramentos, se foi feita por improvisação ou não e como foi dançar um poema.

A primeira pergunta do questionário foi *“Como é sua relação com a videodança? Como o seu corpo se comporta nessa relação com a tecnologia?”.* As

ISSN: 2238-1112

respostas foram variadas, mas sempre colocando a videodança em um lugar de dúvida, incerteza, curiosidade, confusão ou complexidade. Podemos observar cada uma dessas respostas no contexto em que pouco se era falado de videodança antes da pandemia, de repente mudamos para uma nova forma de produzir que era a única opção. Então, os bailarinos têm essa dúvida e incerteza sobre o lugar, importância e forma de se produzir a videodança. Nossa pesquisa teve o papel de levar essa definição mais clara e nítida ao grupo.

Já a segunda pergunta foi direcionada ao processo criativo. *"Resumidamente, como foi para você o processo criativo dos poemas dançados? Você conseguiu seguir os direcionamentos? Obteve os resultados esperados?".* Essa foi a pergunta que mais dividiu opiniões. De forma geral, os bailarinos afirmaram que os direcionamentos passados ajudaram a entender e direcionar tanto o corpo quanto a câmera. Aqui mais uma vez podemos colocar a videodança em um lugar de muita dúvida, alguns afirmaram que mesmo com o direcionamentos ficaram perdidos e frustrados por não conseguirem os resultados esperados. A dificuldade com câmera, espaço, iluminação e falta de criatividade. Esses fatores influenciaram diretamente na performance dos intérpretes. Em relação a parte de criação, os bailarinos utilizaram a improvisação com roteiros (e direcionamentos) para a gravação. Alguns fizeram vários laboratórios, outros experimentaram a partir de textos que foram passados. Outros gatilhos também foram usados, como as palavras dos poemas para direcionar o ritmo, as sonoridades do ambiente e a emoção que o poema os fez sentir.

Ao seguir para a pergunta que mais envolve a segunda dimensão de Schulze (2010), perguntamos sobre as escolhas para gravação. *"Como você gravou seus vídeos? Como foi o processo de escolha do local, figurino, som, enquadramento da câmera…".* As respostas foram bastante individuais, as escolhas foram feitas a partir da disponibilidade de cada intérprete. Todos fizeram uso do celular para a gravação, já os locais, enquadramentos e planos variam. Aqui destacamos que haviam direcionamentos específicos (*plano fechado* , plano geral, enquadramento na vertical…), mas cada um tinha sua liberdade para criar. A iluminação dos ambientes foi um grande fator que influenciou nas escolhas, e também nos espaços disponíveis. Desta forma, gostaria de destacar uma resposta de um bailarino que utilizou como gatilho para gravação, os figurinos. Ele pensou em

qual figurino se relacionava de forma poética com os textos e a partir disso escolhia o local e iluminação.

E por fim, finalizamos o questionário perguntando como foi construir e dançar a relação entre corpo, dança e poesia. *"Por fim, como foi dançar um poema? Como você enxerga a relação da dança com o poema?". Algumas* respostas que gostaríamos de destacar:

"O tempo das palavras citadas é o que dá o ritmo a dança, eu poderia ir contraponto, mas qual seria a graça se não seguisse o fluxo ?"

"Dançar um poema foi bem curioso, não tinha pensado antes em fazer algo do tipo, mas acabou sendo tranquilo e gratificante"

"Foi bem interessante, já que tinha as vozes de pessoas lendo, eles ficaram mais instigantes, foi muito bacana!"

"Dançar um poema foi a experiência mais incrível que já vivenciei, pois me permitia sentir o corpo de forma integral. Eu ouvia, decorava, deixava as palavras fluírem em meu corpo e dançava cada uma delas, ou pelo menos o que a frase me suscita. A sensação de dançar palavras, no silêncio do meu corredor, parecia que meu próprio corpo era o som daquelas palavras, reverberando em um espaço fechado, como de fato estava acontecendo. Dançar um poema me fazia sentir como uma onda em alto mar, em que eu era apenas uma das ondas, compondo um grande mar. São tantas metáforas que me vem à mente, que representam essa minha relação em dançar um poema. Já na relação dança e poema, acredito que é um casamento perfeito, pois podemos dançar música, ou não, a questão é que também dançamos o silêncio, porque a dança é composição, de corpos, de sílabas, de palavras, de sons, de letras. Dança não é só técnica, também não é somente técnica, a dança é composta de significados. O poema também tem por característica composição técnica, estética, artística, linguística, expressividade, sonoridade, palavras, letras, o poema é dança, quando no corpo, na voz, nas mãos, no toque. Logo a dança é sempre poética. E poema é sempre uma dança. Ambos são movimentos e quando juntos tornam-se uma belíssima expressão de arte, linguística e cultura."

ISSN: 2238-1112

2.3 Recursos de edição

Na terceira dimensão, como já proposto no nome dos trabalhos (poemas dançados), o viés de composição para esse momento seria criar uma dramaturgia de composição entre o poema utilizado (escrita poética), as estruturas de movimentos desenvolvidas pelos intérpretes (durante laboratórios de investigações de movimentos, aulas na companhia e o repertório corporal que os mesmos possuem) juntamente com os recursos de edição.

É interessante ressaltar que cada sequência de filmagem, trazida pelos intérpretes já compõe em si uma poética proposta por si mesmo, para além da sugerida pelos coordenadores. Por exemplo, no formato de posição de câmera, o ambiente utilizado, os objetos que compõem aquele espaço, os imprevistos que surgem, etc. Com essas imagens, logo no primeiro contato, conseguimos encontrar uma sensibilidade tanto estética quanto poética.

Pensando no processo de coreoedição, utilizamos esse termo fazendo menção às palavras de Pearlman quando “coloca o editor como coordenador de aspectos que podem incluir performance, composição, textura, cor, forma, duração da tomada, energia do movimento e direção.” (PEARLMAN, 2012, p.220). Contudo, as funções do coreoeditor vão muito mais além, ele pode utilizar consigo múltiplos e muitos outros recursos que bem achar necessário para aquela composição, cabe a ele decidir (se a proposta for solo ou não) quais recursos serão necessários. O coreoeditor pode fazer diversos cortes como forma de experimentos para poder encontrar a melhor forma ou composição de uma poética/visual para um possível produto final.

Dado o exposto, contemplamo-nos com as palavras da autora no momento em que a coreoedição visa criar “poemas visuais” e explorar as potencialidades artísticas da materialidade videográfica, para além da construção de uma narrativa linear (PEARLMAN, 2012 apud SILVA, 2018). Ou seja, com essas composições dos poemas visuais surgem diversas visões através do olhar do outro, criando assim possíveis ou novas dramaturgias.

Abro um parêntese sobre o processo de construção da dramaturgia, onde, no contexto da pandemia em que nos encontramos e, sobre as linhas de apresentações em que as artes da cena estão alcançando, podemos perceber a

ISSN: 2238-1112

multiplicidade dessas dramaturgias na contemporaneidade, compostas através das junções de corpo, de uma memória, de uma imagem, uma sonoridade etc.

Segundo Tourinho (2009), os artistas tecem diferentes dramaturgias de acordo com suas histórias de vida, a maneira como compreendem sua própria arte e a necessidade que têm de comunicação com o mundo. Ou seja, como já foi mencionado, os artistas da companhia criam essa tríade entre corpo/dança, poema e a tecnologia para criar uma dramaturgia virtual.

Como resultado, produzimos a série em videodança intitulada de poemas dançados, dividida em cinco capítulos, onde, cada capítulo é composto por uma videodança com duração mínima de três minutos. Todas as obras estão disponíveis no canal do youtube da própria companhia. Alguns dos trabalhos tiveram boas propagações, participando de alguns festivais e mostras artistas de nível nacional e entre outros eventos online

3. Conclusão:

A partir dessa interlocução com a mídia imagética de interação entre corpo, poesia e tecnologia, este estudo conclui-se em uma possibilidade de dançar entre mundos, entre telas, tempos, impulsos e desejos diferentes, favorecendo novos olhares no fazer da dança.

Pode-se dizer, que ao fazer suas investigações corporais dentro de suas residências, no seu tempo e momento adequado, o intérprete impulsiona sua liberdade de expressão, se permitindo ser vez e voz sobre seu corpo. A intensidade sobre o criar e o investigar se transforma quando eles são direcionados ao fazer da videodança.

Por fim, nos pareceu oportuno refletir sobre como a multiplicidade dos recursos tecnológicos e a grande variedade do fazer sobre as telas pode agregar, contribuir e juntar novas ferramentas no pós pandemia dos artistas, ao potencializar os recursos para a dança na tela e os seus usos no palco e em outros espaços cênicos.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Prof. Dra.Larissa Kelly de Oliveira Marques
(UFRN)
larinatal@gmail.com
Professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRN. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Atua como coordenadora e diretora artística de trabalhos coreográficos na Gaya Dança Contemporânea.

Andreza Vicente da Silva
(UFRN)
andrezvs89@gmail.com.
Graduanda do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Kenne Felipe Alves Vieira
(UFRN)
Kennefelip@gmail.com
Graduando do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Sara Gabrielle Azevedo Costa
(UFRN)
saragabrielleazevedocosta@gmail.com
Graduanda do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Referências:

Gaya Dança Contemporânea. Youtube, 2020. Disponivel em <https://www.youtube.com/channel/UCBl6qhta6MKRk84jjLbbsmA> Acesso em 30/05/2021

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia: Aproximações e Distinções.** Galáxia, São Paulo, v. 4, p. 19-32, 2002.

PEARLMAN, Karen. **A edição como coreografia.** In: CALDAS, Paulo (Org.). Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

SCHULZE, Guilherme. **Um olhar sobre videodança em dimensões.** São Paulo: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

Silva, Adriano André Rosa da. **Imagens em fluxo : uma perspectiva da videodança** / Adriano André Rosa da Silva. - 2018.

TOURINHO, Lígia Losada. **Dramaturgias do Corpo: Protocolos de criação das Artes da Cena.** Campinas, SP: [s.n.], 2009.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Social Network Dance: entendendo a dança em Plataformas de Redes Sociais

Rebeca Recuero Rebs (UFPel)

Dança e Tecnologias

Resumo: O presente trabalho visa propor uma discussão sobre a dança que é desenvolvida e criada pelas e para as redes sociais em plataformas específicas na internet, a qual proponho pensar como *Social Network Dance* (SND). Parte-se de que esta modalidade de dança é suportada pela conexão à internet, configurando-se a partir da hibridização das linguagens da *mediadance* (SCHILLER, 2003) e das mídias sociais (RECUERO, 2009 e BENCH, 2010). Discute-se a proposta do conceito, para, então, apresentar características desta forma de composição artística partindo do seu formato, de seu suporte, de seus artistas-públicos e de sua intenção de criação. As análises apontam para uma outra atuação e (re)significação da dança por meio da SND, ampliando a difusão desta arte nas e pelas mídias sociais na cultura digital.

Palavras-chave: SOCIAL NETWORK DANCE. MEDIADANCE. PLATAFORMA DE REDES SOCIAIS. CIBERCULTURA. REDES SOCIAIS NA INTERNET.

Abstract: This work aims to propose a discussion about dance that is developed and created by and for specific social networks sites, which we call here Social Network Dance (SND). It starts from the fact that this dance modality is supported by the internet connection, configuring itself from the hybridization of mediadance languages (SCHILLER, 2003) and social media (RECUERO, 2009 and BENCH, 2010). The proposal of the concept is discussed so as to present the characteristics of the form of artistic composition starting from its format its, support its, public artists and its intention for a final work. The analyzes point to another performance and (re)signification of dance through the SND expanding the diffusion of this art in and through social media in digital culture.

Keywords: SOCIAL NETWORK DANCE. MEDIA SOCIAL NETWORKING PLATFORM. CYBERCULTURE. SOCIAL NETWORKS ON THE INTERNET.

1. Introdução

Buscar a compreensão da dança dentro do contexto da Cibercultura é também compreender o seu imaginário, a desmaterialização, as novas possibilidades textuais, a interatividade e a difusão e circulação de informações que acontecem nesses espaços (LÉVY, 2003). Este esforço já vem sendo feito por diversos pesquisadores que tentam definir e perceber como esta arte, ou mesmo fenômeno social e estético se dá na virtualidade. Assim, termos como *screendance*

(ROSENBERG, 2012) - que designa qualquer experiência de dança na (para ou com) a tela -, ciberdança (PIMENTEL, 2000) - que prevê a entrada da dança no ciberespaço- e a *mediadance*[1] (SCHILLER, 2003 e BASTOS, 2013) que implica em pensar a dança submersa nas mídias - buscam dar conta de reconhecer estas novas estéticas oriundas da dança que só se tornaram possíveis pelas múltiplas possibilidades tecnológicas que acompanham a história das mídias[2].

Dentro destas possibilidades de dança que caracterizam a *mediadance* (ou *screendance* ou ciberdança), é possível perceber formas híbridas[3] que surgem de processos sociais criativos que dependem da possibilidade e intensidade de elementos das estruturas, como softwares, capacidades interativas, apropriações sociais ou mesmo *affordances* das plataformas onde ocorrem. Entre estes "formatos", percebe-se *mediadances* que envolvem não apenas as linguagens da dança e do audiovisual, mas também as linguagens das redes inseridas em contextos específicos das mídias sociais no ciberespaço[4], a qual chamo aqui de *Social Network Dance* (SND)[5]. Ela vai se caracterizar por ocorrer exclusivamente em plataformas voltadas para a interação e à integração de pessoas através da internet, configurando estruturas e qualidades particulares que são regidas por dinâmicas sociais destes espaços, construindo uma obra sempre aberta e para circular na rede social virtual.

Assim, este trabalho se organiza em dois momentos. O primeiro deles traz o sentido da construção conceitual do que entendo por SND com base em autores que já vem trabalhando a relação da dança com as mídias, bem como autores que

[1] De certo modo, todas estas nomenclaturas possuem relação e podem ser entendidas como sinônimos e tentativas de reflexões acerca das novas estéticas e possibilidades que a dança encontra com as tecnologias midiáticas na era da cibercultura.

[2] Parte-se de que mídias são todos os meios de comunicação de massa como a televisão, o cinema, o rádio, incluindo os processos de comunicação mediados pela internet (SANTAELLA, 2003).

[3] Parte-se de que a hibridização de linguagens se caracteriza pela mistura de formatos, de meios, de maneiras de representação (como a dança, o vídeo, a fotografia, o cinema, os games, etc.) capazes de ampliar as possibilidades artísticas (BELLOUR, 1990).

[4] O ciberespaço é "o conjunto de informações codificadas binariamente que transita em circuitos digitais e redes de transmissão" (FRAGOSO, 2000). Ele não vai possuir as qualidades tangíveis do espaço geográfico, no entanto, ele vai possuir um fluxo de dados que vão estar "ancorados em localidades 'reais' cuja heterogeneidade condiciona significativamente não apenas a disponibilidade e o perfil das ferramentas tecnológicas disponíveis, mas também os usos e apropriações realizados com essas mesmas ferramentas" (FRAGOSO, 2003).

[5] Este trabalho não tem a intenção de firmar uma nomeclatura inflexível ou rotular de forma precisa uma estética de dança que se dá nestas plataformas de redes sociais, mas sim de oferecer possibilidades de perceber e refletir sobre como este fenômeno ocorre e o que envolve a dança nestas plataformas sociais mediadas pela internet. Assim, visando delimitar este espaço de atuação de forma didática, optou-se pelo termo *Social Network Dance.*

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

buscam compreender o processo de ressignificação e apropriação social[6] em ambientes voltados para interações sociais mediadas pela internet. O segundo aponta para características as quais considero essenciais para se pensar esta modalidade de ciberdança/*mediadance* que, cada vez mais, circula no cotidiano audiovisual da sociedade tecnologicamente mediada.

A pesquisa partiu de uma observação de composições e performances dançantes desenvolvidas no aplicativo *TikTok*[7], que configura um espaço para estas obras audiovisuais e artísticas abertas, coletivas, hipertextuais, interativas, criativas e promovidas pelas redes sociais nas próprias plataformas.

2. Da *Mediadance* à *Social Network Dance*

A Cibercultura é entendida como uma forma sociocultural que emerge da relação simbiótica entre a sociedade, as tecnologias e as formas culturais (LEMOS, 2002). Ela não apenas potencializa práticas e valores sociais, como também carrega uma lógica muito associada à interação social mediada, à construção de uma inteligência coletiva (LEVY, 1999) e ao estímulo à participação colaborativa de seus atores sociais, inclusive, nas obras artísticas e mistas provenientes nestes ambientes.

Neste contexto tecnológico, a dança (enquanto arte) tem seus sentidos alargados (ou mesmo ressignificados), ganhando novas possibilidades de "dar-se a existir" (SANTANA, 2013). Outros espaços são encontrados para a sua manifestação, indo além das ruas, dos teatros e dos palcos concretos, alcançando as mídias digitais e, assim, compondo mais uma das múltiplas formas de arte que integram tecnologias baseadas em computador, ou seja, a *mediadance*[8] (SCHILLER, 2003 e BASTOS, 2013).

Entendidas como os meios de comunicação de massa, as mídias não apenas caracterizam essa fusão tecnológica, como também agem sobre as formas de distribuição de informações que passam a abranger uma grande quantidade de

[6] Partilho do conceito de Lemos (2001), o qual define apropriação social como sendo uma característica do processo social ocorrente na Cibercultura e que acontece por meio da produção de novos sentidos desenvolvida pelos usuários da internet, capaz de ressignificar as novas tecnologias.
[7] É um aplicativo voltado para o compartilhamento de vídeos curtos de propriedade da *ByteDance*. Ele estimula a interação social e o compartilhamento de diversos formatos de vídeo. Devido a sua fácil usabilidade e fácil edição, ele possibilita a criação de danças em linguagens associadas às diversas possibilidades audiovisuais. Disponível em: https://www.tiktok.com/pt-BR/ .
[8] Como exemplos mais populares de *mediadances*, cito a videodança ou mesmo a cinedança..

ISSN: 2238-1112

pessoas. Porém, mais do que a televisão e o rádio, as mídias englobam espaços com possibilidades interativas, colaborativas e em rede (MACHADO, 2007), como as Plataformas de Redes Sociais (PRS) e os demais lugares virtuais. Estas PRS podem ser compreendidas como espaços públicos que permitem a construção de um perfil, a possibilidade de conexões ou associações com outros usuários através de interações, contribuindo para a formação de redes sociais (BOYD, 2007), ainda que em torno de temáticas específicas. Como exemplo mais comuns de PRS, aponto os sites como o *Facebook, Youtube* ou mesmo aplicativos como o *Instagram* e o *Tiktok.*

Desse modo, a *mediadance* será composta por um espaço onde a dança e as tecnologias da comunicação complexificam as suas fronteiras e permitem trocas e uma mistura de experiências sensoriais. De acordo com Bastos, "podemos dizer que a *mediadance* apresenta uma dança que descobre na tecnologia um caminho para a possibilidade de novas experiências estéticas e poéticas na contemporaneidade" (BASTOS, 2013, p. 85), oferecendo assim, um campo expandido para ação da dança que ultrapassa a sua concepção inicial e/ou mesmo cria novas concepções.

Harmony Bench (2010) afirma que do mesmo modo que as telas de mídias se uniram para criar a prática híbrida da *mediadance*, a *mediadance* e as mídias sociais convergem para produzir uma outra área de experimentação artística, a qual ela chama de "*Social Dance-Media*".

As mídias sociais são entendidas como a justaposição das plataformas sociais, mais as pessoas e a apropriação e criação de conteúdo gerado a partir desta relação (RECUERO, 2011). Com isso, a união entre mídia social e *mediadance* configura o surgimento de novas práticas de uma dança social, desenvolvida em redes. Bench (2010) traz, então, estratégias de composição desta modalidade, que são o *crowdsource*, o *flash* e as coreografias virais.

Danças *crowdsource* são modelos colaborativos que envolvem dançarinos e membros da comunidade como performances em trabalhos filmados para serem, posteriormente, postados na internet. O foco se dá na colaboração, interação e contribuição criativa de uma ampla população, em vez de alguns poucos especialistas[9]. Assim, se tem uma obra final, produzida a partir da "sabedoria das

[9] Como exemplo de obra *crowdsource*, podemos citar o vídeo de Dave Matthews Band - Mercy - YouTube.

ISSN: 2238-1112

multidões[10]" (SUROWIECKI, 2005), que colaboram com trechos de forma gratuita e com a produção de uma obra final.

Danças *flash* são composições previamente ensaiadas e organizadas por dançarinos que ocorrem "ao vivo" em uma localidade específica. Elas se caracterizam por grandes reuniões de indivíduos que se encontram em resposta a uma chamada (que pode ser por meio de e-mails, grupos no Facebook, etc.). Desse modo, esta composição converge sujeitos para um propósito da dança que atuam e, logo depois, se dispersam na multidão, como se nada tivesse ocorrido (BENCH, 2010). Por vezes, elas ainda são utilizadas como forma de publicidade e/ou conscientização social[11]. O seu foco está em chegar às redes virtuais e, possivelmente, viralizar no ciberespaço.

Por fim, Danças virais são coreografias reproduzidas, disseminadas e (re)encenadas por espectadores, fazendo com que ela alcance uma grande quantidade de pessoas através das qualidades da internet. Elas vão depender do envolvimento dos visualizadores e se caracterizam por sua rápida disseminação na rede e ampla audiência que provém de milhões de acessos, oferecendo um lugar comum ao público da internet (BENCH, 2010). Significa que qualquer outra categoria de dança na internet pode se transformar em uma coreografia viral. Elas não são definidas pela sua intenção em se tornarem virais, mas sim pela quantidade de espectadores que são persuadidos a compartilhar ou mesmo incorporar a sua coreografia[12] através de apropriações sociais.

Todas estas modalidades propostas por Bench vão integrar usuários em suas criações, produções e disseminação na internet, afinal, são " danças-mídias sociais". Entretanto, dentro destas formas de composição, é possível perceber outros formatos de dança que permeiam a comunicação mediada pela internet. Eles são coreografados e apropriados por usuários de e em PRS de forma espontânea

[10] De acordo com Surowiecki (2005) o conhecimento somado dos sujeitos de um grupo são quase sempre melhores do que o conhecimento desprendido por apenas um integrante do grupo.
[11] Como exemplo, é possível citar Fox59's Glee Flash Mob: Butler University - YouTube e t-mobile dance liverpool street train station - YouTube .
[12] Conforme aponta Bench (2010), *Evolution of Dance* é o vídeo de dança mais visto no Youtube, pois sua coreografia é adaptada por casais que se casam, estudantes em formatura, etc. Evolution of Dance - YouTube

ISSN: 2238-1112

com o intuito de formação e/ou manutenção de laços sociais e agregação de capital social[13] (COLEMAN, 1988).

Significa que este formato de *Social Dance-Media* surge de movimentos sem uma intencionalidade lucrativa, mas provenientes de estímulos desprendidos pela própria rede social dos participantes. Por vezes há o intuito de que a obra seja vista (e "curtida") por um maior número de sujeitos da rede, sendo assim, possivelmente compartilhada, continuada, copiada ou mesmo viralizada. Este formato de dança-mídia social que ocorre nas PRS através da interação entre atores das redes sociais é o que chamo aqui de *Social Network Dance* (SND).

3. As características da SND

Ainda que sempre contendo o propósito da dança (um corpo em movimento intencional, em fluxo contínuo formando uma sequência gestual e expressiva no tempo em um espaço) (MARQUES $et\ all, 2013$), nestas PRS, a linguagem da dança é hibridizada com a do audiovisual e a das redes sociais, alcançando outros modos de operacionalidade e de concepções. Desse modo, a SND aponta possuir características peculiares, que vão diferenciá-la das demais composições de dança para a tela, as quais cito a seguir.

a) A composição: em rede, aberta, coletiva e hipertextual

A SND é desenvolvida e *organizada em rede*. Uma rede é entendida por Recuero (2009) como formada por nós (atores, sujeitos, perfis das plataformas, etc.) e pelas conexões (que podem ser as interações ou mesmo os laços sociais formados entre os participantes do processo que ocorrem por meio de adições de "amizades" ou de "seguir", por exemplo). No caso da SND os nós são os trechos postados por um usuário e as conexões se darão através das curtidas ou marcações (como hashtags) utilizadas por eles em suas postagens, formando assim, uma rede de danças na plataforma.

Devido esta constituição em rede, as SND serão *hipertextuais*[14], adquirindo linearidades subjetivas, mas conectadas entre si. Por este motivo, podem

[13] Capital Social são elementos que são negociados, que implicam em um investimento e que são pertencentes à estrutura dos grupos sociais e que motivam as ações e apropriações dos indivíduos e dos grupos dentro deste coletivo (CPLEMAN, 1988). São valores sociais.

ISSN: 2238-1112

oferecer possibilidades diversas (e talvez infinitas) de caminhos de composições que serão determinadas pelas escolhas dos espectadores[15] (e possivelmente criadores de SND), diferenciando-se das demais *mediadances* justamente por não possuírem uma linearidade pré determinada contendo um início, um meio e um fim. Tem-se, então, um banco de fragmentos[16] de SND aparentemente "independentes" (ou seja, desenvolvidos por um usuário do aplicativo), mas que estão ligados a uma imensa rede hipertextual.

Ainda que os trechos de SND possam repetir certos elementos da coreografia (normalmente regidos por um recorte musical/sonoro específico), o processo de edição audiovisual no aplicativo permite com que sejam feitas apropriações (como a utilização de enquadramentos diferenciados, o uso de filtros, e/ou efeitos, etc.), ou mesmo a inclusão de características ou passos peculiares na coreografia de cada usuário, construindo um processo criativo, único e coletivo. Como exemplo, é possível citar danças desenvolvidas no aplicativo *TikTok,* onde sujeitos incorporam à performance coreográfica elementos de sua realidade, de sua identidade, apontando para fragmentos de SND inéditos, criativos e únicos que acabam por se ligar através da trilha sonora ou mesmo das marcações criadas no aplicativo.

[14] O termo "hipertexto" foi cunhado por Ted Nelson em 1965. De acordo com Levy, "tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira" (LÉVY, 1993, p. 33).

[15] Reconhece-se a presença dos algoritmos presentes nas plataformas que, de certo modo, poderão direcionar o caminho de cada usuário da PRS à SND.

[16] Em geral de 15 a 30 segundos no aplicativo *TikTok* e no *Reels* do *Instagram.*

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Compilação de SND desenvolvidas no TikTok onde usuários, a partir de um mesmo trecho da música "*Someone You Loved*" (Lewis Capaldi), apropriam-se de elementos coreográficos, ressignificando a performance de forma individual e incluindo-a na SND.
FONTE: imagens *coletadas do Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=vFz0RpzJfRQ e https://www.youtube.com/watch?v=vFz0RpzJfRQ) Acesso em 11 jan. 2021.*

Consequentemente, não há uma obra final, mas há constructos do produto que tem o intuito de serem visualizados pelas redes sociais dos usuários que a desenvolvem na internet. Por este motivo, podemos pensar as composições de SND como *obras abertas*[17] (ECO, 1991), pois comportam múltiplas possibilidades interpretativas, não impondo limites à adição de novas performances.

A presença da *coletividade* em sua composição é outra característica, podendo caracterizá-la como uma dança *crowdsource*, por exemplo. Um sujeito realiza a dança e "convida" outros usuários da plataforma a participarem. Os usuários que aceitam, fazem o mesmo processo: dançam e estimulam outros atores da rede e assim sucessivamente, formando uma rede de performances e/ou coreografias coletivas de SND dentro da plataforma. A dança flui na "lógica da completação" (SILVA, 2000), sua criação se dá no devir, onde qualquer usuário da PRS pode colaborar na sua composição[18] ou produção (edição), implicando em uma significação processual, colaborativa e coletiva.

[17] As obras na cibercultura possuem o potencial de serem abertas, pois não possuem limites nítidos: "os testemunhos artísticos da cibercultura são obras-fluxo, obras-processo, ou mesmo obra acontecimento (…). Muitas obras da cibercultura não possuem limites nítidos. São obras abertas" (LÈVY, 1999, p. 147).

[18] É importante salientar que a composição destas SND se dão pensadas (pelos seus idealizadores e compartilhadores) por meio de uma criação para a internet, para as redes sociais online na qual as interações estão suportadas pelas PRS e possuirão uma linguagem muito particular.

ISSN: 2238-1112

b) o palco virtual: as plataformas de redes sociais

Por se tratar do ciberespaço, a SND vai ocorrer em um “espaço-palco” virtual, global, atemporal, ubíquo, social, permanente, replicável e buscável (BOYD, 2007). Virtual por não ser mais concreto, por ser abstrato (LÉVY, 1999). Global por atingir praticamente todas as esferas do planeta com uma rapidez peculiar da internet, caracterizando a replicabilidade. Atemporal porque se perde a noção do ineditismo pelo excesso de informações circulantes, podendo algo que foi publicado há muito anos, voltar com mais intensidade ainda para as redes sociais online. É ubíquo porque se faz em conexões permanentes e localizadas em qualquer lugar devido à mobilidade, “como habilidade de se comunicar em qualquer lugar com aparelhos computacionais espalhados pelo meio ambiente" (SANTAELLA, 2013, p. 139).

Este espaço é tratado por boyd (2007), como um lugar público (e podemos aqui, fazer uma relação com os teatros e praças públicas, onde a dança física acontece), porém mediados pela internet. Nestes espaços existirão a permanência (ou seja, o que é publicado na rede, permanece na rede), a fácil buscabilidade (por meio de recursos como palavras-chaves ou *hashtags*) e replicabilidade (fácil difusão) da SND (BOYD, 2007). Significa pensarmos que quando o produto audiovisual entra na PRS, ele é mesclado com os discursos deste espaço, adquirindo suas características e, assim, fazendo parte da esfera e lógica das redes sociais na cibercultura.

A própria noção de tempo deste palco das PRS é redefinida. Enquanto processo, antes de se ter a SND, lida-se com a dança efêmera que é registrada por aparatos tecnológicos de algum modo *(smartphone, tablets*, etc.). Lida-se com um tempo físico que, por meio das tecnologias, é recortado, colado, modificado e costurado de acordo com a narrativa que o ator busca propor. Após esta montagem, quando esta obra é postada na plataforma, ela entra na lógica das redes e o tempo é o do ciberespaço: um tempo não linear, não cronológico, ainda que real. Tem-se um tempo marcado pela interatividade, que altera o sentido cultural que se tinha anteriormente de tempo (e de espaço!). Assim como o espaço, o tempo passa a ser simbólico. Não é mais exatamente como o tempo físico. Há um novo entendimento do sujeito dentro do tempo do ciberespaço e, consequentemente, da SND.

Por este motivo, uma SND no TikTok, por exemplo, é postada pelo seu realizador em determinado horário, mas poderá ser visualizada pela sua rede em

ISSN: 2238-1112

diferentes tempos, assim como também poderá ser visualizada por outros usuários através de caminhos oferecidos pelo aplicativo, implicando na percepção de permanência da obra na rede.

> Com a entrada na era digital e virtual, o espaço real em 3D no qual o corpo se movimenta, dilata-se sobre efeito do transporte da mente pelos espaços multidimensionais da ciber-realidade. Entre esta dimensionalidade dilatada e o espaço 3D, o corpo torna-se uma superfície intermidiática, torna-se um meio e uma mediação entre o presencial e o virtual, adquirindo ele mesmo uma nova dimensão multiplicada (SANTAELLA, 2004).

Este tempo do "espetáculo" da SND no TikTok age na relação do *audiovisual* na rede e na própria percepção da dança que é desenvolvida anteriormente. Ainda que possa existir uma representação do concreto (com alusão ao tempo e ao espaço físico), a (re)leitura da forma da dança no ciberespaço é nova, é outra diferente do modo tradicional da dança. É possível pensarmos que há a revelação de outras qualidades corporais, temporais e espaciais que talvez não seriam percebidas na estrutura tradicional da dança. A seguir, apresento a imagem de um exemplo de SND onde o corpo e o espaço são outros no fazer dança.

Figura 2: Fragmento de SNG com performance em trecho da música "*Did somebody break your heart*" (Jason Derulo) interpretado por um avatar (corpo virtual).
FONTE: *Printscreens* feitos pela autora no app *TikTok* durante a observação.

ISSN: 2238-1112

Tem-se um corpo inorgânico, virtual e dançante em um espaço também virtual. Assim como outras danças para a tela, tendo como “palco” a tela construída e limitada pelas tecnologias audiovisuais pela escolha do editor do produto audiovisual, o olhar da SND é modificado e estendido pela câmera, possibilitando com que a imagem do dançarino alcance uma universalidade de ambientes, detalhes, corpos e tempos diferenciados. São as tecnologias agindo como extensões do corpo (MCLUHAN, 1974) que dança (o corpo virtual), e do olho que vê (o espectador) através de um palco bidimensional (a tela como palco) que nos direciona a noções multidimensionais diversas por meio de suas possibilidades de composição.

c) Os artistas-públicos: usuários das PRS

As SND são desenvolvidas e assistidas por sujeitos que compreendem a prática colaborativa e criativa de distribuição livre de conteúdo na internet por meio das PRS, transitando tanto no universo de produtores/criadores, quanto no de consumidores/visualizadores de audiovisualidades no ciberespaço, sendo conhecidos como *prosumers* (AMARAL, 2012). Tem-se, então, “não-especialistas” (ou “amadores”) em horizontalidade com profissionais, pois todos usuários podem publicar conteúdo em uma escala e audiência global, capaz de torná-los “influenciadores digitais” em poucos minutos pela viralização de sua SND.

Conforme falado anteriormente, por meio da SND, a obra e o artista "dançam" visando a exploração das potencialidades que o corpo assume por meio do espaço-tempo tecnológico propiciado pelas conexões tecnológicas das PRS. Para além disso, estes artistas e usuários da plataforma buscam incentivar a interação do público e de seus seguidores convidando-os para a participação através de suas autorias na publicação.

Logo, a SND não tem a posição do coreógrafo fechada e nem a determinação dos dançarinos. Ainda que ela possa se basear em passos e/ou performances desenvolvidas por *influencers* digitais ou mesmo artistas populares, a lógica é centrada nesta apropriação social feita pelos participantes. O processo de adaptação de passos, de releituras e até mesmo de uma nova criação, aponta ser um dos estímulos para a sua criação.

Santaella (2010) aponta esta extensão da dança na cibercultura quando fala da ciberarte como algo que vai além da compreensão, da ação de entendimento

ISSN: 2238-1112

social enquanto ambiente criado pelo artista, mas como um novo lugar de interação, de colaboração com o usuário, capaz de indefinir o papel do emissor (artista) com o receptor. Logo, o sentido ou mesmo significado da SND está à mercê dos contextos históricos, sociais e culturais, podendo retornar a ser desenvolvida anos após a sua primeira concepção.

Não se busca uma clara distinção entre dançarinos, coreógrafos, editores e públicos (talvez eles sejam papéis somados pelos atores sociais atuantes) como em outras composições que envolvem a linguagem da dança. Todos os participantes da plataforma *TikTok* podem assumir estas posições a qualquer instante. Por isso, ela está sempre em processo, em movimento que será continuado pelos atores da rede. Logo, ela é participativa, criativa, poética, política e polifônica. As telas se tornam lugares de coreografias e, até mesmo, de performances colaborativas.

> Salienta-se que a linguagem computadorizada na mídia, alterou profundamente a questão das tecnologias interativas, propondo para o corpo atuador – sujeito e objeto da dança – uma atualização sem fronteiras, modificando as relações entre os criadores e suas obras, instaurando novas possibilidades de representação e inaugurando outras abordagens sobre as relações espaço-temporais, afetando sobremaneira as etapas de comunicação, não mais centradas no paradigma: emissor-canal-receptor. O leitor/usuário, agora, é coautor na obra de ciberdança. Ele atua/seleciona de forma hipertextual e ativa, os comandos e a sequência em que as imagens híbridas se darão a conhecer (WOSNIAK, 2013, p. 6-7).

Além disso, o espectador nas PRS é tornado uma “audiência invisível” (BOYD, 2010). Ou seja, serão usuários do aplicativo não claramente identificáveis e que são percebidos através de dados quânticos (visualizações, curtidas, comentários, etc.) nestes espaços públicos mediados.

Assim, na SND o artista também é o público, assim como também o dançarino, o coreógrafo e o editor. E, mesmo que exista em algum momento a distinção destes sujeitos, não parece haver importância, pois a essência da SND está no compartilhamento da informação, da dança e nas interações provenientes da ação.

d) A intenção: interação, dinâmica e valores sociais

Do mesmo modo que a dança, a produção de SND possuirá intenções para ocorrer. Esta, por sua vez, aponta ser motivada por causas provenientes da linguagem das redes sociais na internet, justamente por partilhar do capital presente, promovido por estas plataformas de sustentação de obras audiovisuais. Assim, os

ISSN: 2238-1112

produtores de SND buscam, através de suas publicações, a interação que abre a possibilidade de agregação de novos sujeitos/seguidores/visualizadores e, consequentemente, potenciais difusores de seus trabalhos artísticos.

Estas interações parecem ser estimuladas por dinâmicas sociais fundamentais para a compreensão deste fenômeno (BERTALANFFY, 1975), como as apontadas por Primo e Recuero (2005): a cooperação e a competição. A cooperação parte do interesse comum entre os participantes de construir conteúdos coletivamente e contribuir na sua propagação. Ela resulta da conversação entre os atores e o desejo de fazer parte do coletivo. Já a competição é uma disputa não hostil[19], geralmente com um propósito pré-determinado entre atores ou grupos da rede (PRIMO e RECUERO, 2005). Nas SND, por exemplo, são lançados "desafios" aos atores da rede, convidando-os a entrar no "jogo", como as *hashtags* #crosswalkchallenge #balletchallenge ou mesmo são apropriadas danças como #someboybreakmyheart.

[19] Quando esta competição se torna hostil, tem-se o conflito (PRIMO e RECUERO, 2005).

ISSN: 2238-1112

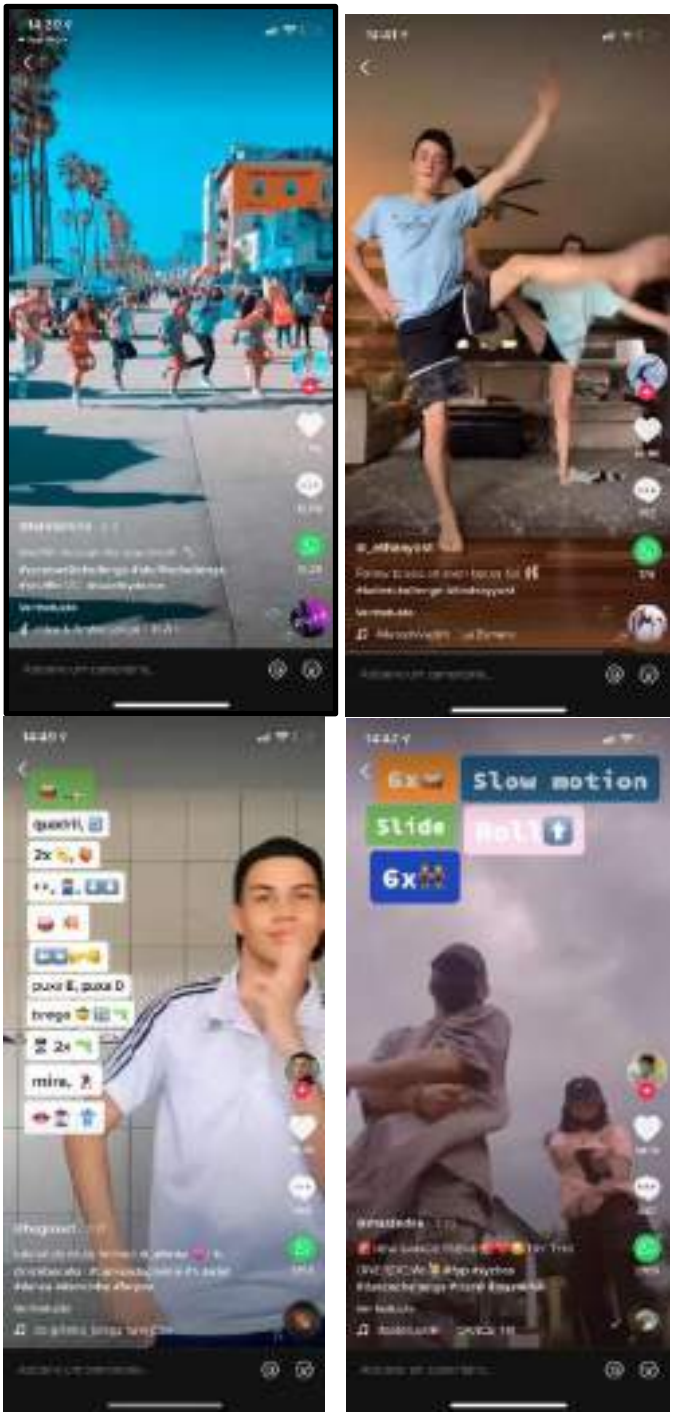


Figura 3: exemplos de possíveis estímulso à dinâmica da competição que fomenta a SND no *TikTok*. **FONTE**: *Printscreens* feitos pela autora no app *TikTok* durante a observação.

Nas duas imagens superiores, temos o desafio #crosswalkchallenge (o qual grupos foram desafiados a desenvolver uma dança andando nas ruas) e o #balletchallenge (o qual o usuário é desafiado por outro para fazer um trecho de uma coreografia de ballet de repertório). Nas duas imagens inferiores apresentadas na Figura anterior, temos trechos de uma outra forma de "desafio", o qual se caracteriza

por um “tutorial” baseado em uma sequência de imagens (*emotions*) que “ensina” passos de uma coreografia de um trecho musical. Logo, os participantes são convidados a executá-la apenas olhando as imagens, dentro do ritmo.

Como exemplo da dinâmica de cooperação na SND, trago uma imagem que representa trechos de uma SND, o qual o usuário dança e, juntamente, apresenta a descrição de como executar os passos.

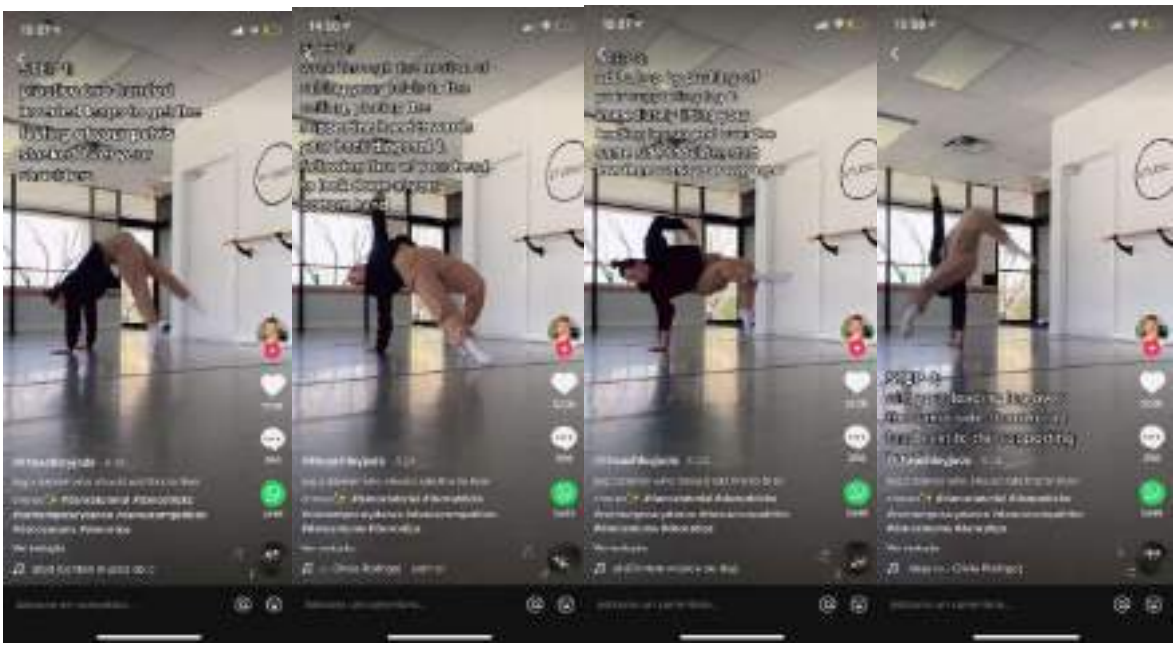


Figura 4: exemplo de possível estímulo à dinâmica da cooperação de um usuário produtor de SND para outros.
FONTE: *Printscreens* feitos pela autora no app *TikTok* durante a observação.

Recuero (2009), ao analisar as dinâmicas sociais de plataformas de redes sociais compreende a existência de quatro valores que são buscados pelos seus usuários. Eles são a visibilidade (a capacidade de ser visível, ou seja, de publicar algo e alcançar muitos outros integrantes da plataforma), a popularidade (a capacidade de se tornar conhecido, popular), a reputação (o modo como o usuário é classificado diante do grupo social) e a autoridade (a propriedade que o usuário adquire sobre determinado assunto diante do grupo).

Ao pensar nas SND, podemos compreender a permanência destes valores nos fragmentos de SND publicados pelos seus agentes, funcionando como possíveis recompensas esperadas e direcionando a intenção da participação.

A interface do *TikTok* oferece ferramentas que permitem a percepção destes valores. Ao lado inferior direito de cada publicação, há ícones que apontam a

ISSN: 2238-1112

possibilidade de se adicionar a pessoas responsável pelo trecho postado. Há também ícones que indicam a quantidade de pessoas que "curtiram" o vídeo (ou seja, que o aprovaram); a quantidade de pessoas que comentaram a produção (ou seja, que tiveram uma interação mais síncrona); a quantidade de pessoas que compartilharam o trecho em outras PRS (no caso, o *Whatsapp*).

Figura 5: Ícones (à direita) oferecidos pelo *TikTok* que promovem valores sociais buscados pelas redes sociais virtuais.
FONTE: *Printscreens* feitos pela autora no app *TikTok* durante a observação.

Em trabalho anterior, com autoria com Chies (2021), percebemos que estas motivações serão impulsionadas pela interface intuitiva do aplicativo, pois ela facilita o processo audiovisual. Do mesmo modo, são estimuladas pela proposta interativa das PRS (conforme apresentado anteriormente) e sofrem consequências do contexto histórico e social vigente.

4. Considerações Finais

As *mediadances* trazem outras formas de pensar a concepção e a significação da dança nos universos midiáticos. Desse modo, compreender a linguagem audiovisual e tecnológica em horizontalidade com a linguagem da dança, torna-se essencial para o entendimento destes novos fazeres artísticos. Entretanto, formatos inovadores de composições surgem constantemente, provenientes da ação criativa de sujeitos que vivenciam e experienciam novas ferramentas e possibilidades em espaços virtualizados. Entre estes formatos, trouxe neste trabalho, as *social network dances*.

Compreendidas como um híbrido artístico fruto da cibercultura, estas produções nascem com as plataformas de redes sociais, abrindo outros sentidos para a interação mediada pela internet e ampliando a percepção de papéis e performances audiovisuais. Tem-se obras coletivas, abertas, não lineares e hipertextuais compondo uma SND em espaços com infinitas possibilidades. O espectador é também público, criador, coreógrafo e dançarino, centrando a preocupação na elaboração estética e artística dentro da lógica das redes sociais.

Para tanto, se faz necessário um entendimento do espaço na qual ela ocorre, no tempo e nas possibilidades e limites das plataformas de redes sociais que hospedam essas produções. O corpo é ressignificado, assim como o tempo e o espaço, estando à mercê das apropriações sociais decorrentes dos contextos históricos vivenciados.

Percebeu-se ainda, que o resultado social ocasionado pela dança na plataforma através da promoção de valores sociais como a visibilidade, a popularidade, a reputação e a autoridade, indica ser uma forte motivação para o desenvolvimento das SND. Elas entram na lógica das dinâmicas sociais estimuladas pelas plataformas de redes, visando a interação e a expressão artística e social permeada pelas tecnologias da informação e da comunicação.

Não basta apenas dançar, apenas sentir. A cultura digital, por meio destes aparatos tecnológicos, aponta para a necessidade de participação, de ação e de interação social. Fazer, produzir, ser parte da obra, torna-se uma premissa de sentido, a fim de construir verdadeiras redes coreográficas coletivas onde as audiovisualidades da dança parecem não ter - jamais - um ponto final.

Rebeca Recuero Rebs
Universidade Federal de Pelotas
rebeca.recuero.rebs@gmail.com
Professora dos cursos de Dança e de Cinema de Animação e Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel. Graduada em Jornalismo e doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela UNISINOS. Pós-doutorado em Letras (UFPel). É líder do Grupo de Pesquisa em Produções Audiovisuais na Cibercultura PRACIBER (ufpel.edu.br).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Referências

AMARAL, Inês. **Participação em rede**: do utilizador ao "consumidor 2.0" e ao "prosumer. 2012. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/59891 .Acesso em: 22 jun. 2021.

MACHADO, Arlindo. **Arte e m'dia**. Zahar, 2007.

BELLOUR, Raymond. L'entre-images: photo, cinéma, vidéo. Paris: **La Différénce**, 1990.

BENCH, Harmony. Screendance 2.0: Social dance-media. **Journal of Audience & Reception Studies**, v. 7, n. 2, p. 183-214, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/54922568/Bench_Screendance2.0.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2021.

BASTOS, Dorotea Souza. **Mediadance**: campo expandido entre a dança e as tecnologias digitais. 2013.

BERTALANFFY, Ludwig. **Teoria geral dos sistemas**. Petrópolis: Vozes, 1975.

BOYD, d. "Social Network Sites: Public, Private, or What?" In: **Knowledge Tree 13**, May, 2007. Disponível em: <Microsoft Word - KnowledgeTree.doc (danah.org)>. Acesso em: 14 dez. 2020.

CHIES, Luiza; REBS, Rebeca Recuero. PANDEMIA E AS MOTIVAÇÕES SOCIAIS PARA A PRODUÇÃO DE CIBERDANÇAS NO TIKTOK. **Revista da FUNDARTE**, v. 44, n. 44, p. 1-19, 2021. Disponível em: http://www.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/852 . Acesso em: 23 jun. 2021.

COLEMAN, J.S. Social capital in the creation of human capital. **American Journal of Sociology**, n.94, p. S95-S120, 1988.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FRAGOSO, Suely. Um e muitos ciberespaços. **Olhares sobre a Cibercultura. André Lemos e Paulo Cunha (orgs). Porto Alegre: Sulina**, 2003.

LEMOS, André. Cibercultura. **Porto Alegre: Sulina**, v. 320, 2002.

LEMOS, André. Apropriação, desvio e despesa na cibercultura. **Revista Famecos**, v. 8, n. 15, p. 44-56, 2001. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/3119>. Acesso em: 30 jan. 2021.

LÉVY, Pierre. **tecnologias da inteligência, As**. Editora 34, 1993.

LEVY**, Pierre. Cibercultura**. Editora 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **Que é o Virtual?, O**. Editora 34, 2003.

MARQUES, Danieli Alves Pereira et al. Dança e expressividade: uma aproximação com a fenomenologia. **Movimento**, v. 19, n. 1, p. 243-263, 2013.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação: como extensões do homem**. Editora Cultrix, 1974.

PIMENTEL, L. C. M. Corpos e Bits: linhas de hibridação entre dança e novas tecnologias. 2000. 184 f. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

PRIMO, Alex; RECUERO, Raquel. Conflito e cooperação em interações mediadas por computador. **Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura**, v. 3, n. 1, p. 38-74, 2005. Disponíveç em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_904.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2021.

RECUERO, Raquel. **Redes Sociais na Internet**. Editora Sulina, 2009.

RECUERO, Raquel. A Nova Revolução: As Redes são as Mensagens. IN: BRAMBILLA, Ana (org). **Para entender as mídias sociais**. Salvador, BA: Edições VNI, 2011.

ROSENBERG, Douglas. **Screendance: Inscribing the ephemeral image**. Oxford University Press, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista Famecos**, v. 10, n. 22, p. 23-32, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia, **Comunicação Ubíqua** - Repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Editora Paulus, 2013.

SANTANA, Ivani. Pequena introdução à dança com mediação tecnológica. In: **Revista da Fundação Cultural da Bahia**. Disponível em: www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista/20bahia/danca /medita . Acesso em 22 de jun 2021.

SCHILLER, Gretchen. The Kinesfield: a study of movement-basedinteractive and choreographic art. 160p – **Tese de Doutorado**. England: University of Plymouth, 2003.

SILVA, M. Sala de aula interativa. Rio de Janeiro: Quartet, 2000. _____. **Educación interactiva**: enseñanza y aprendizage presencial y on-line. Madrid: Gedisa, 2005.

SUROWIECKI, James. **The wisdom of crowds**. Anchor, 2005.

WOSNIAK, Cristiane et al. O corpo e as midi (ações) tecnológicas na emergência de novas subjetividades para a dança em ambientes digitais. **Tuiuti: Ciência e Cultura**, v. 4, n. 46, 2013

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

O conceito de Grama em Bernard Stiegler para refletir a Dança e Tecnologia

Thainá Maria Silva Carvalho (UFMG)
Jalver Machado Bethônico (UFMG)

Dança e Tecnologia

Resumo: O artigo apresenta o conceito do grama em Bernard Stiegler como ferramenta para refletir o movimento na Dança e Tecnologia. A partir da observação da técnica de Motion Capture, o estudo aponta a produção de diferentes modelos de gramas da Dança, que apresentam outras formas de organizar e reorganizar o movimento, propiciando o surgimento de novas gramáticas da Dança. Pensar a dança a partir do grama e do processo de gramatização, é propor uma dança mais atenta aos processos tecnológicos dos quais participa, seus impactos, suas materialidades e sensibilidades.

Palavras-chave: GRAMATIZAÇÃO; CAPTURA DE MOVIMENTO; DANÇA E TECNOLOGIA;

Abstract: The article presents the concept of gramme in Bernard Stiegler as a tool to reflect movement in Dance and Technology. From the observation of the Motion Capture technique, the study points to the production of different models of Dance grammes, which present other ways to organize and reorganize the movement, enabling the emergence of new Dance grammars. Thinking about dance based on gramme and the grammatization process is to propose a dance that is more attentive to the technological processes in which it participates, its impacts, its materialities, and sensibilities.

Keywords: GRAMMATIZATION; MOTION CAPTURE; DANCE AND TECHNOLOGY.

1. Introdução[1]

Dança e Tecnologia é um campo híbrido de produção. É um tipo de arte que se desenvolve no diálogo entre as possibilidades e as práticas do universo da Dança com as possibilidades e as práticas do universo tecnológico. Nessa perspectiva, é um campo de criação que permite um olhar mais atento às dinâmicas envolvidas nos modos de funcionamento, organização, manutenção e percepção

[1] Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado intitulada “Do modo de percepção dos dispositivos tecnológicos: o processo de gramatização na Dança e Tecnologia” de Thainá Maria Silva Carvalho, defendida em junho de 2021.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDan UFRJ; Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPel; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

dos dispositivos tecnológicos, como capazes de produzir poéticas. Com isso, é um território que cada vez mais tem mostrado o que mais a Dança pode ser. Em suas diversas possibilidades de relação com os dispositivos tecnológicos, pode nos mostrar outros modos de perceber e organizar o movimento. Nesse sentido, o artigo busca apresentar o conceito de Grama em Bernard Stiegler como ferramenta para refletir sobre as materialidades do movimento na Dança e Tecnologia, observando a lógica de captura digital de movimento, em especial o *Motion Capture*.

A filosofia de Bernard Stiegler (1952-2020) é orientada pela discussão sobre a técnica. Para o autor o fenômeno humano é definido pela sua tecnicidade. Em *Technics and Time, 1*: *The Fault of Epimetheus* (1994), o autor defende que o fenômeno humano seria inventado pela técnica, ou como se ambos tivessem se co-inventado. Observando o fenômeno social a partir de sua historicidade material, Stiegler aponta que além dos seres inorgânicos das ciências físicas e dos seres organizados da biologia existem os seres inorgânicos organizados ou objetos técnicos. Tais objetos se inscrevem no mundo e desenvolvem modos de agir.

É neste contexto que Stiegler observa o processo de gramatização, onde um fluxo de informação é quebrado por um novo médium em elementos discretos, que os reorganiza em um novo suporte. O conceito de grama se refere aos elementos discretos que se desenvolvem na nova estruturação de um fluxo de informação. Para refletir a Dança e Tecnologia, o processo de gramatização, bem como o conceito de grama nos auxilia a encontrar outras materialidades que o movimento assume a partir dos diferentes dispositivos. Como exemplo,

> As tecnologias de captura de movimento não capturam a figura do corpo em movimento, mas o movimento a partir da pressão nos sensores ou marcadores, orientação, ângulo, velocidade e posição. O movimento se transforma em um conjunto de dados, transformando a concretude física e anatômica do corpo em várias séries de momentos. (PORTANOVA, 2006, p. 190)

Refletir a Dança e Tecnologia a partir do processo de gramatização colabora para uma perspectiva menos antropocêntrica, o que não significa uma dança menos interessada na corporeidade e nas questões e subjetividades humanas e sim mais atenta ao mundo material do qual participa, seus impactos, suas possibilidades e sensibilidades poéticas. Também incentiva o pensamento criativo a partir das poéticas tecnológicas, colaborando para novos modos de refletir e fazer dança.

ISSN: 2238-1112

2. A técnica de Motion Capture

A captura de movimento com computadores tem sua origem na área da saúde, por volta da década de 1980. Pouco tempo depois, publicidade, cinema e a indústria de jogos começaram a utilizar e investir efetivamente na técnica. Contudo, é possível considerar que os experimentos que deram origem ao cinema também influenciaram a técnica de *Motion Capture* como a conhecemos hoje. Isso pois cinema e *Mocap* trabalham com a mesma premissa, captar instantes da imagem e do movimento.

Os primeiros experimentos de Étienne-Jules Marey procuravam registrar o movimento, como indica Kittler (1986) “para além das ilusões de óptica”. Antes de se tornar presidente da Sociedade Francesa de Fotografia, Marey estudava o movimento para aplicar na indústria e no campo da fisiologia. Em uma época de intenso desenvolvimento industrial, o estudo do movimento dos corpos era essencial para que se desenvolvessem formas de execução de tarefas menos cansativas e mais simples, visando o aumento da velocidade de produção. Nesse sentido, “era necessário que cada ação fosse desmembrada em suas menores partes constituintes” (Bukatman Apud Buccini, 2017), numa investigação que gramatizava o fluxo do movimento num reconhecimento que decompunha forças, direções e fases.

Antes do surgimento da cronofotografia, Marey utilizava o disco mágico ou *Phenakistoscope* para analisar o movimento de animais e do corpo humano. Este dispositivo era popular entre as crianças, pois se tratava de um disco com diversos desenhos que ao girá-lo animavam as imagens. Marey utilizava desenhos mais próximos à anatomia humana e animal, para obter um resultado mais próximo ao movimento real. Esses primeiros experimentos cronográficos de Marey inspiraram os estudos de Eadweard Muybridge no que depois resultou nas famosas fotos da série *Animal Locomotion*. Como conta Kittler (1986), Muybridge apenas substituiu a gravação mecânica dos traços, pela gravação óptica. Logo, o próprio Marey se apropriou das modificações de Muybridge e desenvolveu a primeira câmera serial.

A série de fotos intitulada *Animal Locomotion* de Eadweard Muybridge se trata de um estudo do movimento de animais e humanos, realizados na década de 1870 Universidade da Pensilvânia. O estudo foi induzido por um pedido do ex-governador do estado da Califórnia, Leeland Stanford, que gostaria de saber se ao cavalgar, seu cavalo ficava com as patas suspensas no ar ou ao menos uma pata

ISSN: 2238-1112

estaria apoiada no chão. “O resultado alcançado por Muybridge era uma sequência de fotos individuais, cada uma trazia em si um determinado instante do fluxo do movimento”. (Buccini, 2017, P. 54)

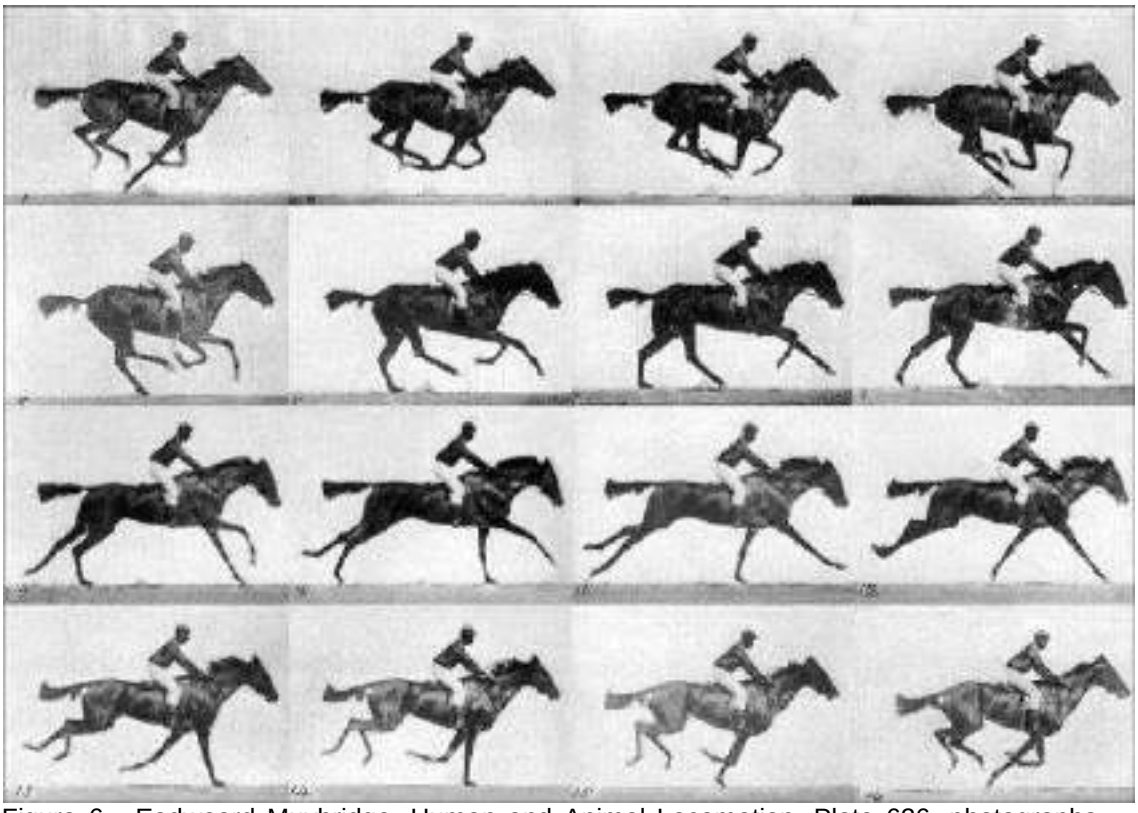


Figura 6 - Eadweard Muybridge, Human and Animal Locomotion, Plate 626, photographs taken between 1878 and 1887. Wikimedia Commons. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/304338906_%27A_series_of_surfaces%27_The_New_Sculpture_and_Cinema/figures Acesso em 29 de Junho de 2021.

A rotoscopia também foi uma das técnicas de captura de movimento percursora do *Motion Capture*. Foi desenvolvida em 1915 por Max Fleischer para a área de animação. Em linhas gerais, a técnica consiste em desenhar movimentos a partir de uma imagem *live action*, substituindo a fotografia por um registro pictórico. Ou seja, cenas com atores reais eram gravadas e depois os desenhistas traçavam as silhuetas frame a frame para garantir um movimento mais próximo do real. Apesar de ser uma técnica desenvolvida para facilitar o trabalho dos animadores, na prática não se provou tão eficaz. Além da duração desse processo ser tão ou mais longa que criar e desenhar cada posição dos personagens, o efeito da rotoscopia em algumas animações gerava um estranhamento no público, além dos custos mais altos em todo o processo.

ISSN: 2238-1112

Já na década de 1980, a técnica de captura do movimento passa a acontecer também com computadores. Segundo Gomide (2013) é um processo que permite traduzir uma atuação ao vivo em uma atuação digital. Citando a definição de Menache (2000), captura de movimento é o processo de gravar o movimento ao vivo e traduzi-lo em termos matemáticos utilizáveis ao rastrear um número de pontos-chave no espaço através do tempo e combiná-los.

O processo de captura do movimento através do computador pode acontecer de diversas maneiras, e uma das técnicas mais conhecidas é através dos sistemas *Motion Capture*. Segundo Gomide (2013), em 1984 foi desenvolvido o primeiro comercial televisivo com o sistema, intitulado *Brilliance* transmitido no intervalo do *Super Bawl* em 1985. Já o primeiro filme a utilizar a técnica foi O Exterminador do Futuro, de James Cameron de 1991. No universo da Dança, o *Motion Capture* ganha espaço com o projeto *Hand Drawn Spaces*, de Paul Kaiser, Shelly Eskhar e Merce Cunningham de 1998, como comenta Santana (2006).

Existem diferentes sistemas *Mocap*, como comenta Gomide (2013), e estes podem ser classificados em ativos ou passivos, síncronos ou assíncronos, com marcadores ou sem marcadores, e de acordo com os princípios físicos empregados: mecânicos, magnéticos ou ópticos. Os sistemas mecânicos podem ser acústicos, inercial ou com base em próteses. Sistemas para captura de movimento ativos são aqueles os quais os marcadores geram e transmitem algum tipo de sinal para que a captura aconteça. Sistemas passivos de captura de movimento trabalham com marcadores que não geram sinais e não transformam o ambiente. Sistemas síncronos permitem captar o movimento e em tempo real ser processado e utilizado, já sistemas assíncronos aproveitam os dados em outro momento.

Em síntese, os sistemas *Mocap* trabalham da seguinte maneira: são colocados marcadores no corpo do indivíduo que se queira capturar o movimento. Outros dispositivos captam informações obtidas a partir desses marcadores. Por exemplo, nos sistemas mecânicos acústicos, transmissores de sons são dispostos no corpo, enquanto outros dispositivos calculam a velocidade em que os sons são recebidos. A partir dessa informação chega-se à localização de cada som e esse conjunto de informações são o que constituí o movimento para um sistema acústico. Em outro sistema, o mecânico inercial, são utilizados giroscópios e acelerômetros nas articulações do corpo do indivíduo. O giroscópio é um dispositivo que mede as mudanças de direção executadas pelo indivíduo. Já o acelerômetro é um dispositivo

ISSN: 2238-1112

que mede a variação do movimento a partir da aceleração e fornece valores nas coordenadas x, y e z. No sistema mecânico com base em prótese, uma estrutura é vestida pelo indivíduo e nela existem medidores de ângulo e direção. Nos sistemas magnéticos por sua vez, emissores dispostos no corpo do performer produzem campos magnéticos de baixa frequência que são detectados pelos receptores. Aqui, as posições e direções dos movimentos do performer são medidas pela velocidade em que as ondas chegam nos receptores. Nos sistemas ópticos ativos são dispostos emissores com fontes de luz nas articulações do performer e câmeras de vídeo com sensores fazem a localização e captura do movimento. Nos sistemas ópticos passivos, são dispostos refletores nas articulações do performer. Esses mercadores refletem a luz oriunda de uma fonte externa, e a partir dessa luz refletida é que as câmeras de vídeo localizam e capturam o movimento.

3. O Grama

Os experimentos do século XIX de Marey e Muybridge permitiram observar o movimento em suas possíveis divisões a partir dos dispositivos criados em cada experimento. Como pontua Portanova (2006), representaram a pré-história do cinema. O cinema nasce de uma tentativa de discretizar o movimento, pra tempos mais tarde, devolver o movimento com a ilusão cinematográfica. É possível que o cinema seja o exemplo mais bem sucedido de produtor de gramas: divide o movimento em elementos recombináveis capazes de produzir significados e novas linguagens.

> O aparelho cinematográfico analisa o movimento da mesma forma que o alfabeto fonético analisa a linguagem falada - ou seja, discretamente. E o que é analisado tecnicamente dessa forma pode então ser sintetizado tecnicamente. (ERNST, 2016, p. 49)

O conceito de grama surge em uma crítica ao logocentrismo da sociedade ocidental no pensamento de Jacques Derrida sobre a escrita. O autor observa a posição de superioridade dada a *phoné* ou a fala. Essa dinâmica assume que a *phoné* estaria mais próxima a uma interioridade do humano e assim, mais próxima a uma verdade inicial, mais próxima a construção das idealidades ou do pensamento. Nesse sentido, a escrita seria subordinada a fala. Em Gramatologia (1967), Derrida propõe pensar a escrita como um processo anterior à fala, como condição de

ISSN: 2238-1112

possibilidade para que as ideias se construam, como se a formação de determinado pensamento não se desenvolvesse sem um suporte.

Nessa perspectiva, mais especificamente em uma crítica ao dualismo do modelo do signo de Sausurre (significante e significado), Derrida apresenta o grama. No conceito de signo, significante se refere a sua face tangível, material. Já o significado se refere ao conceito, ao abstrato, sua face transcendental. Entretanto, para Derrida, "não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constituí a linguagem" (Derrida, 1973, p.8). Em outras palavras, o significado funciona desde sempre a partir de sua face tangível, material, inscrita. Assim, o autor sugere o grama, uma estrutura multidimensional inscrita, sem uma face transcendental. O além do tangível só é possível a partir do tangível, e se dá a partir dele.

Bernard Stiegler (1994) retoma o discurso de Derrida para abordar as tecnologias contemporâneas. A escrita para Stiegler, é uma "formalização da memória e traz transformações do que já existe e das condições de antecipação e conexão entre as sociedades e seus futuros" (Stiegler, 1996, p. 110). A escrita dá origem a regras de memória. De acordo com o autor, a informática é uma técnica de formalização de memória, e a programação informática é uma gramática: atualiza as estruturas textuais e organiza a disposição espacial dos signos em um suporte.

Isso seria um processo de gramatização, a quebra do fluxo de informação pelo novo médium – informática -, que o reorganiza em uma outra forma de análise. Essa quebra do fluxo se dá a partir de um sistema de elementos discretos, estes elementos são os gramas. Segundo Tinnel (2015), Stiegler observa o processo de gramatização na mudança de símbolos cuneiformes para fonéticos, de ferramentas manuais para as máquinas de fábricas, na elaboração da engenharia genética: células são replicadas e revisadas como um alfabeto:

> "Em todos os casos, um fluxo contínuo (por exemplo, fala, o corpo, o genoma) é dividido em um sistema de elementos discretos (por exemplo, caracteres alfabéticos, sistemas mecânicos, sequências de DNA recombinante). E, em todos os casos, a emergência do último sempre perturba, transforma e reconfigura o primeiro" (TINNEL, 2015, p. 135).

ISSN: 2238-1112

4. O processo de gramatização na Dança e Tecnologia

A captura do movimento através do *Motion Capture* revela modelos de grama, de elementos discretos do movimento que são criados a partir da natureza matemática das tecnologias digitais. São gramas que surgem através de cálculos. Segundo Portanova (2006), o ponto e a medição das forças do corpo em movimento são alguns dos elementos estruturais do movimento para os sistemas *Mocap*. Nessa lógica, o ponto com seus referenciais para a medição (no tempo e no espaço) pode ser considerado um tipo de elemento discreto do movimento.

Como exemplo, temos o projeto *Asphyxia*[2] de Maria Takeuchi e Frederico Phillips. O filme experimental utilizou sensores Kinect (um tipo de sistema óptico) para a captura do movimento de Shiho Tanaka. Os dados do movimento da dançarina foram utilizados em um software 3D formando nuvens de pontos e depois combinados. O resultado do trabalho, nos ajuda a visualizar os gramas da dança produzidos pelas tecnologias de captura de movimento e avaliar o potencial expressivo dos gramas de cada camada da obra.

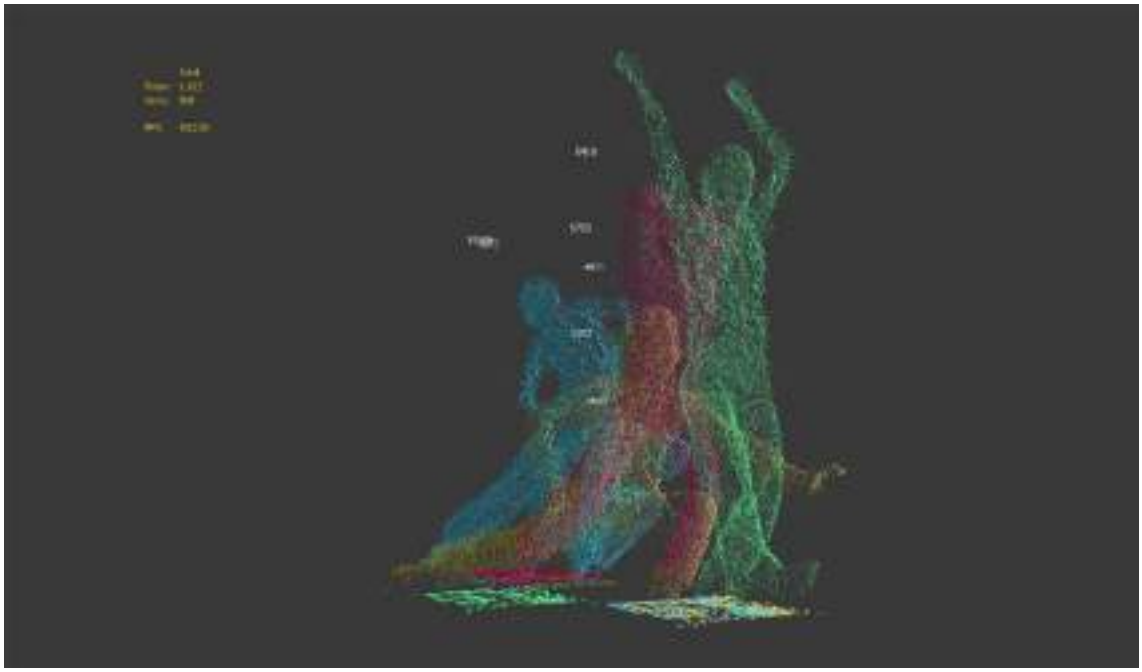


Figura 7 - Nuvens de pontos dos movimentos da dançarina combinadas. Disponível em: http://www.asphyxia-project.com/gallery/us8z2calcpb62cw55297ai1id12uiu Acesso em 29 de junho de 2021.

2 Disponível em: http://www.asphyxia-project.com/film Acesso em 29 de Junho de 2021.

ISSN: 2238-1112

No processo de gramatização observado por Stiegler, a quebra no fluxo de informação, permite que esta seja reorganizada em uma nova forma de análise. Essa nova produção de elementos discretos transforma e reconfigura o primeiro, reorganizando a disposição espacial e temporal dos signos em um novo suporte apresentando uma nova materialidade. Quando o *Mocap* produz dados referentes a medição e localização dos pontos do movimento no tempo e no espaço, produz uma série de valores numéricos discretos, processo ao qual chamamos de digitalização, que segue a lógica da programação informática já apontada por Stiegler como uma gramática. Esses números também podem ser observados como um modelo de grama da Dança.

Assim, através da digitalização, o movimento é organizado em uma série de valores numéricos discretos. Ainda que para alguns a programação informática se apresente como limitação, é possível reconhecer o imenso potencial dos números por sua natureza programável, que paradoxalmente “deixa de exercer papel apenas de medidor exato do movimento, descrevendo e prevendo, para gerar subjetividades e significados”, como pontua Portanova (2006). Em outras palavras, potencialidade de criar novas gramáticas de Dança. O número pode ter novas camadas de processamento gerando novos signos: sons gramaticalizados como Música, imagens gramaticalizadas como Motion Graphics, por exemplo.

Para pensar o processo criativo a partir do número enquanto modelo de grama, apresentamos a videodança Corpo de Dados[3]. O trabalho explora diferentes formas de registro do movimento, além do vídeo. As animações presentes na obra foram produzidas via software com dados de um sensor acelerômetro de um smartphone e mapeamento do movimento via ferramenta do programa VVVV. A animação da figura 3 foi desenvolvida via *Processing*[4]. Em síntese o código foi criado para desenhar a partir dos dados recebidos via acelerômetro, mantendo o rastro do movimento.

3 Disponível em: https://carvalhothaina.art.blog/corpodedados/ Acesso em 29 de junho de 2021.
4 Linguagem de programação baseada em Java, de código aberto. Amplamente utilizado para projetos visuais. Mais informações: https://processing.org/ Acesso em 29 de junho de 2021.

ISSN: 2238-1112

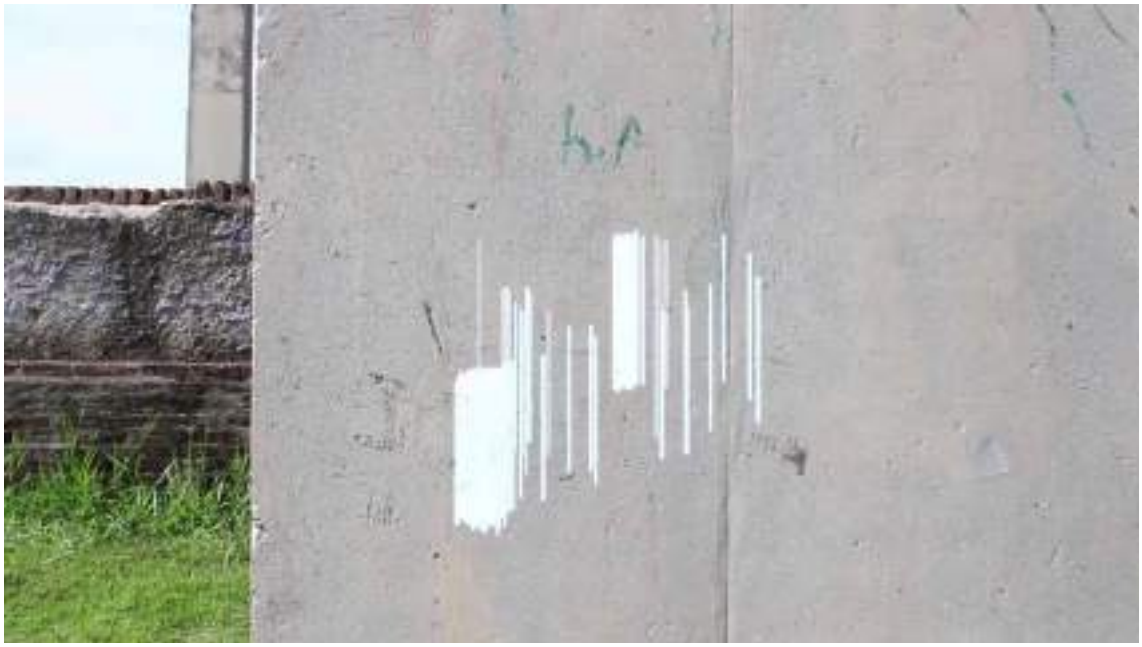


Figura 8 - Cena da videodança Corpo de Dados de 2021. Animação produzida com acelerômetro via *Processing*. Disponível em: https://carvalhothaina.art.blog/corpodedados/ Acesso em 29 de junho de 2021.

As movimentações utilizadas para produzir as animações, em algumas cenas, são as mesmas executadas apenas pelo corpo no vídeo. Porém, é possível perceber que a movimentação da animação e a movimentação do corpo adquirem aspectos completamente diferentes. E isso se dá justamente pela potencialidade do número enquanto grama da Dança, revela outras dinâmicas de movimentação, outros modos de organizar e reorganizar o movimento, que podem resultar em outras estéticas e linguagens de dança.

Segundo Stiegler, a lógica do suporte informático faz surgir novas lógicas de linguagem. E assim, seu uso faz surgir gramáticas especificas para diferentes áreas da Ciência e da Arte. “A tendência técnica inclina os aparatos de formalização da memória para a multimídia, integrando imagens, sons, movimentos e cinestesia corporal” (Stiegler, 1996, p. 148). Obras que trabalham com tecnologias de rastreamento e captura de movimento por exemplo, precisam lidar com outras materialidades da dança (os dados obtidos) e com sua aplicação em outro objeto 3D ou 2D. Além do movimento virar uma série de números, o que já demanda uma necessidade de pensar a dança a partir de outra lógica de linguagem (linguagem informática), a aplicação desses dados em outros objetos também faz surgir novas lógicas de significação.

ISSN: 2238-1112

A movimentação capturada e aplicada nos objetos 3D ou 2D, apresenta outras dinâmicas se comparadas a executada pelo corpo. *Delays*, interrupções no fluxo de um movimento para outro, falhas na captura de algum ponto chave do corpo pelos sistemas gerando uma outra elaboração do movimento são alguns dos efeitos gerados que podemos identificar. Entretanto, esses mesmos efeitos determinam outro tipo de movimentação e configuram um tipo de linguagem visual para os trabalhos. Essa nova lógica do movimento permite que se produzam outras correlações estéticas com a dança.

Nesse contexto, é possível observar que algumas transformações e perturbações estejam aparecendo na área da Dança como um todo. A demanda de profissionais que dominem a linguagem informática, parcerias com laboratórios das áreas da saúde nas universidades, demanda de laboratórios específicos de captura de movimento nos cursos de Dança, a discussão do deslocamento do modo de trabalho de alguns profissionais, que antes se encontravam em constante movimento em salas de ensaios, teatros e palcos, agora muitas vezes se veem por mais tempo frente a uma tela de computador, dentre outros.

É importante lembrar que, já faz algum tempo que alguns profissionais da Dança utilizam a técnica de captura de movimento para desenvolver seus trabalhos. Porém, pelo acesso a tecnologias e novos dispositivos, esse conhecimento ficou muito ligado a espaços institucionais, empresas de jogos e cinema ou aos países do Norte do globo. Nos parece que com desenvolvimento de dispositivos mais acessíveis como o Kinect e softwares gratuitos compatíveis, diversos outros artistas passaram a contribuir e criar a partir da captura de movimento. O que nos faz ressaltar que, a acessibilidade auxilia na multiplicação e formalização de gramáticas.

Considerações Finais

Pensar sobre os elementos discretos da Dança, a partir do conceito de grama e da gramatização, aponta modos específicos de organizar o movimento a partir de cada tecnologia. Cada dispositivo produz um tipo de grama que possibilita relações com a Dança. Estas relações podem se dar na memória, no palco ou na produção de conhecimento. E isso nos guia a encontrar e produzir outras danças, outros modos de organizar o movimento, novas modalidades, métodos de composição e criação, novas estéticas. Em outras palavras, novas formas de

ISSN: 2238-1112

dançar. E é a partir dessa perspectiva que se faz interessante pensar uma Dança e Tecnologia menos antropocêntrica, uma dança com um olhar mais atento aos processos tecnológicos dos quais participa, seus impactos, suas materialidades e possíveis sensibilidades.

Agradecimentos:
Escola de Belas Artes da UFMG
Programa de Pós Graduação em Artes da UFMG
Programa de Excelência Acadêmica CAPES/PROEX

Thainá Maria Silva Carvalho
UFMG
carvalhothaina.art@gmail.com
Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2021), Bacharela em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (2019).

Jalver Machado Bethônico
UFMG
designdesom@uol.com.br
Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2001). Atualmente é professor de Design Sonoro e Sistemas Musicais Interativos do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais - EBA - UFMG.

Orientador: Jalver Machado Bethônico
UFMG
designdesom@uol.com.br
Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2001). Atualmente é professor de Design Sonoro e Sistemas Musicais Interativos do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais - EBA - UFMG.

Referências

ASPHYXIA-PROJECT.COM. Disponível em: <http://www.asphyxia-project.com/film> Acesso em 24 jun. 2021. Asphyxia. Wired throughout the body, trapped in a dancing mind. 2015. Dur: 2m41s.

BUCCINI, Marcos. O instante e o movimento: a influência da fotografia de Muybridge e Marey. **Revista Cartema**. V. 6, n. 6, p. 60-73, 2017.

CARVALHOTHAINA.ART.BLOG. Disponível em: <https://carvalhothaina.art.blog/corpodedados/> Acesso em 24 de jun. 2021. Corpo de Dados. Veiculado em: 10 fev. 2021. Dur: 10m04s.

ISSN: 2238-1112

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

ERNST, Wolfgang. **Chronopoetics – The Temporal Being and Operativity of Technological Media**. Translated by: Anthony Enns. London: Rowman & Littlefield, 2016.

GOMIDE, João Victor Boechat. **Captura Digital de Movimento no Cinema de Animação**. 2013. 113 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

KITTLER, Friedrich A. **Gramofone, Filme Typewriter**. Tradução: Daniel Martineschen e Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.

MENACHE, Alberto. **Understanding Motion Capture for Computer Anima-tion**. 2 ed. Burlington: Morgan Kaufmann, 2011.

PORTANOVA, Stamatia C. **Dance, Technology and the Material Mutations of Rhythm**. 2006. 230 p. Tese (Phd) – University of East London, London, 2006.

SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura Digital.** Salvador: Edufba, 2006.

STIEGLER, Bernard. **Technics and Times I: The Fault of Epimetheus**. Stanford: Stanford University Press, 1998.

TINNEL, John. Grammatization: Bernard Stiegler's theory of writing and technoloy. **Computers and Composition**, n. 37, p. 132-146, 2015.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dança e internet: aprendizagem através da imagem em movimento

Allan Moscon Zamperini (Secretaria de Estado da Educação - MG)

Dança e Tecnologia

Resumo: Através de uma pesquisa qualitativa e exploratória, foi desenvolvida uma pesquisa ex-post-facto e analisado, através de uma amostra, um fato em que já ocorreu, com intuito de verificar informações pertinentes para o problema de pesquisa. Este trabalho foi feito com o intuito de averiguar como foi o processo de criação em dança com alunos que participaram de um Festival de Cultura e Arte, partindo da hipótese de que este processo criativo tem sido influenciado pelas novas mídias. Como metodologia, foi aplicado um questionário para os alunos que participaram do festival e que pertencem a modalidade do ensino médio.

Palavras-chave: NOVAS TECNOLOGIAS. DANÇA. MÍDIAS DIGITAIS. YOUTUBE.

Abstract: Through a qualitative and exploratory research, an ex-post-facto research was developed and analyzed, through a sample, a fact that has already occurred, in order to verify relevant information for the research problem. This work was done with the aim of finding out how the dance creation process was with students who participated in a Culture and Art Festival, based on the hypothesis that this creative process has been influenced by new media. As a methodology, a questionnaire was applied to students who participated in the festival and who belong to the high school modality.

Keywords: NEW TECHNOLOGIES. DANCE. DIGITAL MEDIA. YOUTUBE.

1. Tecnologias, Youtube e Ensino

É possível perceber o avanço da tecnologia em muitos setores, pois o ser humano chegou a um nível em que muitas de suas tarefas são executadas por novas tecnologias. Na escola, as novas tecnologias começam a trazer novas perspectivas de ensino, aprendizagem e avaliação. Os alunos clamam por isso e estão cada vez mais desinteressados pelos meios tradicionais de ensino. A maioria deles possuem celulares, dividindo suas atenções e fica cada vez mais difícil não incerir este dispositivo eletrônico nas aulas.

No contexto virtual, há diversas páginas, comunidades e rede sociais, onde se veicula muitas informações. O YouTube é um exemplo, pois traz diversos conteúdos no formato de vídeo, onde são encontrados, músicas, clips, filmes, séries

ISSN: 2238-1112

e também é possível averiguar muitos conteúdos que possuem relação com as disciplinas lecionadas nas escolas.

Este trabalho investigará este universo e como esse material disponível na internet, especificamente no formato de vídeoaulas, videoclipes e outros formatos de vídeos, pode auxiliar no processo de ensino e aprendizagem da arte-educação, especificamente dentro dos conteúdos relacionados a criação da dança. Também observará como foi o processo criativo de alunos de uma escola de ensino fundamental e médio na criação de coreografias e trabalhos cênicos para um festival de cultura e arte.

Neste processo, assim como nas formas de pesquisa que os jovens utilizam para aprender coreografias, constata-se cada vez mais que as plataformas virtuais que hospedam vídeos e outros materiais digitais são bastante usadas, pois é possível encontrar material diversificado sobre danças. Estes fenômenos são cada vez mais possíveis graças ao advento das novas tecnologias e aumento do uso destas pelas crianças e jovens. O próprio processo criativo dos alunos está, de certa forma, influenciado pelas novas mídias. Mas uma questão que fica e que pode ser também pertinente é: como esses jovens estão filtrando estes materiais e se este acesso está sendo realmente interessante para a construção de conhecimento e auxilio no processo de criação da dança?

Assim, espera-se abrir um leque de reflexões educacionais para esta disciplina, através da análise da criação e aprendizagem por meio de conteúdos disponíveis no meio virtual. Principalmente no ensino de conteúdos da área de artes cênicas, no qual a presença real é muito importante, será possível trabalhar suas questões através de presenças virtuais? Ou ainda, será eficiente o processo criativo através de pesquisa em vídeos e conteúdos disponíveis em plataformas como o YouTube? Com o advento das novas tecnologias, o ensino da dança tem sido atingido com o surgimento dos nativos digitais e diante disto, os educadores precisam encontrar novos meios para promover o processo de ensino e aprendizagem de maneira mais eficaz.

Da Silva (2016, pg.18), fala de uma processo de cirboguização da aprendizagem que vem ocorrendo nos alunos do século XXI, “Desenvolvido nos moldes culturais e participativos da web, o YouTube, além de se tornar um ícone da cultura colaborativa, chama a atenção pela facilidade desburocratizada que os/as usuários/as do site têm para hospedar e divulgar seus vídeos.”

ISSN: 2238-1112

Com a pandemia de covid 19, este processo de inserção das novas mídias se tornou mais robusto e evidente. O momento nos mostra que este processo de cirborguização que o autor aborda acima, tende a ser cada mais profundo e que as plataformas educacionais busquem a adaptação.

2. Constatações

A cada dia percebe-se que fica cada vez mais dificil não incluir estes novos meios de comunicação no processo educacional. Essa inclusão pode ser extremamente rica dentro do contexto da pedagogia de projetos, pois os alunos compreendem o novo mundo que os cerca e naturalmente poderão acessar os conteúdos via web para concluir objetivos.

A cibercultura, que são as práticas que envolvem o ciberespaço, pode ser encarada como guia poderoso para os alunos ciborgues, podendo alimentar projetos que produzam os links entre eles e o real. Nesta pesquisa, foi possível constatar que os sujeitos da pesquisa, buscaram naturalmente as informações através da internet. Assim sendo, a construção de projetos nos quais tenham maior orientação, por parte dos professores, poderá gerar resultados promissores.

O ensino da arte/dança poderá ser enriquecido com a internet, estando organizado através de projetos, pois isso fomenta o trabalho colaborativo e consequentemento o aprendizado coletivo, no qual professores também aprendem com os alunos, produzindo assim, construção de conhecimento de forma horizontal.

Esta pesquisa pôde indicar que a interntet possui plataformas com conteúdos úteis para a educação e que o vídeo e seus diversos formatos, como a videoaula e o videoclipe podem contribuir para a pesquisa em coreografia e aprendizagem de modalidades de dança. Finalmente, fomentar pesquisas que busquem experimentar instrumentos, sequências didáticas e conteúdos mais interativos poderá talvez, suprir as lacunas que os conteúdos existentes na web transparacem.

Ou seja, produzir conteúdos que possam trazer perguntas aos alunos e que esses possam ter um olhar crítico sobre o que consomem via internet. Finalmente, podemos identificar que seja necessário trazer as novas mídias para o contexto do ensino de dança/artes, além de ser possível criar problematizações para

ISSN: 2238-1112

que os alunos pensem de forma crítica sobre o que consomem dentro de plataformas como o Youtube.

Allan Moscon Zamperini
SEE - MG
allanmoscon@gmail.com
Professor de Artes
Especialista em Informática na Educação (IFES)
Licenciado em Dança (UFPEL)
Licenciado em Estudos Artísticos (UC – Portugal)

Orientação: Prof. M.Sc. Luis Carlos Loss Lopes
CEFOR/IFES

Referências:

BOTTENTUIT JUNIOR, João Batista; COUTINHO, Clara Pereira. **Desenvolvimento de vídeos educativos com o windows movie maker e o youtube: uma experiência no ensino superior.** 2009.

DOTTA, Silvia C. et al. **Análise das Preferências dos Estudantes no uso de Videoaulas: Uma experiência na Educação a Distância.** In: Anais do Workshop de Informática na Escola. 2013. p. 21-22.

GOHN, Daniel Marcondes. **Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas. Annablume.** 2003.

MOREIRA KENSKI, Vani. **Aprendizagem mediada pela tecnologia.** Revista diálogo educacional, v. 4, n. 10, 2003. p.2.

MOTTA, Aline de Fátima Cardozo. **Dança e mídia: repercussões em sala de aula.** 2017. p. 11-12.

RAABE, André; BERNARDES, André; JUNIOR, Roberto Gonçalves Augusto. **Produção e Avaliação de Videoaulas: Um Estudo de Caso no Ensino de Programação. In: Anais do Workshop de Informática na Escola.** 2014. p. 448.

SILVA, Marco Polo Oliveira da. **YouTube, juventude e escola em conexão: a produção da aprendizagem ciborgue.** 2016

SILVA, Thiago Reis et al. **Um relato de experiência da aplicação de videoaulas de programação de jogos digitais para alunos da educação básica.** In: Anais do Workshop de Informática na Escola. 2016. p. 141.

VIEIRA, Márcia; BAPTISTA, B. **A utilização das Tecnologias da Informação e Comunicação nos projetos educacionais interdisciplinares**. In: Anais do Workshop de Informática na Escola. 2015.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Reflexões e outros movimentos: residência artística em dança no contexto da Pandemia

Hugo Martins Silva (UFBA)
Lenira Peral Rengel (UFBA)

Dança e Tecnologia

Resumo: Este relato tece reflexões a respeito da participação em Residência Artística, que resultou na videodança denominada Pretxs 3000, cuja produção ocorreu em formato virtual. A criação e compartilhamento de ideias e sensações, mediadas por plataformas de reuniões virtuais, possibilitaram a organização de aspectos estéticos dos movimentos desejados pelo coreógrafo. Mesmo atravessando diversos problemas técnicos e de comunicação, a proposta foi concluída com êxito. Essa obra pode ser considerada uma evidência da capacidade de adaptação da pessoa e da sua habilidade de construção de si mesmo, autopoiese, reconfigurando os elementos do mundo para prover objetos artísticos essenciais para a vida em sociedade. Também mostra como é possível adequar os dispositivos tecnológicos para potencializar os processos cognitivos cruciais para elaboração das imagens que são sensações e sentimentos para as criações em dança.

Palavras-chave: COGNIÇÃO - TECNOLOGIA - RESIDÊNCIA ARTÍSTICA - PANDEMIA

Abstract: This experience report weaves reflections about the author's participation on the artistic residence which resulted in a videodance named Pretxs 3000, made through online meeting platforms. The idea and sensations shared in digital contexts provided the selection of aesthetics aspects of movements wondered by the choreographer. Even with all the technical and communication issues the proposal was concluded successfully. This piece can be known as an evidence of the human capacity of adaptation and skills to recreate theirselves, resettling the elements of the world to supply artistic objects needed to life in society. Also shows the possibility to utilise technological devices to optimize the cognitive process crucial to formation of images that raises sensations and feelings required on dance creation.

Keywords: COGNITION- TECHNOLOGY- ARTISTIC RESIDENCE - PANDEMIC

1. Distâncias, conexões e dança

No contexto da pandemia, a produção artística em dança foi majoritariamente realocada para o formato digital. Plataformas como Zoom, são utilizadas para conectar e possibilitar criações por meio de estímulos não presenciais. Uma dessas obras foi uma videodança, de produção soteropolitana,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

chamada Pretxs 3000, resultado da residência artística que teve como colaboradores artistas em Salvador e coreografada por Augusto Soledade, que reside nos Estados Unidos.

Apesar dos inúmeros desafios no decorrer dos encontros, as trocas de informações, reações e sensações foram intensas. Os estímulos do coreógrafo chegavam em cada um dos dançarinos que, mesmo em período de isolamento pelo contexto mundial e limitados em experiências sensoriais, conseguiram reconfigurar seus próprios mundos e produzir em coletivo, uma obra que traz um pouco de cada um.

Ao participar desta residência artística, entre tantos aspectos relevante, o que mais me chamou atenção foi o fato da produção da arte ser mediada por uma plataforma digital, sem os hábitos cognitivos que habitualmente fazem parte do cotidiano do artista. Afinal, eram muitas as distâncias acolhidas, tanto distâncias espaciais entre os participantes, quanto histórico-etárias-culturais-sociais. Todavia, distâncias atravessadas por um eixo central, todes se autodeclaram pretes.

Interessante perceber como os estímulos de Soledade, na outra ponta do continente das Américas, tiveram das pessoas participantes percepções diametralmente opostas. Um deles foi o pedido da criação de uma sequência vibratória, cujas reações apresento em dois grupos: o grupo cujo os dançarinos associavam movimentos vibratórios a sensações e sentimentos negativos e o outro composto por pessoas que faziam exatamente o contrário, acionaram, primeiramente, memórias e sensações positivas, para trazer o movimento. Acerca do funcionamento do cérebro em situações como essa, Rengel (2012) ao dialogar com Damásio (2011), apresenta os seguintes argumentos:

> [...] visões, cheiros, sensações táteis, sons, entre outros tipos de percepções corporais ocorridas durante esse tipo de interação – leituras não verbais e verbais do mundo – poderão ser evocados quando da lembrança de um evento experienciado, variando conforme as circunstâncias e o valor do objeto. (RENGEL, 2012, p. 21)

O processo criativo em uma residência presencial é construído, também ao sentir o cheiro da sala, o estar presente, o som dos saltos, quedas e até mesmo a intensidade dos movimentos de um colega ao lado. À distância, tudo isso muda, não temos mais o calor humano, nem o espaço disponível em uma sala de dança. São tantos os estímulos para despertar memórias e sensações e com elas criar

ISSN: 2238-1112

movimentos que, na ausência deles, cogitei a possibilidade de não haver uma construção que fosse consonante com os desejos do coreógrafo.

Então durante os encontros online havia momentos de discussão abordando os pontos da subjetividade construída principalmente pela contribuição "[...] dada pela operação dos portais sensitivos, nos quais encontramos os órgãos responsáveis por gerar imagens do mundo externo " (DAMÁSIO, 2020, p. 175). Nessa etapa, as falas de cada dançarine associavam seus movimentos à sensação de "dor", "ansiedade", "urgência", "agonia", ou "vitória", "prazer", "gozo", "extrema felicidade". Ressaltando que as singularidades dessas reações foram discutidas em coletivo, acolhidas pelos participantes e direcionadas pelo desejo do coreógrafo. Possível afirmar que ele, ao pedir a elaboração da sequência, traz previamente uma intenção na qual, apesar de valorizar as diversas possibilidades resultantes, irá selecionar os aspectos estéticos do movimento desejado.

Esse processo foi possível pois, como afirma Rengel (2012, p. 26) "aquilo que é percebido, só o é porque este corpo passou por processos (anteriores e no momento de realização da dança) de memorização e de significação pelo sistema de mapeamento cerebral do corpo", ou seja, as experiências prévias de cada um dos participantes foram cruciais para a associação feita entre a vibração e o que é positivo ou negativo. Entendendo que essa estrutura de acionamento de memórias é flexível, ao observar o fato de que, no partilhar das informações, em rodas de diálogos com outres participantes da Residência, conseguimos reconfigurar os elementos ou os caminhos desencadeadores das imagens que se manifestaram em forma de movimentos associados a outras imagens prazerosas. Novas imagens associadas às sensações prazerosas (para quem tinha tido uma experiência desagradável) para a elaboração das sequências e, dessa forma, gerando outra estética para os movimentos.

2- Desfecho e construção

O conceito de autopoiese (MATURANA; VARELA, 1972) nos evidencia a capacidade do ser vivo de produzir a si mesmo e o mundo em que se encontra. Sendo assim, com essa experiência é possível identificar duas situações nas quais podem ser demonstradas essa capacidade de autopoiese do ser humano. A primeira delas se debruça na habilidade dos artistas em deslocar emoções, reviver

sensações, editar caminhos para dar vazão a sentimentos e criar movimentos a partir dessas imagens.

A segunda ao observar que, mesmo durante a Pandemia em isolamento social, as pessoas são capazes de encontrar estratégias para viabilizar outros hábitos cognitivos diferentes daqueles normalmente praticados no coletivo presencialmente, na busca por acessar portais sensoriais que podem contribuir para produzir Arte. Arte essa que é experimentada por outres e se entrelaça em meio às memórias/lembranças, despertando sentimentos, sensações e emoções, gerando respostas fisiológicas e aumentando a complexidade das relações que podem ser estabelecidas entre eles. Salientando aqui essa capacidade em recriar o mundo contribuindo para o movimento de informações e consequentemente para vida, em um momento em que estamos distantes uns dos outros e das vivências compartilhadas.

Hugo Martins Silva
UFBA
92hugomartins@gmail.com
Graduado em Ciências Biológicas Universidade Federal de Minas Gerais
Graduando em Terapia Ocupacional - Universidade Federal da Bahia
Componente do grupo Corponectivos em Dança

Lenira Peral Rengel
UFBA
E-mail: lenira@rengel.com.br
Professora Doutora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes/Dança UNICAMP. Doutora em Comunicação e Semiótica PUC/SP

Referências

DAMÁSIO, António. R. **E o cérebro criou o homem.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAMÁSIO, António. R. **A estranha ordem das coisas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MATURANA, H.; VARELA, F. **Autopoiesis and cognition:** the realization of the living. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1972

PERAL, Rengel L. Dança: escrita metafórica do corpo como linguagem que traz a memória traçada. **Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 19-30, jul./dez. 2012

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Videodança: Trajetória e memória na Escola Superior de Artes e Turismo da UEA

Luciana Soprano Corrêa (UEA/FAPEAM)
Valdemir Oliveira (UEA)

Dança e Tecnologia

Resumo: Em 2005 processos foram instaurados, visando a aproximação da arte e tecnologia na estrutura curricular do Curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), culminando na produção pioneira de “Videodanças” no Estado. Esse pioneirismo, no entanto, também foi atravessado pela velocidade do tempo contemporâneo e nem todos os processos foram devidamente catalogados de maneira a registrarem qualitativamente a história da "Videodança" no Amazonas e o papel fomentador da UEA. Justificamos assim, a necessidade da sistematização de um processo de pesquisa que inicie o processo de mapeamento, catalogação e organização dessas informações, gerando tanto um banco de dados como preservando e valorizando a memória desse processo. Com o isolamento físico devido a COVID 19, estas linguagens híbridas estão sendo mais convocadas e utilizadas pelos artistas. A pesquisa utilizou como fontes: Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), Dissertações e entrevistas com pessoas envolvidas neste processo.

Palavras-chave: VIDEODANÇA. TRAJETÓRIA. MEMÓRIA. ESAT. UEA.

Abstract: In 2005 proceedings were initiated, aimed at approximation of art and technology began to emerge in the curricular structure of the Dance Graduation Program of the State University of Amazon, culminating in the pioneering production of "Videodances" in the State. This pioneering, however, was also crossed by the speed of contemporary time and not all processes were properly cataloged in order to qualitatively record the history of “Videodance” in the State Amazon and the promoting role of the institution. Thus, we justify the need for the systematization of a research process that initiates the process of mapping, cataloging and organizing this information, creating both a database and preserving and valuing the memory of this process. With the physical isolation due to the pandemic of COVID 19, these hybrid languages are always being called and used by artists. The research used as sources: Graduation Thesis, Dissertations and interviews with people involved in this process.

Keywords: VIDEODANCE. TRAJECTORY. MEMORY. ESAT. UEA.

1. Aspectos históricos da Dança mediada pela tecnologia.

A videodança é uma nova forma de vídeo-arte, ela não é um simples registro da dança no palco, ela é uma forma de experimentar, e ela constitui seus próprios domínios, que adota uma terminologia, que engloba três tipos de práticas,

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

registrar uma obra, seja no estúdio ou no palco, nesse caso a obra não sofrerá grandes alterações, ela será transformada pela câmera, conforme os ângulos explorados por ela, adaptar uma coreografia para o audiovisual e criar obras pensadas para a tela (SPANGHERO, 2003). A videodança tem como principal elemento, o movimento, diferencia-se do registro de um espetáculo, pois envolve a adaptação do que foi captado no palco, para a linguagem televisiva, ou uma criação de obras específicas para a projeção na tela.

O uso da tecnologia acompanha a história e nas artes vem sendo utilizada a partir da necessidade de encontrar e experimentar objetos e meios funcionais que fossem capazes de proporcionar uma melhora na capacidade física e na performance dos bailarinos. Segundo Santana,

> A sapatilha de ponta e os mecanismos de suspensão utilizados em LesSylphides, as "máquinas de voar", primeiramente introduzidas pelo coreógrafo Charles Didelot nos balés românticos no final do século XVIII[...] ou Loïe Fuller que fez da iluminação - o grande advento daquela época - um atributo de suas obras utilizando a tecnologia cênica, de palco e de luz, mais avançada que existia naquele tempo. (SANTANA, 2006, p. 102).

Loïe Fuller em suas pesquisas sobre iluminação cênica integravaa dança e a tecnologia. Talvez tenha sido a primeira bailarina a ser filmada, dando início ao uso do registro da dança por uma câmera. O ato de filmar a dança passou a ser muito mais que apenas um registro ou uma forma de entretenimento.

Para Spanghero (2003), Maya Deren foi a pioneira na integração da dança com o cinema, sua obra é referência para os interessados na sétima arte. Mesmo que tenham filmes de dança mais antigos, ao propor a interface entre as duas linguagens, ela marca uma grande diferença radical, que fez com que o vídeo escapasse de uma simples documentação, ou entretenimento, sabia usar da iluminação, onde alternava as perspectivas de tempo e espaço, explorava a edição, criava ilusões, liderou a revolução do equipamento 16mm, que trouxe o nascimento do filme como uma expressão artística pessoal.

2. **A videodança na Universidade do Estado do Amazonas**

A Universidade do Estado do Amazonas - UEA, nasce em meio a um contexto digital e de avanços tecnológicos que transformam não só os modos de vida como atravessam processos educacionais e modos de pensar e produzir arte. Desde sua criação, o Curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo -

ISSN: 2238-1112

ESAT, vem fomentando a aproximação de processos criativos dos meios tecnológicos disponíveis. Neste sentido, a partir de 2005 processos de instauração de meios de aproximação da arte e tecnologia começaram a surgir na estrutura curricular do Curso de Dança, que culminou na produção de "videodança", gestadas no interior dos espaços acadêmicos.

Aqui nos deteremos no depoimento da egressa da UEA,ÉdynaSantos, pioneira do uso da videodança como prática artística na UEA. Em 2005, cursava duas graduações: Processamento de Dados e Dança. Atravessada por conhecimentos de Semiótica e eventos de videodança, sentiu-se instigada a estudar mais esta linguagem. Na época,a literatura era escassa sobre o assunto, seus primeiros dados vieram através do Itaú Cultural e do Dança em Foco. Elaborou o seu TCC sob a orientação do professor Valdemir Oliveira, que iniciava suas pesquisas com videodança no mesmo período.

Tendo em vista as dificuldades em encontrar publicações sobre a sua temática, e sentindo a necessidade de experienciar sua pesquisa, Édynaresolveu atuar como diretora e não como intérprete, na videodança que foi um resultado do seu trabalho de pesquisa. Atuando como diretora, foi descobrindo peculiaridades que faziam parte da videodança e a diferenciava de outras linguagens como:vídeoclips e filmagens de uma apresentação de dança/registros. Durante o processo de criação, percebeu que o enquadramento da câmera fazia uma grande diferença, que muitas das vezes, era preciso interpretar a videodança, em busca da intenção dela.

Valdemir Oliveira juntamente com outros artistas da cidade criaram o Coletivo Difusão, um grupo de estudos sobre a linguagem da vídeodança, após o surgimento da mesma na UEA, era composto por: Valdemir Oliveira(UEA), Michelle Andrews, Keila Serruia, Alan Gomes, Marcos Tubarão, Odacy Oliveira e Paulo Trindade, que resultou em vários experimentos de criação desta linguagem, como a MIVA - um projeto de demanda, inspirada na MIV(Mostra Internacional de Videodança - Dança em Foco). A MIVA teve quatro edições, precisa de pessoas que se envolvam para conduzir o projeto e o apoio mínimo para a realização dele.

ISSN: 2238-1112

Uma edição de 2008 do Dança em Foco[1]trouxe um módulo para Manaus, contribuindo para uma valiosa oportunidade emaprender um pouco mais sobre o processo de criação de videodança.

Apresentamos alguns links de obras que utilizaram a videodança como pesquisa/prática na UEA:https://youtu.be/Gg_J0YluwnY**;**https://www.youtube.com/watch?v=fcxnGw-l9M0**;** https://www.instagram.com/tv/CPCJXTkjc4g/?utm_medium=copy_link

Outro desdobramento destas pesquisas com videodança são as Mostras Universitária de Vídeo e Dança da UEA, comandada pelos professores Yara Costa, Valdemir Oliveira e Getúlio Lima, da disciplina de Estudos Contemporâneo do Corpo VI do Curso de Dança da UEA.

Luciana Soprano Corrêa
UEA/PAIC/FAPEAM
lsc.dan19@uea.edu.br
Acadêmica em Licenciatura em Dança, na Universidade do Estado do Amazonas-UEA, Formada em Magistério e Técnica em Eventos.

Valdemir de Oliveira
UEA/UFSM
voliveira@uea.edu.br
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGART/UFSM. Mestre em educação, Bacharel e Licenciado em Desenho e Plástica. Professor da Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Integrante do Laboratório de Arte e Design-UFSM e Grupo de Estudos Intercidade-UEA. Arte-educador e Artista Visual.

Yara dos Santos Costa Passos (orientadora)
UEA
ycosta@uea.edu.br
Doutora em Comunicaçao e Semiotica (PUC/SP). Mestra em Performance Artística – Dança (FMH/UL). Pós-graduada em Coreografia (UFBA). Professora do Curso de Dança da UEA. Professora do programa de mestrado ProfArtes convenio UFAM/UEA. Diretora-Intérprete-criadora da Índios.com Cia de Dança.

Referências

SANTANA, I.**Dança na Cultura Digital**[online]. Salvador-Bahia: EDUFBA 2006.
SPANGHERO, M.**ADança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural 2003.
SANTANA, I. *Esqueçam as fronteiras! Videodança:ponto de convergência da dança na cultura digital.* IN: Paulo Caldas e Leonel Brum (orgs), **Dança em foco – Dança e Tecnologia**. v. 1. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006.

[1]http://dancaemfoco.com.br/edicao-2008/

ISSN: 2238-1112

Links:
ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>. Acesso em: 15 de Fev. 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Just Dance: a perspectiva da dança no jogo digital

Paola Luzia Gomes Prudente (UEMG)
Elisângela Chaves (UFMG) - Orientadora

Dança e Tecnologia

Resumo: Este estudo busca compreender e analisar as apropriações que jogadores de *Just Dance* fazem da dança. Esse jogo é um *exergame* que se baseia em imitar a coreografia de um dançarino virtual na tela, no qual o jogador/dançarino participa por meio da interação corporal de movimento. O ato de jogar como uma prática cultural de lazer, abre espaço para novas reflexões acerca da dança na perspectiva da cultura digital. Quais apropriações esses jogadores/dançarinos fazem da dança, a partir da prática do jogo? Metodologicamente, foram realizadas observações, sessões de grupo focal (GF) e conversas espontâneas em um grupo de *WhatsApp*. A amostra foi constituída por 18 jogadores/dançarinos de *Just Dance* do estado de Minas Gerais, que participaram das seletivas para a Copa do Mundo de *Just Dance,* nos anos de 2017 e 2018. Foram 5 do sexo feminino e 13 do sexo masculino com a faixa etária de 17 a 35 anos. Para o tratamento das informações coletadas utilizou-se a técnica de análise de conteúdos (BARDIN, 1977). Os dados do presente estudo trazem evidências de que os sujeitos que participaram dessa pesquisa extrapolam o que foi previsto e proposto inicialmente para o jogo. Criam, a partir da prática do jogo, novas formas de apropriação que vão para além do ato de jogar. Essa experiência possibilita que esses jogadores deixem de ser expectadores e usuários e passem a participar ativamente da criação e circulação de novos conteúdos digitais. Imersa na cultura digital, a dança é uma fonte de expressão que explora as possibilidades de movimento e dá vazão à criatividade: os jogadores/dançarinos dessa pesquisa imitam, repetem e criam. Nesse sentido, ao se voltar o olhar para o contexto da dança na cultura digital percebe-se novas tendências, ampliando, sobremaneira, as possibilidades de experiências enquanto corpos dançantes.

Palavras-chave: DANÇA DIGITAL. JUST DANCE. DANÇA

1. Introdução

Esta comunicação é parte da pesquisa realizada para doutoramento em Estudos do Lazer[1] e tem como objetivo descrever as apropriações que os jogadores/dançarinos de *Just Dance*[2] fazem da dança a partir da prática do jogo digital.

[1] Dançando e jogando em frente à tela: o exergame *Just Dance* na perspectiva dos jogadores. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer da Universidade Federal de Minas Gerais.

[2] O *Just Dance* é um jogo digital que se baseia em imitar a coreografia de um dançarino virtual na tela, fundamentado na tecnologia de captura de movimento em que o jogador participa por meio da

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Para o alcance do objetivo utilizou-se das técnicas de grupo focal, observação e conversas informais por meio de um comunicador instantâneo de mensagens (*WhatzApp*). Os sujeitos da pesquisa foram jogadores/dançarinos de *Just Dance* que participaram das seletivas estaduais mineiras para a Copa do Mundo de *Just Dance, nos anos de 2017 e 2018*, sendo a amostra final constituída por 18 jogadores/dançarinos do estado de Minas Gerais (5 do sexo feminino e 13 do sexo masculino, com a faixa etária de 17 a 35 anos). Para o tratamento das informações produzidas foi utilizada a técnica de análise de conteúdos (BARDIN, 1977).

2. *Just Dance*: a dança a partir da prática do jogo

Ao longo das observações de campo, a partir das conversas informais e nas sessões de grupo focal, pudemos identificar que o dançar se expressa nos sujeitos desta pesquisa de três formas distintas, quando o jogador/dançarino: 1) reproduz a coreografia na tela, jogando; 2) reproduz as coreografias para serem postadas na internet; 3) cria uma coreografia para ser postada na internet.

A primeira apropriação se dá quando o jogador/dançarino dança reproduzindo a coreografia na tela, no processo usual do jogo, se preocupando inclusive com a pontuação que lhe é dada. Nesse tipo de apropriação a imitação é algo muito presente e faz com que os jogos digitais sejam vistos com certo preconceito perante professores e artistas da dança. Na maioria das vezes são atacados pelo discurso de serem antipedagógicos e por incorporarem movimentos repetitivos.

Entretanto, Serres (2004) nos mostra que a mímese é uma das fases do processo de conhecimento. No entanto, para que a invenção aconteça, é preciso condições adequadas de liberdade, para que a imitação não se reduza à obediência (MENDES, 2013). “Repetir, repetir, até deixar de ser repetição” (MENDES, 2013 p. 95), para gerar uma apropriação e/ou domínio do movimento, que libertará e impulsionará para novas possibilidades de dança.

A segunda apropriação se dá quando os sujeitos reproduzem vídeos do jogo para serem postados na internet.

interação corporal e utiliza movimentos amplos do próprio corpo para executar os comandos do jogo (PRUDENTE, 2020).

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Reprodução do vídeo do jogo (Música *Despacito* - *Just Dance* 2018).

Na figura acima, a primeira imagem é composta por alguns participantes desta pesquisa e a segunda se refere a um *print* de tela do jogo. Esses jovens reproduzem as vestimentas, as coreografias, dançam sem se preocupar com a pontuação, se apropriando do jogo de uma forma diferente da planejada pelos idealizadores.

Já a terceira apropriação se dá quando o jogador/dançarino cria uma coreografia nova para uma música que pode ou não existir no jogo. Eles escolhem a música, criam a coreografia, escolhem o figurino, ensaiam, filmam, fazem a edição e postam na internet. Essa abordagem é chamada pelos sujeitos que participaram desta pesquisa de *fanmade* ou feito por fã.

Esses fãs se recusam “a simplesmente aceitar o que se recebe, insistindo no direito de se tornar um participante pleno” (JENKINS, 2009, p. 181), deixando de ser apenas consumidor e passando a ser produtor de ideias e conteúdos. Estamos diante de uma ação criativa por parte desse sujeito que não está restrito àquilo que o jogo espera que ele faça, produzindo assim novos sentidos e novas experiências de dança a partir da prática de um jogo digital.

ISSN: 2238-1112

3. Considerações finais

Compreender a dança a partir da perspectiva desse jogo digital elucidou como ela estabelece um processo que envolve relações com os espaços, com a cultura, com o contexto no qual está inserida em um determinado tempo e espaço.

Os dados do presente estudo trazem evidências de que os sujeitos que participaram dessa pesquisa extrapolam o que foi previsto e proposto inicialmente para o jogo. O fato é que esses sujeitos dançam, mesmo sem terem sido submetidos a um processo formal de aprendizagem em dança e sem uma execução técnica específica e apurada. Eles têm seus movimentos organizados a partir de suas experiências e da estética visual apresentada pelo jogo.

Percebe-se, a partir das apropriações que os jogadores/dançarinos de *Just Dance* fazem da dança a partir da prática do jogo, novas tendências, ampliando, sobremaneira, as possibilidades de experiências enquanto corpos dançantes. São novas gramáticas e novas configurações corporais, partindo da repetição e do encadeamento, mas possibilitando a transformação e a criação.

Paola Luzia Gomes Prudente
UEMG
paola.prudente@uemg.br
Doutora em Estudos do Lazer (UFMG), Mestre em Educação (UIT). Professora do curso de Educação Física da UEMG. Membro do Grupo de Pesquisas Edudança (UFMG) e Membro do Grupo de Pesquisa Ciranda (UEMG).

Elisângela Chaves (Orientadora)
UFMG
elischaves@ufmg.br
Doutora em Educação (UFMG). Mestre em Educação (UFMG). Professora do curso de Educação Física da UFMG. Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares do Lazer/EEFFTO/ UFMG. Líder do Grupo de Pesquisa Edudança

Referências:

BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.
JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.** Trad. Suzana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
MENDES, Ana Carolina de S. S. D. **Autonomia e conexões em dança:** um diálogo com a tecnologia e o jogo. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília. Instituto de Artes Visuais. Programa de Pós-Graduação em Artes, Brasília, 2013.

ISSN: 2238-1112

PRUDENTE, Paola Luzia Gomes. **Dançando e jogando em frente à tela:** o exergame Just Dance na perspectiva dos jogadores. Belo Horizonte, 2020. [135f.]. Tese – Doutorado, Programa de Pós-graduação interdisciplinar em Estudos do Lazer, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

DANÇA MEMÓRIA E HISTÓRIA

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Historiografando, Dançando e Ensinando: as produções teóricas do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação (*lato sensu*)

Alexsander Barbozza da Silva (UFBA)
Profa. Dra. Letícia Damasceno (UFPE)
Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino (UFBA) – Orientadora

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: Este estudo dançante/educativo tem como objetivo compreender os temas abordados nas monografias do Curso da Pós-graduação em Dança-Educação (CPDE), *lato sensu*, realizado em 2000, no Rio de Janeiro, sob a coordenação da professora Celina Batalha (1950). Metodologicamente falando, adotamos a abordagem qualitativa segundo Minayo (1993), acompanhada da análise documental com os pensamentos de Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009), tomando como base as técnicas de análise de conteúdos de Bardin (1977), para tratamento dos dados coletados. Entendemos com a efetivação desta pesquisa, que as monografias defendidas no CPDE, tinham como interesse investigar e legitimar os processos de ensino-aprendizagem em Dança nas instituições de Educação Básica do RJ. As mesmas de encontravam assentadas na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBN (9.394/1996) e nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1997).

Palavras-chave: DANÇA/EDUCAÇÃO. HISTÓRIA DO ENSINO DE DANÇA ESCOLAR. CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA-EDUCAÇÃO. LABORATÓRIO DE ARTE-EDUCAÇÃO.

Abstract: This dance/educational study aims to understand the themes addressed in the monographs of the Postgraduate Course in Dance-Education (CPDE), *lato sensu*, held in 2000, in Rio de Janeiro, under the coordination of Professor Celina Batalha (1950). Methodologically speaking, we adopted a qualitative approach (MINAYO, 1993), accompanied by document analysis with the thoughts of Sá-Silva, Almeida and Guindani (2009), based on Bardin's (1977) content analysis techniques for the treatment of collected data. With the realization of this research, we understand that the monographs defended at the CPDE were interested in investigating and legitimizing the teaching-learning processes in Dance in Basic Education institutions in RJ. They were based on the National Education Guidelines and Bases Law – LDBN (9.394/1996) and on the National Curriculum Parameters (PCN, 1997).

Keywords: DANCE/EDUCATION. HISTORY OF SCHOOL DANCE TEACHING. POSTGRADUATE COURSE IN DANCE-EDUCATION. ART-EDUCATION LABORATORY

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A Título de Introdução: Ei, o que está acontecendo no Rio de Janeiro? Parece que a Dança-Educação começou a ser reerguida pelos tijolos da história!

A princípio, convém salientar que este trabalho faz parte do projeto aprovado no Edital de Pesquisa e Formação da Lei Aldir Blanc da Secretaria de Pernambuco 2020, que teve como título, *O Ensino de Dança e a Escolinha de Arte do Brasil (Rio de Janeiro, 1948)*. O mesmo possuía como objetivo assimilar como o Ensino de Dança era abordado na Escolinha de Arte do Brasil.

No desenvolver da pesquisa, com a orientação da Profa. Dra. Letícia Damasceno, identificamos diferentes ações/eventos que ocorreram no Rio de Janeiro e que fomentaram a implementação do Ensino de Dança escolar, no referido estado. Entre os diferentes eventos, podemos citar a: I Mostra Estudantil de Dança Moderna do Rio de Janeiro (1982); I Encontro de Dança de Universidades (1983), finalizando com o Curso de Pós-graduação em Dança-Educação (2000).

Antes de mais nada, é importante entendermos que todos estes eventos se encontram conectados, posto que muitos deles ocorreram por intermédio da ação colaborativa entre o Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e o Projeto de Linguagens Artísticas da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (PLA/SME-RJ). Este último foi coordenado por José Henrique Azevedo (1958), tendo sua duração entre os anos de 1995 a 2008.

Em uma entrevista com a professora Celina Batalha (2021), ela nos destaca a importância da professora Maria Ignez de Souza Calfa como uma das grandes responsáveis por mediar esse diálogo, já que na época se encontrava vinculada ao Projeto de Linguagens Artísticas. Com o discurso de Batalha (2021), é possível vislumbrarmos caminhos interessantes para construção efetiva da Dança na escola, isto é, a partir do entrosamento político entre as Universidades Federais e as Secretarias de Educação.

Outro ponto interessante para refletirmos é a pouca atenção que os cursos, eventos e palestras realizados no estado, tem ganhado dos pesquisadores e artistas-docentes da Dança. Assim, acreditamos que estas temáticas são de extrema importância para a legitimidade deste campo epistemológico e para formação inicial de professores em Dança no Rio, que clama por reconhecimento histórico e atualizações.

Inclusive na atualidade podemos citar a criação da **Comissão para Revitalização da Dança Educação na UFRJ**, por intermédio da **Portaria nº 4.326**, de 26 mai. 2021, concebida pela Diretora da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EEFD/UFRJ), Professora Drª Katya Souza Gualter. A citada comissão tem como atribuição revitalizar a história da Dança-Educação no RJ.

A equipe[1] é formada preponderantemente por docentes, mestrandos em Dança (PPGDan/UFRJ) e graduandos vinculados à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como resultado, os materiais coletados irão compor o **Site: Dança-Educação da UFRJ**. Em nossa opinião, a criação do site pode nos levar a reflexões profícuas, como a visibilidade da biografia e o legado das diferentes artistas-docentes que contribuíram para a implementação da Dança e seu ensino nas instituições de Educação Básica do Rio.

Nesta conjuntura, optamos por explorar as monografias do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação (*lato sensu*) neste trabalho, porque acreditamos que essas pesquisas podem nos servir como panorama teórico, a qual nos promove entender o nosso ponto de saída e em qual conjuntura nos encontramos hoje. Analisando se avançamos, retrocedemos ou permanecemos na mesma realidade em que foram produzidas, porque estas monografias são um conhecimento situado no tempo e contexto específico.

Sendo assim, organizamos este estudo dançante/educativo em duas seções, na primeira iremos expor o contexto histórico em que surge o Curso de Pós-graduação em Dança-Educação, inclusive apontando a estrutura curricular e o corpo docente do citado curso. Em seguida, iremos expor o delineamento metodológico necessário para efetivação deste escrito e, por fim, as considerações possíveis de realizar com a efetivação do trabalho.

[1] De acordo com o documento a comissão encontra-se formada pelos seguintes integrantes: Profa. Dra. Katya Souza Gualter; Ana Carolina Navarro, Bruna Garcia de Oliveira Rocha, Thaisa Martins Coelho dos Santos, Ana Carolina Ribeiro Cuba Peres, Profa. Celina Corrêa Batalha, Profa. Dra. Maria Ignez de Souza Calfa, Profa. Dra. Isabela Maria Azevedo Gama Buarque, Profa. Dra. Lara Seidler de Oliveira, Profa. Dra. Denise Maria Quelha de Sá, Profa. Dra. Maria Aparecida Donato de Matos, Elaine Cristina Marques de Oliveira Nascimento, Alexsander Barbozza da Silva (PPGDança/UFBA), Rafaella Olivieri Barcellos Peters Henrichs.

ISSN: 2238-1112

Movimento Expressivo: Historiografia e Currículo da Pós-graduação em Dança-Educação

Na introdução do texto *Celina Batalha e o Curso Pós-graduação em Dança-Educação - Rio de Janeiro, 2000* (BARBOZZA; DAMASCENO, no prelo - a) os autores nos evidenciam que o conceito *Dança-Educação* surge no interesse dos/das artistas-docentes em evidenciar a perspectiva educativa da Dança, principalmente sua colaboração em âmbito formal. Conforme Barbozza e Damasceno (no prelo - a), este conceito encontra-se assentado nas filosofias empiristas em Dança, que foram determinantes para construção da Dança/Educação no país.

Corroborando essa perspectiva, Gehres (2008) nos ensina que essa corrente filosófica teve sua gênese no início da Dança Moderna europeia por via dos pressupostos da norte-americana Isadora Duncan (1877-1927) e do professor-pesquisador austro-húngaro Rudolf Laban (1879-1958), juntamente com a reformas educacionais tendo como noção os apontamentos do filósofo John Dewey (1859-1952). Estas compreensões chegam ao Brasil no início da década de 1940, centralizando de início na região sudeste, a qual foi sendo consolidada por diferentes artistas-docentes brasileiras e estrangeiras. Majoritariamente, os processos de ensino-aprendizagem em Dança alicerçados nestes princípios ocorriam por meio dos estímulos sensoriais da improvisação e de seus elementos (BARBOZZA; DAMASCENO, no prelo - b).

À vista disso, o CPDE surge por via de uma ação colaborativa, neste caso, entre o Laboratório de Arte-Educação (LAE)[2] do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, com o Projeto de Linguagens Artísticas da SME-RJ. O referido curso, tinha como objetivo "especializar professores interessados em Dança-Educação para atuação específica na área escolar. Fomentando pesquisas e a experimentação científica, artística e pedagógica na área de Dança-Educação" (BATALHA, 1999, p.3).

Nesta direção, Barbozza e Damasceno (no prelo - a) explicam-nos que o curso era organizado em quatrocentos e oitenta (480) horas, divididas em um ano letivo. Foram ofertadas quarenta (40) vagas para o CPDE, sendo que trinta (30) estavam direcionadas a professores vinculados a SME-RJ e as outras dez (10)

[2] O LAE foi criado no final da década de 1990 pela professora Celina Batalha.

ISSN: 2238-1112

vagas, foram voltadas para estudantes da UFRJ, bailarinos, artistas, e, outros profissionais interessados nos estudos acerca da Dança-Educação.

No que se refere ao corpo docente do curso, foi formado por profissionais com diferentes titulações de especialistas a doutores, sua maioria composto pelas diferentes mulheridades[3]. A criação do CPDE, indica-nos a urgência da formação inicial de professores em Dança, pelo fato de que, no momento, o único curso superior em Dança oferecido na UFRJ era o de Bacharel em Dança, elaborado pela colaboração entre as professoras Ana Célia Sá Earp e Celina Batalha, no ano de 1993.

Nessa sequência, a professora Batalha (2021) em uma entrevista, nos complementa que neste mesmo período o Centro de Dança Rio, o Studio Dalal Achcar e a Escola de Dança Maria Olenewa (1987), esta última vinculada ao Estado do RJ, ofereciam cursos profissionalizantes de Dança em nível de 2º grau, para formação de bailarinos[4]. O único curso em nível de 3º grau, ou seja, em âmbito superior eram os cursos de Licenciatura em Educação Artística - habilitação em Artes Cênicas, ofertado pela Faculdade da Cidade. Assim como, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), que desde 1978, ofertava o curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em História.

Todavia, estes cursos não davam conta em formar docentes para lecionar o Ensino de Dança nas instituições de Educação Básica. Uma vez que, apresentavam processos de ensino-aprendizagem em Dança por via da técnica, não dialogando com as teorias e práticas do Ensino da Dança do momento, no caso a Dança e seu ensino empirista.

Curricularmente falando, o curso era formado por oito componentes, organizados em módulos, entre eles estavam: Didática e Prática de Ensino da Dança-Educação; Fundamentos e Práticas de Arte-Educação, por fim, Metodologias da Pesquisa em Dança-Educação. Convém ressaltar, que o CPDE teve apenas uma única edição, sendo finalizado em 2001, no mesmo ano, a professora Celina Batalha

[3] Este termo é cunhado pela professora Letícia Nascimento (2021), para demarcar as possibilidades de construção dessas mulheridades, isto é, as diferentes formas de ser/se tornar mulher.
[4] No livro *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea* (FREIRE, 2005), a autora nos assinala que em 1985, foram aprovados e reconhecidos pelo MEC os cursos profissionalizantes de: Bailarino Contemporâneo, Recuperação Motora e Terapia Através da Dança da Escola Angel Vianna.

ISSN: 2238-1112

deu início a organização burocrática da segunda edição do curso, porém por motivos de saúde seus planos foram interrompidos.

Imagem (1). Estudantes do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação. *Fonte*: Acervo da Profa. Dra. Letícia Damasceno.

A imagem exposta acima foi tirada na mostra final do CPDE, entre os anos de 2000 e 2001, a qual foi apresentado o espetáculo, intitulado: **Metáforas de um Corpo Brasileiro**, composto pelos discentes do referido curso, com estudantes das escolas municipais do Rio de Janeiro. Esta mesma obra artística foi exposta no Teatro Carlos Gomes.

Em seguida, iremos expor o delineamento metodológico necessário para efetivação deste escrito.

Coreografia Metodológica: uma sequência de passos investigativos nas monografias do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação.

Como citamos na introdução, este estudo dançando/educativo se propõe a compreender os temas abordados nas monografias do Curso da Pós-graduação em Dança - *lato sensu*, realizado em 2000, no Rio de Janeiro, sob a coordenação da

ISSN: 2238-1112

professora Celina Batalha (1950). Deste modo, esta pesquisa se configura como uma pesquisa qualitativa em Educação, segundo Minayo (1993):

> [...] uma análise qualitativa completa interpreta o conteúdo dos discursos ou a fala cotidiana dentro de um quadro de referência, onde a ação e a ação objetivada nas instituições permitem ultrapassar a mensagem manifesta e atingir os significados latentes (246).

Desta forma, a técnica de pesquisa qualitativa utilizada neste trabalho é a análise documental, que segundo Lüdke e André: "pouco explorada não só na área da educação como em outras áreas das ciências sociais" (1986, p. 38). Nesta orientação, Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009) nos indicam que a análise documental é:

> [...] um procedimento metodológico decisivo em ciências humanas e sociais porque a maior parte das fontes escritas – ou não – são quase sempre a base do trabalho de investigação. Dependendo do objeto de estudo e dos objetivos da pesquisa, pode se caracterizar como principal caminho de concretização da investigação ou se constituir como instrumento metodológico complementar. Apresenta-se como um método de escolha e de verificação de dados; visa o acesso às fontes pertinentes, e, a esse título, faz parte integrante da heurística de investigação (p.13).

A análise documental se constitui como caminho fundamental para efetivação do estudo porque queremos a partir das monografias defendidas no Curso de Pós-graduação em Dança entender quais foram as temáticas contempladas, as concepções filosóficas que orientavam as pesquisas, se dialogavam com os documentos oficiais da educação brasileira e qual base teórica se filiaram para elaborar os escritos.

Como procedimento para organização, tratamento e análise dos dados reunidos, utilizamos as técnicas da Análise de Conteúdo (AC). Segundo as docentes Rita Caregnato e Regina Mutti (2006) esta técnica surgiu no início do século XX nos Estados Unidos, especificamente entre os anos de 1940 e 1950, impulsionado pelo interesse dos cientistas em analisar o material jornalístico e seus símbolos políticos, posteriormente se expandiu para outras áreas do conhecimento.

Nesta perspectiva optamos em nos filiar às premissas sistematizadas pela francesa Laurence Bardin (1977). Para a autora, AC é:

> Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (Idem, 42).

ISSN: 2238-1112

Para tanto, nossa análise foi construída a partir de quatro operações: (1) a pré-análise; (2) a exploração do material; (3) o tratamento dos resultados obtidos e (4) a interpretação dos resultados. Logo que, nos possibilitando assimilar o fenômeno investigado, a partir dos conteúdos implícito-explícito e suas estruturas históricas.

Explorando e aprendendo acerca das trajetórias teóricas da Dança-Educação do Rio Janeiro.

Ao explorarmos o acervo do Laboratório de Arte-Educação (LAE), atualmente sob a coordenação da Profa. Dra. Maria Ignez Calfa, constatamos a existência de trinta e três (33) monografias, apesar disso, não identificamos os motivos da falta das pesquisas restantes. Em grande medida, estas produções se encontram direcionadas em investigar a importância dos processos de ensino-aprendizagem em Dança, para construção da personalidade dos estudantes e sua formação cidadã, na educação formal.

Para tanto, a seguir iremos expor a tabela com os temas, a qual catalogamos as monografias:

Nº	TEMAS	QUANT.	%
01	Psicomotricidade	02	6
02	Gênero	01	3
03	Danças Tradicionais	01	3
04	Ensino Fundamental	04	12
05	Educação Infantil	03	9,5
06	Currículo de Dança	02	6
07	Formação inicial de docentes	01	3
08	Corporeidade	02	6
09	Terapia Corporal	01	3

ISSN: 2238-1112

10	Metodologias para o Ensino de Dança	02	6
11	Classe Social	02	6
12	Escolas de Samba	01	3
13	Mídia Digital	03	9,5
14	Balé clássico	01	3
15	Criatividade	02	6
16	Preconceito racial	01	3
17	Formação Ética	02	6
18	Inteligência Emocional	02	6
TOTAL		33	100

Tabela (1). Organização dos temas e quantitativos das monografias do CPDE.

Com base no exposto acima, fica perceptível assimilarmos o quanto são profícuos os temas que cercam e evidenciam a contribuição do Ensino de Dança escolar. Conseguimos constatar que o Ensino Fundamental foi um grande campo de interesse nas monografias. Um dos motivos que pode ser atribuído a este fenômeno é o fato de que os primeiros exemplares dos PCN's divulgados foram os desses níveis de ensino. Estes foram um dos primeiros documentos nacionais da Educação a contemplarem a Dança e seu ensino.

Os dados ainda apontam que todos estes estudos se encontram vinculados às LDBN - 1996, os PCN`s - 1997 e as portarias estaduais: DOJ nº 192 de 21 dez. 1998 - E/DGED, nº 10 de 12 dez. 1999. Essas últimas, apontavam a Dança como conteúdo a ser desenvolvido na disciplina de Arte, estruturado em dois encontros semanais. Na conjuntura atual, notamos que em grande escala as escolas do Rio oferecem apenas um horário por semana para este conhecimento, por consequência, podemos verificar a perda de espaço que a Arte e substancialmente a Dança, sofreu com a desatualização e mudanças educacionais.

Ainda sobre as monografias do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação (CPDE), verificamos que as produções na época estavam vinculadas aos documentos atuais da Educação Básica estadual e nacional. Isto é, a Dança e seu

ISSN: 2238-1112

ensino já tinham conquistado seu espaço na esfera educacional em seus aspectos formais e oficiais. Com efeito, era imprescindível que este conhecimento ganhasse forma e materialidade nas escolas do Rio.

Além disso, ao analisar as monografias fica nítido que a preocupação das/dos pesquisadores não estava restrita em inserir o Ensino de Dança na escola e sim em pensar como esse conhecimento deveria ser explanado. Consequentemente, contribuindo para a formação de pessoas a partir do conhecimento do corpo e da possibilidade de sua expressão de forma criativa e sensível.

Teoricamente falando, conseguimos detectar que dominantemente as monografias encontravam-se assentadas nos ideais de Batalha (1986, 2000), Gualter e Pereira (2000), Laban (1978, 1990), Marques (1998, 1999) e Sá Earp (2000). Em primeiro lugar, é importante entendermos que os dois primeiros trabalhos abordavam os ideais de Sá Earp. Desse modo, estamos a crer que as práticas de ensino-aprendizagem em Dança para as escolas e os primeiros indícios de formação inicial de docentes no Rio de Janeiro foram desenvolvidas a partir das ponderações de Laban e de Sá Earp.

A presença dos pensamentos de Marques (1998, 1999) nas pesquisas sinaliza o deslocamento dos ideais empiristas na Dança e seu ensino, para a interacionista[5]. Logo, averiguamos que as narrativas projetavam o Ensino de Dança que anteriormente se encontravam direcionados à construção da personalidade, sendo ampliadas para formação social e cidadã. Com resultado, os processos de aprendizagem dessa linguagem artística, que se constitui por meio das relações entre: textos, sub-textos, contextos da Dança, em conjunto, com o contexto dos/das estudantes.

Para melhor aprofundamento da temática aqui investigada, a seguir iremos expor um resumo de três (03) monografias que ao nosso entendimento são extremamente pioneiras e nos preconizam ponderações singulares. Destarte, não é nosso interesse construir hierarquias entre as pesquisas, mas perceber os caminhos investigativos que as mesmas indicam.

[5] Para Gehres (2008) a construção dessa linha de pensamento, se deu a partir da incorporação dos pressupostos da Dança e seu ensino, com os elementos propostos pelos estudos pós-modernos: o fim das metanarrativas, oposição ao universalismo, a valorização da diferença cultural e a denúncia das microfísicas do poder.

A obra *Currículos de Licenciatura em Dança e suas relações com a Dança-Educação* (LACCA, 2001), se propôs a verificar até que ponto a formação docente em Dança nas universidades fomentam práticas e reflexões relativas ao ensino desta linguagem artística em escolas especificamente ao ensino fundamental. Foram investigados os currículos dos cursos das Licenciaturas em Dança da UniverCidade e Faculdade Angel Vianna - Rio de Janeiro[6]; Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) - SP; Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Curitiba; Universidade de Cruz Alta (Unicruz) - Rio Grande do Sul; Universidade Federal da Bahia (UFBA) - Salvador. Ao explorar os documentos, nota-se que existem variações nos objetivos propostos pelos cursos e nos enfoques privilegiados por cada um deles na abordagem dos conteúdos. Afirmando que não são todos os cursos que contemplam na totalidade, os elementos da Dança-Educação (do ensino de dança escolar).

O interessante desta pesquisa é que para autora os processos de ensino-aprendizagem em Dança na escola deveriam ocorrer a partir da fricção dos estudos de Laban com a Abordagem **Triangular** (fazer, ler e contextualizar), desenvolvida pela professora Ana Mae Barbosa. Para o período, esse entrelaçamento era extremamente sofisticado, porque conseguimos vislumbrar os primeiros passos do descolamento da concepção do Ensino da Dança como **linguagem** para **conhecimento**, se aproximando da perspectiva defendida por Marques (1996, 1999). Entendemos perfeitamente, que ambas definições estão co-imbricadas, todavia, a perspectiva da Dança e seu ensino como conhecimento, foi determinante para legitimar este campo epistemológico, destacando que o mesmo possui conteúdos específicos, processos didático-metodológicos singulares, sendo assim, necessitando de uma formação específica.

Ao explorar os currículos da formação inicial de docentes em Dança, fica explícito que os processos ensino-aprendizagem desta linguagem artística, direcionados para escola, são contemplados de forma superficial nas licenciaturas. Para a autora este fenômeno pode "significar que este mercado é considerado *menor* para a dança" (LACCA, 2001, p. 49). De certo modo, parece-nos que essa realidade aos poucos vem mudando, ao passo que os pesquisadores em Dança

[6] Ambos os cursos foram criados em 2001, reforçando a demanda pelos cursos de Licenciatura em Dança na cidade do Rio de Janeiro. Apenas em 2009, surge o curso de formação inicial de professores em Dança da UFRJ.

ISSN: 2238-1112

vêm se interessando pela temática e os artistas-docentes são inseridos nas instituições de Educação Básica.

Na segunda monografia, Paiva (2001) o escrito *Construindo a Dança na Escola*, apresenta como interesse elaborar uma proposta de Ensino de Dança escolar, tendo como base as teorias construtivistas e os elementos que emergem nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN 's, 1997). Posteriormente, alega as propostas de Laban (1978, 1990) e Helenita Sá Earp (2000), como o mais apropriado para os processos de ensino-aprendizagem em Dança nas instituições de Educação Básica. Desta maneira, a realização do trabalho oportunizou verificar que existia um pequeno quantitativo de produção a respeito de metodologias para o Ensino da Dança, bem como a importância desta temática na formação do profissional que atuaria na área, no momento, ainda era pouco eficiente. Concluiu-se também que a teoria construtivista, apesar de não conseguir sustentar sozinha a formulação de uma metodologia, poderia servir como suporte na elaboração de estratégias para a construção de conhecimento em/pela dança.

Elegemos esta pesquisa, porque ela nos oportuniza entender de fato a construção do Ensino de Dança na escola, tendo como início a compreensão que para este conhecimento estivesse na educação formal, seus processos de aprendizagem precisavam romper com o ensino por meio de técnica. Em segundo ponto, é entender que os processos de investigação ocorriam via prática para teorização, por fim, a necessidade de pensarmos metodologias para o ensino dessa linguagem artística, que tem como prisma “os conhecimentos prévios que os alunos trazem nas suas vivências corporais e história de vida” (PAIVA, 2001, p. 33)[7].

A monografia intitulada *Dança-Educação e o preconceito racial no âmbito escolar: possíveis contribuições* (SANTOS, 2001), se configura como resultado de uma pesquisa bibliográfica sobre o preconceito racial relacionados aos alunos afro-brasileiros e as contribuições que a Dança-Educação *(o ensino de dança escolar)* pode oferecer para a superação dessa problemática. Para a autora, o assunto é pouco discutido pelos estudiosos em educação. Principalmente quando consideramos, que o preconceito racial é um dos causadores da baixa autoestima

[7] Por certo, entendemos que no momento presente foram sistematizadas diferentes metodologias para a Dança e seu ensino. Portanto, optamos em destacar o texto **Metodologia para o Ensino de Dança: Luxo ou Necessidade?** (MARQUES, 2003), que podemos encontrar caminhos metodológicos interessantes para pensarmos a Dança e seu ensino, em diálogo com as questões do presente.

ISSN: 2238-1112

entre estudantes negros/negras, afetando seu rendimento escolar, aumentando o índice de repetência na escola e causando transtornos de ordem socioemocional. Então, o referido trabalho se propôs em ampliar a discussão a respeito desta temática trazendo possíveis contribuições por meio da Dança e seu ensino, para assim, superar estes episódios e violência social, na educação formal. Como resultado, foi certificado que os educadores que se deparam com fenômenos dessa natureza deveriam estar bem mais informados sobre a temática para que por meio de seu fazer docente pudessem viabilizar espaços onde a Dança fosse um elemento integrador dos estudantes afro-brasileiros com a escola.

Decidimos abordar o trabalho exposto acima em virtude de sua sofisticação e singularidade. Cabe pontuar que a referida monografia antecede as Leis de nº 10. 639/03 e 11. 645/08[8]. Interpretamos esta monografia como a denúncia de um preconceito racial que as pessoas negras são sujeitadas, por serem incluídas e expostas em uma educação de supremacia branca. A autora descreve o quanto essas violências afetam a personalidade e a forma como as/os negro/negras se veem no mundo. Porém, expõe que o Ensino da Dança pode ser um caminho para colapsar e enfrentar a estrutura que se coloca posta.

Neste sentido, Santos (2001) acredita que a formação de professores precisa viabilizar subsídios para que os docentes saibam como atuar ao se depararem com os episódios de preconceito racial. Corroborando o entendimento da autora, acreditamos que além disso, nos dias que correm, é primordial que os processos de ensino-aprendizagem em Dança passem por uma autoanálise para identificarmos que tecnologias coloniais e da supremacia branca ainda regem esses fazeres dançantes/educativos. Assim, surge uma questão: Como a Dança e seu ensino podem enfrentar episódios de racismo estando assentados em ideais de embranquecimento?

Considerações Finais

[8] As referidas leis tornam inteligível a obrigatoriedade do ensino das Culturas e Histórias dos povos Indígenas e de Matriz Africana nos currículos da Educação Básica, evidenciando ainda que o dia 21 de novembro deve ser comemorado o Dia da Consciência Negra.

Como citamos anteriormente, este trabalho tem como objetivo perceber os temas abordados nas monografias do Curso da Pós-graduação em Dança-Educação *(lato sensu)*, realizado em 2000, no Rio de Janeiro, sob a coordenação da professora Celina Batalha (1950). A princípio foi possível observarmos que majoritariamente as monografias defendidas no CPDE tinham como interesse investigar e legitimar os processos de ensino-aprendizagem em Dança nas instituições de Educação Básica do RJ.

Estas pesquisas estavam assentadas na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBN (9.394/1996) e nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1997). Como consequência, apontam-nos diferentes caminhos de como a Dança e seu ensino podem contribuir para formação de cidadãos. Nestas pesquisas, fica nítido que o papel da Dança na escola começa a ser delineado: propor uma educação por meio desta linguagem artística.

Ao nosso ver, este episódio é extremamente potente e visionário, já que todos os trabalhos finais foram direcionados à educação formal, em um contexto que não existia, de forma pública, o curso de formação docente em Dança no Rio. Em virtude disto, estes escritos legitimam em grande escala o campo do Ensino de Dança escolar, criando bases para suas discussões teórico-práticas, sinalizando a urgência de se pensar em uma educação por meio da Dança, com profissionais formados na área.

Identificamos também que as monografias se encontravam vinculadas às premissas de Laban (1978, 1990) e Sá Earp (2000), desta maneira, é evidente que o Ensino de Dança escolar no Rio teve sua base nos estudos Empiristas da Dança e seu ensino. Contudo, constatamos a presença dos estudos de Marques (1999), sinalizando o deslocamento das concepções empiristas para a interacionista. Logo, as narrativas que projetavam anteriormente o Ensino da Dança para construção da personalidade, foram ampliadas à formação social e cidadã.

Assim, é inegável que a contribuição do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação não se restringe exclusivamente ao seu pioneirismo na formação docente em Dança no Rio. Mas, suas produções ampliaram o campo e legitimaram o campo do Ensino de Dança escolar em terras cariocas, o que oportunizou vislumbrarmos itinerários profícuos para a–Dança e seu ensino; formação docente; mercado de trabalho para esses profissionais; enfrentamento às violências sociais e delineando metodologias para o ensino desta linguagem artística.

Alexsander Barbozza da Silva
UFBA
abarbozza@outlook.com
Artista da Dança Pernambucana, Artista-docente, Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Especialista em Arte/Educação pela Faculdade Venda Nova Imigrante (FAVENI) e Mestrando no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA). Tenho me dedicado a pesquisas sobre a História do Ensino de Dança Escolar Brasileiro, Currículo e Formação de Professores em Dança.

Profa. Dra. Letícia Damasceno
UFPE
leticiadamasceno85@gmail.com
Artista da Dança e professora do Curso de Dança- Licenciatura da UFPE. Doutora e Mestra em Estudos Interdisciplinares em Memória Social UNIRIO, Especialista em Dança-Educação pela UFRJ.

Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino
UFBA
aquino.rita@gmail.com
Artista de dança, professora da Escola de Dança da UFBA, PPGDança e PRODAN. Doutora em Artes Cênicas, Mestre e Especialista em Dança pela UFBA. Líder do Grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces.

Referências Bibliográficas

BARBOZZA, Alexsander; DAMASCENO, Letícia. **Celina Batalha e o Curso de Pós-graduação em Dança-Educação (Rio de Janeiro, 2000)**, no prelo - a.

BARBOZZA; Alexsander; DAMASCENO, Letícia. **O Curso de Dança na Educação e a Escolinha de Arte do Brasil (Rio de Janeiro, 1970 a 1975),** no prelo -b.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BATALHA, Celina. **Competências definidoras do professor de Dança**. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), 1986.

BATALHA, Celina. **Projeto Curso de Pós-graduação em Dança-Educação**. Departamento de Arte Corporal -Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 1999.

BATALHA, Celina. **Didática da Dança-Educação**. Apostila do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

BATALHA, Celina. **Entrevista por vídeo chamada [2021]**. Entrevistador: Alexsander Barbozza. Rio de Janeiro. 2021.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais:** Arte. Brasília: MEC, 1997.

CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. **Pesquisa qualitativa:** Análise de Discurso *versus* Análise de Conteúdo. Texto Contexto Enfermagem: Florianópolis, vl.15, n 4, p. 679-84, 2006.

FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna, uma biografia da dança contemporânea**. Dublin, 2005.

GEHRES, Adriana. de Farias. **Corpo-Dança-Educação:** na contemporaneidade ou na construção de corpos fractais. Instituto Piaget. 2008.

GUALTER, Katya; PEREIRA, Patrícia. **Apostila da Disciplina Fundamentos da Dança**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Editora Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LACCA, Claudia. **Currículos de Licenciatura em Dança e suas relações com a Dança-Educação**. Monografia - Curso de Pós-graduação em Dança-Educação, Rio de Janeiro. 2001.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação:** Abordagens qualitativas. 5 ed. São Paulo: EPU, 1986.

MARQUES, Isabel Azevedo. **A Dança no Contexto: Uma Proposta para educação contemporânea**. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de São Paulo (USP), 1996.

MARQUES, Isabel Azevedo. **Corpo, Dança e Educação Contemporânea**. v. 9, São Paulo: Faculdade de Educação - Unicamp, 1998.

MARQUES, Isabel Azevedo. **Ensino de Dança hoje:** textos e contextos. São Paulo: Cortez, 1999.

MARQUES, Isabel. **Metodologia para o Ensino de Dança**: luxo ou necessidade? In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia. (org.) Lições de Dança 4. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MINAYO, Maria Cecília de S. **Quantitativo-Qualitativo:** oposição ou complementaridade? Cadernos de Saúde Pública: Rio de Janeiro, p. 239-262, 1993.

NASCIMENTO, Letícia Carolina P do. **Transfeminismo**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

PAIVA, Alborina Matos. **Construindo a Dança na Escola**. Monografia - Curso de Pós-graduação em Dança-Educação, Rio de Janeiro. 2001.

SANTOS, Noemia Lourdes da S. do. **Dança-Educação e o preconceito racial no âmbito escolar:** possíveis contribuições. Monografia - Curso de Pós-graduação em Dança-Educação, Rio de Janeiro. 2001.

SÁ EARP, Maria Helena Pabst de. **As atividades rítmicas educacionais segundo nossa orientação na ENEFD**. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos, GUINDANI, Joel Felipe. **Pesquisa documental:** pistas teóricas e metodológicas. Rev. Bras. de História & Ciências Sociais. n. I, p. 1-15, jul., 2009.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Do maxixe ao samba de gafieira: caminhos para uma revisão de literatura de danças de salão brasileiras

Aline dos Santos Paixão (FGV-CPDOC)

Dança, memória e história

Resumo: Diante de um campo de estudos escasso e fragmentado, o pesquisador de danças de salão brasileiras encontra enormes dificuldades no momento de construção de uma revisão de literatura que dê conta da história dessas danças. Nossa intenção é proporcionar ao pesquisador do tema um vislumbre do campo de pesquisa que possa facilitar essa tarefa. Portanto, o objetivo do artigo é analisar a produção científica dos últimos anos, identificando em quais áreas as pesquisas sobre a história do maxixe e do samba de gafieira vêm se desenvolvendo no Brasil. Buscamos por artigos publicados em periódicos revisados por pares entre os anos de 2000 e 2021, nas bases de dados Google Acadêmico, *Scielo*, *Redalyc.org* e biblioteca FGV. Constatamos que a área de maior relevância na produção de conhecimentos sobre a história da dança de salão brasileira é a História, com as pesquisas sobre música popular brasileira e sobre as formas de lazer e associativismo da classe trabalhadora no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX. Analisando os materiais encontrados, conclui-se que a chave raça-classe mostra-se imprescindível para uma compreensão menos parcial e enviesada da história da dança de salão brasileira.

Palavras-chave: REVISÃO DE LITERATURA. MAXIXE. GAFIEIRA. DANÇAS DE SALÃO BRASILEIRAS. HISTÓRIA.

Abstract: Faced with a sparse and fragmented field of studies, the researcher of Brazilian ballroom dances encounter enormous difficulties when needs constructing a literature review about the history of these dances. We intend to provide the subject researcher with a glimpse of the field which can facilitate this work. Therefore, the paper aims to analyze the scientific production of recent years, identifying in which areas research on the history of Maxixe and Samba de gafieira has been developing in Brazil. We searched for papers published in peer-reviewed journals between 2000 and 2021 in the Google Scholar, Scielo, Redalyc.org, and FGV library databases. We found that History is the most relevant area in the production of knowledge about Brazilian ballroom dancing's history. This area presents research on Brazilian popular music and the forms of leisure and associations of the working class in Rio de Janeiro in the late 19th century and early 20th century. After analyzing the materials founded, we concluded that the race-class key is essential for a less partial and biased understanding of Brazilian ballroom dancing's history.

Keywords: LITERATURE REVIEW. MAXIXE. GAFIEIRA. BRAZILIAN BALLROOM DANCES. HISTORY.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Apresentação do objeto de estudo

A pesquisa no campo da dança apresenta muitos problemas que vêm sendo abordados por pesquisadores brasileiros há algum tempo. Guarato fala sobre o tratamento de neutralidade perante os documentos e fatos e sobre o privilégio das danças clássicas frente as populares (GUARATO, 2010). Além disso, o acervo é limitado e é possível encontrar em diferentes livros basicamente os mesmos dados e forma de organização (SILVA, 2012). Para a autora, a prática historiográfica através dos livros de História da Dança no Brasil não cumpre o papel "de narrar as trajetórias e as teias de relações que possibilitaram a existência da própria Dança." (SILVA, 2012, p. 14). Esse panorama é o que Britto denomina de perspectiva tradicional e afirma que "esse modelo de historiografia da Dança apenas sugere uma previsibilidade de trajetórias incompatível com o sentido multidirecional e simultâneo do fluxo de continuidade histórica." (MARQUES E BRITTO, 2018, p. 04).

Há ainda, o que Cadús denuncia como violência epistêmica que recai sobre os estudos da dança, onde a História da "Dança" com letra maiúscula seria uma estratégia homogeneizadora. A autora propõe um olhar para a "dança ou danças com minúsculas e plurais" (CADÚS, 2020, p. 20). Inspiradas ainda pelo artigo de Cadús, consideramos que é necessário falar de danças de salão também no plural, cuidando das especificidades geográficas, históricas e político-sociais.

Diante dos vieses e problemas do campo da história da dança e da dança de salão, o objetivo da presente pesquisa é expor um panorama da produção científica dos últimos anos, identificando em quais áreas as pesquisas sobre a história do maxixe e do samba de gafieira vêm se desenvolvendo, analisando também as referências e fontes que estão sendo utilizadas e o tratamento crítico dispensado a esses materiais.

Dessa forma, delimitamos nossa pesquisa em torno do maxixe e do samba de gafieira, considerados respectivamente como primeira dança de salão brasileira e seu sucessor (TINHORÃO, 1986; PERNA, 2001; SANDRONI, 2001; EFEGÊ, 2009).

2. Hipótese central

A nossa hipótese é que a escolha das referências utilizadas, os conceitos e abordagens privilegiados e os resultados dos artigos irão delinear um esboço de como a história da dança de salão brasileira está se configurando.

3. Referencial teórico

Dentre as referências bibliográficas mais antigas para os estudos sobre a história das danças de salão no Brasil, estão livros que documentam a história da música popular brasileira. Destaque para os estudos de etnomusicologia empreendidos por Mário de Andrade na década de 1920 e que inspirou vários outros estudiosos do assunto posteriormente. Dentre as obras mais utilizadas estão *Pequena História da Música* (2015) de Mário de Andrade; *Samba, o dono do corpo* (1998) de Muniz Sodré e *Pequena História da Música Popular. Da modinha ao tropicalismo* (1986) de José Ramos Tinhorão nos quais podemos encontrar capítulos ou trechos que deixam entrever episódios, costumes e modas nas danças de salão praticadas no Brasil a partir de meados do século XIX.

A perspectiva de Mário de Andrade considera as músicas e danças populares brasileiras como resultado de um amálgama das culturas portuguesa, espanhola, ameríndia e africana. Chama a atenção um peso maior dado para a influência europeia nas músicas e danças populares brasileiras. Por outro lado, autores como Muniz Sodré contestam alguns pontos abordados por Mário de Andrade, assumindo uma perspectiva onde os elementos culturais africanos possuem um protagonismo maior na história cultural brasileira atuando como resistência e “continuum” do universo cultural africano. Dentre as referências mais usadas nos trabalhos em dança de salão, seguem-se autores que se alinham à primeira[1] e à segunda abordagem[2]. Ressaltamos, que até os dias de hoje, nos estudos sobre dança de salão brasileira, os elementos negros que deram origem ao maxixe, e depois ao samba de gafieira são subestimados. É comum que a polca, uma dança de salão europeia, seja considerada como principal elemento na constituição do maxixe (ANDRADE, 2015; EFEGÊ, 2009; TINHORÃO, 1986; PERNA, 2001). No entanto, Sodré destaca uma inegável articulação entre lundu-

[1] Ex: Tinhorão (1986); Jota Efegê (1974); Perna (2001);
[2] Ex: Sandroni (2001); Lopes e Simas (2015); Lira Neto (2017);

ISSN: 2238-1112

maxixe-samba (SODRÉ, 1998), o que mais tarde é defendido por Sandroni ao afirmar que o maxixe herdou das danças europeias, da polca e da valsa, apenas sua organização global: par enlaçado, música externa, participação simultânea de todos os pares e do lundu, herdou o gesto coreográfico mesmo: *o quebrar ou requebrar* (SANDRONI, 2001).

Em trabalho anterior sobre o tema[3] defendemos que a história da dança de salão brasileira é dupla e atentamos para o fato de que existe uma enorme clivagem entre as duas histórias: a que chega ao Brasil trazida pelos europeus, aceita e cultivada pelas elites, e a dança de salão brasileira que surge de danças populares cultivadas pelos negros e mestiços aqui escravizados. Portanto, não se pode trabalhar essa história como se fosse única, ou ainda, supor que suas inter-relações se deram de forma harmônica e sem conflitos – velados ou explícitos. A história da dança de salão brasileira é profundamente marcada pela intersecção raça e classe. Portanto, compreender como os pesquisadores atuais vêm trabalhando as linhas de pensamento desses autores é importante para observarmos que história da dança de salão brasileira estamos construindo.

4. Metodologia

Cientes da escassa e fragmentada produção sobre o tema, construímos uma estratégia de busca onde escolhemos um recorte temporal amplo (2000-2021). Além disso, ao analisar a bibliografia dessas pesquisas e como elas estão trabalhando as ideias sobre raça e classe, o panorama teórico se amplia. As pesquisas foram realizadas nas bases de dados Google Acadêmico, *Scielo*, *Redalyc.org*, e bases de dados da biblioteca virtual da FGV. As palavras-chave utilizadas nas buscas foram: “dança de salão”, “história”, “baile”, “maxixe”, “gafieira”, “dança” e “salão”, algumas vezes utilizadas isoladas outras vezes combinadas entre si através do operador *booleano “AND”*. Foram excluídos resultados que incluíam as palavras “educação”, “escola” e “saúde”, pois esses resultados fugiam do escopo *história das danças de salão brasileiras maxixe e samba de gafieira.* Foram descartados ainda os artigos que demonstraram através das palavras-chave e dos resumos não tratar, nem mesmo de forma tangencial a respeito do tema. Foram

[3] PAIXÃO, Aline S. Duas histórias: a dança de salão no Brasil e a dança de salão brasileira (2019)

ISSN: 2238-1112

descartados também artigos que tratavam de outras danças de salão brasileiras e internacionais, como o forró, *habanera*, tango e salsa.

5. Resultados

Os resultados apontaram um total de quinze (15) artigos válidos para nossa investigação, publicados em periódicos das seguintes áreas: História (07), Ciências Sociais (02), Transdisciplinar/ Multidisciplinar (02), Literatura (01), Educação (01), Antropologia (01) e Artes (01). Esses dados revelam que a principal área que produz conhecimentos sobre a história ou historiografia da dança de salão é a História, no entanto é importante salientar que tais trabalhos tratam da dança de salão de forma apenas tangencial, seus objetos são na maioria dos casos "história da música popular brasileira", que a exemplo das obras seminais utilizadas no campo, citadas anteriormente, deixam entrever informações importantes sobre a dança de salão. Isso demonstra que o principal campo teórico de apoio para os trabalhos em história dança de salão brasileira continua sendo a história da música. Faremos agora uma análise dos textos coletados. Iniciando pelos artigos da área de História, que são maioria, dois autores se destacam: Marcos Napolitano e Leonardo Affonso de Miranda Pereira, com três (03) trabalhos cada.

O primeiro artigo de Napolitano sobre o tema analisa a questão das origens da música popular brasileira, e como esse momento se constituiu, em certa medida, como momento fundador da identidade nacional. Identifica duas grandes correntes historiográficas: uma que se dedica à "busca das origens", que pretende identificar a raiz da "autêntica" música popular brasileira; e a segunda corrente que se coloca de forma crítica diante da própria questão da origem, evidenciando os diversos "vetores formativos da musicalidade brasileira" (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000, p. 168). O autor se coloca na segunda corrente historiográfica, buscando analisar a pluralidade dos elementos que constituíram a música popular urbana. Ponto interessante para os estudos sobre dança de salão é a análise crítica das perspectivas de Mário de Andrade sobre a música e danças populares, como o lundu, maxixe e samba. O autor localiza o pensamento e o projeto de identidade nacional proposto por Mário de Andrade e o coteja com outros pontos de vista, principalmente o pensamento folclorista urbano, iniciado por Francisco Guimarães (Vagalume). Esse debate torna-se bastante proveitoso para as pesquisas em dança

de salão, que muitas vezes projeta nas ideias de Mário de Andrade, um modelo absoluto e inquestionável para analisar as ideias sobre as danças de salão populares.

No segundo artigo de Napolitano analisado, também sobre historiografia da música popular brasileira, o autor ressalta que a maioria dos autores concorda que "a música popular é fruto de um cruzamento da música ligeira com as músicas tradicionais, das danças de salão com as danças folclóricas." (NAPOLITANO, 2007, p. 155). No entanto, alerta que o momento histórico que propiciou esse encontro, marcado pela industrialização da cultura, carece de maior atenção. Portanto, o gênero musical seria produto mais das convenções de mercado e não seria definido apenas pelo "ritmo".

Neste trabalho, observa-se que o autor defende que somente voltando-se para uma "experiência mais completa" do gênero musical em questão é possível construir uma historiografia mais rica. Considera termas urgentes para avançar no campo de historiografia da música, dentre outros: "os diversos gêneros *pop (…)* músicas populares não canônicas ou legitimadas (brega, axé, bolero etc.). (…) práticas de dança de salão ao longo do século XX, a formação e ensino musical, a relação entre televisão, cinema e música popular" (NAPOLITANO, 2007, p. 170). Nesse ponto, o autor revela a possibilidade de um intercâmbio mais intenso com a história da dança de salão, assim como a viabilidade de contribuição em via de mão dupla, ou seja, a dança de salão como importante chave para compreender questões da música também.

Em seu mais recente artigo publicado sobre o tema (2019), Napolitano assume uma postura mais crítica em relação às perspectivas tradicionais. O autor, aborda o tema a partir do ângulo das conexões transatlânticas e não mais do prisma da identidade nacional. Apresenta uma proposta de cartografia centrada nas trocas musicais entrecruzadas entre Europa, Américas e África. Outro ponto que chama a atenção é a dedicação às danças de salão neste artigo. O autor praticamente reconta a história das práticas de dança de salão no país sob a ótica das trocas transatlânticas e suas interinfluências. Apresentando assim, uma excelente alternativa à história que vem sendo contada pela perspectiva tradicional dos estudos em danças populares. Deixa claro também as interferências sofridas pelas manifestações populares pela cultura hegemônica imposta pelas elites nacionais.

O autor chama a atenção para a interseccionalidade raça e classe, a qual chamamos a atenção anteriormente neste trabalho. Do mesmo modo que o autor lança luz sobre essa problemática no campo da música popular, consideramos que os estudos sobre as danças de salão populares não podem avançar isentas dessas questões. O artigo vai se tornando mais interessante para os estudos em dança de salão, à medida que o autor admite que a música popular necessita ser analisada conjuntamente com as danças de salão em caso de uma análise mais ampla e dialética. Ao relatar a chegada da polca às Américas, o autor tem o cuidado de separar a sua prática pelas elites e pelas camadas populares, que se dá em momentos e formas diferentes. Outra diferença dos estudos de Napolitano em relação aos estudiosos das perspectivas tradicionais da história da música é a priorização do elemento africano nas trocas e constituições: “não seria exagerado dizer que, nas matrizes da música popular que se afirmaram em vários países da costa atlântica do continente a partir do começo do século XX, o elemento africano foi primordial.” (NAPOLITANO, 2019, p. 53). O trabalho de Napolitano, portanto, se mostra um interessante campo de apoio teórico para as pesquisas sobre as primeiras práticas de dança de salão no Brasil e para o desenvolvimento do maxixe.

O outro autor que vêm tratando de temas que contemplam a dança de salão de forma consistente é Leonardo Pereira. Seu objeto de estudo são associações de lazer formadas pelos trabalhadores, em sua maioria negros e mestiços, no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX. Em seus artigos, Pereira também denuncia o papel de passividade geralmente atribuído às experiências dos trabalhadores negros e mestiços nas formulações sobre formação da cultura brasileira, e afirma que esses sujeitos lutaram de diversas formas contra às dominações a que estavam submetidos (PEREIRA, 2013). Ao analisar os costumes recreativos de trabalhadores de ascendência africana, com suas articulações políticas e disputas sindicais e busca por direitos, disponibiliza algumas descrições sobre as danças praticadas em clubes recreativos como o *Anjos da Meia Noite*:

> Contrapostos à imagem europeizada dos salões dançantes dos bairros mais ricos da cidade, a marca dos bailes organizados no bairro em que apareceram os Anjos da Meia Noite seria a força que tinham ali costumes dançantes de suposta origem africana ou indígena. Essa singularidade marcava, ao mesmo tempo, a ligação dos bailes da Saúde com o fenômeno mais geral que via pela cidade e a sua singularidade, moldada por essa marca cultural particular. Como resultado, formava-se nos pequenos salões

ISSN: 2238-1112

> do bairro um tipo de dança forte e original, que já não se misturava com as tradições dançantes particulares a partir das quais ela havia sido criada. (PEREIRA, 2013, p. 102)

Vemos neste trecho, o autor marcar diferenças entre as danças praticadas pelas elites e pelas camadas populares, identificando também diferenças que se delimitavam pelos bairros da cidade do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo que mostra as lutas de resistência desses homens e mulheres que solicitavam na justiça o direito de funcionamento de seu clube, o autor coloca a dança como importante elemento definidor de sua identidade enquanto grupo.

Leonardo Pereira também realiza uma interessante pesquisa sobre a definição do samba enquanto cultura popular brasileira do ponto de vista de um cronista pouco estudado pela literatura, conhecido como Vagalume. Diferente dos demais cronistas da época, Francisco Guimarães (Vagalume) era negro e estava inserido nas práticas populares de lazer das camadas populares que se organizavam em clubes recreativos musicais e dançantes. Pereira conclui que a produção de Vagalume, articulada a partir da década de 1920, ultrapassa os filtros modernistas e constrói, baseado no ponto de vista dos homens e mulheres negros e mestiços como ele, uma nova imagem de nacionalidade ancorada na musicalidade sincopada gestada nos pequenos salões (PEREIRA, 2015).

O autor também analisa atividades políticas que seriam articuladas por esses clubes que, normalmente, vêm sendo apagadas ou minimizadas na história. Resgatando assim, práticas políticas que demonstram estratégias de resistência e luta por direitos da classe trabalhadora, nas questões de lazer e cidadania. O pesquisador retrata as atividades da Sociedade Dançante Carnavalesca Reinado de Siva, do bairro Cidade Nova, fundada em 1919, que possuía dentre suas atividades a “realização semanal de animados bailes dançantes” (PEREIRA, 2017, p. 67).

Ao identificar o perfil sociocultural dos membros desses clubes recreativos, em sua maioria indivíduos que vinham da experiência da escravidão, o autor os identifica também como alvo principal das ações repressoras da polícia e da imprensa comercial. O autor denuncia a construção de uma imagem negativa para as sociedades recreativas formadas por trabalhadores negros e pardos com a finalidade de distanciar esses locais de temas relativos à luta por cidadania e resistência cultural: “definido como local de encontro de malandros e prostitutas, o clube era descrito pelas autoridades como um antro de crime e vadiagem”

ISSN: 2238-1112

(PEREIRA, 2017, p. 67). O autor conclui que essas pequenas sociedades dançantes possuíam força política, apesar das perseguições. E que através de atividades cotidianas de lazer, eles eram capazes de articular redes de solidariedade que os transformavam em sujeitos relevantes no cenário político do Rio de Janeiro da época. Podemos observar, através do trabalho de Pereira, como era o cenário político, social e cultural onde o lazer da população negra ocorria, incluindo aí a prática das danças de salão. Fica evidente a relação muito próxima das práticas dançantes dos salões populares com a formação do mundo do trabalho na capital federal.

Ainda na área da História, Gomes, analisando a cultura carioca, a música popular e a figura do malandro buscando relacionar as ideias sobre uma identidade nacional brasileira e conceitos como “mestiçagem”, “pureza” e “cultura popular”. Concluiu que o samba e a malandragem conseguiam simbolizar através de um repertório de imagens ideias de ingenuidade, juventude e pureza nacional, que se adequavam a ideais cultivados no momento histórico da formação de uma identidade nacional (GOMES, 2004). O artigo traz ainda alguns pontos interessantes que discutem porque foi o samba a ocupar esse posto e não o maxixe.

Em artigo também da História, publicado em 2014, Melo traz a dança de salão como objeto ao analisar os aspectos educacionais da prática tanto no contexto formal de ensino como nos bailes promovidos pelas elites do Rio de Janeiro em meados do século XIX. O autor analisa esse contexto através do olhar de um importante cronista da época, José Maria da Silva Paranhos. Necessário ressaltar que o período analisado pelo artigo foi pré Abolição, portanto tratava-se de uma sociedade escravista, onde a cultura popular ainda não havia florescido na cidade, como aconteceu no pós-Abolição, formando assim o contexto urbano onde as danças de salão brasileiras floresceram. O artigo trata, portanto, das danças de salão praticadas pelas elites.

É comum encontrar esse mesmo discurso de valoração positiva da dança de salão como agência civilizadora em trabalhos sobre a prática na atualidade, muitas vezes utilizando referências que pesquisaram a dança de salão no contexto das elites, como é o caso de Melo. Esses trabalhos fazem uma conexão temporal direta, das danças de corte e das elites brasileiras com as praticadas hoje em dia. Dessa forma, promovem um apagamento de todo um contexto de disputas no campo social e cultural que as danças de salão populares tiveram que enfrentar no

ISSN: 2238-1112

final do século XIX e início do XX para ser reconhecidas. Além disso, promovem uma confusão de conceitos, ao alinhar as danças de salão praticadas hoje, com os mesmos parâmetros pesquisadas no contexto de Melo, ou seja, das elites, em que eram utilizadas como ferramenta de educação dos corpos: “a dança não era, portanto, somente um divertimento (…). Uma exigência social, devendo, portanto, ser motivo de educação. Uma educação do corpo, dos sentidos, das sensibilidades.” (MELO, 2014, p. 15). Dessa forma, ignorando que as danças populares passaram por processos distintos, que não se alinham a educação e controles dos corpos e sim a outras questões como liberdade, autonomia e identidade.

A dança de salão também é assunto em Carloni, 2018, que busca a partir do exame de registro de imagens e textos presentes na imprensa carioca, analisar as práticas de danças sociais na cidade durante as três primeiras décadas do século XX. A autora está atenta aos olhares idealizados e preconceituosos das elites que comandavam as revistas e jornais, quando se tratavam de danças não europeias. Faz interessante análise das práticas dançantes, atenta as questões de raça, classe e gênero e conclui que:

> (…) encontramos idealizações positivas do popular coexistindo com preconceitos de cor, de gênero e de origem social, nas reflexões de uma elite intelectual que, ao se confrontar com o passado escravocrata e com o caráter multiétnico da população, se propunha desvendar o ‘gênio nacional’. Criando, assim, a solução da mestiçagem positiva materializada, por sua vez, no maxixe. (…) A mulher, sobretudo, transgrediu ao som do maxixe, do *jazz* e do tango. E neste universo o corpo feminino negro emergiu como lugar de condensação das contradições, dos impasses e dos preconceitos da jovem República. (CARLONI, 2018, p. 378)

Observamos, dessa forma que os autores da História se debruçam, quase em sua totalidade sobre as questões da formação de uma identidade nacional, onde a dança de salão emerge como um importante elemento, dentro dessa perspectiva, alguns caminhos se mostram ainda pouco explorados, como a visão de “baixo”, dos próprios sujeitos negros, pobres, trabalhadores que criavam os fazeres da cultura popular, outro caminho é o ponto de vista das conexões transatlânticas e sua influência na formação de uma cultura popular das Américas.

Na área das Ciências Sociais, nos deparamos com o trabalho de Lopes, 2006, que analisa a comédia *Forrobodó*, de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, estreada em 1912 no Rio de Janeiro, identificando esse espetáculo como um evento que abriu caminho para a ampliação do interesse das classes médias cariocas pela

ISSN: 2238-1112

cultura produzida no que se convencionou chamar de “Pequena África” (LOPES, 2006). Afirma que a peça proporcionava à classe média branca carioca os elementos que preenchiam sua necessidade de uma representação ambígua de raça e classe. Conclui que “transformar a mulata num ícone foi talvez o primeiro movimento que brancos cariocas fizeram no sentido de romper seus impasses diante do medo e do desejo firmemente enraizados pelo seu Outro, o negro carioca” (LOPES, 2006, p. 163). Apesar de não ter como um foco central a dança de salão, o artigo demonstra como elementos do universo simbólico da cultura negra carioca foram sendo consumidos pela classe média branca. O autor afirma também que essa trajetória ajudou a construir o mito da democracia racial, que no campo prático não mudaria as condições extremamente adversas em que a população negra vivia na cidade.

O segundo artigo das Ciências Sociais é o de Velloso, 2007, onde a autora explora um evento, que foi a apresentação da dança maxixe em Paris em 1913. Velloso articula o tratamento dado pela opinião pública (imprensa) ao acontecimento como uma dramatização de nacionalidade. Traz como referências Mário de Andrade, Olavo Bilac e Raul Pederneiras para trabalhar a dimensão corpórea de brasilidade. Além disso, no âmbito do cotidiano, traz a narrativa de Maria Lina, dançarina e atriz protagonista do evento. Declara que o artigo faz parte de “um conjunto de reflexões sobre a constituição de uma sensibilidade modernista brasileira, centrada no corpo” (VELLOSO, 2007, p. 01). Esse trabalho é o único, que, ao analisar o período (início do século XX), traz a mulher como agente ativo. Revela que Maria Lina, além de dançarina de maxixe, contribuiu como formadora de uma opinião pública sobre a dança em questão e sobre o evento da apresentação em Paris.

> Lina faz questão de distinguir a natureza do seu trabalho em relação ao do conjunto das mulheres dançarinas e cantoras. Argumenta que essas teriam que se submeter às solicitações e excentricidades dos clientes masculinos. Não teriam portanto, autonomia de pensamento e capacidade decisória. Era uma forma de legitimar a sua opinião frente ao público, reforçando a sua condição de artista, de intelectual, e, sobretudo, de mulher moderna e informada. Ao longo da sua palestra, Lina mencionava citações do crítico literário José Veríssimo e idéias filosóficas de Nieztche e Bérgson. A atriz pretendia participar do processo de formação de uma opinião pública à respeito da dança do maxixe. (VELLOSO, 2007, p. 05)

Além de destacar o papel de Maria Lina em sua análise, a autora invoca no artigo o interessante intercâmbio cultural Rio-Paris. Conclui que o evento

ISSN: 2238-1112

analisado revelou conflitos de opiniões sobre a dança do maxixe que têm como pano de fundo o confronto entre distintos grupos sociais. Considera o corpo como elemento central da cultura brasileira e que a historiografia sobre o modernismo não faz referência a esse corpo.

A dança de salão também é objeto de artigo da área da Antropologia, fruto dos estudos de Veiga, 2012. O artigo trata da constituição dos "estatutos da gafieira", que serve de indicador de regras que devem ser seguidas no salão da Gafieira Estudantina. Utilizando uma análise antropológica urbana, o autor busca identificar os processos de construção moral das ambiências urbanas e práticas sociais relacionadas à dança social no centro do Rio de Janeiro. Considera que o estatuto é um "instituto" que tem ao mesmo tempo a função de estabelecer as regras e instruir sobre o ambiente da gafieira, funcionando como um dispositivo de controle social. Conclui que entre o respeito às tradições e as novidades observadas nos salões de dança, se configura uma cartografia da dança de salão carioca, com salões com distintas moralidades e diferentes códigos de conduta (VEIGA, 2012). Dentre os artigos analisados, o de Veiga é o primeiro que traz um recorte histórico diferente do final do século XIX e início do XX, se voltando para as práticas mais atuais, o que é característico das pesquisas em antropologia urbana.

Os últimos artigos analisados são de pesquisadores da Música, Literatura e Artes, respectivamente. O artigo de Araújo (2010), músico pesquisador, ao analisar a produção de Guerra-Peixe, denuncia que a música para o salão de baile é desprestigiada pelos estudiosos do tema. O trabalho de Avelar (2011), faz uma análise da música popular através das crônicas de Machado de Assis, onde defende que através dessa análise percebe-se que o escritor antecipa-se aos conceitos modernistas. O artigo demonstra que Machado registra a polca como um exemplo privilegiado da hibridez brasileira, que culminaria nas ideias definidoras da nacionalidade.

> Mais do que qualquer outra importação, a polca abre-se para um suplemento rítmico contramétrico que o Brasil, rico em culturas afro-atlânticas, estaria em posição privilegiada para acrescentar às danças de salão europeias. (…) Ao suplementá-la no terreno da dança, o Brasil sincoparia, 'quebraria' a polca e constituiria seu primeiro gênero massivo urbano, o maxixe. (AVELAR, 2011, p. 176).

Ao tomar como referência as análises de Machado de Assis, o artigo nos leva de volta às ideias das perspectivas tradicionais modernistas e da história da

ISSN: 2238-1112

música popular brasileira, dando prioridade à música e à dança europeia, sendo a contribuição afro-brasileira, apenas complementar, ficando suprimida da análise a influência do lundu na construção do maxixe.

O último artigo de nossa amostra é da área de Artes, de Villar e Gunesch (2020), o objetivo do artigo é analisar a formação da dança de salão brasileira sob o foco da teoria da hibridização cultural. Para isso, os autores analisam diversos autores para uma reconstrução de uma história da dança de salão brasileira. Consideram que o maxixe é um híbrido resultado do contato de várias influências como o lundu, a habanera, a polca, a valsa e a mazurca, sem no entanto, entrar em questões sociais ou raciais na interação entre essas danças. Sobre as movimentações do maxixe afirmam que:

> Do lundu, o maxixe herdou as movimentações sinuosas e as umbigadas, caracterizadas pelos movimentos das pernas entrelaçadas e os quadris do casal muito próximos um do outro. Da habanera herdou as batidas marcantes, e da polca o andamento e a movimentação expansiva, animada e contagiante. (VILLAR E GUNESCH, 2020, p. 37)

O que chama a atenção nessa descrição que consta na primeira parte do artigo, é a falta de referências para tal afirmação. Além disso, esse trecho vai de encontro à descrição do maxixe fornecida por vários autores que afirmam uma relação direta do maxixe com o lundu, herdando das danças europeias como a valsa e a polca, apenas a organização geral do salão (SODRÉ, 1998; SANDRONI, 2001; NAPOLITANO, 2019). Ao longo do artigo, aparecem outros longos trechos que descrevem o surgimento e desenvolvimento do samba de gafieira sem nenhuma referência da origem dessas informações. Dado que esses trechos fazem parte do referencial teórico, constitui-se um grande problema. Uma referência muito utilizada pelos autores é Perna, que por sua vez, também apresenta trechos em sua obra baseados em pontos de vista pessoais, o que diminui a coerência e consolidação das informações. Por exemplo:

> Alguns autores afirmam que o Samba de Gafieira não tem nada a ver com o samba de roda [Sodré, 1979]. Afirmação precipitada, pois depende do ponto de vista. Como dança com passos codificados e a dois enlaçada ou agarrada, parece realmente não ter nada a ver com o samba de roda. Porém, se olharmos a ginga (balanço, suingue) dos negros no Samba de Gafieira e a marcação do passo básico (vindo do sapateado do samba de roda) vemos que tem tudo a ver. (PERNA, 2001, p. 143).

Afirmações sem referências, baseadas em opiniões e observações pessoais são muito comuns em obras sobre a dança de salão brasileira,

ISSN: 2238-1112

especialmente nas análises das danças atuais. Talvez seja sintoma de um campo escasso e fragmentado, como diagnosticamos no início deste trabalho.

6. Considerações finais

O pesquisador das danças de salão brasileiras necessita conhecer melhor o campo ou campos que tratam de seu objeto. Faz-se necessário cultivar uma visão mais ampla e completa das áreas e temas que envolvem a construção de uma história das danças de salão brasileiras. Ao conseguir identificar correntes historiográficas e perspectivas históricas e sociais das obras e autores, poderá tratar criticamente os textos que chegam às suas mãos, contribuindo com trabalhos cada vez mais relevantes, com informações consolidadas e discussões importantes em temas prementes, como classe, raça e gênero na formação e desenvolvimento histórico das danças de salão brasileiras.

Aliando os conhecimentos coletados nessa pesquisa, com o conhecimento prévio de outras obras sobre o tema, como livros, teses e dissertações, observamos que a maioria dos trabalhos utilizam como referências a história da música popular brasileira apenas na perspectiva tradicional, utilizam ainda fontes sem o devido tratamento crítico. Ao analisar um discurso sobre dança de salão frequentemente presente na literatura, como por exemplo, “a dança de salão é indício de civilidade e boas maneiras”, deve-se localizar tal discurso (quem fala, para quem se fala e sobre qual dança de salão estão falando). Outro ponto observado é que as questões de raça e classe são pouco discutidas, e o enfoque da mestiçagem como solução dos conflitos (visão freiryana) sobressai.

Concluímos, através da análise dos nossos resultados, que a área de maior relevância na produção de conhecimentos sobre a história das danças de salão brasileiras continua sendo a História com as pesquisas sobre música popular brasileira. Felizmente, foram observados bons avanços na discussão crítica desse tema. Outra área que vem surgindo como importante apoio para os estudos da história do maxixe e do samba de gafieira é a história das formas de lazer e associativismo da classe trabalhadora no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX. Analisando essas recentes pesquisas, constatamos que a chave raça-classe, mostra-se imprescindível para uma compreensão menos parcial e enviesada da história das danças de salão brasileiras.

Aline dos Santos Paixão
FGV-CPDOC
paixaosantos.aline@gmail.com
Mestre em História, Política e Bens Culturais pela Escola de Ciências Sociais da FGV-RJ (2020). Graduada em Educação Física pela UFC (2007), atuou por mais de quinze anos como professora de danças de salão. Interesses de pesquisa em história da dança de salão brasileira e história das corporalidades, danças e formas de lazer das camadas populares.

Referências

ALVES, Andréa Moraes. **A dama e o cavalheiro:** um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade. Rio de Janeiro: editora FGV, 2004.
ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
ARAÚJO, Samuel. Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 98-109, 2010.
AVELAR, Idelber. Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 37, p. 171-188, 2011.
CADÚS, Eugenia. Narrativas dominantes e violência epistêmica na historiografia das danças argentinas: possibilidades de desobediência. In: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta Ramos; CADÚS, Eugênia. **Memórias e histórias da dança por vir.** Salvador-BA: Editora ANDA, 2020. pp. 16-36. Vol. 7. Disponível em: https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-7-MEM%C3%93RIAS-E-HIST%C3%93RIAS-1.pdf. Acesso em: 07 mai. 2021.
CARLONI, Karla. Dança e identidade nacional na imprensa carioca do início do século XX: diálogos culturais e relações étnicas e de gênero. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 365-379, 2018.
EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a Dança Excomungada.** 2ª. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
GUARATO, Rafael. O culto na história da dança: olhando para o próprio umbigo. In: VI CONGRESSO DA ABRACE, v. 11, n. 1, 2010, São Paulo. **Anais**.
LOPES, Antonio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 21, n. 62, p. 69-83, 2006.
LOPES, Nei & SIMAS, Luiz A. **Dicionário da História Social do Samba.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
MARQUES, Roberta Ramos; BRITTO, Fabiana Dultra. Reagências do/no presente: propostas para o ensino de uma historiografia da dança, corporificada e afetiva. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 8, n.16, p. 1-24, 2018.
MELO, Victor Andrade. Educação do corpo – bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos. **Educação & Pesquisa.** São Paulo, v. 40, n. 3, p. 751-766, 2014.
NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.
NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História.** São Paulo, n. 157, p. 153-171, 2007.
_____. Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas. **Revista USP**. São Paulo, n. 123, p. 45-58, 2019.

NETO, Lira. **Uma história do samba:** volume I (As origens). São Paulo: Companhia das letras, 2017.

NUNES, Bruno Blois; NASCIMENTO, Flávia Marchi. Produção de conhecimento sobre danças de salão: um levantamento de livros, teses e dissertações no Brasil. **Revista da Fundarte**, Montenegro, n. 41, ano 20, p. 1-20, 2020.

PERNA, Marco Antonio. **Samba de Gafieira:** a história da dança de salão brasileira. 2ª ed. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.

PEREIRA, Leonar Affonso de Miranda. Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República. **Revista Tempo.** Niterói, v. 19, n. 35, p. 97-116, 2013.

_____. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 35, n. 69, p. 13-33, 2015.

_____. A dança da política: trabalhadores, associativismo recreativo e eleições no Rio de Janeiro da Primeira República. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 37, n. 74, p. 63-88, 2017.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SILVA, Carmi Ferreira. **Por uma história da dança:** reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo. 122f. Dissertação (Mestrado em Dança). Escola de Dança, UFBA, Salvador, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular:** da modinha ao tropicalismo. São Paulo: Art Editora, 1986.

VEIGA, Felipe Berocan. "**O ambiente exige respeito":** etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina. 466f. Tese (Doutorado em Antropologia). ICHF, UFF, Niterói, 2011.

_____. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas. **Revista Antropolítica**, Niterói, n.33, p. 51-71, 2012.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Paris, p. 1-13, 2007. Disponível em: https://journals.openedition.org/nuevomundo/3709. Acesso em: 24 mai. 2021.

VILLAR, Fernando; GUNESCH, Julia. Considerações iniciais sobre hibridação cultural e a dança de salão brasileira samba de gafieira. **Revista Cidade Nuvens**, Crato, v.1, n. 1, p. 30-45, 2020.

ISSN: 2238-1112

Corpo, coro, *choreo*: circularidade dança-teatro como teoria

Dinis Zanotto (UFRJ)

Dança, memória e história

Resumo: Ampliando e ouvindo o que dizem *choreo, chorus e choreia* em coreografia e seus sentidos originários, percorre-se um caminho de pensamento e diálogo entre dança e teatro. Há, neste círculo de palavras, a re-apresentação do mítico no rito que é entendido o teatro. A palavra *theatron* diz lugar de ver e ressoa com *theoría* que, para Cauquelin (2005), diz um encaminhamento ou procissão, tal como prática, em sentido do aparecimento ou determinação do que se mostra, dá a ver. Dança e teatro são, assim, manifestação e eclosão do fenômeno do ver, do mostrar e do ver-se, seja este o ver-se a si tal como se é ou o ver-se no outro e como outro (de si). São, neste sentido, a própria teoria originária. Revela-se, no caminho do ver originário da dança e do teatro, a excessividade da circularidade. Unidade, comunhão humana e o sentido do ser são experienciáveis neste movimento. O que possibilita o ver próprio do dançar e do representar é o ato de pro-dução, discutido por Jardim (2005). Pro-duzir, como agir que garante mundo e vigência como presença e sentido a algo, é o que torna o humano mais humano; modo o qual a obra de arte (ou o dançar, ou o representar), tomam o humano e possibilitam eclosão de obra, artista e ação. Ou seja, pro-duzir inaugura dinâmica de ver, de aparecimento. Neste aparecer, arte é *espetaculum*, é espetáculo como lugar do teorizar (especular) e do ver-se (espectar). Dança e teatro são aí o encontro que possibilita ver e entrever este aparecer.

Palavras-chave: POÉTICA. DANÇA. TEORIA DA ARTE. TEATRO.

Abstract: By enlarging and listening to what say the Greek words *choreo*, *chorus* and *choreia* that are in *choreo*graphy and its originary senses, a trail of thoughts and dialogues between dance and theater is walked. There are, inside this circle of words, a myth's re-presentation in the theater rite. The word *theatron* talks about a place for seeing and resonates with *theoría*, which, for Cauquelin (2005), says some forwarding and procession, such as practices, in the means of shows or determinates itself, giving itself for being seen. Dance and theater are, this way, the outbreak and the manifestation of seeing, showing and being seen, whether it is to see itself/yourself just like it is, you are or to see itself/yourself on and as other. They are originary theory. It is revealed, in the train of originarily seeing dance and theater, the excessiveness of circularity. Unity, human communion, and the sense of seeing are experienceable on this movement. What enables dancing's and representing's seeing is the pro-duce, thought by Jardim (2005). It is, as the action that grants world and cogency as presence and sense to something. It is what become human more human. It is how the work of art (of dancing, of representing) take the human and make the happening of work, artist, and art. It means, pro-duce premieres a seeing and showing dynamics. At this presenting, art is *espetaculum*, it is spectacle as a place for theorizing and for seeing (itself/yourself). Dance and theater are the meeting that enables seeing this showing.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Keywords: POETICS. DANCE. ART THEORY. THEATER.

1. Circunscrição: dança e poética

Nos rituais de preparação e celebração das caças realizados pelos primeiros humanos na antiguidade, já havia dança. Nas festas populares e de diversas vertentes religiosas brasileiras, há espaço para se dançar. Nas comunidades marginalizadas é também pelas danças que se reproduzem e renovam-se resistências. Os salões de baile giram do subúrbio ao centro unindo gerações. Até mesmo na última das novidades de redes sociais dança gera engajamento, participação, circulação e compartilhamento. Há algo no dançar que nos coloca em roda com o que é do humano; do todo e do um; do e eu e do nós. Algo que circula por entre nossos corpos sempre que dançamos.

Circunscrito a um eixo de poéticas e interfaces para a dança, o estudo e caminho de pensamento aqui proposto procura ser produção de e em dança que acontece nos encontros, entremeios e encruzas da dança. Se dá no quando e como que engloba a dança simultaneamente como prática artística, como espaço de pensamento, como forma de conhecimento e saber e como atividade de constituição humana. O principal encontro já dado e que não é só mera junção, mas a forma como o caminho pôde ganhar maior vigor e continuidade foi de dança de encontro à poética ou, ainda, aquele da poética da dança. Poética, aqui, é uma forma de pensamento ligada à filosofia hermenêutica e às ontologias do ser e da arte, principalmente; assim como respaldada pelas linguagens, letras e literatura. Pensar a poética é pensar como a arte revela o ser humano sendo no mundo. É pensar o que é a realidade pela premissa de que a arte é o modo privilegiado do ser e da realidade se porem em obra[1], isto é, se mostrarem, aparecerem, estarem em acontecimento.

Isso quer dizer, também e desde já, que o terreno por onde caminhamos, dançamos e ao qual nos circunscrevemos não é o das subjetividades e objetividades. Não se trata de algo neste âmbito porque busca pensar as relações ontológicas, ou seja, anteriores à forma de relação das coisas como objetos para sujeitos ou sujeitos analisando objetos. Não quer dizer, entretanto, que nega as

[1] Conforme Heidegger (2010) e Jardim (2005).

ISSN: 2238-1112

relações subjetivas, mas sim que se encaixa e que pretende pensar a dança num lugar anterior à estas relações, ainda que fale muito amplamente de relação.

Posto isto, infinitas são os nexos que se nomeiam atravessando os corpos que postos em dança e as discussões que se travam dialogando com estes corpos. As conexões que aqui nos interpelam e se nos aparecem como motivadoras do caminhar o fazem desde escutas que nos são exigidas e diálogos que são levantados, sejam eles individuais ou coletivos, não desta ou daquela, mas de danças. O ponto de partida é gerado desde uma inquietação. Buscando pelo sentido de coreografia e perguntando o que essa palavra traz e remete, há um caminho que acomete à dimensão etimológica da conhecida junção *coreo* + *grafia*, palavras de origem latina e grega, anteriormente, mas que nunca haviam sido utilizadas juntas, como uma palavra só, até o século XVI[2]. Lembramos, apenas para marcar um ponto por onde passamos, que *coreo* geralmente é ligado a corpo, enquanto *grafia* diz escrita. Evidencia-se, porém, que o sentido de coreografia como escrita do corpo ou uma escrita de algo relacionado ao corpo é sempre novamente insuficiente para dar conta do sentido do fenômeno de dança, de corpo, de arte que se acabou por nomear coreografia. Ao mesmo tempo, a própria palavra, mesmo como neologismo que foi, guarda outros sentidos em latência e lança-os às vezes inauditos.

Há uma coreografia para diversos sentidos, presenças e círculos aparente na própria coreografia. Nela, dançam corpo, palavra, história, dança e teatro. O ver é conduzido a amplo sentido e questionamento. Ao longo desta dança, algo é colocado diante ou mais à frente, há coisas lado a lado, outras se movem por aqui ou ali. Na coreografia há também o que se harmoniza para querer lançar ao pensamento algo que surja do e no encontro e que é sempre algo por se revelar. Há, em *coreo*grafia, o *choreo*, o *chorus* e a *choreia*: palavras, que como força de reunião, dizem a dança, o coro, o círculo. Isto é, são trazidos à voga: o movimento de velar e desvelar de sentidos, algo como conjunto em harmonia e a circularidade latente ao que é uno. Na circunscrição dos pretextos, o círculo, especialmente, apresenta-se tal como configuração (de coisas, cênicas ou não) cujo princípio remonta a rituais originários e míticos até hoje reiterados. Cerimônias, celebrações, comemorações, confabulações são marcadas por círculos que (re)apresentam questões do humano, do fazer, do pensar e do ser.

[2] Conforme Lepecki (2017).

ISSN: 2238-1112

A figura ou a disposição circular aparece e reaparece em diversas culturas e civilizações ligada a manifestações de arte. Podemos citar desde as pinturas rupestres de figuras ao redor de um elemento central, as formas arquitetônicas de arena construídas em períodos antigos da História até a noção contemporânea de cinesfera do corpo cunhada por Laban (1978). O mesmo aparece em diferentes esferas da arte como rodas de samba, salões de baile, disposição de orquestras, rodas de jongo, batalhas em danças urbanas etc. O círculo nos remete, conforme nos diz Heráclito e amplia Heidegger (2002), à continuidade de princípio e fim[3], de retorno, retomada e reencontro. Circulares são os ciclos, as unidades, as relações.

O pensar ao qual aqui nos propomos dialoga também com a área da Poética no afinco que esta realiza na direção do entendimento, resgate, recuperação e limpeza etimológica de algumas palavras. Como nos lembram os poemas de Fernando Pessoa, é preciso raspar os sentidos[4], limpar as palavras[5]. A palavra em si, sem as "camadas de tinta" que recebe, já nos lança em pensamento, já é reunião e recolhimento de sentido de algo que se interpõe. Já é a ação de dar nome, circunscrever algo que nos interpela por fazer sentido, por aparecer (JARDIM, 2005). Por isso a importância do cuidado de escutar as palavras e seus sentidos, de dialogar com os sentidos das palavras e de dançar com os sentidos das palavras, sem que isso seja só dar voltas ou mero jogar com elas. A dança como pensamento, como manifestação e acontecimento de saber passa por este exercício e ação de pôr em dança, mover, deslocar. Pesar – sejam corpos, sejam palavras, sejam sentidos. É também do dançar colocar na dinâmica de mover e repousar os nomes, os fenômenos, as questões.

Pensar o hoje da dança espelha sua história e seus diversos porvires possíveis. O que veremos num amanhã pode já hoje, e há muito, estar circulando. Por este fluxo vão e vem, chegam e passam, são lembradas e esquecidas um número sempre maior de produções em/de dança. Pensar o hoje da dança é uma forma de pensar o seu originário e vice-versa. Neste caminho, retomar às palavras

[3] Princípio e fim são aqui entendidos originariamente. Princípio como aquilo que segue por se principiar, está sempre novamente se dando na coisa – como um rio, que nasce e seque nascendo e *riando*, sendo mais rio conforme flui, corre –, e fim não como término ou o consumir-se de algo, mas como a consumação da coisa como e naquilo que é – uma flor não termina quando desabrocha, mas sim está se consumando flor quando o faz.
[4] Conferir Guardador de Rebanhos, em PESSOA (1993).
[5] Conferir MOSÉ (2004).

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

choreo, *choreia*, *chorus* nos dão orientações para dialogarmos com fenômenos de corpo, de coro, de circularidade, de configuração e de circunscrição que desde sempre e ainda hoje compõem danças. Estas três palavras determinam a circularidade ritualística que fez/faz surgirem as figuras do artista, do coro, do palco e da plateia e, por fim, do que acabou por ganhar o nome de teatro. Para o caso destas palavras, exemplifica-se a Grécia antiga, mas é possível também encontrar ressonâncias em outras culturas e povos originários.

Fala-se, então, acerca de um diálogo da dança com o teatro. Pretende-se traçar *mais uma* relação entre dança e teatro. Entretanto, não se pretende um tratamento acerca da dança no teatro ou da teatralidade na dança, de discussões de técnicas, ou de análises e demonstrações de intersecções possíveis, tais como a dança-teatro, o teatro físico, a atuação de papéis em obras de dança, a presença da dança como treinamento corporal para o teatro ou, ainda, como coreografia tem servido ao teatro ou este à dança. Não se trata de demonstrar ou aplicar. A pretensão maior, portanto, é a aproximação, numa perspectiva originária, entre teatro e dança, permitindo que fique posta uma impossibilidade de distanciamento entre os dois nomes e suas evocações essenciais. Como aporte e fortalecimento destas discussões, dialogamos com pensadores/as da arte como Anne Cauquelin (2005), Antonio Jardim (2005) e Martin Heidegger (2002) entre outros/as para explorarmos o encontro, suas interfaces e dimensões, e para pensar o produzir artístico-poético humano.

2. Circularidade dança, teatro, teoria e ver

> A história ocidental nos conta que o teatro nasceu quando o corifeu se destacou do coro e passou a dialogar com este. Tépsis, o primeiro ator, em meio a uma celebração dionisíaca, assumiu o papel do Deus e disse: "Eu sou Dioniso". Ao destacar do coro, assume o papel do Deus, dá-lhe vida, torna mais próximo o ritual, ao mesmo tempo que lança o caráter profano sobre ele. O teatro se dá não como cópia, mas como a manifestação real daquilo que já existe antes e depois do tempo, cria uma outra forma de ritual, que se distância do ritual original, originando seus próprios ritos, práticas, caminhos. O sentido deste ritual é de homens e para homens, salvaguardando o mistério e as questões relativas à humano. É um ritual de celebração do humano talvez em busca de comunhão, de resgatar o sagrado no agir humano, agir ressaltado pela observância do observador interessado. Essa ação do ator que atravessa o espaço é o operar da obra, manifestando se como real, instaurando mundo (COPELIOVITCH, 2014, p. 230).

ISSN: 2238-1112

Teatro acontece como apresentação e representação do mito, da força mítica que compõe tal ritual. Ao ser re-apresentado, o mito nova, diferente e singularmente torna latente (presenta) questões humanas. O aparecimento histórico do teatro como arte, prática e como lugar do ver, do dar-se a ver nos encaminha hoje para outras circularidades e projeta, assim, diálogos (desde o ver) com o aparecer, o corpo e a arte. É originário da palavra grega *theatron*, que guarda os sentidos múltiplos de *Tea*. Para Heidegger, além de referenciar uma divindade, a palavra *Tea* diz da oferta de um mostrar-se, o delineamento daquilo que se apresenta num presentear (HEIDEGGER, 2002). Enquanto *-tron* designa lugar, ambiente, espaço, no encontro temos que teatro pode então ser entendido como: lugar do ver, lugar do mostrar, lugar do dar a ver. Logo, é possível remeter a lugar do aparecer e, tão logo, a lugar de um conhecer, já que pelo que se nos aparece podemos conhecer, saber de, perguntar, aproximar. Fazer sentido é já o aparecer imediato, anterior à mediação da subjetividade, e por isso que já se pode conhecer. É porque algo já faz sentido em um, em mim, em alguém, que se pode perguntar por este algo. Aparecer, fazer sentido, ver, conhecer, questionar, insistir e circundar é uma forma de delinear uma simultaneidade que compacta o caminho aqui a percorrer. Pelo que nos aparece, nos faz sentido, podemos conhecer, perguntar, saber mais. Também desde a escuta das palavras gregas que constituíram teatro podemos ouvir reunião originária do homem e lugar de reunião no sentido do que se reúne em unidade de sentido e do que se reúne em encontro[6].

Nesta (re)descoberta ou retorno ao sentido originário de coreografia, inicialmente, e agora de teatro, são interpostas diversas questões, percursos e percalços. Nos chama a necessidade de distinção de sentidos de algumas palavras que podem nos ajudar a tocar e distinguir os sentidos aqui escutados e propostos. Há uma distinção entre re-apresentar e representar, contida neste último, que nos encaminha de volta ao sentido originário de teatro. O liminar do representar que acabou por possibilitar o entendimento moderno de representação é diferente do re-apresentar que faz as questões se mostrarem sempre novamente na ativação do mito. Representar, como algo que apenas re-coloca à medida. Isto é, re-presenta apenas com a medida do que é mensurável, exato, preciso, calculável, cartesiano – nada do que transborda ou da ordem do invisível. Apenas dá conta do que é fato,

[6] Conferir PEREIRA (1969).

ordinário. Representar, neste sentido mensurável, esquece o transbordante, o excessivo, o coletivo, a circularidade da coisa que se mostra, aparece, se apresenta, aparece, pode ser vista, mas não pode ser medida. Mesmo invisível, faz sentido, nos indicando um outro ver. Naquilo que se re-apresenta é possível outra vez que se apresente o extraordinário do ordinário, este excessivo transbordante que é o poético. Este é o agir do ser. Nos possibilita enxergar e experienciar a coisa tal como ela é, em sua totalidade, possibilidade e circularidade, mais do que apenas aquilo que foi, o caso, o fato. Nos possibilita entrever o invisível, este outro ver que não mede e paradoxalmente *vê* o invisível. Conhecer se aproxima mais do experienciar do que uma mera análise de fatos como prevê a Modernidade[7]. Tem mais afinidade com o que faz sentido. Conhecer se circunscreve no experienciar da circularidade.

É necessário e importante que se marque, então, estas distinções. O representar do teatro, bem como o dançar da dança, não falam nem se aproximam da representação de sentido mensurável, dado, mas sim do representar que re-apresenta, origina, principia, ou seja, dá possibilidade de vir a ser de novo e vir a ser outro, ser mais. A representação de um gesto, de um movimento, de um papel não é o mesmo de exceder ao coletivo, transpor à circularidade de dançar (este) um gesto e/ou à circularidade de representar (este) um papel. Uma obra dramática re-vivida, re-apresentada, é o renascimento do corpo em dança, em gesto, em poesia.

Dançar é um dar-se a ver de corpo e como corpo em acontecimento, isto é, aparecer sendo mais corpo quanto mais em dança; e sendo mais dançante quanto mais próprio de si, apropriado. Dançar faz corpo aparecer (mais), fazer (mais) sentido, mostrar-se (mais) corpo. Por isso dança (arte) não representa nem pode ser representada: não significa ou esconde algo outro que não si mesma, não faz referência nem idealiza nada além ou aquém do fenômeno que é (JARDIM, 2005). Seria o dançar o próprio ser corpo, a corporeidade de corpo? O representar do teatro e o dançar da dança, no sentido ontológico-poético-originário, não são expressão de algo ou alguém outro, mas sim o acontecimento-aparecimento da arte, do poético, da possibilidade do ser. Nesta dimensão, dança não é nunca expressão ou representação de (algo ou alguém), mas é teoria.

Temos aqui uma outra relação entre palavras que nasceram da mesma circularidade ritualística originária, que são teatro e teoria. Ou seja, o mesmo coro e

[7] Sobre Heidegger e a modernidade, a superação do funcionalismo da modernidade, conferir HEIDEGGER (2005).

a mesma circularidade, como fenômenos ritualístico e mítico, que foram originários de *coreo* (*choreo*, *chorus*) para coreografia, o foram para o lugar do ver (do teatro) e para teoria. Esta diz de uma forma de conhecer por este dar-se a ver da coisa como coisa, ou seja, pelo seu revelar-se. No domínio do *theatron* – termo grego que diz lugar para ver – dançar e representar são *theoría* originária, isto é, aquela em que pensamento advém desde e como prática, ação, corpo. Conforme Cauquelin (2005) teoria (desde *theoría*) guarda o sentido de reunião, procissão, prática em direção a algo, culminação de ação em grupo ou fazer conjunto. Aí temos: coro. Para a autora, prática teorizada e doxa teorizante compõem teoria especulativa e ritual, esta que especula, que descobre e põe em vista pela realização. Ela ainda diz do poder que a teoria tem ou não de construir (a coisa que circunscreve) enquanto condição de ser posta em determinada forma, apresentada, espacializada. Sendo assim, ela aponta que teoria – deste sentido coro realizador – é indispensável para a vida das obras (da arte), para que nela/dela a arte se desenvolva e se consuma (CAUQUELIN, 2005). O pensar poético, destarte, permite pensar não só o originário de toda teoria, mas, a um só tempo, pensar como teoria o originário de obra (e) de arte.

Encontramos, ainda, consonância acerca do originário de teoria também para Jardim. Numa escuta etimológica e originária, o pensador diz:

> Teoria vem do verbo grego *teoreín* que quer dizer uma forma especial de considerar, uma forma privilegiada de ver. A palavra provém da junção de dois conceitos *Tea* e *orás*. O primeiro, de onde deriva a palavra teatro, diz: o aspecto sob o qual algo se apresenta; o segundo significa: olhar qualquer coisa, o saber pela luz dos olhos, o considerar. Se acentuadas diferentemente essas palavras modificam um pouco seu sentido. Desse modo, Téa significa: a deusa, [...] no sentido de des-velamento, para os gregos, a verdade; e óra uma forma de tomar atenção. Desse modo, entendemos que, originalmente, teoria pode ser no primeiro sentido: 'considerar o aspecto sob o qual a coisa se apresenta'; e no segundo: visão e guardiã da verdade, do processo de des-velamento (JARDIM, 2005, p. 116-117).

Chegamos numa circularidade de dança, teoria e teatro e podemos elaborar como dança e teatro se aproximam fazendo interface e podemos entrever o que aparece nesta: a teoria originária. No sentido de coro realizador de teoria, apresentado por Cauquelin, está fortemente contida a ideia de prática. Temos aí mais um viés para ver as artes cênicas – dança e teatro, especialmente. Já no encontro com o que é trazido de Jardim, como reunião, teoria aglutina sentidos enquanto quer dizer a própria possibilidade de ver, o próprio ver. Diz de um modo de ver, de conhecer, enquanto modo próprio no qual a coisa se mostra, é. Coisa aqui

ISSN: 2238-1112

pode ser qualquer fenômeno, acontecimento ou questão. Teoria, neste raspar e resgatar sentidos, é aquele outro ver (paradoxal) do que é invisível, para conhecer. Teoria, originariamente, conforme visto, fala a respeito da revelação daquilo que é vigente em sua vigência, isto é, a coisa se mostrando, se dando a ver coisa durante seu estar sendo coisa. Teorizar, assim, é ver a maneira como algo se mostra a partir de si. É conhecer pelo aparecer, mostrar, dar a ver, enxergar, saber entrever, saber escutar, saber esperar. É este ver (d)o que se dá a ver. Ver, aparecer, clareira (do ver, do ser) só podem se dar junto ao e desde o acontecer da coisa como coisa. Há que acontecer o visto para ver, para teorizar. A teoria não pode ser anterior à prática. O ver, o teorizar não podem ser anteriores à coisa se dando, à vigência, ao aparecimento, ao real sendo.

A obra de – arte, dança, atuação – é o real acontecendo, em obra e operação, para que então se possa ver, teorizar (a realidade no todo que é, não é e vem a ser). A obra opera, isto é, uma obra de arte é real e concretamente obra quando o poético é instaurado, quando tempo-espacialidades são abertas e quando a circularidade se evidencia. O ritual precisa acontecer, o mítico precisa ser novamente outra vez evocado para que o real (ou o ser) se apresente como sempre está, se dando, sendo. Só aí que pôde e pode haver a teoria, do conhecer. O lugar deste aparecimento, deste dar-se a ver é, em sentido ampliado de ritual, teatro. No teatro se representa, se dança, a arte se faz. O ritual do teatro, do dar-se a ver, se dá na dança, no representar, no fazer (da) arte, qual seja. Daí para ser, então, também, o lugar do teorizar. Este – assim como o conhecer – nunca é nem será assegurar-se de um controle da realidade, mas sim de seu entrever e saber em sua infinitude e complexidade. É estar em abertura à realidade do real. Assim nos aproximamos do mesmo que é pensar, dançar, atuar.

Teatro deve passar a ser entendido para além da dimensão do lugar físico ou geográfico – uma infraestrutura – para ser fundação deste próprio sentido originário de teoria, como prática. Prática esta que é exercício, que é realizar, fazer, criar, inventar, como é o fazer da arte, de trazer ao mundo desde o nada. O dançar e o representar se nos revelam como formas de teorizar, de conhecer, fazer aparecer, fazer com que se mostre. Dançar e representar dão algo a ver, fazem com que algo apareça. Este algo, sumariamente, é corpo. Tanto quanto é a própria dança e o próprio teatro. Este algo, entretanto, é também a circularidade que dança e teatro nos possibilitam ver e pela qual se constituem o isto que são. Ela faz abertura ao

agir do ser, ao acontecimento poético, ao sentido interposto. Circularidade que põe em unidade, como um abraço dança-teatro, mas que ainda assim distingue, dando mais ser coisa à coisa, ou seja, mais dançar à dança e mais representar ao teatro.

Este sentido de teoria originária como prática realizada em coro, coletivamente, que através de si evidencia o estar coletivo e o pertencer a uma rede é o que podemos experienciar com o dançar. Por isso também que dançar, e aqui em proximidade com o representar do teatro, são caminhos. Percorremo-los para conhecer, para teorizar e principalmente para experienciar o ser sendo o que é, o humano sendo humano.

3. Circularidade do pro-duzir

Coro e círculo, início das formações ritualísticas e referência à forma grega do palco: um lugar para que o acontecimento (poético, artístico, ontológico) aconteça, elevado e privilegiado em relação ao seu redor. Coro (re)aparece como corpo(s) em ação, em agência. O teatro, como rito e como espaço palco-coro-artistas, permite participação no ver o corpo sendo (este) coro e se fazendo arte, obra, dança. Deste círculo, dançar e representar se manifestam e, com isto e para isto, uma figura – a do artista – é obrada, é surgida. Figura esta num só tempo reflexo e reflexão do coro, da circularidade.

Palco passou a ser lugar de destaque, como comumente hoje se gasta esta palavra em discussões ou acusações de privilégio, visibilidade e atenção. Ainda assim, desgastada, a palavra carrega seu sentido originário de visibilidade, do dar-se a ver, seja a si, ao outro, mas principalmente do a-si-no-outro. *Especulum* (que resulta posteriormente em espetáculo), vale grifar, é a origem em comum daquelas palavras que rodeiam um então abraço da dança com o teatro. Remete-se ao mesmo tempo e em sentidos orbitantes a espectar, especular, espelho, espectador e espetáculo, evidenciando o momento de ver-se outro, ver-se no outro e ver-se com o outro. A todos estes momentos nos convidam – da mesma forma - o dançar da dança e o representar do teatro como teoria originária.

Contudo, seriam estas relações e referências entre dança e teatro apenas um pensamento do ver? Ou ainda, são pensamento do fazer em coro, de uma circularidade ou rede como o que permite que dança aconteça? O delineado histórico da formação circular na ritualística dionisíaca acaba por derivar no teatro

ISSN: 2238-1112

como acontecimento da tragédia, da comédia, da arte, da vida, do poético, do sagrado. Um grupo de artistas que mais do que mostrarem algo, fazem re-aparecer o mito, o rito. Ou seja, teorizam, re-apresentam, movem, re-nascem neste fazer, no exercício poético que tem como espaço de realização palco e espetáculo. O fazem circulados por um coro, para o humano, para seus pares, seus iguais, seus reflexos. Acontecer em coro não diz de uma espécie de contrato social, mas disto que é possibilitado apenas pela rede, pela circularidade, pelo extraordinário, pelo poético, que acolhem, aglutinam, reúnem. São feituras de encontros.

Seguindo pela circularidade de *choreo*, *choreia* e *chorus*, retornamos agora à pergunta pelo que é remetido por coreografia. Pode este caminho traçado nos dizer que coreografia seria, à sua maneira, teoria originária? Pelo diálogo etimológico e pelo movimento de revelação e desvelamento de sentidos que experienciamos, coreografia deve ser, acredita-se, uma forma de reunião ou organização disto que se dá a ver. Coreografia deve ser (atualizada ou retomada?) como forma ou investida a organizar (para reunir) ou reunir (para organizar) o que se dá a ver no dançar da dança: a circularidade da dança. Organizar e reunir são escolhidas por serem palavras que remetem à disposição e distribuição e, ao mesmo tempo, a recolher e guardar. Palavras que se aproximam de um sentido de ordenação e escrita que carrega/carregou por muito tempo coreografia, mas que distinguem sentidos desta atualização que se mostra necessária. Mais do que fechar o dançar (em conceitos ou sequenciamentos), coreografia deve, em vigor do que aqui pensamos, ser mais uma forma de dispor, abrir (coisas, corpos, danças) que faça e fará reaparecerem, ou que re-apresenta ou ainda que re-ritualiza as questões. Sejam de corpo, de arte, de verdade, de existência, do ser – questões ontológicas-poéticas-originárias.

Coreografia não precisa servir para limitar, escrever ou registrar danças. Além e aquém disso, é para que possam ser sempre outra vez acessados, tocados e experienciados caminhos de diálogo com as questões, similares ao que aqui fazemos. Ela é teoria quando e como este caminho – prático, procissão – no sentido da ativação de circularidade. Coreografia é um fazer em coro, de dança, do teatro, que atualiza o sentido de ação em direção e culminação conjunta, do originário de teoria. Ainda que se evidencie o caráter coletivo, abarca também o fazer solitário do artista, sempre em rede e atravessamento. Mesmo em coreografia de um dançar solo, nunca é individual, é sempre de coro, com coro e coletivo.

A teoria originária é circular, em círculo na, da e com a prática. Como coreografia, é caminho, disposição e organização para que a circularidade se dê a ver. Coreografia não deve ser mero sequenciamento de passos, movimentos, intenções, gestos, deslocamentos ou posições. Ela deve ser ordenação apenas no sentido de ser ou dar caminho para que o sentido se interponha. Quer dizer, ela pode conduzir ao ver enquanto pode também ser condutora do aparecer de circularidade.

Seria coreografia teoria de dança, do dançar? Relembremos Jardim (2005) e seu apontamento da teoria como visão e guardiã da verdade, do processo de desvelamento. Teoria revela a circularidade da coisa quando esta se dá a ver, no caso, de dança, de corpo em dança. A realização em coro aparece – teoria – como o que revela o ser da dança, como o que nos possibilita (entre)ver o ser da dança, a circularidade do dançar. Torna-se aparente nas danças que nascem, vão e vem, se mantém ou se perdem. Ainda assim é invisível, está de passagem e nas passagens do dançar pelos corpos. Se instaura, mas não é capturável; retorna, mas não é previsível ou produzível. Circula, faz sentido, mas nunca é mensurável. Se instaura. É unidade, bem como totalidade, mas que está sempre atenta, voltada à singularidade, atualizando e transformando desde o singular. O que se dá a ver em circularidade, em renovação, porvir e por fazer-se, como algo que se destaca, se dá a ver para se mostrar em comunhão – espelho ou reflexo do coro. Não espelhando o individual, mas o uno. Um reflexo invisível entrevisto na ambiguidade do paradoxal. É a circularidade do que vê e se vê no que vê, do que se dá a ver (teoria) para se ver. Porque é reflexo de si no outro, círculo; porque se consuma como circularidade, se consuma como visto, feito.

No abraço dança-teatro, o que se reflete/vê é a capacidade e primor humanos disto que Jardim (2005) e Heidegger (2010) chamam pro-duzir: trazer ao mundo, criar, dar corpo ou realização. Isto, a que Jardim encontra afinação e ressonância e ao que Heidegger chamou pro-duzir é, na realidade, a mais privilegiada ação humana. Criar, pôr em obra, pôr no mundo, pela e como arte, é onde privilegiadamente se experiencia a pro-dução. Não no sentido de especialidade, mas sim no sentido do que nos faz humanos, nos provê (ou restitui) humanidade. Trazer ao mundo, libertar, pro-duzir é um exercício tão diário quanto raro, tão comum quanto epifânico ou exclusivo ao artista. Na verdade, é muito menos do artista do que do humano, que acaba por fazer-se canal para o

ISSN: 2238-1112

acontecimento, é feito lugar de eclosão da arte e aquele que serve ao acontecer. Fazendo, torna-se feitura, feitor e coisa feita. Neste abraço, unidade entrevê-se circularidade em pro-dução.

A pro-dução não é um fazer do artista, mas da arte, da obra. Conforme Heidegger (2010) Jardim (2005), o artista é capturado pela arte, pelo fazer, tornando-se apenas o caminho de eclosão da obra, isto é, do pro-duzir. Ainda assim, como vimos, raramente é um fazer individual, ficando evidente outra vez o coro e a coletividade, estes também como caminho do pro-duzir. Isto que toma, que invade, que preenche ao mesmo tempo que esvazia, que eleva ao mesmo tempo que faz retornar à terra e ao mundano, que atualiza a comum união do homem (em geral) à humanidade, é o movimento da circularidade. Desde esta, produção de dá a ver. Com a circularidade desde e pela arte, pro-duzir é fazer-se mais da terra, do poético, mais humano, criativo e criação. É fazer-se reflexo e reflexão, é atualizar o singular no coletivo e este naquele, é ação em direção à abertura ao ser.

O que se dá a ver na dança, no teatro, na dança-teatro também, mas em geral, nas artes uma vez ditas performáticas, cênicas, do corpo é pro-dução. Porém, quais não seriam as artes “do corpo”? Quais não produzem o “cênico” como encontro-instauração espaço-temporal? Quais artes, se é possível esta pergunta, não são sua própria performance desde e na unidade fazer-feito-feitor, arte-obra-artista? Isto que se mostra e se retrai, se desvela e vela, que reúne sendo fruto de reunião – quando reunião em sentido do ser-com, ser-no-mundo e circularidade –, é o acontecer ou agir do ser, do poético, do originário (ou ainda: da mágica, da arte, do obrar). Pelo exercício do fazer arte – do dançar, do representar – em continuidade e manutenção é que circularidade vai podendo ser vista, podendo fazer (mais) sentido e se desdobrando. Nas suas dobras e desdobramentos o que se conhece (mais) é o humano e seu ser. O movimento se preenche de repouso, o que é se preenche de não-ser e poder ser, o todo se preenche de vazio, de excesso de possibilidade do próprio preenchimento. Tal exercício, pro-duzir.

A evocação do sentido do mito, da qual o artista é ferramenta e o teatro (rito) é fenômeno, possibilita o fazer do artista e o acontecer da arte. Admirado, isto é, *ad*-mirado, *ad*-visto, junto do visto, junto do ver, em proximidade e experiência de teoria, o artista é poeticamente inaugurado, quer dizer, ganha sentido, é tomado pelo conhecer, pelo sabor do saber. Por esta ciência, toma-o a pro-dução, inaugura-se a obra. Por esta ciência, o humano ocorre. O homem age e este agir é o atuar, o

ISSN: 2238-1112

dançar ou o poetar, é a escuta do ser. Este atuar, como agir, é a eclosão do excessivo no homem, é a humanidade aflorando violentamente na dinâmica de recolhimento tensionada no gesto. A excessividade da circularidade que se mostra, se faz experienciar.

O ver da teoria originária enquanto coreografia acaba por, em última instância, delinear o humano do homem, a humanidade da humanidade. Da mesma forma, quando somos realização da arte acontecendo em corpo, como na dança, somos mais humanos. Aí podemos entender e nos aproximarmos das questões de existência e ontologia do ser.

O que possibilita o ver próprio do dançar e do representar é o ato de pro-dução. Aparece como agir que garante mundo e vigência como presença e sentido a algo, é o que torna o humano mais húmus, terra, originário. É o modo o qual a obra de arte (ou o dançar, ou o representar), tomam o humano e possibilitam eclosão de obra, artista e ação. Ou seja, pro-duzir inaugura dinâmica de ver, de aparecimento. Neste aparecer, arte é espetáculo como lugar do teorizar (especular) e do ver-se (espectar). Dança e teatro são aí o encontro que possibilita ver e entrever este aparecer.

Para que pro-dução aconteça, é condição coro e encanto. Pensando melhor, é condição ser humano ou, numa redundância estratégica, é condição condição humana. Esta nos diz da lembrança (retomada) do sentido do ser, da experiência (e dor, ferida) da finitude e da imediatez do ser-com e ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2002). Isto é, somos humanos porque referência entre ser e sendo, porque nascemos para a morte e porque sempre e imediatamente estamos jogados no mundo. Pro-duzir é o que nos restitui condição humana e nos conduz a experienciar e conhecer a realidade em sua dimensão ontológica e poética. Dançar e representar são, aí, caminhos para que o humano seja mais humano, mais memória e mais história enquanto realização do real e acontecer do e no tempo.

Dinis Zanotto
UFRJ
dinotto@gmail.com
Mestrando em dança pela UFRJ e bacharel em dança pela Faculdade Angel Vianna. Bailarino, professor, coreógrafo e diretor com três espetáculos autorais estreados e textos publicados em periódicos internacionais e capítulo de livro.

Orientador: Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes
UFRJ
igortsfagundes@gmail.com
Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ e coordenador do curso de Bacharelado em Teoria da Dança na mesma instituição. Lidera o grupo de pesquisa/CNPq “Corpo, educação e poéticas interdisciplinares” e coordena o Núcleo Interdisciplinar de Filosofia, Educação, Poética e Corporeidade (DAC/EEFD/UFRJ). Doutor em Poética (UFRJ), poeta, ensaísta, macumbeiro. Autor de diversos livros, tais como Poética na incorporação (2016) e Pensamento dança (2018).

Referências

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.
COPELIOVITCH, Andrea. Teatro. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de, FAGUNDES, Igor, FERRAZ, Antônio Máximo, TAVARES, Renata (orgs.). **Convite ao Pensar**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 229-230, 2014.
HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad: Manuel Antônio de Castro e Idalina Azevedo. São Paulo: Edições 70, 2010.
_____. **Ser e Tempo**. Trad: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.
_____. **Ensaios e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002.
JARDIM, Antonio. **Música:** vigência do pensar poético. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: Performance e política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.
MOSÉ, Viviane. **Receita para lavar palavra suja**. Rio de Janeiro: Arteclara, 2004.
PEREIRA, Isidro S. J. **Dicionário grego-português e português-grego**. Porto: Apostolado da Imprensa, 1969.
PESSOA, Fernando. O Guardador de Rebanhos. *In*: **Poemas de Alberto Caeiro**. 10ª ed. Lisboa: Ática, 1993.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

No meio do caminho havia uma pandemia: (re)definindo a pesquisa a partir de imagens e memórias arquivadas do Projeto Orlandança

Janaina Pimenta Calixto (PPGACV – FAV/UFG)
Leda Maria de Barros Guimarães (PPGACV- FAV/UFG)

Dança, memória e história

Resumo: Trata-se de um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento, no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da FAV-UFG e pretende discutir acerca das mudanças nessa investigação devido à pandemia de COVID-19 iniciada em 2020. Intenciono refletir sobre o exercício da escrita do memorial narrativo intitulado “Percursos de uma prática educativa em dança: memórias afetivas, visuais, dançantes”, escrito no ano de 2020 durante a pandemia, acerca de minhas experiências como artista/docente junto ao Projeto Orlandança de 2015 ao início de 2020 na Escola Municipal Orlando de Morais em Goiânia. Desejo discorrer sobre como a construção deste memorial narrativo, através das imagens arquivadas de minha história à frente desse Projeto contribuíram para a (re)configuração de minha pesquisa de mestrado, encaminhando as discussões para os campos de acervo, arquivo e memória. Neste trabalho recorro à autores de campos de conhecimento diversos, sendo eles: dança, cultura visual e imagens, educação, arquivo e memória.

Palavras-chave: DANÇA NA ESCOLA. IMAGEM. MEMÓRIA. ARQUIVOS DE DANÇA

Abstract: This is an excerpt from an ongoing master's research in the Postgraduate Program in Art and Visual Culture at FAV-UFG and intends to discuss the changes in this investigation due to the COVID-19 pandemic, carried out in 2020. Intentiono reflect on the exercise of writing the narrative memorial entitled "Visual pathways of an educational practice in dance: affective, visual, dancing memories", written in 2020 during a pandemic, about my experiences as an artist / teacher with the Project Orlandança de 2015 to early 2020 at the Orlando de Morais Municipal School in Goiânia. I want to talk about how the construction of this narrative memorial, through the archived images of my story ahead of this Project, contributed to the (re)configuration of my master's research, forwarding it as responsible for the fields of collection, archive and memory. In this work I resort to authors from different fields of knowledge, namely: dance, visual culture and images, education, archive and memory.

Keywords: DANCE AT SCHOOL. IMAGE. MEMORY. DANCE FILES.

1. Introdução

Este texto trata-se de um recorte de pesquisa de mestrado no Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da

ISSN: 2238-1112

Universidade Federal de Goiás (PPGACV-FAV/UFG) em andamento, intitulada "Imagens e memórias arquivadas: experiências de uma artista-docente no Projeto Orlandança", partindo de experiências enquanto artista-docente na Escola Municipal Orlando de Morais em Goiânia, entendendo artista/docente como

> aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir também tem como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também explicitamente educacionais. (MARQUES, 1996, p.112, grifos da autora).

Surge a partir das mudanças provocadas pelo isolamento social trazido pela pandemia de COVID-19 e todas as reflexões surgidas deste contexto, provocando uma saída da zona de conforto enquanto pesquisadores, motivando-nos e trazendo a urgência de modificações, (re)definições dos caminhos metodológicos da pesquisa. Especialmente no caso da pesquisa em que proponho, pois, toda a investigação seria em campo, em uma escola municipal, onde desenvolvo a docência em dança – no Projeto Orlandança.

Com o início da quarentena em março e a suspensão das aulas presenciais [e o avançar desta sem previsão de retorno], tornou-se impossível cumprir o cronograma de pesquisa estabelecido anteriormente.

Estava extremamente angustiada [como muitos] com os rumos que a pesquisa iria tomar, diante do atual cenário pandêmico. Como realizar a construção de dados se o local da pesquisa estava fechado? Impedido de qualquer contato ou investigação presencial? Todo o planejamento tinha ido por água abaixo e eu me perguntava como continuar. Dessa maneira, fui provocada por minha orientadora Leda Guimarães à (re)definir alguns elementos desta "célula coreográfica" que constituirá a grande coreografia final – a dissertação.

Assim, ela me instigou a escrever um memorial narrativo sobre minhas experiências junto aos estudantes do Projeto Orlandança, à princípio sem muitos referenciais bibliográficos, a fim de trazer uma escrita mais fluida e baseada em minhas memórias e arquivos. Seria um exercício de memória como provedora de respostas sobre a própria origem e identidade, como aponta Assmann (2011).

Este foi um momento considerado divisor de águas para a investigação. Me trouxe certo acalento no coração de pesquisadora, e me permitiu esperança de realização e conclusão da pesquisa. Este exercício, de olhar, de escuta, de (re)lembrar minha trajetória com os estudantes, ao longo dos cinco anos de trabalho,

ISSN: 2238-1112

trouxe uma clareza e maior segurança sobre alguns aspectos da pesquisa que para mim ainda se mostravam frágeis. Pretendo discutir neste texto sobre este exercício e suas reverberações na pesquisa.

2. “No meio do caminho havia uma pandemia”: modificações [coreográficas] no percurso investigativo

A pandemia de COVID-19 atingiu particularmente meu mundo no dia 16 de março de 2020, quando recebemos a notícia oficial da Prefeitura de Goiânia sobre a suspensão das aulas presenciais. Lembro-me de até então encarar tudo o que vinha sendo apresentado pela mídia a respeito do que acontecia nos outros países atingidos pelo vírus “com uma sensação de frio distanciamento, como às vezes se discute uma possibilidade remota. Afinal, não era fácil determinar se tais previsões se tornariam reais.” (DAS, 2020, p.01)

Mas as previsões se tornaram reais, e o que à princípio parecia ser algo “passageiro” como apontavam algumas medidas governamentais, não se concretizou. O isolamento foi se avançando e com ele a angústia e a desesperança do “que fazer com a pesquisa?”, “como trabalhar a construção de dados diante da impossibilidade de encontro com os estudantes, sujeitos da pesquisa?”.

Nesse período a pesquisa já estava submetida e aprovada pelo Comitê de Ética, com um cronograma rígido a ser cumprido, onde pretendia iniciar as observações e desenvolvimento das atividades propostas na segunda quinzena de março, ou seja, na semana em que tudo parou!

No meio de todo esse caos vivido, era impossível não questionar, sobre a realidade [desigual] enfrentada pelos participantes da pesquisa – estudantes de uma escola pública de periferia, com baixo poder aquisitivo e acesso restrito a bens essenciais de sobrevivência. A começar pelas experiências de governança que têm variado muito entre diferentes regiões do mundo, e até mesmo em uma mesma cidade, pois as políticas de isolamento social têm ocorrido de maneiras distintas para as classes média, alta e para os pobres.

Assim, precisei refletir sobre a situação delicada enfrentada pelos estudantes da escola municipal onde leciono. Nos quais em situação “normal”, em seu bairro de periferia de Goiânia, já são privados de acessos básicos como saúde, educação, saneamento básico, tratamento de esgoto [onde em vários pontos do

ISSN: 2238-1112

setor o esgoto corre à céu aberto], segurança... e em tempos de pandemia e isolamento social se viram ainda mais privados, tendo que se “amontoar” em espaços pequenos de suas residências, onde dividem o ambiente com aproximadamente umas dez pessoas, entre pais, irmãos, tios e avós, na maioria das vezes, ao contrário de outras pessoas de outras classes sociais e bairros nobres de Goiânia que permaneciam isolados com todo o conforto e privilégio de seus lares, inclusive me reconheço nesse lugar de privilégio, de melhores condições e acesso a moradia, saúde, educação e etc.

Outro fator de desigualdade nesta pandemia, que merece destaque, vem também pelo acesso às aulas on line. Os estudantes da escola municipal onde estou professora, estiveram desde o início do isolamento social praticamente sem acesso à aulas até agosto de 2020, pois a Prefeitura de Goiânia inicialmente realizou um levantamento, em modos de questionário, afim de avaliar se as famílias tinham acesso à Internet, como a maioria do nosso alunado vem de família carente de recursos econômicos, muitos não tem acesso à uma Internet de qualidade, muitos fazem uso de 3G e ainda precisam dividir o celular [já que muitos não possuem computador] com seus pais e irmãos.

Às vezes para muitos pode parecer absurdo, e fora do nosso contexto, porém trago um exemplo para ilustrar essa dificuldade e desigualdade de acesso à Internet por parte destes estudantes. Durante a quarentena, em 2020, uma estudante conversou comigo tentando organizar uma intervenção para o dia internacional da dança [29 de abril], que realizamos todo ano na escola.

Propus que gravassem pequenos vídeos deles dançando, e me enviassem via whatsapp através do grupo do Projeto Orlandança que temos, para que fosse feito uma edição. Muitos se mostraram animados e interessados, mas infelizmente a atividade não pôde ir adiante pois a maioria não conseguiu enviar o vídeo, devido à má qualidade da Internet, então mais uma vez, as condições sociais, tecnológicas os privando do acesso a práticas educativas, neste caso, em arte.

Atualmente, a Rede Municipal de Educação de Goiânia (RME-GO) tem trabalhado por meio de um Ambiente Virtual de Aprendizagem Hibrído (AVAH), onde os estudantes estariam agrupados por escola, por turmas, tendo acesso direto aos seus professores e colegas para receberem as atividades por disciplinas diariamente. Porém, esta plataforma tem se mostrado, até o momento, carregada de

inúmeros erros e falhas, vive sobrecarregada e inviabiliza um ensino efetivo e contato maior com os estudantes.

Enquanto isso, os estudantes seguiram preocupados e questionando sobre suas aulas. Lembro de uma destas estudantes – participante desta pesquisa, preocupada com as aulas on line, em 2020, querendo acessá-las e ainda perguntando algumas indicações de canais no You Tube para que ela continuasse de certa forma a ter aulas de dança, já que o único acesso vivenciado que esta e demais estudantes possuem à arte, à dança, vem da escola.

E ainda, em setembro de 2020, ao me enviar uma mensagem via Instagram me perguntando se ela poderia postar alguma foto dela dançando no dia do bailarino (01 de setembro), seguida de um áudio emocionado onde ela afirma que tem assistido diversos filmes de dança nesse período e tem ficado angustiada ao pensar que não está fazendo o que mais ama que é dançar, se questionando se teria realmente uma oportunidade de dançar como outras pessoas, já que a única oportunidade de acesso ao conhecimento à dança que já teve e tem é por meio da escola.

Esta estudante por diversas vezes compartilhou suas angústias e reflexões sobre estar sendo privada de seu acesso à arte, à dança, já que neste ano ela sairia (e saiu) da escola, não podendo mais participar do Projeto Orlandança, sem saber se teria uma outra oportunidade de um ensino crítico/reflexivo em arte/dança na escola.

Necessário pontuar que as atividades do Projeto Orlandança estão suspensas durante todo este período pandêmico, haja vista que, como exposto, não seria possível a continuidade destas de forma remota.

Toda essa realidade posta neste período, me fez refletir sobre a pesquisa, e na necessidade de (re)configuração desta. Diante de todo esse contexto não seria possível continuar com a formatação pensada anteriormente.

Nesse sentido, entendo que,

> La fragilidad biológica actualiza también una de orden ontológica. Cuántos comienzos y proyectos suspendidos, viajes cancelados, porvenires sacrificados. El virus sabotea el imaginario del cálculo y control del sí mismo. La soberanía sobre el tiempo ha sido maniatada sin más. No somos sujetos sobre un predicado maleable, sino más bien puro devenir-frágil en un mundo que no controlamos. (GONZÁLEZ, 2020, p. 140)

ISSN: 2238-1112

Assim, a escrita do memorial narrativo surge como elemento essencial para essas mudanças e fragilidade do momento, (re)definições do modo de se fazer pesquisa passam ser prioridade, e de certa forma um alívio para as angústias neste momento de incertezas, trazendo uma possibilidade de continuidade e realização da pesquisa.

A (re)configuração desta, partindo de uma escrita de um memorial narrativo a partir de minhas experiências no Projeto Orlandança, fervilharam diversas discussões. Sabe-se que na Academia, nos Programas de pós-graduação, a experiência, nesse caso, minha experiência docente, pode não ser considerada um conhecimento caracterizado como acadêmico. Embora haja diversas pesquisas empíricas, é inevitável o surgimento de debates inúmeros, levando-me a pisar em um terreno delicado e movediço da empiria.

Neste contexto, entendo que a "Covid-19 mostrou, tragicamente, que é impossível saber com antecedência que tipo de conhecimento será caracterizado como acadêmico, não acadêmico ou instrumental." (DAS, 2020, p.05). Sendo que a autora compreende por instrumental, aquele conhecimento que mostra sua relevância imediata, contabilizada.

Assim, penso que é preciso tentar reorientar nossas pesquisas de maneira

> a dialogar com as demandas por mais conhecimento geradas pela pandemia em termos de variações locais [...] podemos melhor colaborar quando diante de problemas concretos que nos requerem colaboração — e que sem o conhecimento trazido por diferentes disciplinas para as situações ficaremos aprisionados em nossos casulos. Algumas vezes, nossas questões são imediatas. (DAS, 2020, p.06)

Entendo que as questões que me fizeram alterar os modos de pensar a pesquisa são imediatas, e o contexto pede essas mudanças, que tem tido, de certa forma, um efeito positivo nesta investigação.

É necessário entender que "el coronavirus está poniendo a prueba nuestro sistema" (HAN, 2020, p. 97) Nossas estruturas sociais, econômicas, culturais e educacionais não serão mais as mesmas pós pandemia.

Nessa perspectiva, penso que teremos um desafio grandioso pela frente, ao término dessa pandemia, do isolamento social e retomada das aulas presenciais, já que o mundo não será mais o mesmo, nós não seremos mais os mesmos, nossos estudantes não serão mais os mesmos, pois "trarão suas experiências de sofrimento

social e pessoal em massa para as salas de aula no próximo ano" (DAS, 2020, p. 05)

Recordando das histórias hostis de seus cotidianos, que os estudantes já contavam antes da pandemia, questiono sobre como serão essas histórias ao retornarmos... como lidaremos com tudo isso? Como o ensino das artes poderá contribuir neste sentido? Como as experiências docentes em dança na escola, poderá lidar com essas realidades, de uma forma crítica e empoderadora?

Pretendo preparar os estudantes para ler criticamente o mundo, seu contexto sobre a pandemia e produzir mais conhecimento em Arte sobre as variações, sob certas condições sociais, especialmente sobre o que vivenciaram em suas comunidades neste período. (DAS, 2020). Quem sabe propondo criações em dança que tragam para a cena essas realidades.

Interessante notar que iniciei meu percurso nesta pandemia com desesperança e desespero em realizar a pesquisa na escola como havia planejado anteriormente, no entanto, foi possível (re)definir minha pesquisa e encontrar certa esperança e otimismo, de que tempos incertos pedem cautela, respiro e principalmente flexibilidade e (re)invenções. Felizmente a dança vem contribuir neste sentido, se uma ideia, um movimento não está dando certo, não se encaixará na coreografia final, é preciso mais experimentações e criatividade, para que nov movimentos surjam e assim possam fazer parte desta coreografia final, como encaro a construção de minha dissertação.

3. Arquivos, imagens, memórias que dançam, ganham "corpo", movimento e [re]definem a pesquisa

Antes de discorrer sobre as modificações na pesquisa, é preciso entender como esta era antes da pandemia. Assim, o título inicial desta era: "Visualidades e empoderamento pela dança análise dos processos de mediação no "Projeto Orlandança". Inicialmente, a metodologia desta investigação se caracterizava como uma pesquisa qualitativa, levando em consideração uma relação dinâmica entre sujeito e mundo real, uma contínua interação entre mundo objetivo e subjetividade, o que ainda se mantém.

Seria realizada uma pesquisa etnográfica com os estudantes do Projeto Orlandança na Escola Municipal Orlando de Morais, utilizando a observação

ISSN: 2238-1112

participante como um dos instrumentos de investigação. Para a coleta de dados, sendo criados alguns encontros com rodas de conversas e momentos sensíveis onde os estudantes teriam acesso aos vídeos gravados de coreografias que já dançaram, suas imagens de apresentações, para colher os dados dessas experiências visuais. Sobre as relações que os alunos fazem entre dançar, vestir um figurino específico, estar em cena, o modo como se veem, que os outros os veem, e o empoderar desses sujeitos.

Além disso, como instrumentos de coleta de dados, pretendia-se aplicar um questionário e entrevistas semi-estruturadas, buscando aproximação do objeto de estudo, junto aos alunos do “Projeto Orlandança”, para avaliar as relações entre o aprendizado da dança, suas performances e o empoderamento social desses sujeitos. Além disso, intentava-se, criar junto com os educandos do Projeto, uma coreografia retratando as relações entre dança, visualidades e empoderamento social.

Houve mudanças significativas no que se refere ao tipo de pesquisa realizada e aos instrumentos de coletas de dados, pois, como dito anteriormente, com o fechamento das escolas, esse formato de pesquisa se tornou inviável e irrealizável. Discorrerei a respeito a seguir.

O ponto chave da mudança desta investigação, foi a escrita do documento memorial narrativo intitulado “Percursos de uma prática educativa em dança: memórias visuais, afetivas, dançantes”, escrito por mim em maio de 2020, após entender que o isolamento social se estenderia por mais tempo que o previsto, e consequentemente o fechamento da escola, inviabilizando a realização da pesquisa original, me provocando a criar brechas de se fazer essa pesquisa.

Procurei iniciar minha escrita a partir das imagens fotográficas e em vídeo que eu tinha arquivados desde o início do Projeto Orlandança, e qual não foi minha surpresa ao perceber o quanto eu já possuía, um material rico, que poderia ser estudado, debruçado para a partir daí surgirem diversas reverberações e discussões no campo das experiências de um ensino crítico e reflexivo em arte na escola pública, como têm surgido.

Toda a narrativa foi construída a partir das imagens, que com elas foram trazendo memórias, lembranças, afetos... detalhes de cinco anos atrás que eu nem me lembrava mais, foram surgindo e sendo transformados em imagens textuais. Isso

ISSN: 2238-1112

foi possível pois a "memória segue rastros soterrados e esquecidos e reconstrói provas significativas para a realidade." (ASSMANN, 2011, p. 53)

Sobre o aspecto narrativo deste memorial, Marques e Satriano (2017), afirmam que através de narrativas, têm-se a possibilidade de se (re)elaborar questões internas e dessa forma, fortalecer a autonomia e a autoria.

> A narração não é a descrição fiel do fato, mas como ele foi construído mentalmente pelo narrador. No narrado podemos conhecer mais acerca da subjetividade do narrador do que a "verdade" em si do narrado. (MARQUES; SATRIANO, p.373)

Entendi neste processo que as imagens

> são marcadas por todos os estigmas próprios da animação à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem. Elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma face que encara o espectador. (MITCHELL, 2015, p. 167)

Assim, a partir dessa escrita, a pesquisa se modificou para uma etnografia da minha experiência – as experiências vivenciadas ao longo dos anos de 2015 a 2020 no Projeto Orlandança - ou autoetnografia. Para Perotto (2015), amparada em Hernandez e Rifá (2011), um texto autoetnográfico é aquele que emerge da experiência corporalizada do investigador.

> A autoetnografia vem se consolidando como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu. Uma parte significativa dos artistas/pesquisadores procede a colheita de informações sobre sua própria trajetória e processo de criação, procedimento que se assemelha a uma colheita de dados autoetnográficos. Nesse caso, o pesquisador utiliza essas informações para produzir conhecimentos intrínsecos à prática artística. (DANTAS, 2016, p. 174)

Com isso, pretendo, atualmente, discutir, através dessas experiências, qual a potência do ensino de arte na escola? Como minha experiência docente responde essa questão?

Ao escrever este memorial, percebi que memórias, fatos, histórias foram surgindo em minha mente, e passadas para a escrita, coisas que já nem me recordava mais com frequência. Ao contar essas histórias a partir de minhas memórias, consegui perceber que "a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino." (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.212)

ISSN: 2238-1112

> As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. “E é justamente por que as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história.” (DIDI HUBERMAN, 2012 p. 213)

Assim, entendo que as

> imagens se constituem na possibilidade de acesso ao mundo e, ao mesmo tempo, de ser acessado. Troca que se expressa em pensamento, uma vez que cada representação tem um jeito próprio de se organizar a cada momento.” (BITTENCOURT, 2012, p. 311)

Em uma das imagens presente no memorial narrativo, onde apareço dançando com uma estudante, tive um grande exemplo de como esse exercício de escrita a partir desses arquivos me afetou, trazendo memórias há muito esquecidas. Essa coreografia, surgiu a partir de uma solicitação da estudante presente em cena, que me pediu para criarmos uma coreografia para dançarmos juntas no final do ano na escola, inspirada pelas aulas de dança na escola e outras aulas de dança que fazia fora da escola. Assim, criamos juntas uma coreografia e dançamos para a comunidade escolar.

Essa foi uma experiência incrível, pois além de estar compartilhando a dança com uma das estudantes do Projeto Orlandança - fato que aconteceu bem no início do Projeto em 2015 - onde ela participou inteiramente da criação, os demais estudantes puderam perceber e apreciar como a professora deles estaria num palco, numa apresentação de dança, num lugar que eles poderiam ocupar. Compreendi que nossos estudantes possuem muita curiosidade em nos ver praticando aquilo que ensinamos, talvez para entenderem se realmente “é possível” e “o que é possível”.

> Este momento de ver a comunidade escolar “do palco” e não dos “bastidores” ou “plateia” como na maioria das vezes me coloco quando meus alunos se apresentam, foi bem interessante para mim, me colocar neste lugar de insegurança também, de (re)descoberta, uma certa fragilidade e ao mesmo tempo de grandes possibilidades. Em contrapartida, o “ser vista” pelos alunos também foi um momento de muita potência, percebi nos olhinhos maravilhados e nos comentários que vieram em seguida: “nossa professora, você também dança!”, e ainda “dança conosco, com uma de nós”. O que para nós parece ser corriqueiro, para eles se tornou algo de muita importância e valor. Interessante que ao lembrar disso agora, percebo que nunca mais me permiti ou possibilitei uma experiência como esta na escola, sempre faço questão de falar que não danço com meus alunos, pois não quero tirar deles este momento “sublime” de estar no palco, de “ser visto”, correndo o risco de acabar desviando, em algum momento, a atenção do público para mim, pela diferença histórica e de experiências vividas no/pelo movimento dançado e expressado. Sem me

ISSN: 2238-1112

> dar conta do quanto esses momentos de dançar com eles em um palco, também é de igual importância, e podem se tornam momentos únicos de aprendizados e trocas de saberes. (APÊNDICE, 2020)

Isso ocorre, pois as

> imagens se constituem na possibilidade de acesso ao mundo e, ao mesmo tempo, de ser acessado. Troca que se expressa em pensamento, uma vez que cada representação tem um jeito próprio de se organizar a cada momento." (BITTENCOURT, 2012, p. 311)

Após este exercício de escrita e olhar mais atento para as imagens que compõem a história de minhas experiências na docência em arte na escola – no Projeto Orlandança, a pesquisa se encaminhou para uma investigação com arquivos.

> O arquivo é uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado. Nele, tudo se focaliza em alguns instantes de vida de personagens comuns, raramente visitados pela história, a não ser que um dia decidam se unir em massa e construir aquilo que mais tarde se chamará história." (FARGE, 2017, p.14)

Assim, esta pesquisa com os arquivos do Projeto Orlandança, se torna potente no sentido de focalizar alguns instantes de vida dos estudantes deste Projeto, sujeitos periféricos, raramente visitados pela história. Anjos (2012) amparado em Pierre Nora (1993) e Pierre Burke (1992) afirma que o desejo de preservar apenas o que se considera importante sobre a trajetória de determinado grupo, de uma cidade ou instituição, torna o arquivo um lugar de memória, um lugar material, simbólico e funcional, onde nenhuma memória é espontânea, mas criada, podendo ser tanto uma memória social como também de uma amnésia social.

A partir daí, essa pesquisa busca se aproximar do termo memória social onde o

> arquivo torna se o lugar que ajuda a apresentar às gerações futuras determinadas imagens do grupo ou instituição que nele deposita sua documentação, das quais se constitui baluarte e guardião. Ele oferece, a partir de um conjunto de realidades que ajuda a recordar, uma identidade para o grupo que o institui. (ANJOS, 2012, p. 175)

Nessa perspectiva, Farge (2017) aponta que talvez "o arquivo não diga a verdade, mas ele diz *da verdade*" (p. 35, grifo da autora), pois são elementos da "realidade, que por sua aparição, em determinado momento histórico, produzem sentido. É sobre sua aparição que é preciso trabalhar, é nisso que deve decifrá-lo" (p.35), já que o arquivo possui uma linguagem própria, sendo essa língua, essa escrita devendo ser decodificada.

ISSN: 2238-1112

Entendo que atualmente o maior desafio é organizar, selecionar, analisar, compreender as imagens arquivadas do Projeto Orlandança e o documento Memorial Narrativo.

Para isso, amparada em Farge (2017), pretendo construir uma catalogação deste material arquivado, realizando o que esta chama de os gestos de coleta, tendo as seguintes “fases”: despojar (apreciação, leitura cuidadosa e paciente do memorial narrativo), jogos de aproximação e oposição (organização do documento a partir de temáticas que interessam mais às discussões da pesquisa), recolher (coletar e classificar os dados organizando-os em ordem cronológica e espaciais previamente estabelecidos), armadilhas e tentações (cuidado ao procurar decidir e selecionar o que é essencial e o que é inútil para a pesquisa neste momento).

Atualmente, após as modificações, a coleta de dados e sua construção, se dará a partir da análise de arquivos, memórias, fotografias, vídeos, textos e outros, acumulados em um acervo da pesquisadora, ao longo dos cinco anos de docência no Projeto Orlandança e que em partes, constituem o documento memorial narrativo acima citado.

Para a continuidade da pesquisa está prevista a constituição do arquivo das imagens que compõem o acervo da minha experiência no Projeto Orlandança. Este arquivo, se constitui do memorial narrativo escrito em 2020, tendo neste: uma escrita narrativa permeada de cerca de 250 imagens, sendo elas categorizadas inicialmente em – fotografias de dança (do espaço físico onde acontece as aulas, atividades desenvolvidas nas aulas, processos de criação, apresentações dos estudantes e apreciações em dança); imagens textuais (com falas dos estudantes, textos utilizados nos processos de criação e etc).

Além disso, o acervo dessa pesquisa também se constitui de outras imagens que não foram utilizadas no memorial narrativo e à priori foram classificadas em pastas por anos (de 2015 a 2020), contendo imagens fotográficas e vídeos diversos relacionados ao Projeto Orlandança: o espaço utilizado na escola, as atividades das aulas, os processos de criação, as apresentações coreográficas e demais atividades associadas.

Além disso, pretende-se utilizar como instrumento de coleta de dados cartas escritas pelos estudantes do Projeto, onde contam suas experiências durante

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

as aulas e como podem ter contribuído para uma leitura de mundo, sensível, crítica e empoderadora.

Já recebi as cartas de alguns estudantes, porém outros já não se encontram mais residindo no Setor e nem matriculados na escola, já que o contexto pandêmico atual obrigou muitas famílias a se mudarem e se adaptarem à nova realidade. A esses estudantes, ofereci a possibilidade de escreverem a carta e enviarem uma foto da mesma via aplicativo de mensagem, no entanto não obtive respostas. Acredito que utilizarei apenas as cartas já recebidas, totalizando oito até o momento.

Para AYOUB (2012), a escrita de cartas são uma possibilidade de deixar que as ideias possam fluir de uma forma mais livre, mais solta, mais pessoal, onde os estudantes são convidados a reconstruir suas memórias do Projeto Orlandança. Eles se tornariam parceiros nessa aventura de narrar o vivido.

Também realizarei uma entrevista sem-estruturada, com perguntas abertas, com membros da equipe diretiva da E.M. Orlando de Morais, a fim de compreender qual o olhar e significado construíram acerca do Projeto Orlandança. Essa ocorrerá de forma remota, on line via aplicativo Zoom, já que o contexto atual não permite uma entrevista presencial.

4. Considerações provisórias

Encerro provisoriamente minhas considerações a respeito dessa temática, na certeza de que o contexto social atual, de pandemia, e isolamento, tem sido motivador no sentido de repensar e redirecionar os caminhos da pesquisa. Possibilitando um amadurecimento de minhas ideias e soluções criativas para a pesquisa em andamento.

Penso como Tourinho (2012), que ser professora, pesquisadora, e artista [da dança], é desejar, sentir, desfrutar, vivenciar o incômodo e o prazer de nunca estar em um lugar só, de se instituir em espaços diferentes, de ser nômade. Ser nômade nem tanto no sentido físico, mas no subjetivo, intelectual que te desloca e te leva para outro lugar como aponta Braidotti (2009).

Entendo que a urgência dessa totalidade incompleta que me constitui enquanto sujeito na contemporaneidade (sujeito pesquisadora, sujeito artista, sujeito professora) e que marca a ambiguidade das nossas posições reforça de certa forma

ISSN: 2238-1112

a parcialidade e o caráter provisório do conhecimento que construo em minha pesquisa. (TOURINHO, 2012).

Essa (re)definição de meus caminhos metodológicos significam para mim, uma reestruturação de meus posicionamentos sobre fazer/pensar a pesquisa, contextualizando saberes e fazeres investigativos, buscando constantemente articulações entre autoconhecimento, reflexão e criatividade.

Assim, pretendo ter minhas experiências do ensino em arte na escola como centro desta pesquisa, norteando-se a partir das imagens e memórias arquivadas por mim ao longo dos cinco anos de docência no Projeto Orlandança. Desejo contribuir com as discussões a respeito de um ensino crítico, reflexivo em arte na escola.

Para isso, compreendo a partir de Shohat e Stam (2006) que não basta dizer que arte acarreta construção. É preciso se perguntar: construção para quem? A partir de quais ideologias ou discursos? Pretendo olhar para minhas experiências de ensino em arte na escola como tenho procurado construir minhas aulas e diálogos de saberes com os estudantes, entendendo a arte como representação, política, uma delegação de vozes.

Janaina Pimenta Calixto
(PPGACV-UFG)
jana_calixto@hotmail.com
Mestranda em Arte e Cultura Visual PPGACV – UFG. Graduada em Educação Física pela UEG. Professora efetiva na Rede Municipal de Educação de Goiânia e Estadual de Educação de Goiás.

Leda Maria de Barros Guimarães
Orientadora(PPGACV-UFG)
leda_guimarães@ufg.br
Doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes-ECA da USP, Mestre em Educação e Linguagens pela UFPI. Licenciada em Arte Educação – FAAP- São Paulo. Professora da Faculdade de Artes Visuais da UFG.

Referências

APÊNDICE. Memorial narrativo – **Percursos de uma prática educativa em dança**: memórias afetivas, visuais, dançantes. 2020.
ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: Formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Ed. Unicamp. 2011.

ANJOS. Juarez José Tuchinski dos. **O arquivo como um "lugar para a história" reflexões a partir da prática de pesquisa em história da educação no oitocentos** Revista HISTEDBR On line, Campinas, n 46 p 173 189 jun 2012.

AYOUB, Eliana. **Gestos, cartas, experiências compartilhadas**. Leitura teoria prática. n 58 jun 2012

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

BRAIDOTTE, R. **Sobre la ética nómada**. Transposiciones. Barcelona. Editorial Gedisa, 2009

DANTAS, Mônica Fagundes. **Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência**: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. Urdimento, v.2, n.27, p.168-183, dezembro, 2016.

DAS,Veena. **Encarando a Covid-19**: Meu lugar sem esperança ou desespero. DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social. Rio de Janeiro. Reflexões na Pandemia, 2020

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2017.

GONZÁLEZ, Gustavo Yañez. **Fragilidad y tiranía (humana) en tiempos de pandemia**. In: Sopa de Wuhan: Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias. ASPO, 2020

MARQUES, Isabel. **A Dança no contexto uma proposta para a educação contemporânea.** Tese: Faculdade de Educação da USP, 1996.

MITCHELL, W. J. T. **O que as realmente imagens querem?**. In: ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PEROTTO, Lilian Ucker. **De ida y vuelta Una investigación biográfica narrativa en torno a las experiencias de ser estudiante en la universidad.** Tese de doutorado Universidade de Barcelona, 2015

TOURINHO, Irene. **Imagens, pesquisa e educação questões éticas, estéticas e metodológicas**. In MARTINS, Raimundo TOURINHO, Irene Culturas da imagem desafios para a arte e para a educação Santa Maria Ed da UFSM, 2012

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Estereótipo, realismo e luta por representação**. In: _____. Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e Representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 261-312.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Um modelo para empreender história (em) da dança: Evolucionismo à vista

Marcos Bragato – UFRN/RN

Dança, memória e história

Resumo: O modelo teórico proposto pelos evolucionistas abrange a noção de natureza humana, ao contrário dos defensores da *tábula rasa* de que cada indivíduo é uma folha em branco a ser preenchida pela história de vida da vivência em seu mundo social. Nas últimas quatro décadas, o desenvolvimento de uma explicação evolucionista de fenômenos culturais e de fatos a eles relacionados tem avançado rapidamente, especialmente quando encontradas predisposições da mente humana para a transmissão cultural. Muda, portanto, o entendimento do que pode ser nomeado como história com a alteração dos estudos da evolução cultural. Somos animais particulares porque somos uma espécie cultural evoluída, e espécie cultural evoluída implica em características fortemente moldadas pela atuação da seleção cultural no protagonismo da imitação via aprendizado social. Isso deve ser considerado quando se alude ao fenômeno histórico.

Palavras-Chave: SELEÇÃO CULTURAL. CONSILIÊNCIA. HISTÓRIA. DANÇA.

Abstract: The theoretical model proposed by evolutionists encompasses the notion of human nature, unlike the defenders of the blank slate that each individual is a blank sheet to be filled in by the life story of living in their social world. Over the past four decades, the development of an evolutionary explanation of cultural phenomena and related facts has advanced rapidly, especially when predispositions of the human mind to cultural transmission are found. Therefore, the understanding of what can be called history changes with the alteration of the studies of cultural evolution. We are particular animals because we are an evolved cultural species, and an evolved cultural species implies characteristics that are strongly shaped by the role of cultural selection in the role of imitation via social learning. This must be considered when alluding to the historical phenomenon.

Keywords: CULTURAL SELECTION. CONSILIENCE. HISTORY. DANCE.

1.Sem tábula rasa e conciliação epistêmica Introdução

O modelo teórico proposto pelos evolucionistas abrange a noção de natureza humana (CARROLL, 2011), ao contrário dos defensores da *tábula rasa* de que cada indivíduo é uma folha em branco a ser preenchida pela história de vida da vivência em seu mundo social.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Ao empreender determinado recorte analítico sobre fatos incrustados na realidade, e realidade aqui significa regularidade de eventos, tomar-se-á a necessidade da conciliação dos chamados universais, formas básicas do comportamento humano – reprodução, desejo por sexo, status – com os traços individuais/a história de vida, os caracteres que fazem uma pessoa seja aquela pessoa.

O modelo está inserido no projeto Consiliente, a necessidade de se utilizar de achados de áreas diversas para se analisar um fenômeno; áreas como arqueologia, antropologia física, psicologia evolucionista e, especialmente, a área voltada aos estudos do selecionismo cultural como a Teoria Memética e Teoria Gene-Cultura. Como somos espécie culturalmente acumulativa, os fatos não podem ser entendidos deslocados da espécie evolutivamente que somos. E espécie culturalmente cumulativa significa se ater a pontos os quais são desenhados por comportamentos que se acumulam o suficiente para serem mais complexos; os que conseguiram ultrapassar as restrições impostas pela evolução cultural.

O historiador alemão Curt Sachs (1937) tenta implementar história da dança sob o viés evolucionista, o entendimento do ancestral comum e da ação da seleção cultural, embora não se possa afirmar que essa tenha sido posição deliberada. Entender a dança como um comportamento diferente de espécies próximas e sugerir continuidade no erguimento da especialidade de acordo com o estilo de vida parece ter sido o empreendimento de Sachs.

Nas últimas quatro décadas, tal empreendimento de desenvolver uma explicação evolucionista de fenômenos culturais e de fatos a eles relacionados tem avançado rapidamente. Achados importantes têm alterado o cenário do estudo da evolução cultural. Foram encontradas predisposições da mente humana para a transmissão cultural (WHITEN; HINDE.; LALAND; STRINGER, 2011).

Procuramos apresentar um panorama das características que regem os estudos da evolução cultural para fornecer outra tentativa de entendimento dos eventos formadores da história, e o entendimento contrário de que a história não está sob a ação da seleção cultural. A história estaria sob outra ordem (INGOLD, 2002) em posicionamento frontalmente contra a presença evolucionista na moldagem dos eventos da natureza humana, na tentativa de restabelecer a noção de tábula rasa.

2. Evolução e variabilidade

O pensamento darwinista (Charles Darwin 1809 – 1892), em particular o princípio da variação e seleção (eliminação), é hoje amplamente empregado nas ciências humanas e sociais. Darwin propõe uma maneira nova de pensar: o que encontramos nos organismos vivos não são classes constantes (tipos), e sim populações variáveis (DARWIN, 2011). Cada espécie é composta por numerosas populações locais.

O desdobramento desse entendimento é de que cada indivíduo é diferente de todos os outros; o "individuar" significa características presentes num dado conjunto populacional. É o que se nomeia como pensamento populacional (MAYR, 2005) porque baseado no estudo de populações.

A definição de evolução de Ernst Mayr (2005) é amplamente adotada por abranger a genética: como a distribuição genética dos indivíduos que toda população sofre de geração para geração (Ibid). Como consequência temos uma mudança que pode ser constatada na expressão material, o que se chama de fenótipo e pode ser desde um organismo a um determinado comportamento.

Em outras palavras, tem-se a sobrevivência preferencial de indivíduos, os tais fenótipos com os genótipos mais aptos para lidar com as mudanças ocorridas no ambiente. Desse modo, haverá uma modificação contínua da composição genética de qualquer população. A modificação da população que resulta desse processo é chamada de evolução.

A teoria darwinista, amplamente verificada nos fósseis e nas sequências moleculares, compõe-se de cinco principais componentes: mutabilidade das espécies, ancestralidade comum ou evolução ramificada, atuação da seleção natural, gradualismo e diversidade. O processo avança porque o traço é selecionado, consequentemente, varia; variação e seleção. Estes dois últimos estão intrinsicamente ligados

Como ressalta Mayr (2005), a disponibilidade das variações é um pré-requisito indispensável da evolução. Os desdobramentos da disponibilidade têm evidenciado a presença da variabilidade não apenas nos traços visíveis – tipos de órgãos, *layout* das espécies - mas também nos mecanismos psicológicos, nos padrões comportamentais, nos aspectos ecológicos e nos padrões moleculares.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

O que Darwin (1859) chama de seleção natural é um processo de eliminação. É um processo com duas etapas: a primeira, são produzidas novas variações; este é um processo estritamente aleatório, exceto pelo fato de que existem limites para o grau de variação; a segunda, a de seleção - eliminação, a "excelência" do novo indivíduo é constantemente testada (MAYR, 2005). Não custa lembrar que é a variabilidade quem torna factível o processo de seleção natural que pode ser entendido como uma eliminação.

Com a eliminação se tem a adaptação que é uma propriedade da estrutura, de um traço fisiológico ou mesmo de um comportamento que tem garantido o favorecimento pela seleção natural frente a propriedades alternativas. Faz-se necessário lembrar que tal processo somente poderá ser constatado com base na análise dos fatos, ou seja, depois da ocorrência do processo evolutivo.

A biologia evolucionista, de que Darwin é um dos fundadores, ensina-nos que o processo não ocorre apenas na instância de nossos átomos, mas também no que respeita às características que mais valorizamos: os nossos afetos e emoções, a nossa inteligência complexa e o sentido da moralidade. Os campos das ciências humanas ganharam novas e provocantes abordagens a partir de uma visão evolutiva, especialmente na arqueologia e psicologia evolutivas estendidas aos fenômenos da cultura.

Tem sido propalado que uma teoria adequada da cultura não é factível porque as crenças e comportamentos humanos não seguem padrões previsíveis. No entanto, modelos teóricos de transmissão cultural e observações do desenvolvimento das sociedades sugerem que padrões na evolução cultural ocorrem (ROGERS; EHRLICH, 2008) em instâncias as mais diversas.

2. Consiliência

O entomologista estadunidense Edward Wilson, especialista no estudo das formigas, propôs em *A Consilience: the unity of knowledge* (1999) o entendimento da coevolução entre natureza e criação. Biologia, psicologia e antropologia, e diríamos nós, arqueologia e paleantropologia, têm gerado nos últimos 40 anos a perspectiva coevolutiva gene-cultura. Ele observa que são duas as camadas responsáveis por pavimentar tal perspectiva. A primeira delas, é a

ISSN: 2238-1112

adição da trilha paralela da evolução cultural a da evolução genética e a segunda, a ligação enfática entre elas.

Nessa perspectiva, cultura é entendida, simultaneamente, como produto comunitário e como produto do cérebro humano geneticamente estruturado (WILSON, 1999). No entanto, de acordo com o alerta do autor, a ligação entre os dois momentos é tortuosa porque, desde o nascimento até a morte, cada indivíduo absorve partes da cultura existente à sua disposição, cuja seleção natural é guiada por regras epigenéticas herdadas pelo cérebro individual.

Para visualizar a coevolução gene-cultura, sugere-se considerar o exemplo do medo das serpentes, como tendência inata e fascinação, enraizado em regras epigenéticas, e o sonho com cobras. Aqui a consilência completa: metáforas e narrativas são criadas e desenvolvidas pela cultura quando se vale do medo e do fascínio; em cada geração são reconstruídas nas mentes individuais as metáforas e as narrativas, mas quando essa tradição oral recebe o suporte da escrita e arte a cultura se amplifica. No entanto, as regras epigenéticas são inerradicáveis e constantes; por isso, o medo de cobras.

Juntamente com o biólogo canadense Charles Lumsden (1981) propõe o conceito de *culturgens* ao considerar que genes e cultura estão associados no circuito evolucionário. Cultura e estruturas mentais devem ser entendidas como um processo desenvolvimental que se encontra garantido pelos genes. Estes, por sua vez, são produtos de forças seletivas em atuação com o ambiente e em interação com o comportamento social.

Para entender cultura não basta a percepção dos detalhes ricos que a configuram, mas também devemos seguir cada passo no circuito coevolucionário – da temporalidade da evolução cultural à temporalidade fisiológica, do tempo evolucionário à evolução genética, e daqui para lá.

Por isso, gene e cultura coevoluem em um processo de crescimento e desenvolvimento do organismo. Nele, as capacidades da aprendizagem inata respondem a certas formas ou tipos de informação cultural, de modo preferencial por uma e assim assinala o território em torno do qual opera a diversidade cultural (LUMSDEN, 1999).

2..1 Evolução natural e seleção cultural

Desde o início dos anos 1970 quadros teóricos diferenciados surgem na aplicação de conceitos ao proporem modelos de estudo do fenômeno cultural. Os modelos partilham o entendimento do fenômeno cultural como uma extensão da mesma tradição que informa as ciências biológicas. A extensão inclui desde ação da seleção cultural no *design* de canoas (ROGERS; EHRLICH, 2008) à evolução do prestígio (HENRICH; GIL-WHITE, 2001) ou status como um dos mecanismos chave na modelagem da espécie humana.

Nesse entendimento, dois princípios se sobrepõem: o da descendência com modificação e o da adaptabilidade como sinalizador da alteração. Se antes se detinha sobre eventos como tipos imutáveis, o tal fixismo, passa a incluir no cenário a diversidade biológica e, em seguida, o da diversidade cultural.

No primeiro princípio, todas as formas de vida na terra derivam de um ancestral comum e um novo modo de pensamento sobre o organismo e suas partes (LINQUIST, 2010). Afinal, as espécies são cruzamento de linhagens continuamente reajustadas pelo ambiente.

Como tal princípio, temos o desdobramento da descendência cultural. Isso significa afirmar o compartilhamento das culturas humanas com o ancestral comum, o que invalida a noção de qualquer descontinuidade. Igualmente à preservação de certas estruturas genéticas e morfológicas em organismos relacionados ao longo de sucessivas gerações, determinadas crenças, valores, habilidades e ferramentas estão preservados com alto grau de fidelidade, o bastante suficiente para ser transmitidos socialmente de indivíduo para indivíduo (LINQUIST, 2010).

A adaptabilidade, ou seja, a aptidão funcional de uma espécie a seu ambiente, é o segundo princípio. Para que realize a adaptação necessita de passos que evolvem a variação, a hereditariedade e a aptidão diferencial chave na reprodução de um determinado organismo. Esses passos constituem a seleção natural que podem conduzir ao processo evolutivo.

O termo “evolução” está envolto em uma confusão; no senso comum, o termo é referido por carregar uma mudança progressiva, sempre para a melhor, de uma meta última. Tem tido esforço para desconsiderar essa implicação teleológica porque “evolução” não quer dizer fim último e sempre a melhor escolha da natureza. E a evolução não deve ser confundida com o mecanismo darwiniano de seleção natural ou cultural (LINQUIST, 2010).

ISSN: 2238-1112

Os teóricos da evolução cultural têm cuidadosamente se utilizado de uma abordagem *top-down* na sua classificação de mecanismos psicológicos sob a perspectiva evolucionista, o da seleção culltural. O cuidado na abordagem inclui perguntar: em quais condições a cultura deve satisfazer a fim de evoluir por seleção natural? A pergunta desagua na identificação de uma série de categorias de papéis funcionais como a invenção da chefia e da liderança, do ser cooperativo e até mesmo ser “playboy”.

Como aponta Stefan Linquist (2010), deve haver alguma procedência de variação da novidade e as características preservadas, e outro processo que seleciona e faz a “escolha” entre elas, as que aparecem e que são mantidas no cenário do processo de evolução cultural.

A perspectiva evolucionista na cultura encontra argumentação em traços que aparecem no cenário do *Homo sapiens* como o surgimento do prestígio entre nós; o *status* se consolida como condição fundamental em espécie iminitemente social como a humana. De acordo com Joseph Henrich e Francisco Gil-White (2001), o reconhecimento de prestígio é uma adaptação relativamente recente em seres humanos. Nasce aqui (LINQUIST, 2010) o que os autores chamam de economia informacional.

A nomeação contém a hipótese de que os indíviduos de prestígio estão em concorrência uns com outros, com a previsão de se envolver em diversos tipos de comportamentos não ameaçadores, mas, paradoxalmente, correlaciona o prestígio a um conjunto diferente de traços psicológicos da dominação (LINQUIST, 2010; HENRICH; GIL-WHITE, 2001).

Isso inclui a cooptação de indivíduos socialmente ingênuos e a decisão de quem entre os disponíveis emulam e imitam os papéis-modelos. Os que imitam os traços dos mais experiente sai na frente dessa corrida armamentista, a ponto de desfrutar de uma vantagem de aptidão

Nesse viés, não há rompimentos. Há alterações algumas visíveis a olho nu e outras imperceptíveis no desenho formativo rumo à especialização; sob ação de processo semelhante que ocorre na biologia: atuação da seleção cultural em operar de modo assemelhado ao da seleção natural para gerar diferenças culturalmente herdáveis entre os indivíduos e adequadas entre grupos ou mesmo operar na esfera das variantes culturais, independentemente dos efeitos que as

ISSN: 2238-1112

variantes culturais têm na adequação da aptidão de indivíduos ou grupos (MAMELI; STERELNY, 2009) como é a proposta da Teoria Memética.

3. A frontalidade dos eventos

A dimensão da temporalidade arguida desde Leslie A. White (2009) e, recentemente por Tim Ingold (2002), sobre a diferença entre história da cultura e evolução cultural, sobre história e evolução, perde a razoabilidade quando pactuamos que estamos inseridos em uma cadeia evolutiva; quando observamos que certas propriedades podem ser vislumbradas nos mundos macro e micro.

Não faz mais sentido diferenciar um do outro: a sequência histórica como um composto de eventos “únicos” e processos evolucionistas como série de ocorrências.

Tim Ingold (2002) alega que ações humanas devem ser vistas como “incorporativas”, incorporadas nas formas de paisagem e de seus habitantes, e não como “inscritivas” e “descritivas”, no sentido que elas são envolvidas nas formas da paisagem e dos indivíduos “vivos” porque a natureza não é a superfície da materialidade que a história humana está inscrita (INGOLD, 2002). O autor parece não considerar as variantes culturais como parte da natureza por ela moldadas, e a natureza poder ser “ajustada”, ao ligar e desligar determina informação por restrição ambiental.

Quando considera os fenômenos deste mundo identificados por suas “histórias”, pela narratividade, e não como um conjunto de padrões classificatórios, o antropólogo britânico argui que a cultura se realiza por aquilo que chama trajetórias de movimentos relacionais (INGOLD, 2015). O presente vivido não é definido, de acordo com ele, a partir do passado da história, mas como contínuos. Aqui precisamos esclarecer que a argumentação de Ingold não se refere a descendência por modificação proposta por Charles Darwin.

Como outros autores, Ingold postula a história como um encadeado de alterações nas condições subjetivas e nas estruturas de percepção e cognição. Mas, neste caso, qual é a tamanha alteração no equipamento humano, o corpo, desde a saída do *homo sapiens* do continente africano por volta de 60 mil anos atrás e passar a fazer arte há 40 mil anos? Quais alterações dão se a ver no

ISSN: 2238-1112

comportamento humano? Quais são as possibilidades de ampliação do repertório cognitivo e da inteligência corporal?

A resposta de Ingold parece se ater a uma almejada maleabilidade na competência humana em se integrar ao ambiente. Por isso, afirma que as ações humanas devem ser vistas como “construídas” ou “incorporadas” nas formas da paisagem que se apresenta aos habitantes vivos no processo de “crescimento”. Uma solução aparentemente mágica entre os humanos e o ambiente no qual está inserido, o que nas entrelinhas refuta a noção de aparecimento e fixação de padrões dessa relação.

No entanto, a abordagem darwiniana da cultura é unificada pelo entendimento de que crenças, hábitos, atitudes, habilidades e comportamentos pertencem a um sistema de herança adquirido por imitação e aprendizagem social (BOYD; RICHERSON, 1992). O produto desse processo são variantes culturais, de acordo com alguns autores, que determinam o movimento dos indivíduos, juntamente com ajustes do genótipo ao ambiente e vice-versa.

4. Processos microevolucionários floscerem a história: gene-cultura ou a teoria da dupla herança

A objeção à abordagem darwiniana se centra no entendimento da história como uma cadeia de eventos únicos e contingentes e, por isso, qualquer explicação da vida humana deva ser particularista e interpretativa (BOYD; RICHERSON, 1992). No entanto, essa objeção pode ser refutada ao se considerar que processos culturais evolucionários podem desencadear desenvolvimento divergente e bifurcado, tendências seculares e outros traços que, igualmente, podem gerar sequência históricas particulares.

De acordo com autores (BOYD; RICHERSON, 1992), mudança cultural é um processo no âmbito de populações que pode ser estudado pela abordagem darwiniana. Apresentam duas importantes razões para se pensar que a mudança histórica é mais do que é entendido como “mudança histórica São processos com camadas de atuação: trajetórias não são estacionárias na escala temporal de interesses e condições iniciais similares florescem qualitativamente diferentes trajetórias (BOYD; RICHERSON, 1992).

Isso significa afirmar que processos adaptativos atuam em curtas escalas temporais muito mais rápida do que o observado na história, arqueologia e registro fóssil. Isso não é impedimento para a formação de padrões, necessários para a navegação pelos ambientes.

Proponentes da teoria da dupla herança ou conhecida como teoria gene-cultura, o antropólogo Robert Turner Boyd e o biólogo Peter Richerson (1992, 2010), ambos estadunidenses, têm avançado na explanação, inclusive com a presença de modelos matemáticos, em especial no tema da manutenção dos traços culturais.

A teoria gene-cultura, inicialmente descrita acima, afirma que o comportamento humano é um produto de dois diferentes e interagentes processos evolucionários: evolução genética e evolução cultural. Em um processo constante de retroatividade, alterações genéticas podem levar a mudanças culturais as quais também atuam para alterar seleção genética, e vice-versa.

Portanto, uma das afirmações fundamentais da teoria é que a cultura evolui – com atuação da seleção natural apresentadas como alterações genéticas que, por sua vez, obriga o aceleramento da seleção cultural – via processo selecionista darwiniano.

Comportamentos com alta frequência em um determinado ambiente tende a ser uma transmissão conformista, o que leva à homogeneização do grupo social: crenças semelhantes e persistência ao longo do tempo.

É consenso entre os defensores da teoria da dupla herança a proposição enfeixada por Luigi Luca Cavalli-Sforza e Marcus W. Feldman, *Transmission Cultural and Evolution: A Quantitative Approach* (1981) que a transmissão de qualquer informação cultural se dá em três diferentes instâncias quando ela é vertical ´- de pais para filhos – oblíqua -geração mais velha para uma geração mais jovem – e horizontal - entre membros da mesma população. Assim, produz-se os eventos na cadeia histórica dos fenômenos iminentemente humanos.

5. Memética

O etólogo e biólogo evolutivo britânico Richard Dawkins nomeia o termo *meme* no último capítulo de seu livro *O Gene Egoísta* (2005), publicado originalmente em 1976. Nele, propôs o *meme* como um replicador na evolução cultural análogo ao gene na evolução genética. A existência desse replicador pode

ISSN: 2238-1112

ser reportada anteriormente quando o antropólogo australiano F. Cloak (1968) cunha duas instâncias para uma unidade cultural: *i-meme* e e-meme.

Dawkins, por sua vez, chama a atenção para a existência desse replicador, uma unidade de transmissão cultural ou uma unidade de imitação, como um novo flutuador no caldo da evolução humana. Ao contrário da teoria da dupla herança, o meme flutua independente da evolução genética e, consequentemente, das restrições genéticas. Também introduz o termo “meme" para incentivar o pensamento de que os princípios darwinianos podem ser estendidos para além dos domínios dos genes.

Como os memes são também “egoístas”, ou seja, atuam em causa própria, podem conflituar com seus hospedeiros; podem estar em conflito com interesses de seus hospedeiros genéticos. A visão do "olho do meme" pode ser responsável por certos traços culturais evoluídos, como, por exemplo, o terrorismo suicida, que têm sucesso em espalhar o meme do martírio, mas são fatais para seus hospedeiros e, muitas vezes, para outras pessoas.

Precisamos lembrar da atuação da variação e seleção no meme ou no conjunto de memes/memeplexo na clássica evolução darwiniana, o que o processo evolutivo da cópia no qual atua é um candidato a um mecanismo de evolução cultural.

Como ocorre nos eventos naturais, o meme também é um replicador evolutivo que pode ser definido como uma informação copiada de pessoa a pessoa por imitação, sujeita ao processo de seleção natural, ou seja, o meme é a informação que faz com que um artefato ou comportamento seja aquilo que se apresenta fenotipicamente. E o fenótipo do meme depende da conjunção de órgãos direta ou indiretamente pelo processo fundamental da evolução biológica (DENNETT, 2006).

O fenótipo varia de acordo com as mutações na transmissão ou no armazenamento mental. Como é de sua natureza replicar e desenvolver aptidão diferenciada, isso pode levar a processos de adaptação, coevolução, dinâmica populacional e surpreendentemente semelhantes aos seus homólogos biológicos.

O cenário é o da concorrência informacional o que possibilita outro entendimento do ambiente cultural: uma arena competitiva de ideias e comportamentos com memes “colaboradores” ou memes “competidores”. Por isso, o

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

conceito de unidades replicantes nos ajuda explicar por que uma ideia em particular se dissemina.

6. Variação cultural e comportamento de dança

Tem sido propalado que uma teoria adequada da cultura não é factível porque as crenças e comportamentos humanos não seguem padrões previsíveis. No entanto, modelos teóricos de transmissão cultural e observações do desenvolvimento das sociedades sugerem que padrões na evolução cultural ocorrem (ROGERS; EHRLICH, 2008) em instâncias as mais diversas. Os autores analisam o projeto funcional e simbólico de canoas da Polinésia, como isso tem ascendência na evolução de taxas diferentes em uma mesma população.

As perguntas do biólogo evolutivo Joseph Henrich e antropólogo Richard Mcelreath (2003) convergem para o âmbito da importância de se adotar o evolucionismo para se entender a ação de uma informação que não é genética: Como a aprendizagem social em humanos aumenta adaptabilidade e, assim, permitir a nossa espécie a ocupar com sucesso tal enorme variedade de ambientes? Se mecanismos de aprendizagem cultural são tão adaptativos, por que tais mecanismos aparentemente são raros na natureza? Quais processos cognitivos guiam a aprendizagem social humana?

Assim também perguntamos: como a cultura molda a psicologia e história das comunidades humanas? Tais questões devem ser entendidas com a progressão natural da solução do entendimento entre os desafios ambientais e as competências humanas como produtos da evolução cultural.

As capacidades humanas podem ser observadas como um padrão geral de adaptação para aprendizagem em ambientes que variam. Aqui se encontra um mistério evolucionário: a ampla vocação para se adaptar e o aparente projeto de sua singularidade.

As adaptações comportamentais são particulares em humanos. A variedade ambiental é a prova da capacidade humana em sobreviver e promover “novidades”: forrageamento, a busca e a exploração de recursos alimentares, horticultura tropical e pastoralismo no deserto, arte e religião, parecem o sucesso da espécie humana, mas isso somente acontece quando há aprendizagem social e acúmulo de informação e instruções ao longo das gerações.

O *know-how cultural*, que se acumula ao longo de gerações e se transmite de pessoa a pessoa, está implicado, entre outras características, na imitação, mecanismo evoluído na natureza humana. Isso explica por que somos tão dependentes da cultura e como dependemos de uma informação não genética (CHUDEK; MUTHUKRISHNA; HENRICH, 2015).

Somos animais particulares porque somos uma espécie cultural evoluída, e espécie cultural evoluída implica em características fortemente moldadas pela atuação da seleção cultural (McELREATH; HENRICH, 2006) no protagonismo da imitação via aprendizado social. Isso deve ser considerado por historiadores.

O protagonismo da imitação tem nos possibilitado sobreviver como espécie, e nos permitiu e permite desenhar vocabulários de dança, entre tantas outras coisas. Copiamos novos comportamentos ao observar os outros (PAGEL, 2012).

Assim, uma explicação evolutiva nos reinsere no comportamento de uma espécie cultural; e no ponto em que tal comportamento transmitido se acumula o suficiente para ser mais complexo e adequadamente adaptado ou mal adaptado do que qualquer coisa que um único indivíduo, sozinho, poderia conceber em sua vida.

Esse entendimento altera qualquer protagonismo de um único indivíduo e nos obriga, em primeiro lugar, a prescrutar determinado padrão histórico que insiste em permanecer e, em segundo lugar, a padronagem que se dissolveu por ação da seleção cultural; o que viceja em continuidade ao que parece ter desaparecido seja por meio de restrições genéticas e ambientais, no caso da teoria gene-cultura, e fluxo de regras e instruções sem o papel do hospedeiro.

7. Considerações finais

É árduo e dificultoso carregar áreas diversas para se tratar de fenômenos tidos como “únicos”. A dificuldade está justamente no entendimento da história como o lugar de série de eventos cuja particularidade não é “repetível”. Os modelos evolucionistas desafiam esse entendimento ao ampliar o campo de origem e formação do que se denomina como cultura.

A adesão a um dos modelos pode permitir uma expansão nas análises históricas e na produção cênica do comportamento de dança. Como não há uma dança, mas danças que necessitam de participação e danças feitas para serem

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

observáveis precisamos de um modelo evolucionista para abranger as camadas que as formatam; ou dentro genericamente da produção simbólica de determinado agrupamento social ou como fios informacionais que desafiam a infosfera em sua generalidade.

Os valores, crenças, atitudes, comportamento, não são “outra” coisa do produto artístico em dança. São a coisa que os move. Como produto da cultura, experimenta rumo exponencial nos parâmetros de singularidades fincadas no desatino da evolução cultural.

Mas a pergunta chave é: por que a enormidade de pesquisadores tão atenciosos com a cultura humana, especialmente os historiadores, exclui e ignora os processos darwinianos para explanar sobre o quantitativo das “invenções”? A reposta de Daniel C. Dennett parece ir de encontro a essa resistência, a de que a operação *stricto sensu* dos cérebros humanos é suficiente para explicar o trabalho dessa operação na cultura (DENNETT, 2021).

Marcos Bragato
UFRN/RN
marcos.bragato@ufrn.br
Professor associado e Vice-Coordenador do Curso Licenciatura em Dança do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Referências

BOYD, Robert; RICHERSON, Peter J. RICHERSON, Peter. J; BOYD, Robert (2010) The Darwinian theory of human cultural evolution and gene-culture coevolution. Chapter 20 in **Evolution Since Darwin***:* The First 150 Years. M.A. Bell, D.J. Futuyma, W.F. Eanes, and J.S. Levinton, (eds.) Sinauer, pp. 561-588.

_____. How microevolutionary processes give rise to history. In: NITECKI, Matthew H.; NITECKI, Doris V., **History and Evolution.** New York: State University of New York Press, 1992, p. 179 – 209.

CARROLL, Joseph. Reading Human Nature: Literary Darwinism. In: **Theory and Practice,** Albany: State University of New York Press, 2011.

CHUDEK, Maciej; MUTHUKRISHNA, Michael; HENRICH, Joe. Cultural Evolution. In: BUSS, David, **The Handbook of Evolutionary Psychology**. Volume 2 Integrations. Hoboken, New Jersey: Wiley, 2015. p. 749 – 769.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**: e a seleção natural. São Paulo: Madras, 2011.

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. Tradução de Rejane Rubino. SãoPaulo: Companhia das Letras, 2007.

DENNETT, Daniel C. Cultural Evolution and Generalized Darwinism: Theory and Applications, Editor's foreword to Special Issue of **American Philosophical Quarterly**, " Vol. 58, No. 1, January 2021, p. 1-6.

_____. **Quebrando o Encanto**: A religião como fenômeno natural. Tradução de Helena Londres. São Paulo: Editora Globo, 2006

HENRICH, Joseph; GIL-WHITE, Francisco. The Evolution of Prestige Freely conferred deference as a mechanism for enhancing the benefits of cultural transmission. **Evolution and Human Behavior**, 22, 2001, p. 165 – 196.

HENRICH, Joseph; McELREATH, Richard. The Evolution of Cultural Evolution **Evolutionary Anthropology** 12: 2003, p. 123–135.

INGOLD, Tim. On the Distinction between Evolution and History. **Social Evolution & History***,* Vol. 1 No. 1, July 2002. p. 5–24.

LINQUIST, Stefan. Introduction. The Evolution of Culture. **Ashgate Series in Evolutionary Thought: The Evolution of Culture**, Ed. Stefan Linquist. Surrey/England: Ashgate Press, 2010.

CAVALLI-SFORSA, Luigi Luca; FELDMAN, Marcus W. Transmission Cultural and Evolution: A Quantitative Approach. Princeton, New Jersey: Princeton University Press,1981.

LUMSDEN, Charles . Evolving Creative Minds IV, 1999. Disponível em: http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2768/1.html Acesso em: 14.05.2021.

LUMSDEN, Charless J; WILSON, Edward O. **Genes, Mind, and Culture**: The Coevolutionary Process. Cambridge, MA: Harvard University Press., 1981.

MAMELI, Matteo; STERELNY, Kim. Cultural Evolution. **Routledge Encyclopedia of Philosophy**, 2009.

McELREATH, Richard; HENRICH, Joseph. Modeling Cultural Evolution. In: DUNBAR, Robin; BARRET, Louise (editores). **Oxford Handbook of Evolutionary Psychology**, 2006.

MAYR, Ernst. **Biologia, Ciência Única**: Reflexões sobre a autonomia de uma disciplina científica. Tradução de Marcelo Leite. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

PAGEL, Mark. Adapted to culture*.* **NATURE***,* February, VOL 482, 2012. p. 297.

RICHERSON, Peter. J; BOYD, Robert (2010) The Darwinian theory of human cultural evolution and gene-culture coevolution. Chapter 20 in **Evolution Since Darwin:** The First 150 Years**.** M.A. Bell, D.J. Futuyma, W.F. Eanes, and J.S. Levinton, (eds.) Sinauer, 2010, p. 561-588.

ROGERS, Deborah S.; EHRLICH, Paul R. Natural selection and cultural rates of change. **Proc Natl Acad Sci U S A**. 2008 Mar 4;105(9):3416-20.

SACHS. Curt. **World History of the Dance**. New York: W. W. Norton Publishers, 1937.

WHITE, Leslie A.; DILLINGHAM, Beth. **O Conceito de Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

WHITEN, Andrew; HINDE, Robert A.; LALAND, Kevin N.; STRINGER, Christopher B. Introduction Culture evolves. **Phil. Trans. R. Soc. B** 366, 2011. p. 938–948.

WILSON, Edward. **A Consilience**: the unity of knowledge. New York: Vintage Books, A Division of Random House Inc., 1999.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Habitante-criadora: Uma invenção poética em construção

Mayrla Andrade Ferreira (UFPA)

Dança, memória e história

Resumo: Este artigo é uma trama da experiência sensível de uma invenção poética aqui chamada de habitante-criadora, que se volta para cidade que habitamos no ato de investigar como os saberes e as práticas cotidianas constroem uma experiência em dança na cidade de Ananindeua, no estado do Pará. A investigação, em construção, versa sobre caminhos e encontros de habitantes ananindeuenses, detentores dos saberes e práticas local, em suas invenções cotidianas, que se situam na travessia de contatos partilhados entre a água, terra e mata. O mote inicial deste trajeto está nas memórias e histórias de vida da pesquisadora como habitante-criadora local junto a outras corporeidades ananins, as quais são matéria-prima articuladora para o reconhecimento de diferentes práticas de apropriação da poética-conceito da habitante-criadora nos diversos *espaçostempos* as suas experiências sociais. O objetivo geral está no ato de investigar caminhos que desvelem o processo de construção da habitante-criadora, trazendo práticas recorrentes que servem de reflexão na criação de obras. Trazendo compreensões sobre o habitar e criar, bem como os saberes e as práticas cotidianas constituem a corporeidade do habitante da cidade de Ananindeua/PA. Tal objetivo é pertinente aos estudos do cotidiano que compreendem e enfatizam as práticas comuns desenvolvidas por "sujeitos anônimos do cotidiano", como profundamente envolvidas nos processos culturais e político-sociais. A singularidade na descrição, sobre um grupo particular de pessoas e o significado das perspectivas imediatas que elas têm do que fazem, reafirma o pensamento etnográfico realizado nesta pesquisa qualitativa, especialmente das trajetórias relatadas em processos criativos, advindo da partilha sensível das percepções, do afeto, do aprendizado e do registro sensorial nos documentos de processo da investigação. O estudo tem seu eixo de problematização nos *saberesfazeres* de um coletivo de dança chamado Ribalta Companhia de dança, no qual a pesquisadora é fundadora e diretora artística há dezessete anos, e praticam coletivamente em suas obras, o pensamento do habitante-criador para o desenvolvimento dos seus processos criativos.

Palavras-chave: HABITANTE-CRIADORA. CORPOREIDADE. SABERESFAZERES. COTIDIANO. HABITANTES ANANINDEUENSES

1. A invenção do habitar e do habitante: introdução

Habitar a sua dança inaugura no corpo um caminho de criação. Ser e estar na cidade em suas múltiplas maneiras de saber e fazer, tendo o corpo como morada, traz um modo específico de operação, uma composição de movimentos próprios, que ao relacionar-se ao seu tempo-espaço convoca o contato com o outro,

ISSN: 2238-1112

com os trajetos, com suas histórias de vida, recriando objetos e coisas, com ações e desdobramentos em atividades cotidianas e entre as dimensões socioeconômicas, políticas e afetivas da contemporaneidade.

As singularidades que nos constituem na vida cotidiana de habitar e ser habitante de uma cidade, situa um conjunto de práticas sociais, das relações e movimentos culturais que provoca a sensação de pertencimento deste lugar, logo de uma dança própria, local. Nesse sentido qualquer ambiente da cidade pode ser, a princípio, uma habitação, pois cada canto de mundo carrega em si a possibilidade de habitar. Para Heidegger, na obra *Ser* e *Tempo* (2011), o habitar diz o modo como o ser revela e ocupa o mundo como um ato de autocompreensão.

Segundo Bachelard (2008), habitar é enraizamento no mundo, como a casa é o nosso primeiro universo dotado de lembranças afetivas e todos que ali moram devem participar ativamente da construção dos espaços de moradia. Trata-se de um espaço coletivo que os habitantes transformam continuamente e dele apropriam-se.

Todas essas maneiras de habitar convivem simultaneamente em sua complexidade e particularidade na cidade. Para Lefébvre (2001) as maneiras de habitar são distinguidas das maneiras de uso do espaço, a exemplo das formas: a) práticas espaciais: seriam o espaço concebido por nós, pelo seu uso e forma física do espaço; b) representações do espaço: todo aquele que planeja e projeta o território para os habitantes, ou seja, o administrador da cidade, urbanistas ou governantes; c) espaço de representação dos habitantes: este se opõe ao segundo, pois seria o habitar vivido pelo narrador local, pelo cidadão, pelo artista, por aqueles que produzem a cultura, a filosofia.

As relações acima mencionadas em suas práticas de corpo-espaço fazem um convite a pensar a dança contemporânea, onde habitar e os habitantes têm seus espaços de representações coimplicados com a natureza e a sua cultura, seu movimento descobre a si vivendo, no acontecimento do seu fazer, pois conhecimento e vida não se dissociam, trazendo o habitante inter-relacionado com os elementos da sua rua, do seu bairro, da sua cidade, em suas funções sociais e simbólicas para criação. Estabelecem ligações, evocam e provocam experiências, produzem e revelam os sons, tecem o chão, se equilibram e abrem campos inventivos para viver.

Habitar e habitante se encontram e constroem mundo com os outros. Maffesoli (1998a) afirma que procuramos proximidade com aqueles que nos identificamos, procuramos a companhia “daqueles que pensam e sentem como nós”. Nossas paixões, nossas repulsas, nossas convicções, nossas opiniões, nossos sentimentos, uma emoção coletiva estruturadas no cotidiano, que alcançam aderência em nossos laços sociais, permeiam os itinerários e a função de habitar.

É atravessada por esta poética de território, em que me reconheci habitante-criadora[1] e pela via da corporeidade aprendi o exercício de um mundo em movimento, ou como dizia Milton Santos, da corporeidade dos homens lentos, do sensível, “para quem as imagens são miragens, não podem, por muito tempo estar em fase com algum imaginário perverso e acabam descobrindo suas fabulações” (SANTOS, 1996, p. 261). São como estes homens lentos que caminho, ao encontro de reconhecer a dança na contemporaneidade que em mim habita.

2. O cotidiano no diálogo do habitante-criador em dança

Homens e mulheres, nas construções de ações, gestos e costumes, refletem o conjunto de sujeitos que o habitam, o seu coletivo. Suas atividades diárias se conectam com a *práxis* humana do viver em comunidade, se relacionam e absorvem conteúdo com o outro e de outros, homens e mulheres são os grandes construtores singulares das gestualidades cotidianas.

> A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias (HELLER, 2008, p.35).

Pensar no cotidiano com todos os sentidos, como afirma Heller, é pensar na história de conflitos, solidariedades, negociações, alianças e todas as transformações ao entorno, de objetos e maneiras, em prol de usos e benefícios, além de questões especificas de sua sobrevivência que permitem a realização de um conjunto de atividades que o caracteriza.

[1] Habitante-criadora foi um conceito desenvolvido pela pesquisadora durante o mestrado em artes na Universidade Federal do Pará, entre os anos de 2010 a 2012, para designar todos que são filhos da terra local, nela habitam e (re)criam seus modos de viver. A dissertação intitulada *Da casa de contato à dramaturgia do contato: experimentações e reflexões na casa ribalta* (FERREIRA, 2012).

ISSN: 2238-1112

Há uma articulação da vida cotidiana e a dança, bem como, entre saberes, fazeres e sabores de uma cidade com fisionomia própria, e de formas que apelam aos sentidos, seja por via da imaginação criadora ou da realidade de uma poética da existência, que em mim desvela a habitante-criadora nortista e amazônida em permanente descoberta de sua dança, como uma assinatura corporal.

Este conjunto de acontecimentos ao qual atribuímos determinados sentidos, chamam para uma escavação de movimentos próprios, uma invenção de caminhos e outros ciclos que convocam a memória do acontecimento e os sequenciam numa ordem temporal ou não, mas que sempre se atualizam a cada novo evento cotidiano, é talvez, o movimento singular do habitante na criação de sua dança. Lefebvre chama atenção para rotinas que se fundem entre os períodos, dias, anos como uma intricada combinação corpo-espaço e tempo.

> O cotidiano se compõe de ciclos e entra em ciclos mais largos. Os começos são recomeços e renascimentos. Esse grande rio, o vir-a-ser heraclitiano, nos reserva surpresas. Não há nada linear. As correspondências desvendadas pelos símbolos e pelas palavras (e suas reaparições) têm um alcance ontológico. Eles se fundem no ser. As horas, os dias, os meses, os anos, os períodos e os séculos se implicam (LEFÉBVRE, 1991, p. 11).

Lefebvre (1991), ao afirmar as coimplicações do tempo, neste grande rio de ciclos, nos traz a perspectiva de um cotidiano sempre aberto as relações espaço/tempo, perpassando as indissociabilidades entre as diferentes instâncias das nossas vidas, como um corpo em soma de suas complexidades em seus diferentes modos e *espaçostempos* de inserção social.

Esta combinação *espaçostempos* marca convivências partilhadas por peculiaridades significativas, cuja força está nas relações de articulação com a natureza, como se os seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano. O filósofo Bachelard (1998) relata que o espaço existe para que se possa pensar o tempo, pois a rigor não se pensa *o* tempo, mas se pensa *no* tempo.

Estas articulações reafirmam à noção de redes, nesse caso, redes de sujeitos, habitantes da cidade e suas maneiras de compreender seu lugar, no seu *espaçotempo*, como afirmam os autores Inês Barbosa de Oliveira e Paulo Sgarbi “a impossibilidade de localizar com precisão em uma ou outra dimensão de nós mesmos, em uma ou outra experiência vivenciada, a origem das diferentes ações

ISSN: 2238-1112

que praticamos em função dos nossos modos de compreender o mundo" (OLIVEIRA; SGARBI, 2008, p. 78).

Sobre o cotidiano, Oliveira e Sgarbi, assumem a importância da dimensão destes estudos para pensarmos a realidade social e as possibilidades emancipatórias que nela se inscrevem "[...] é o *espaçotempo* da complexidade da vida social, na qual se inscreve toda produção de conhecimento e práticas científicas, sociais, grupais, individuais [...]" (OLIVEIRA; SGARBI, 2008, p. 72).

> O cotidiano emerge como sociologicamente relevante na medida em que é o espaço-tempo da realidade social, portanto onde está ocorre, se modifica, inventa seus modos de fazer, suas possibilidades de mudança. Estudar o cotidiano aparece, assim, como um eficiente, e mesmo necessário, meio para pensar a tessitura da emancipação social, aquele tipo de emancipação que não se restringe aos sujeitos individuais e à autonomia moral e intelectual individual, mas pretende ser um processo de transformação dos modos de interação entre os diferentes sujeitos, grupos, sistemas de pensamentos, de crenças e de valores, horizontalizando-os, contribuindo para a viabilidade da igualdade na diferença, de relações sociais de solidariedade, de cooperação mútua (OLIVEIRA; SGARBI, 2008, p. 85).

Refletir sobre o cotidiano como *espaçotempo* de realidades, é um meio de tecer a emancipação social em suas formas de operacionalização, ou melhor, nas "maneiras de fazer" dos sujeitos, dos modos que interagem entre si, do ambiente, de seus valores socioculturais, de diferentes crenças, políticas e imaginários.

Dispositivos presentes na vida cotidiana fazem aparecer estratégias e táticas de criação, diante do efêmero, das estruturas sociais, das intervenções, do fragmento e do múltiplo. Os relatos poéticos que vem do habitante e seu habitar oportunizam a compreensão de um desses dispositivos presentes neste estudo, da experiência do sujeito no ambiente, e perspectivas outras para o leitor numa relação dinâmica com o mundo:

> ...Sou moradora de Ananindeua, de altas Ananins: as árvores passam pelas minhas janelas, deu vento de abundância, a estrada de ferro é minha rua, que se estabeleceu na cidade nova, um misto de cultura cabocla e nordestina, desbravando os sentidos do (co)habitar (FERREIRA, 2012, p. 78).

Nessa permissividade ao sensível, tal interação *corpoespaço*, traz à tona o caráter corpóreo do imaginário, e nesse movimento os relatos que povoam nossas estruturas desvelam uma poética particular de habitar a cidade. Uma particularidade do cotidiano cultural está especialmente por onde se vê e se habita a cidade, pois onde para alguns a cidade começa, para outros ela termina e vice-versa, depende

ISSN: 2238-1112

do lugar de encontros em seus modos de acontecer, no lugar do aqui e agora, de reconhecimento das pluralidades de habitação.

Nesse sentido é possível compreender a gestualidade cotidiana na dança compreendendo um habitar no/do/com o corpo "[...] não somente o corpo está no espaço, mas o espaço está no corpo, enquanto um irradia e interage com o outro" (FERNANDES, 2006, p. 63). No mesmo pensar imbricado (corpo e espaço) juntos, gerando movimentos, Regina Miranda (2008) considera *corpoespaço* como unidade. Para o nosso estudo, esta unidade é como o habitar e o habitante, num ato de autocompreensão com seus modos de atravessar a cidade, e de auto nutrir das fontes que produz e partilha criações em dança.

3. Habitar e criar danças em seus próprios modos de existência

Compreender seus próprios modos de compor uma dança é como reconhecer seus modos de existir no mundo, de habitar e criar tessituras construídas no espaço/tempo. O movimento do habitante-criador traz consigo uma gestualidade de criação coletiva das cidades, e pode acontecer em praças, ruas, lajes, feiras, prédios, paredes e em tantos outros lugares coletivos de habitar. Trata-se de uma dança em conexão com a cidade, aberta a lidar com os acasos que ocorrem, e um entendimento de corpo e contemporaneidade, como a própria dança contemporânea é, provocadora de modos de criação e usos dos espaços.

É na experiência cotidiana que os acontecimentos vividos apontam instrumentais capazes de integrar os processos criativos, e o pensamento contemporâneo na dança articulando aprendizagens e sociabilidades, e envolvendo diferentes práticas de apropriação dos espaçostempos, compreendendo a singularidade dos corpos que fazem esta dança politicamente democrática em seus processos de criação, transmissão e recepção artística. Trata-se de uma dança em constante transformações.

Habitar e criar sua dança própria, não importa qual seja ela, é um processo de autoconhecimento de si mesmo, de agir e pensar na vida como produtora de pulsões, onde cada processo criativo de uma nova obra torna-se também uma coleta de dados sensorial e material no campo onde habita, permitindo uma expressão mais real do lugar vivenciado e leituras de atuação na cidade, natural, social e imaginária. O historiador e filosofo Michel de Certeau (2014) nos

ISSN: 2238-1112

aproxima desses caminhos ao enfatizar “modos de fazer cotidiano” dos sujeitos locais, reconhecendo que nas práticas cotidianas dos homens comuns está a criatividade humana.

> [...] passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses “reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas “não tem nenhum receptáculo físico”. Elas não se localizam, mas são elas que especializam. (CERTEAU, 2014, p. 163).

Os passos dos habitantes-criadores efetivam os espaços de abordagem destes escritos, tecendo relatos como redes de conhecimento, e experenciando os saberes e práticas ordinárias no desenho da paisagem da cidade, uma “paisagem que é memória e palimpsesto” (CERTEAU, 2014, p. 35).

Foi observando, caminhando e convivendo com gente/tempo/lugar, que as ações e reflexões foram sendo apreendidas pela experiência com a minha cidade de origem, nortista, amazônica, em seus rios e ruas, florestas, práticas de cura e sobrevivência, trabalhos artesanais, economias solidárias, dentre tantas outras dinâmicas de resistência produzidas com a vida social cotidiana das ilhas e bairros de Ananindeua no estado do Pará.

O fluxo da experiência cotidiana guiando o pensamento em dança contemporânea, não nos permite estabelecer leis definitivas, mas caminhos ziguezagueantes, e entre eles os seus encontros com muitos sujeitos e suas maneiras de ser/estar/ver mundos em seus locais de origem, contribuindo com vários desdobramentos das ações e delimitações no foco das vozes desta pesquisa, o protagonista da cena: o habitante-criador.

É nesse modo de existência que hoje encontro minha dança, através dos habitantes-criadores que junto a mim, envergam andanças como narradores Ananindeuenses, cidade onde habitamos e partilhamos dança coletivamente, lançando fios de diversas camadas: uns despertam paisagens n´água, vibraram os olhos no balanço da maresia, e seguem suas danças em águas correntes, são aqui os habitantes ribeirinhos da região insular da cidade, e outros permaneceram vestidos com a pele das terras e das matas, permitindo serem vistos por sua carne e sua alma de fluxos entre esses saberes, entrelaçando ritmos onde a terra encontrava a sua liquidez barrosa, são os habitantes urbanos, dos bairros Ananins.

Assim um caminho pulsante de relatos do habitar e criar em rios de fluxo contínuo, espalhando sementes pela região insular e nos caminhos das matas e dos

ISSN: 2238-1112

bairros, partilhando informações sobre os sujeitos habitantes, é onde encontro minha dança na contemporaneidade, do pensamento próprio que parte do corpo, ancorada na experiencia que ele vive, das constituintes e instrumentalizações que o corpo acredita.

Nesse percurso de conexões, que vai ao encontro das subjetividades dos sujeitos e a nossa própria, os relatos dos meus parceiros de dança, habitantes Ananindeuenses, apresentam-se como uma escrita do corpo, de fazer-se existir com sentido de verdade, por meio de diálogos, entrevistas informais, ocorridas geralmente no barco, na grama, na rua, no trapiche, caminhando no campo, na sala, debaixo das árvores e em todos os espaços que estabelecem um significado cultural e social de estarmos na cidade e nos territorializarmos dela. Como nas palavras de Henri Lefebvre (1991) ao afirmar que o cotidiano é o próprio modo como se organiza a existência social, pois

> [...] as relações sociais inerentes a uma sociedade se mantêm. Elas são produzidas num movimento complexo [...] Esse movimento não se desenvolve nas altas esferas da sociedade: o Estado, a ciência, a "cultura". É na vida cotidiana que se situa o núcleo racional, o centro real das práxis (LEFÉBVRE, 1991, p. 37-38).

No movimento de relações em que homem é natureza, é possível efetivar na *práxis* teórica/metodológica, conferindo ao percurso de criação de uma obra em dança, um *ethos* próximo ao ritmo de vida dos habitantes. O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral, estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete (GEERTZ, 1985, p.143).

O trajeto de estudos desta poética do habitante-criador, está se constituindo como um *ethos* amazônico, que é a própria fonte de relações com a minha cidade ananin, com a natureza, com outros caminhantes, mas especialmente comigo mesma. Para tal, a pesquisa é continua, qualitativa participante, me permitindo escutar vozes, compreender pensamentos, expressividades gestuais e faciais e especialmente relatos locais.

> A pesquisa qualitativa leva em consideração que os pontos de vista e as práticas no campo são diferentes devido as diversas perspectivas e contextos sociais a eles relacionados. De modo diferente da pesquisa quantitativa, os métodos qualitativos consideram a comunicação do pesquisador em campo como parte explícita da produção de conhecimento, em vez de simplesmente encará-la como uma variável a interferir no processo. A subjetividade do pesquisador, bem como daqueles que estão sendo estudados, tornam-se

ISSN: 2238-1112

> parte do processo de pesquisa. As reflexões dos pesquisadores sobre suas próprias atitudes e observações em campo, suas impressões, irritações, sentimentos, etc., tornam-se dados em si mesmos, constituindo parte da interpretação e são, portanto, documentadas em diários de pesquisa ou em protocolos de contexto (FLICK, 2009, p. 25).

Vale ressaltar que criar danças em seus próprios modos de saber e fazer, exigem modos de abordar e um sistema de pensamento que está no seu entorno onde o habitante-criador precisa estar aberto a esta escuta de acordo com cada novo processo.

> Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas para depois voltarem a ser palavras, por exemplo (SALLES, 2009, p. 119).

Os registros de um processo criativo em dança se conjugam em diversidades cada vez mais ampla pelos caminhos de movimentos percorridos, de escuta e experimentações, metodologicamente tecidos em encontros com os sujeitos habitantes-criadores, considerando a própria vivência advinda do corpo como propôs Jorge Larossa-Bondía ao referir-se a experiência como sendo o que nos passa, ou nos acontece, ou nos toca, como afirma o autor:

> Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (LAROSSA-BONDÍA, 2002, p. 21).

Usando como instrumento de reflexão a chamada *ritmanálise,* trabalhada por Gaston Bachelard (1936) na obra a *dialética da duração*, considerando a análise do ritmo não apenas uma questão estética, mas engajadas nas relações existenciais com o tempo, e mais tarde, a ritmanálise foi desenvolvida por Henri Lefébvre (1992) com o enfoque do tempo no espaço e as necessidades de refletir a sua relação com o corpóreo, o ruído, ao sensível e concreto.

A ritmanálise foi reconhecida ao longo desse estudo na escuta das paisagens sonoras como mais um aspecto das corporeidades relacionais do habitante ananin, permitindo a experiencia do ritmo a seu tempo, possibilitando os modos de ser, ir e vir em seu ritmo.

Considerando a experiencia do espaço de campo, especialmente na

ISSN: 2238-1112

região das ilhas ananin, a análise do ritmo atinge seu valor prático, na compreensão das alterações no cotidiano próprio da região estudada, a exemplo do tempo da maré que determina nos horários, nos transportes, no dia e na noite, bem como o período de eventos nas ilhas e as estações que transformam a fração do dia do ribeirinho.

O conhecimento do ritmo da natureza influenciava diretamente no percurso do barco que nos levava ao espaço escolar, lugar de encontro da maioria das crianças de todas as ilhas de Ananindeua, o tempo de percurso durava entre quarenta e cinco minutos á uma hora e quinze minutos dependendo das condições climáticas e logísticas do transporte.

O instrumento da imagem, como expressão de um processo de pesquisa em campo, auxiliou a observação e compreensão de ideias, com seu conteúdo estético, polissêmico e sobretudo de comunicação cultural e social. As imagens da paisagem ananin estão presentes o tempo todo no dia-a-dia e as diferentes maneiras de expressa-la tornam-se nossas narrativas do mundo.

As imagens geradoras que fazem parte do percurso criador, funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras das trajetórias, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, consequentemente, pelo crescimento da obra. O artista mantém-se, ao longo do percurso, ligado de forma sensível ao mundo a seu redor (SALLES, 2009, p. 60).

Os registros imagéticos se desdobraram em fotografias e desenhos “que pensam”, na medida em que as ideias que nela veiculavam conseguiam nascer dentro de mim. “[...] são ideais que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia” (SAMAIN, 2012, p. 33).

A familiaridade na reidentificação das imagens dos habitantes-criadores (moradores das ilhas), dos habitantes-professores (companheiros de maré) e habitantes-ribeirinhos-crianças da escola (amigos de turma) entre outros narradores do Ananin, atuaram como produtores de conhecimento e inventores de instrumentos metodológicos desses escritos, e que advinham do ritmo de vida dos espaços e temporalidades da região insular.

Por meio dos relatos cotidianos dos Ananins acima descritos, foi possível refletir sobre a relevância profunda dos fatos observados e na compreensão de diversos aspectos da vida social, pois os relatos sempre imbricados de elementos de

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

mediação entre subjetividade e cultura.

Foi justamente nas narrativas que as categorias da cultura e a sociabilidade foram identificadas como centrais neste estudo e através delas o aprofundamento das reflexões nas vivencias e experiências das práticas cotidianas.

Ao considerar a cultura, conforme Clifford Geertz (1989), como uma teia de significados construída pelos próprios homens, que é tanto reprodução quanto criação de sentidos, esta teia foi aqui formada por narrativas que adquiriram uma vida própria, um exercício livre de todos conteúdos materiais do coletivo, considerado por Georg Simmel (2006) ser esse o fenômeno da sociabilidade.

Tal apreensão e expressão das categorias da cultura e da sociabilidade invocaram formas de relação interativa dos grupos de habitantes (criadores, professores, crianças ribeirinhas), essas formas e fazeres cotidianos são identificados como: táticas de resistência e estratégias de sobrevivência de todos que atuam, de alguma maneira, como narradores do Ananin.

Uma invenção em rede, tecida por grupos vivos, e nesse sentido está em permanente avanço, aberta por “homens ordinários” de Certeau, que dão inventividade, e por meio deles se fez pesquisa como movimento, criando situações, escutando relatos, incorporando contextos, ativando dimensões múltiplas da cidade e da arte. Como afirma Michel de Certeau (2014, p. 189) “[...] os relatos cotidianos contam aquilo que, apesar de tudo, se pode aí fabricar e fazer, são feituras de espaço”. Lucrécia D’Aléssio Ferrara (2016), acrescenta:

> Uma tese é, em primeira mão, uma descoberta da arquitetura reflexiva presente em toda investigação; logo, a ciência como atividade transforma-se na faina artística que inventa para revelar as dimensões invisíveis, incógnitas, submersas, recônditas, múltiplas, sensíveis, complexas. Ciência e arte dialogando concretamente no dia a dia de cada página que se volta nos fichamentos bibliográficos, em todo conhecimento compilado na tradução de uma hipótese, na ousadia de uma montagem metodológica, na humildade de quem desconfia do que descobriu, na segurança de poder ir além: descoberta como invenção, resposta contida na pergunta e, sobretudo, o prazer do jogo. A tese tem algo a ver com a invenção. Uma receita às avessas: a descoberta (FERRARA, 2016, p. XII).

Navegando na experiência desta criação, na convocação de comunidades e indivíduos que se inserem na coletividade que o narrador vive, foi possível reafirmar os vetores comuns da cultura e do cotidiano de saberes e práticas. um movimento ao encontro de caminhos para o reconhecimento do corpo próprio e de realização gradual e contínua das possibilidades de Pro-Vocações, Re-Voltas e Re-

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Invenções de nossas histórias. E a vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico “é a verdadeira “essência” da substância social” (HELLER, 2008, p. 38).

Logo, ao descrever de que substancias socioculturais os narradores do Ananin são constituídos, a cultura e a sociabilidade sobressaltam como categorias reflexivas diante dos pontos mais fundamentais neste percurso, estabelecendo comunicações dos relacionamentos e promovendo reconhecimentos e assimetrias dentro/fora do campo pesquisado junto a vida cotidiana no mundo contemporâneo.

Os caminhos conversam e o local apesar de suas singularidades torna-se semelhante a ambientes outros, essa familiarização é um operador de aprendizagens e tem relevância para a construção de uma perspectiva de sociedade.

Numa experiência na sociedade nortista de natureza amazônica paraense que vem buscando uma coexistência afetivizada onde o conhecimento racional também se vale da sensibilidade e da imaginação. Nas práticas e saberes que existem e resistem aos Ananindeuenses, um dar e receber continuo que estabelece as correlações (in)comuns dos Narradores do Ananin que vivem entre os caminhos da terra e as margens dos rios.

Estes percursos de espaços, vivenciados nesta primeira etapa da pesquisa, a partir de um mapeamento dos lugares e seus habitantes, diante de uma compreensão geral da cidade de Ananindeua e o encontro de seu ponto de interseção entre o insular e urbano, água e terra, em suas formas de contato, que estabeleceram diversos processos no lócus deste estudo.

Essas, e outras práticas específicas da vida cotidiana Ananindeuense, sempre estiveram estreitamente relacionadas à convivência com a dinâmica da natureza, com uma diversidade de movimentos que o homem realiza com a terra, o rio, o fruto, o vento e suas múltiplas obras com a biodiversidade.

Viver e perceber a diversidade na Amazônia é confrontar-se com diferentes condições de vida locais, de saberes, de valores, de práticas sociais e educativas, bem como de uma variedade de pessoas que convivem em diferentes comunidades como: ribeirinhos, pescadores, povos indígenas, quilombolas, assentados, atingidos por barragens e citadinos – populações amazônicas (urbanas e periféricas), para citar algumas. Populações que compõem diferentes matrizes étnicas e religiosas, com diversos valores e modos de vida, e interação com a

ISSN: 2238-1112

biodiversidade dos ecossistemas aquáticos e terrestres da Amazônia (COELHO; SANTOS; SILVA, 2015, p. 23).

As populações amazônicas, citadas pelas professoras de História Social da Amazônia Wilma de Nazaré Baia Coelho, Raquel de Amorim dos Santos e Rosângela Maria de Nazaré Barbosa e Silva (2015), abriram inúmeras travessias como: estradas, bairros, vilas, casas flutuantes, revelando caminhos e caminhantes de uma cidade de símbolos, códigos e crenças capazes de assegurar as diversas formas de vida e (re)criar uma existência de encantos, lendas e seres míticos, concretizando suas necessidades humanas, intelectuais, espirituais e as contradições que lhe são inerentes.

Este coletivo de símbolos e códigos estão diretamente relacionados com o sentido de perceber, de compreender, de abrir os sentidos para as cidades de natureza amazônica e de como são apreendidas por seus habitantes ao agregar os elementos da cultura local na imagem de suas paisagens e corporeidades que consequentemente criam um *ethos* poético e social.

Nesse sentido, o *ethos* é coletivo, lendo-se no diálogo do outro, como coletividade, que se torna identificador ao sujeito do lugar, o habitante Ananin, que assim estende e liberta sua personalidade. “[...] ultrapassando o patamar sensível dos sentidos, o homem constrói as suas paisagens modelando, cenarizando a realidade no seu devaneio, geografizando seus sonhos” (LOUREIRO, 1995, p. 155).

O habitante na construção de suas paisagens, produz relatos desses acontecimentos vividos pelos corpos, e por sua própria natureza, movimentos constroem relatos internos, históricos, memoriais, e também surgem relatos narrativos que acompanham os narradores do Ananin no próprio reconhecimento e identificações de suas corporeidades constituintes de sujeito Amazônida.

O traçado das ruas, as configurações das habitações, o corpo ordinário, vivido, narrado na experiência de um percurso dos seus atores, tanto aqueles que criaram, quanto os que ainda constroem, modificaram e transformaram nossas fronteiras. Parafraseando Martin Heidegger “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram a fronteira, é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER apud BHABHA, 1998, p. 19). Homi Bhabha (1998) reforça a ideia de fronteira, como enunciativas de uma gama de vozes outras e histórias dissonantes, até dissidentes.

ISSN: 2238-1112

> [...] a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando: "sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa (BHABHA, 1998, p. 25).

Habitar a sua dança inaugura no corpo um caminho de criação. Ser e estar na cidade em suas múltiplas maneiras de saber e fazer, tendo o corpo como morada, traz um modo específico de operação, uma composição de movimentos próprios, que ao relacionar-se ao seu tempo-espaço convoca o contato com o outro, com os trajetos, com suas histórias de vida, recriando objetos e coisas, com ações e desdobramentos em atividades cotidianas e entre as dimensões socioeconômicas, políticas e afetivas da contemporaneidade.

As singularidades que nos constituem na vida cotidiana de habitar e ser habitante de uma cidade, situa um conjunto de práticas sociais, das relações e movimentos culturais que provoca a sensação de pertencimento deste lugar, logo de uma dança própria, local. Nesse sentido qualquer ambiente da cidade pode ser, a princípio, uma habitação, pois cada canto de mundo carrega em si a possibilidade de habitar. Para Heidegger, na obra *Ser* e *Tempo* (2011), o habitar diz o modo como o ser revela e ocupa o mundo como um ato de autocompreensão.

Segundo Bachelard (2008), habitar é enraizamento no mundo, como a casa é o nosso primeiro universo dotado de lembranças afetivas e todos que ali moram devem participar ativamente da construção dos espaços de moradia. Trata-se de um espaço coletivo que os habitantes transformam continuamente e dele apropriam-se.

Todas essas maneiras de habitar convivem simultaneamente em sua complexidade e particularidade na cidade. Para Lefébvre (2001) as maneiras de habitar são distinguidas das maneiras de uso do espaço, a exemplo das formas: a) práticas espaciais: seriam o espaço concebido por nós, pelo seu uso e forma física do espaço; b) representações do espaço: todo aquele que planeja e projeta o território para os habitantes, ou seja, o administrador da cidade, urbanistas ou governantes; c) espaço de representação dos habitantes: este se opõe ao segundo, pois seria o habitar vivido pelo narrador local, pelo cidadão, pelo artista, por aqueles que produzem a cultura, a filosofia.

As relações acima mencionadas em suas práticas de corpo-espaço fazem um convite a pensar a dança contemporânea da habitante, onde habitar e os habitantes têm seus espaços de representações coimplicados com a natureza e a sua cultura, seu movimento descobre a si vivendo, no acontecimento do seu fazer, pois conhecimento e vida não se dissociam, trazendo o habitante inter-relacionado com os elementos da sua rua, do seu bairro, da sua cidade, em suas funções sociais e simbólicas para criação. Estabelecem ligações, evocam e provocam experiências, produzem e revelam os sons, tecem o chão, se equilibram e abrem campos inventivos para viver.

Habitar e habitante se encontram e constroem mundo com os outros. Maffesoli (1998a) afirma que procuramos proximidade com aqueles que nos identificamos, procuramos a companhia “daqueles que pensam e sentem como nós”. Nossas paixões, nossas repulsas, nossas convicções, nossas opiniões, nossos sentimentos, uma emoção coletiva estruturadas no cotidiano, que alcançam aderência em nossos laços sociais, permeiam os itinerários e a função de habitar.

É atravessada por esta poética de território, em que me reconheci habitante-criadora[2] e pela via da corporeidade aprendi o exercício de um mundo em movimento, ou como dizia Milton Santos, da corporeidade dos homens lentos, do sensível, “para quem as imagens são miragens, não podem, por muito tempo estar em fase com algum imaginário perverso e acabam descobrindo suas fabulações” (SANTOS, 1996, p. 261). São como estes homens lentos que caminho, ao encontro de reconhecer a dança que em mim habita.

4. O cotidiano no diálogo do habitante-criador em dança: considerações

Homens e mulheres, nas construções de ações, gestos e costumes, refletem o conjunto de sujeitos que o habitam, o seu coletivo. Suas atividades diárias se conectam com a *práxis* humana do viver em comunidade, se relacionam e absorvem conteúdo com o outro e de outros, homens e mulheres são os grandes construtores singulares das gestualidades cotidianas.

[2] Habitante-criadora foi um conceito desenvolvido pela pesquisadora durante o mestrado em artes na Universidade Federal do Pará, entre os anos de 2010 a 2012, para designar todos que são filhos da terra local, nela habitam e (re)criam seus modos de viver. A dissertação intitulada *Da casa de contato à dramaturgia do contato: experimentações e reflexões na casa ribalta* (FERREIRA, 2012).

ISSN: 2238-1112

> A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se "em funcionamento" todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias (HELLER, 2008, p.35).

Pensar no cotidiano com todos os sentidos, como afirma Heller, é pensar na história de conflitos, solidariedades, negociações, alianças e todas as transformações ao entorno, de objetos e maneiras, em prol de usos e benefícios, além de questões especificas de sua sobrevivência que permitem a realização de um conjunto de atividades que o caracteriza.

Há uma articulação da vida cotidiana e a dança, bem como, entre saberes, fazeres e sabores de uma cidade com fisionomia própria, e de formas que apelam aos sentidos, seja por via da imaginação criadora ou da realidade de uma poética da existência, que em mim desvela a habitante-criadora nortista e amazônida em permanente descoberta de sua dança, como uma assinatura corporal.

Este conjunto de acontecimentos ao qual atribuímos determinados sentidos, chamam para uma escavação de movimentos próprios, uma invenção de caminhos e outros ciclos que convocam a memória do acontecimento e os sequenciam numa ordem temporal ou não, mas que sempre se atualizam a cada novo evento cotidiano, é talvez, o movimento singular do habitante na criação de sua dança. Lefebvre chama atenção para rotinas que se fundem entre os períodos, dias, anos como uma intricada combinação corpo-espaço e tempo.

> O cotidiano se compõe de ciclos e entra em ciclos mais largos. Os começos são recomeços e renascimentos. Esse grande rio, o vir-a-ser heraclitiano, nos reserva surpresas. Não há nada linear. As correspondências desvendadas pelos símbolos e pelas palavras (e suas reaparições) têm um alcance ontológico. Eles se fundem no ser. As horas, os dias, os meses, os anos, os períodos e os séculos se implicam (LEFÉBVRE, 1991, p. 11).

Lefebvre (1991), ao afirmar as coimplicações do tempo, neste grande rio de ciclos, nos traz a perspectiva de um cotidiano sempre aberto as relações espaço/tempo, perpassando as indissociabilidades entre as diferentes instâncias das nossas vidas, como um corpo em soma de suas complexidades em seus diferentes modos e *espaçostempos* de inserção social.

Esta combinação *espaçostempos* marca convivências partilhadas por peculiaridades significativas, cuja força está nas relações de articulação com a

ISSN: 2238-1112

natureza, como se os seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano. O filósofo Bachelard (1998) relata que o espaço existe para que se possa pensar o tempo, pois a rigor não se pensa *o* tempo, mas se pensa *no* tempo.

Estas articulações reafirmam à noção de redes, nesse caso, redes de sujeitos, habitantes da cidade e suas maneiras de compreender seu lugar, no seu *espaçotempo*, como afirmam os autores Inês Barbosa de Oliveira e Paulo Sgarbi "a impossibilidade de localizar com precisão em uma ou outra dimensão de nós mesmos, em uma ou outra experiência vivenciada, a origem das diferentes ações que praticamos em função dos nossos modos de compreender o mundo" (OLIVEIRA; SGARBI, 2008, p. 78).

Refletir sobre a habitante-criadora a partir do cotidiano como *espaçotempo* de realidades, é um meio de tecer a emancipação social em suas formas de operacionalização, ou melhor, nas "maneiras de fazer" dos sujeitos, dos modos que interagem entre si, do ambiente, de seus valores socioculturais, de diferentes crenças, políticas e imaginários na cidade onde habitamos.

A construção da habitante-criadora vem de várias ananins percorridas até aqui, que me fazem lembrar de quem sou, e a corporeidade tem sido uma das chaves para este encontro de saberes e práticas de minha habitação-criadora no mundo. As corporeidades ananin ainda estão a se reconhecer em outras dimensões, porém a escuta do corpo é uma condição de sobrevivência para o habitante ananin, elas são vividas em suas multiplicidades no movimento cotidiano. No desejo de expressar as várias vozes destes escritos que acompanham este processo, os habitantes-criadores da Ribalta Cia de dança, apresentarei depoimentos e registros de caminhos compartilhados na criação de obras e de horizontes outros do ananin ainda por vir.

Mayrla Andrade Ferreira
UFPA
mayrla@ufpa.br
É professora-pesquisadora efetiva na Escola de teatro e dança da UFPA. Doutora em Educação pela PUC/MG. Mestra em Arte e Especialista em Filosofia da Educação pela UFPA. Especialista na Metodologia Angel Vianna pela FAV/RJ. Especialista em Análise do Movimento no Sistema Laban/Bartenieff FAV/RJ. É fundadora e diretora artística da Ribalta Cia de dança (Ananindeua-PA).

ISSN: 2238-1112

Referências:

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERREIRA, Mayrla Andrade. **Da casa de contato à dramaturgia do contato**: experimentações e reflexões na casa Ribalta. 2012. Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2012. Disponível em: < www.ppgartes.propesp.ufpa.br/dissertações/2010 > Acesso em: 10 abril 2021.

FERREIRA, Mayrla Andrade; SANTOS, Lindemberg Monteiro dos (Org.). **Habitante-criador:** processos criativos da Ribalta companhia de dança. São Paulo: Fonte editorial, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução: Márcia S. Cavalcanti. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LEFÉBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

LEFÉBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998a.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de; SGARBI, Paulo. **Estudos do cotidiano e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996a.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Mulheres em movimento, história e autobiografia: dramaturgias encarnadas contra a tirania do silêncio

Roberta Ramos Marques (UFPE)
Maria Júlia Gusmão Costa Pereira (UFPE)

Dança, memória e história

Resumo: O trabalho consiste numa reflexão sobre os andamentos e caminhos metodológicos prático-teóricos do projeto *Mulheres e Performatividades: memória, performance e política*, desenvolvido pela pesquisadora Roberta Ramos Marques; e do projeto de Iniciação Científica *Silenciamentos Femininos: reagências em memória, performance e política*, da estudante Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. A partir de conexões com nossas próprias biografias e arquivos pessoais, olhamos para acontecimentos e marcos históricos da política, a fim de construir o que chamamos, nesses projetos, de *experimento historiográfico*, cujas construções serão descritas e discutidas neste trabalho. As motivações autobiográficas e os objetos de análise dos dois projetos, são distintos, entretanto, identificamos que, em ambas as pesquisas, o que intriga no olhar para o *corpus* é justamente como elas encarnam o que Judith Butler (2020) chama de *discurso valente*, um modo de aparição (na cena política ou na cena artística de cunho político) em que as palavras não são suficientes para romper o silêncio e significar o que se experimenta corporalmente ao longo da experiência de silenciar (BENJAMIN, 2002). Conforme Butler, os corpos e suas precariedades ganham centralidade, de modo que as questões reivindicadas ou denunciadas são neles encarnadas, e observar como isso se dá em ambos os projetos é um interesse comum.

Palavras-chave: MULHERES. PERFORMANCE. DANÇA. HISTÓRIA. AUTOBIOGRAFIA.

Abstract: This work consists of a reflection on the practical-theoretical methodological paths and processes of the project “Women and Performativities: memory, performance and politics”, developed by researcher Roberta Ramos Marques, as well as the Scientific Initiation Project “Female Silences: Reagencies in Memory, Performance and Politics”, led by student Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. From connections with our own biographies and personal archives, we look at political events and historical landmarks to build what we call, in these projects, a historiographical experiment, whose constructions will be described and discussed in this work. The two projects’ autobiographical motivations and objects of analysis are distinct; yet, we identified that, what caught our eyes in the corpus of both pieces of research, is precisely how they embody what Judith Butler (2020) calls brave discourse, that is, a way of manifestation (either in the political scene or the artistic scene of a political nature) in which words are not enough to break the silence and mean what is bodily experienced throughout the experience of silencing (BENJAMIN, 2002). According to Butler, bodies and their precariousness gain centrality, so that the issues claimed or denounced are incarnated in them, and observing how this happens in both projects is a common interest.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Keywords: WOMEN. PERFORMANCE. DANCE. HISTORY. AUTOBIOGRAPHY.

A partir da compreensão de que a arte é sempre política, afetiva e contextualizada sócio-culturalmente, o norte de nossa discussão neste artigo é o diálogo entre os processos paralelos de construção dramatúrgica dos *experimentos historiográficos* que resultarão do projeto *Mulheres e Performatividades: memória, performance e política*, desenvolvido pela pesquisadora Roberta Ramos Marques, e do projeto de Iniciação Científica *Silenciamentos Femininos: reagências em memória, performance e política*, da estudante Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. Apesar de sugirem em anos diferentes e com recortes distintos, ambas as pesquisas se articulam através do cruzamento entre autobiografia e história da dança/performance e política na América Latina, especialmente em alguns dos países afetados pelo Plano Condor, e por uma perspectiva feminista. E, ainda, é objetivo comum realizar, sob uma ótica do presente e inevitavelmente subjetiva, conexões entre nossas biografias / arquivos pessoais e o recorte histórico - marcos e acontecimentos históricos das ditaduras na América Latina - produzindo uma visão crítica e interpretativa da história.

Propomos neste artigo uma reflexão sobre os andamentos e caminhos metodológicos prático-teóricos utilizados nos projetos, que se debruçam sobre registros de atos políticos performativos realizados por mulheres, obras de dança e de performance, para gerar experimentos historiográficos através dos quais podemos rever nossa relação com a História da Dança e da performance, e com a História geral, de forma mais afetiva e corporificada, compreendendo melhor, não apenas os acontecimentos históricos, mas também a nós mesmas e nossa relação com os mesmos. Com este trabalho objetivamos discutir os processos paralelos e conjuntos de construção dramatúrgica dos nossos respectivos experimentos historiográficos, através da descrição e sistematização da metodologia utilizada; da abordagem dos caminhos para acionar os arquivos e os processos de estruturação de uma escrita poética e historiográfica ao entrelaçar histórias de mulheres e nossos corpos performativos; e a discussão de como, através desse processo, criamos pontos de conexão entre as obras e ações políticas feministas com nossas próprias histórias de vida em arquivos pessoais e coletivos.

ISSN: 2238-1112

Caminhos metodológicos práticos: aspectos gerais

As experimentações práticas que aqui discutimos se explicam por caminhos metodológicos que vêm sendo propostos por pesquisadores das áreas de Dança e estudiosos da performance, bem como, diretamente, por procedimentos de artistas que têm se interessado por trabalhar com história e memória da dança/performance. A partir da leitura e apreciação de documentos (pessoais e públicos), temos nos proposto laboratórios de improvisação e exercícios de construção de dramaturgias, que constituem material de pesquisa acerca de como construir narrativas historiográficas não convencionais, numa perspectiva de história contemporânea, que relativiza as fronteiras entre discursos historiográfico e ficcional (FABIÃO, 2012), e, sobretudo, de *prática como pesquisa* (FERNANDES, 2013; 2014), a partir da qual podemos pensar numa "escrita performativa [...] organizada pela prática, a partir da prática, em modos imprevisíveis".

Como pesquisas prático-teóricas com interesses específicos em construir uma visão historiográfica performativa, valemo-nos de conceitos como *historiografia performativa* (FABIÃO, 2012), para a qual é fundamental o princípio de *arquivoato* - relação não objetiva entre observador / pesquisador / historiador / artista e arquivo, constituindo, desta forma, uma crítica à historiografia tradicional, que forja uma suposta neutralidade. Eleonora Fabião não expõe, entretanto, procedimentos para trabalhar com essa noção de *arquivoato*, apenas deixa evidente que, para uma escrita historiográfica performativa, a não separação entre pesquisador / observador e arquivo é fundamental e, para tal, a experiência, ou colocar-se em experiência, é central. Dessa forma, parece pertinente que a noção de *reenactment* (refazer uma ação, colocando-se novamente em uma experiência anterior e/ou do passado) possa responder como um dos meios de retomar uma experiência anterior corporalmente, a fim de construir novas hipóteses, a partir do olhar do presente. Várias pesquisas (DE LAET, 2018; BLEEKER, 2017; MARQUES E BRITTO, 2018) têm identificado o *reenactment* como uma ferramenta em que a própria dança e/ou performance pode constituir a mídia na qual se constrói conhecimento sobre memória/história da dança e da performance. Dessa forma, utilizamos procedimentos de retomada de experiências anteriores (performances e ações performativas) realizadas por mulheres, deslocando-as para outros contextos da atualidade, a fim de construir novos olhares e hipóteses, no presente, sobre tais

ISSN: 2238-1112

ações e seus contextos. Os modos de retomada de referências performáticas, bem como seu uso para a construção de dramaturgias, serão melhor abordados nos tópicos que se debruçam a cada um dos processos aqui discutidos.

Identificamos três dimensões inseparáveis articuladas em nossas experimentações práticas com relação a reativar arquivos (que chamamos de laboratórios *arquivoato*): a reativação de arquivos pessoais, para trazer à tona as questões autobiográficas que nos interessa abordar (relacionadas a nossos respectivos recortes); a reativação de arquivos de performances escolhidas; e o entrelaçamentos entre ambos, conectando essas três dimensões ao longo do processo de construção dramatúrgica de cada um dos experimentos historiográficos em jogo.

Como modo de preparação corporal para os laboratórios, na fase inicial da dimensão prática dessas pesquisas, tentamos utilizar os procedimentos do método PAC – Processo de Articulações Criativas – criado por Jane Bacon e Vida Midgelow (2015), como um método de documentar processos criativos, a partir da aproximação temporal entre escrita e experiência/laboratórios, de modo a produzir uma escrita mais encarnada. Entretanto, as dificuldades de articular os caminhos propostos pelas autoras com os nossos exercícios de *arquivoato* e a partir de outros exercícios de construção dramatúrgica baseados no teatro documental e biodrama, fizeram com nos limitássemos a utilizar apenas as duas primeiras etapas (*Abrir* e *Situar*)[1] do PAC.

Desde o início dessa pesquisa, e à frente da condução de metodologias performativas que conectam documentos, autobiografia, autoficção, e narrativas históricas entre as esferas privada e pública, temos contado com a colaboração de Rodrigo Dourado, diretor do grupo Teatro de Fronteira, ator e professor de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisador que vem se dedicando e se aprofundando, ao longo dos últimos anos, em pesquisas prático-teóricas e processos criativos relacionados a teatro documental e biodrama, seu papel na condução de laboratórios com a finalidade de construção dos experimentos historiográficos tem sido fundamental. Alguns exercícios experimentados foram: a *timeline*, criado pelo mesmo, em que tivemos que performar 5 momentos de nossa vida, a partir dos recortes que nos interessa abordar; o exercício de levantar

[1] As demais etapas são: *Escavar*; *Elevar*; *Anatomizar*; e *Externalizar*.

ISSN: 2238-1112

hipóteses a partir de fotografias (ao invés de descrevê-las ou narrá-las), que Dourado trouxe de sua experiência em uma oficina com a diretora argentina Vivi Tellas, criadora do Biodrama[2]; e, ainda, inúmeros exercícios (ainda em andamento) desdobrados, de modo emergente ao processo em andamento, das referências de nossos arquivos pessoais e de performances escolhidas para dialogar. Colocando em diálogo nossas autobiografias e nossos recortes históricos, todas essas experimentações com nossos arquivos têm sido determinantes para erigir nossas dramaturgias, cujos detalhamentos passaremos a tratar nos dois próximos tópicos. Por tratar de processos individuais, os referidos tópicos foram escritos em primeira pessoa do singular, referindo-se, respectivamente, às pesquisas da primeira e da segunda autora.

***Essa Menina*: de autoficção profética a palestra-performance-novela (em processo)**

A partir da perspectiva do presente, meu recorte lança um olhar atual, crítico e performativo, a partir de uma perspectiva autobiográfica e feminista, para a década de 1970, em especial o ano de 1975 (quando nasci), em que, por um lado, inicia-se a operação Condor, por outro, é o ano em que o Congresso da ONU (realizado no México) dá ênfase aos direitos das mulheres, e diversos movimentos feministas surgem no Brasil e na América do Sul como um todo. Comparo movimentos e experiências ativistas da década de 1970 com outras recentes: como as canções de ninar do movimento de mulheres brasileiras pela creche na década de 1970; Las madres de Mayo (Argentina, 1977); e Cueca sola (Chile, 1978); com os movimentos Marcha das Vadias (Canadá, 2011 / Brasil, 2012); *Ni Una Menos* (Argentina, 2014); #EleNão (Brasil, 2018); e, ainda, com a performance O Estuprador és tu (Chile / vários países do mundo, 2019). Tenho a hipótese (emergente ao processo desde 2018 até o momento) de que, à medida que suas pautas voltam-se para os direitos do corpo, as ações políticas coletivas apresentam-se de modo mais encarnado (MARQUES, 2020).

A relação com o ano de nascimento e com os reflexos da ditadura sentidos pela experiência da minha mãe, como uma “mãe solo”, são os aspectos

[2] Segundo Dourado, o biodrama é uma espécie de subgênero do teatro documentário, criado pela diretora de teatro, Viviana Tellas, na década de 1990, baseado no compartilhamento cênico de biografias (DOURADO, 2013).

ISSN: 2238-1112

biográficos que norteiam o desejo de olhar para as ações políticas de mulheres contra políticas opressoras, em tempos distintos. Essa perspectiva e as relações que ela estabelece entre história da vida privada e o papel das mulheres na vida política pública não estavam dadas desde o início da pesquisa prática, no segundo semestre de 2018 (ainda sem o subprojeto de Pibic aqui também discutido), atrelada a um projeto de extensão, intitulado *Corpo, Arquivo, Reagências.* Esse viés surgiu e tomou corpo nas descontinuidades e retomadas desse projeto. A pesquisa vinha acontecendo por alguns meses e já com a participação de Rodrigo Dourado e colaboração, nesse primeiro momento, de Francini Barros, quando, no primeiro semestre de 2019, fiz uma interrupção para participar de uma candidatura coletiva e de esquerda à Reitoria (com estudantes e técnicos de outras unidades da instituição em que atuo). Partindo do entendimento de que uma proposta progressista que não teria grandes chances concretas assumia um gesto declarado de coragem em estabelecer um enfrentamento ao contexto então posto após as eleições de 2018, em que, entre outras arbitrariedades e desmontes de um governo misógino, retrógrado e reacionário, em alguns estados, reitores indicados pelas respectivas comunidades acadêmicas passaram a não ser nomeados pela Presidência da República, em prol da nomeação de interventores, ferindo a autonomia universitária.

A pausa e o que a motivou oportunizou atravessamentos que redirecionaram a construção de pesquisa artística em curso através da emergência de filtros para eu enfocar minha história pessoal como mulher, mãe, trabalhadora, pesquisadora e artista, que não eram óbvios de antemão. Quando a pesquisa é retomada no segundo semestre de 2019, e sua dimensão prática é reiniciada em 2020 (já no contexto da Pandemia e em diálogo com o subprojeto de Pibic de Júlia), o exercício da *timeline,* por exemplo, é refeito por mim sob outro recorte de acontecimentos de minha vida mais fortemente relacionados com pautas feministas, não mais (como antes) enfocando fatos que agora me pareciam periféricos (como as interrupções e retomadas da minha vida na dança e no teatro, que depois entendi que nem eram tão secundários assim).

No primeiro momento da pesquisa, Dourado havia me indagado, num determinado dia, por que, ao fazermos a leitura de três cartas trocadas entre meus pais em dias que antecederam e sucederam o dia do meu nascimento (14 de

ISSN: 2238-1112

novembro de 1975)[3], meus comentários sobre atitudes, escolhas e palavras dos meus pais o levavam ter a impressão de que eu assumia uma postura muito mais condescendente com meu pai, que abriu mão de qualquer contato com as filhas após a separação de minha mãe; do que com esta, que protagonizou a nossa criação em todos os aspectos, desempenhando o papel de fato do que hoje se entende por uma "mãe solo". A indagação de Rodrigo (que permaneceu em algum lugar de meus pensamentos como sementes em territórios erodidos, que depois germinam, brotam e florescem), a continuidade às leituras sobre a história dos feminismos na América Latina, com a pluralidade diacrônica e sincrônica de suas pautas (TELES, 1999; WOITOWICZ e PEDRO, 2009; PAULA, 2016) e a interlocução com os temas do silêncio e do silenciamento femininos (LORDE, 2019; TIBURI, 2020; BENJAMIN, 2002), propostos por Júlia em sua pesquisa, concorreram para que eu fosse conduzida a uma reviravolta. Passei a olhar para os documentos de meu arquivo pessoal com outra lente e, por fim, compreender a condição da minha mãe e a minha própria história (como filha dessa mãe solo) a partir de um escopo feminista.

O primeiro exercício da *timeline* envolvia episódios em minha vida de interrupção e retomada das aulas de dança, e de cursos e experiências profissionais em teatro. Como não havia nenhuma pretensão nesse primeiro exercício proposto por Rodrigo Dourado de que alguma dramaturgia sequer se esboçasse dali, a escolha foi norteada pelo meu interesse inicial de contar um pouco de minha trajetória artística, ainda que descontínua. Esse primeiro experimento foi estruturado a partir da minha relação com 5 espelhos diante dos quais eu contava e performava, de forma não linear, 5 momentos dessa história descontinuada. Em uma dessas fases, apresentava o meu gosto pela escrita desde a infância e, aos 9 anos, uma pequena peça de teatro que escrevi em minhas férias em São Luís, para encenar com minha tia mais velha, atriz, e minha avó, que muito estimulara os filhos à carreira artística. O nome da peça era *Essa Menina* e seu tema era sobre uma moça que insistia em procurar um namorado ou amante que a desvalorizava, maltratava e traía. Em meu exercício àquela altura apresentei esse documento refletindo que

[3] Em 1975, meus pais moravam em São Paulo, onde moramos antes de virmos para o Recife nos meus quase 2 anos de idade, porém, minha mãe viajou para São Luís do Maranhão para ter seu parto perto de suas irmãs e sua mãe, passando nesta cidade 1 mês, de forma que meu pai não estava presente em meu nascimento. As cartas a que me refiro são datadas em 09 de novembro de 1975 (do meu pai para a minha mãe); 22 de novembro de 1975 (da minha mãe ao meu pai); e 27 de novembro de 1975 (do meu pai para minha mãe).

ISSN: 2238-1112

então percebia que era a dramaturgia de uma vida que estava em jogo, pois dava pistas de um futuro de teimosia em amores errados, vários casamentos. Desde esse momento, Dourado identificava uma chave para o trabalho, que eu não conseguia ver, ao ponto de arriscar, com certo humor, que o título da peça já deveria ser escolhido para intitular o experimento historiográfico. Àquele momento não levei a sério, pois não conseguia vislumbrar uma série de conexões e possibilidades de estruturação dramatúrgica que adviriam daquela escrita ingênua e simplória, apesar de minha familiaridade com o teatro[4] refletir-se no fato de que o texto apresentava até didascálias (as famosas rubricas indicativas para a encenação).

Com a pausa e os atravessamentos mencionados acima, a reelaboração da linha do tempo foi feita sob o recorte dos "acidentes de percurso", por assim dizer, relacionados ao corpo de uma menina e posterior mulher: expectativas em torno de meu nascimento; separações; abusos; aborto improvisado. Das cartas trocadas entre meus pais, mencionadas anteriormente, revela-se a expectativa, sobretudo de meu pai, de que eu nascesse Vladimir (em homenagem ao Lenin). Nascida menina, o nome, ainda não escolhido, ficou a cargo de minha mãe, que imputou a tarefa de escolher entre dois nomes (Roberta ou Fernanda) à minha irmã mais velha. Indagando, finalmente, qual teria sido a motivação para a opção que foi a escolhida, minha mãe me explicou que Roberta era o nome de uma personagem da Sandra Bréa numa telenovela que passava em 1975. Apesar de não assistir à novela, a personagem chamava sua atenção por ser moderna, avançada para a época, além de ela achar o nome bonito, apesar de estranho e forte. Em minhas buscas, descobri que se tratava da telenovela Escalada, passada em diferentes momentos históricos do país: época do café; no período da construção de Brasília; depois, década de 1960; e, finalmente, no próprio ano de 1975.

Em 2020, pesquisando um pouco mais, encontrei um podcast a respeito dos 45 anos dessa novela, com uma análise a respeito de sua importância, pelos períodos históricos enfocados, os impasses com a censura para inserção de partes políticas, e, por fim, a importância que a novela também teve de acender o debate sobre o tema do divórcio, que ainda não era uma realidade jurídica no país. E não à

[4] Àquela altura, em 1985, eu costumava acompanhar os ensaios de minha mãe, Ana Maria Ramos, que havia retomado a sua carreira de atriz (que se iniciou aos 10 anos mas que interrompeu quando casou com meu pai) no ano anterior, 1984, fazendo parte do elenco da Peça *O Peru*, de Georges Feydeau, traduzida e dirigida por Luís de Lima, numa montagem realizada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Cf: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento511271/o-peru>.

toa a década de 1980, com os desdobramentos do movimento feminista que iniciara oficialmente, inclusive, no ano de 1975 no país, registrou muitas separações de casais, ainda que ainda por desquite e litigioso, como o foi o da minha mãe e meu pai. A personagem que deu origem a meu nome era uma ponta, mas foi, na trama, um estopim para a separação do protagonista do enredo. Pela importância dessa novela na história da escolha de meu nome e pelo seu interesse para uma abertura de questões mais abrangentes da história do Brasil, comecei a nomear (provisoriamente) o meu trabalho, ao longo de alguns exercícios de *Escalada Sola,* em alusão, à novela e, ainda, à ação da Cueca Sola, no Chile, em que as mulheres da AFFD foram às ruas dançar, sozinhas, uma dança de par, como forma de protesto, pelo desaparecimento de seus maridos ou outros parentes. Conforme Villaroel e Jara (2014, p. 151, tradução livre), "[...] presença e ausência não podem conceber-se como oposição em La Cueca Sola, são parte do mesmo acontecimento". A imagem das mulheres dançando com fotos dos seus desaparecidos dá acesso a uma presença perdida, ao mesmo tempo que suspende a ausência. Conserva a recordação através da dança a dois, mas também projeta simbolicamente o combate ao desaparecimento. Minha alusão era motivada pelo fato de meu pai ter desaparecido antes de morrer: "[... o fim dos homens não é a morte, mas sim o desaparecimento" (SÁNCHEZ-BIOSCA apud SILVA, 2017 pos. 2903). A partir do presente, consigo entender que, a despeito de meu pai não ter sido um desaparecido político no sentido estrito, mas desapareceu várias vezes antes de morrer, e, portanto, teve fim, para nós, antes mesmo de sua morte, Essa foi a sua forma de lidar com os traumas e frustrações de tantos que foram à clandestinidade[5] na ditadura do Brasil, e que não "caíram", mas que sofreram a ressaca de não fazer uma revolução. De auto abandono, vazio e uma úlcera, morreu meu pai em 1988, apenas 3 anos após a redemocratização do país.

Provocado pelo meu interesse insistente pela referência de *Escalada*, em um dos dias de trabalho já de 2021, Dourado levantou a hipótese de estruturarmos minha palestra-performance como uma novela, mas que se chamaria *Essa Menina* (como minha peça), desafiando-me a performar, num próximo encontro, o que seria o primeiro capítulo dessa novela. O desafio disparou em mim o interesse por uma organização em décadas a partir de 1975, mas o exercício que apresentei ainda era

[5] Meu pai e minha mãe foram da Ação Popular e ficaram na clandestinidade em mais de um momento, como muitos ativistas àquela época.

ISSN: 2238-1112

tímido, um vídeo com uma dança de um tango solo e exercícios com meu nome, que experimentara numa oficina de teatro documental, intitulada *Presença da Memória: arquivos e vozes*, com a diretora portuguesa Joana Craveiro. Dourado, então, pediu-me que focasse na estrutura de minha pequena peça escrita na infância e que a imaginasse ambientada na minha primeira década (1975 a 1985) nesse capítulo um, de forma que cada capítulo, dedicado a uma nova década, pudesse ser pensado a partir da estrutura desta peça e caracterizado por cada década de minha vida.

Movida por essa proposta de construir uma palestra-performance-novela em que uma história comum seria contada a partir de dentro (ARFUCH, 2013), uma questão se colocou para mim como novo desafio: como estabelecer diferenças entre um ethos das memórias e passados escavados de minha autobiografia e um outro que discute as conexões de ecos coletivos nessas histórias? Então se apontou o interesse de entender melhor como funciona o recurso do distanciamento, usado no teatro épico de Bertolt Brecht, que converte o ato demonstrativo em ato artístico, substituindo o ilusionismo pela operação de indicar que algo é ensaiado (BRECHT, 2019). Dada a coerência de lançar mão de um dispositivo cujo objetivo, através de uma postura política de assombro, é desnaturalizar crenças acomodadas, acordamos, na pesquisa, que a peça *Essa Menina* será a estrutura a ser colocada, como objeto de distanciamento, a partir da inserção de comentários, documentos, memórias e conexões que verticalizam para histórias mais amplas, como história do feminismo, e suas pautas, no Brasil e demais países vítimas do Plano Condor; história da música popular; a luta das mulheres por espaços para pautas relacionadas à sua condição nos movimentos de esquerda; censura, legislação sobre divórcio no país, etc.

A partir desse entendimento, um novo exercício com o primeiro capítulo da palestra-performance-novela foi apresentado, lançando mão documentos e objetos do arquivo pessoal, tais como gravações antigas de minha avó tocando piano, músicas que eu ouvia quando criança, desenhos, cartas, roupas, fotografias, um relógio de algibeira que pertenceu a meu avô; registros das ações coletivas de mulheres retomadas em minha pesquisa, notícias de jornal sobre a lenda urbana do nascimento bebê diabo em 1975; campanhas publicitárias da época; entre outros. Comentários, imagens e memórias, pessoais e coletivas, alternam-se com gravações da encenação em áudio da peça *Essa Menina*, realizadas por mim e minha mãe. A discussão após exercício nos levou a convergir na compreensão de

ISSN: 2238-1112

que chegamos à estrutura básica da palestra-performance, baseada na reencenação da peça *essa Menina* (definida por mim como minha "autoficção profética"), e que, assim como *Escalada*, será dividida em décadas (não as da história, mas da de minha vida), entretanto, com embaralhamentos entre temporalidades. A cada nova versão ou nova década, o grau de sua complexidade será aumentado, sendo vista em outras camadas, inserindo outros episódios lembrados/esquecidos, outros documentos, outros silêncios, outras percepções sobre o diálogo em jogo e o que nele é ocultado, outros agenciamentos entre temporalidades, outros entrelaçamentos entre autobiografia e histórias coletivas. No momento, o trabalho encontra-se na etapa de buscar uma versão mais burilada do primeiro capítulo, e todo o arquivo, pessoal e público, bem como aspectos a eles relacionados, que não serviram para compor o capítulo em elaboração, são endereçados ao que estamos chamando de "repositório", que será revisitado no futuro.

Uma performance-instalação silenciosa em construção

No meu recorte específico, as experiências de auto silenciamento individual despertaram um interesse por investigar a problemática dos silêncios que permeiam a existência feminina ao longo da história - nesse caso, durante as ditaduras cívico-militares na América Latina -, compreendendo os processos e razões pelos quais acontecem, as implicações físicas, afetivas e sociais do que é tolhido às mulheres externar e quais as possíveis saídas encontradas por artistas em suas obras, especificamente na dança e na performance, para transformar esses silenciamentos em ação artística. A partir disso, o objetivo era analisar e experimentar (através da ferramenta do *reenactment*) princípios ou questões de obras de dança e performance dessas mulheres que materializaram a ruptura com o silêncio através de projetos artísticos.

Em setembro de 2019, o grupo de pesquisa *Mulheres e Performatividade: memória, performance e política* deu início a suas atividades. Desenvolvido pela professora Roberta Ramos Marques a partir de sua pesquisa pessoal, dava margem para que as alunas envolvidas trouxessem suas próprias inquietações e referências sobre os temas abordados (feminismo, performance, ditadura). A princípio, durante esse primeiro ano de pesquisa, imaginei que trabalharia ligando feminismo com

ISSN: 2238-1112

religião, inspirada em parte pelo meu nome, mas também tentando me conectar mais com minha fé católica. Grande parte disso porque o evento da minha vida que eu queria evidenciar e conectar com os temas pesquisados foi uma experiência que se passou numa Igreja, um desaparecimento de mim mesma. Ao longo do tempo, percebi que não era esse o caminho e, a partir de conversas com colegas de turma, percebi algo muito maior e comum à existência feminina: o silêncio, o auto-silenciamento individual. O silêncio foi o que desencadeou o evento da minha vida mencionado acima. Nas ditaduras, havia, através dos "desaparecimentos" físicos, o objetivo de silenciar as vozes que denunciavam a vida e os maus tratos. Comecei 2020 buscando esse novo rumo: as relações entre o silêncio e as mulheres nas ditaduras da América Latina e as formas encontradas por elas para romper (ou não) esse silêncio em performances, estabelecendo essa relação entre micro e macro, o coletivo que afeta o individual que, por sua vez, faz parte de/reflete o coletivo, uma vez que as relações de dentro/fora são fronteiras nominais, porém borradas.

Além das leituras e práticas comuns que realizamos como grupo de pesquisa, pude encontrar, através do contato com as mulheres do grupo de estudo para a criação do podcast Histórias ao Pé do Ouvido do Acervo Recordança, uma das leituras essenciais para confirmar e aprofundar meu objeto de pesquisa: a dissertação de mestrado de Olga Lamas *Movimentos do Silêncio: Uma Dança Cartográfica* (2018). No trabalho, Olga exemplifica e disserta sobre diferentes tipos de silêncio na cena, através de performances de artistas contemporâneas, um trabalho completamente conectado com o meu, porém, com o *corpus* um pouco diferente, servindo como o norte principal para várias decisões e reflexões ao longo do processo.

Outro trabalho que me norteou bastante foi o trecho "*The Metaphysics of Youth"* do livro *Selected Writings* (2002) de Walter Benjamin, no qual ele traz a ideia de "silêncio dialógico", ligando-o diretamente a figuras femininas, como uma linguagem própria da mulher. Chegamos a este texto através do curso *Feminismo para uma nova Sociedade*, dirigido pela Márcia Tiburi (2020). A partir desses textos, busquei categorizar obras de acordo com 6 tipos de silêncio visíveis nas cenas ou na relação com o público: silenciamento, silêncio empático, silêncio antropofágico, silêncio sambaqui, silêncio woolfiano, silêncio dialógico.

Paralelamente ao aprofundamento sobre silêncios, fiz um levantamento de artistas latinoamericanas ligadas à performance/dança e que atuaram durante as

ISSN: 2238-1112

ditaduras em seus países de origem a partir do banco de dados do Itaú Cultural e da exposição *Mulheres Radicais*, organizada pela Pinacoteca de São Paulo em 2018. Aprofundei a pesquisa por nomes e obras, avaliando quais tinham mais potência sobre pedagogia da Dança, os arquivos disponíveis sobre as mesmas como material de pesquisa e as obras que dialogavam com as categorias de silêncio delimitadas e com meu arquivo pessoal (autobiografia). Com esse levantamento, selecionei, ao final, as artistas Janet Toro (Chile), Nélbia Romero (Uruguai), Marilena Ansaldi e Célia Gouveia (Brasil), com ênfase em suas respectivas obras *Dos Preguntas* (1986), *Sal-si-puedes* (1983), *Isso ou Aquilo* (1975) e *Isadora, Ventos e Vagas* (1978). Cada performance tem suas características únicas, porém, possuem um elo que as conecta: são performances criadas e executadas durante ditaduras cívico-militares, rompendo silêncios pessoais e coletivos. Cada qual reverbera de alguma forma em minha autobiografia, em minhas inquietações e meus silêncios.

A partir dessas performances e com a orientação dramatúrgica do professor Rodrigo Dourado, realizei 3 experimentos relacionando-os com minha autobiografia. O primeiro, como mencionado anteriormente, comum à minha pesquisa e à de Roberta, foi a *Timeline* autobiográfica, na qual pude selecionar, organizar e materializar momentos da minha vida que se relacionam com o silêncio. O segundo, inspirado pela performance *Dos preguntas* (1986) de Janet Toro, consistiu no uso da ferramenta *JamBoard* do *Google Meet,* na qual eu criava perguntas e Roberta, Rodrigo e Silvia Góes (artista da dança, teatro e circo, produtora cultural e pesquisadora junto com Roberta sobre performances coletivas e ditadura) respondiam com interferências visuais, textuais, rabiscos, palavras, a partir dos quais eu podia gerar novas perguntas, finalizando ao todo em 13 perguntas sobre silêncio, medo e vida. O terceiro experimento, motivado pela instalação *Sal si puedes* (1983) de Nelbia Romero, foi justamente uma instalação na qual meu corpo se invisibiliza em prol dos objetos colocados, sendo percebido apenas através da movimentação de câmera, da minha voz comentando os objetos e memórias evocadas, e de minhas mãos manipulando os elementos da instalação. Este exercício foi crucial para delimitar a estrutura do meu experimento historiográfico como performance-instalação, uma vez que mantinha um formato relativamente fragmentado mas completo, conectando os elementos, repletos de memórias pessoais com reflexões sobre os temas levantados na pesquisa.

ISSN: 2238-1112

A performance-instalação ainda está em processo, e a base teórico-prática da mesma, presente desde o início, continua gerando novas potências. Debruçar-me sobre as artistas e suas obras, suas inquietações durante um contexto, em tese diferente do atual, me leva a perceber, a partir do presente, que as questões permanecem e/ou dialogam através do tempo. Tais questões são subjetivas e portanto retomadas pois dizem respeito à humanidade e porque os problemas sociais e de outras ordens que geram as revoltas internas não foram solucionados, e alguns foram agravados. As mulheres, assim como as populações negra, indígena, LGBTQIA+, com deficiência, entre outras, permanecem na subalternidade, permanecem nas sombras e nos silêncios do que não pode, não deve, não tem como ser dito; nos corpos que encontram sua voz na materialidade do ser, no risco da própria existência. E é assim que se libertam do silêncio: nas frestas, ecoando corporalmente os ruídos da subalternidade, a poética do ser que, falando da vida, da existência, dos afetos, das memórias, é político.

Considerações Finais

As motivações autobiográficas dos dois projetos, bem como seus objetos de análise, são distintos, entretanto, ao longo das discussões teóricas acerca do silêncio, identificamos que, em ambas as pesquisas, o que intriga no olhar para ações performativas ou obras de dança e de performance é justamente como elas encarnam o que Judith Butler (2020) chama de *discurso valente*, e que consiste num modo de aparição (na cena política ou na cena artística de cunho político) em que as palavras não são suficientes para romper o silêncio e dar conta do que se experimenta corporalmente ao longo da experiência de silenciar (BENJAMIN, 2002). Conforme Butler, os corpos e suas precariedades se encontram no centro dessa aparição, de modo que as questões que se reivindicam ou se denunciam são neles encarnadas porque neles estão implicadas.

Para além disso, os elementos impulsionadores comuns de focalizar a história da dança/performance e da política a partir do filtro autobiográfico e o exercício de enxergar as implicações de histórias coletivas e individuais de mulheres em nossas próprias biografias, permitiu-nos pensar nas estratégias compartilhadas de construção de uma dramaturgia historiográfico-artística, a partir do cruzamento de arquivos pessoais e coletivos, encontrando pontos de conexão entre obras e

ISSN: 2238-1112

ações políticas feministas com nossas próprias histórias de vida, para construir nossas dramaturgias e transformar silêncio em ação (LORDE, 2019), a partir de uma perspectiva que Eleonora Fabião (2012) nomeia de *historiografia performativa*, que confere centralidade à experiência. Ainda conforme Fabião (2010), os corpos performativos que somos dão "visibilidade poética através de práticas eminentemente corpóreas ao princípio de conectividade" e "entrelaçamento" entre corpo e mundo. Configurando-se na dança, no teatro, ou na performance, o compromisso do corpo performativo consiste na "ativação crítica e política do entrelaçamento corpo-mundo" (FABIÃO, 2010, p. 26).

Como forma de encontrar ecos do mundo ou de coletividades em nossas histórias pessoais, as duas pesquisas aqui discutidas poderão ter desdobramentos futuros, junto à outra artista pesquisadora nascida em 1975, Silvia Góes, através de um projeto submetido ao Fundo de Cultura de Pernambuco, intitulado *Com-dor, mas sem medo: mulheres, memória, performance e política.* Neste, como parte do que alimentará o processo de pesquisa, bem como dos resultados desse processo, realizaremos um mapeamento de organizações feministas por diferentes macrorregiões de Pernambuco - Região Metropolitana, Zona da Mata, Agreste e Sertão -, a fim de construir uma rede de diálogo com mulheres implicadas por nosso tema.

Roberta Ramos Marques
(UFPE)
roberta.rmarques@ufpe.br
Professora Doutora do Curso de Licenciatura em Dança da UFPE. Membra do Acervo Recordança desde 2003 e do Coletivo Lugar Comum desde 2011. Autora do livro *DESLOCAMENTOS ARMORIAIS: Reflexões sobre Política, Literatura e Dança Armoriais* (2012); organizadora e autora dos livros *ACORDES E TRAÇADOS HISTORIOGRÁFICOS: a Dança no Recife* (2016), *MOTIM: Paisagens e Memórias do Riso* (2017) e *COMUM SINGULAR: 10/12 anos de Coletivo Lugar Comum*.

Maria Júlia Gusmão Costa Pereira
(UFPE)
jgusmao773@gmail.com
Designer pela UFPE, Licencianda em Dança na UFPE contemplada por Bolsa PIBIC em 2020-2021 com o projeto *Silenciamentos femininos: reagências em memória, performance e política* orientado pela Profa. Dra. Roberta Ramos Marques a partir do Grupo de Pesquisa *Mulheres e Performatividade: memória, performance e política* e pós-graduanda em Ensino de Ballet Clássico pela Faculdade IDE.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Referências

ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografia**: exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

BACON, Jane M.; MIDGELOW, Vida L. Processo de articulações criativas (PAC). In: **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 3.1: 2015** : São Paulo, 2015.

BENJAMIN, Walter. The Metaphysics of Youth. In: **Selected Writings, volume 1**. 2002.

BLEEKER, Maaike. (Re)enacting thinking in movement. In: FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. New York: Oxford, 2017.

BRECHT, Bertolt. **Pequeño órganon para el teatro.** Cidadel de México: Universidad Autónoma de México, 2019.

BUTLER, Judith. **Sin miedo:** formas de resistencia a la violencia de hoy. [Ebook]. Taurus, 2020.

DE LAET, Timmy. **CORPOS CO(SE)M MEMÓRIAS: estratégias de *re-enactment* na dança contemporânea.** Bodies with(out) memories: strategies of re-enactments in contemporary dance. Trad. Roberta Ramos Marques; Poliana Dantas. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 9 n. 2, jul/dez 2018, p. 133 a 153 133. Disponível em: http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43632. Acesso em: 06 mar. 2019.

DOURADO, Rodrigo. Pedagogias do espectador: uma experiência com biodrama e teatro em casa. **Repertório**, Salvador, nº 26, p.197-213, 2016.1. Disponível em: <file:///C:/Users/Roberta/Downloads/17470-61059-1-PB%20(1).pdf>. Acesso em: 10 jul. 2021.

FABIÃO, Eleonora. In: BARDAWIL, Andrea (org). **Tecido afetivo>** por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010. pp. 24-26.

_____ Performance e História: em busca de uma historiografia performativa. In: **Pelas Vias da Dúvida** – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, RJ, Livia Flores (Org.) Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2012.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

_____A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. VIII Congresso da Abrace, Belo Horizonte, UFMG, 2014.

LAMAS, Olga. **Movimentos do Silêncio: Uma Dança Cartográfica.** Tese de Mestrado em Dança na UFBA. Bahia, 2018.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider.** [Ebook]. Autêntica Editora, 2019.

Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985. In: Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em:<https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicais-arte-latino-americana-1960-1985/>.

MARQUES, Roberta Ramos; BRITTO, Fabiana Dultra. Reagências do/no presente: Propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva. In: **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018. Disponível em https://eba.ufmg.br/revistapos. Acesso em: 9 jul. 2019.

MARQUES, Roberta Ramos. Com-dor, mas sem medo: mulheres, memória, performance e política. In: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta Ramos; CADÚS, Eugenia (orgs.). **Memórias e histórias das danças por vir.** Salvador; ANDA, 2020. Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, vol. 7. pp. 82-100.

PAULA, Adriana das Graças de. Os Movimentos de Mulheres na Ditadura: uma análise sobre as Mães da Praça de Maio (Argentina) e o Movimento Feminino pela Anistia (Brasil). In: **Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina**. 2016.

SILVA, Patricia Rebello da. Para a mamãe, com amor: arquivo e memória nas cartas filmadas de *A family affair*. NOVAES e CRUZ, Adelina; GRINER, Arbel; *et al.* In: Arquivos em Movimento: Seminário Internacional de Documentário de Arquivo. 1.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2017. pos. 2865-3158. [ebook].

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do Feminismo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

TIBURI, Márcia. Feminismo dialógico: notas para a fundamentação de um projeto epistemológico e ético-político. In: TIBURI, Márcia (coord.). **Curso Feminismos para uma outra sociedade.** 2020. [no prelo].

Villaroel e Jara (2014,

WOITOWICZ, Karina Janz e PEDRO, Joana Maria. O Movimento Feminista durante a ditadura militar no Brasil e no Chile: conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo. In: **Revista Espaço Plural.** Dossiê gênero, feminismo e ditaduras Ano X, n. 21, 2º. Semestre 2009, (43-55).

ISSN: 2238-1112

Pensando a formulação do repertório clássico: a política coreográfica no balé

Rousejanny da Silva Ferreira (IFG)

Dança, Memória e História

Resumo: Este texto parte dos estudos da dança e seus acionamentos à discussão do político no campo. Como recorte de escrita, aprofundo nas problemáticas, que acompanham a formulação e canonicidade do que segue vigente como repertório clássico no gênero balé, principalmente na segunda metade do século XX e início do XXI. Amparada nos pesquisadores Mark Franko (2019, 2020), Juan Vallejos (2015,2020) e Isabelle Launay (2020), adentro o terreno movediço e interessado de pessoas, instituições e contextos que desencadearam, por exemplo, no Brasil, uma dívida de fidelidade aos modos de conservar, ensinar e dançar que confiram aproximações a modelos tidos como ideais.

Palavras-chave: BALÉ. REPERTÓRIO. CÂNONE. POLÍTICA

Abstract: This text is based on dance studies and its links to the discussion of politics in the field. As a writing cutout, I delve into the problems that accompany the formulation and canonicity of what remains valid as classical repertoire in the ballet genre, especially in the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first. Supported by the researchers Mark Franko (2019, 2020), Juan Vallejos (2015,2020) and Isabelle Launay (2020), I enter the shifting and interested terrain of people, institutions and contexts that have triggered, for example, in Brazil, a debt of fidelity to the ways of preserving, teaching and dancing that confer approximations to models taken as ideal.

Keywords: BALÉ. REPERTORY. CANON. POLITICS

O que confere o status de repertório no balé[1]? Este texto parte de inquietações pessoais nutridas pela escuta repetitiva desta palavra ao longo de décadas como bailarina, professora e pesquisadora de balé. Como fantasmas que reaparecem repentinamente, no último ano tomei contato com várias leituras e escutas[2] sobre o assunto que, de modo descompromissado, ou em busca e outras

[1] Utilizo a palavra balé em português como um marcador territorial de língua portuguesa. No mesmo sentido, há diversas iniciativas de tradução de termos e nomenclaturas desta dança para as línguas maternas dos lugares em que ela se desenvolve.

[2] Meus sinceros agradecimentos ao Professor Juan Vallejos pelas provocações pautadas na disciplina *Sobre lo coreográfico: historia, política y subjetividad* ministrada em 2020/02 e que resultaram na produção deste texto. Agradeço também ao professor Rafael Guarato pelas contribuições pós apresentação desta Comunicação no Congresso da Anda.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

fontes, me tomaram novamente para pergunta curiosa e pouco discutida no Brasil do que conforma o termo balé de repertório, ou que critérios são fundamentais para que um espetáculo faça parte do grupo *premium*.

Inicialmente, minhas provocações e apontamentos para um entendimento dos processos de formulação e lógicas de ação do estabelecimento do termo "balé de repertório[3]" partem do campo dos Estudos da Dança (*Dance Studies*) a partir de pesquisadores que têm se dedicado a investigar tramas políticas, sociais e artísticas que dialogam diretamente com minhas curiosidades emergentes sobre o balé como fenômeno complexo e transmutante que refletem a sua perpetuação ao longo dos últimos séculos. Caminhando com os pesquisadores Mark Franko (2019, 2020), Juan Vallejos (2015, 2020) e Isabelle Launay (2020), me arrisco no terreno movediço de refletir, em língua portuguesa, de que maneira a política, como uma ação dinâmica presente em todo o tecido social, traz a superfície questões que atravessam a formulação e ação do cânone na dança.

Para disparar a leitura, trago a formulação que orienta ideia de cânone na dança mencionada ao longo do texto. Parto da aproximação conceitual de Vallejos (2020) à Mark Franko, que o aponta os seguintes preceitos: procedimento a partir do qual certos autores são capazes de circular pelos grandes meios; a análise das obras destes autores pela crítica especializada; e a incorporação destas no discurso histórico da dança. Um dos principais efeitos da formulação do cânone é a exclusão de outros trabalhos, o que garante uma determinada hegemonia cultural.

1. O balé e o político: teto de vidro

De acordo com Mark Franko (2019, p. 204) "Desde o século XVII, a dança tem servido para modelar e projetar imagens da monarquia, identidade nacional, identidade de gênero, identidade racial e identidade ritualizada[4]". Pensar a dança coadunando com estruturas de poder internas e externas é uma delimitação inicial para falar do balé enquanto gênero de dança de cênica esteticamente e estruturalmente marcada como acumulação de forças, a saber, a ideia de nação, anseios burgueses, dominação colonial, disputa entre sistemas econômicos, entre

[3] Entre as obras tidas como balé de repertório, estão: Giselle, Lago dos Cisnes, Dom Quixote, Paquita, A Bela Adormecida e Quebra Nozes.
[4] Todas as traduções do texto foram feitas pela autora. Desde el siglo XVII, la danza ha servido para modelar y proyectar imágenes de monarquía, identidad nacional, identidad de género, identidad racial e identidad ritualizada.

ISSN: 2238-1112

tantas outras camadas. O que se lê como ponto em comum entre tantas questões que poderiam ser levantadas sobre estes aspectos, é a necessidade de compreendermos a dimensões políticas e as diferentes forças que agem entre o pessoal, o artístico e o institucional em qualquer dança. Como diz Franko (2019, p.30), “necesitamos *leer* la danza, en la misma medida en que la *vemos*”.

O balé, como um sistema de convenções internacionais constituído por instituições tituladas como oficiais, além de códigos, regras e tradições coreográficas, mantém, há mais de três séculos e a partir de diferentes roupagens, considerável relevância no campo da arte e do que foi configurado como dança cênica ocidental. Os rastros baléticos foram constituindo forças de constante tensão entre passado-presente pautado, entre outras pontos, na ideia do que se deveria preservar a partir de três premissas: a tradição clássica, o repertório e o oficial.

Partindo de Franko (2019), de que a dança é ideológica e implica efeitos políticos inevitáveis; e de Randy Martin (1998) que observa a interação entre política e dança a partir da capacidade de concentração de forças sociais manifestadas no corpo, traço aqui um caminho de problematização sobre processos de validação, ressonância e permanência do que está como obra de repertório que alimenta a tradição canônica. Não coloco como questão principal a força artística e importância que algumas obras de balé na grande produção institucional dessa dança, mas a operação de forças outras que conferem a validação coreográfica. Observando geograficamente, há que se questionar por que grande parte do que se constitui como repertório de primeira ordem do balé venha justamente da França, da Rússia e dos Estados Unidos e em um período muito curto e localizado, dada a dimensão secular do balé e seu avanço territorial - o que também não pode ser naturalizado - não só no continente europeu, mas consideravelmente em toda a América e alguns países do continente africano e asiático.

Neste sentido, o que formula a concepção do coreográfico como tradição que compõe o repertório está vinculado ao que Randy Martin (1998) apontou como identidade materializada através da performatividade do movimento, traduzidos como o modo como os corpos em movimento formulam forças políticas mobilizadoras que assumem a responsabilidade da cena a partir de um lugar de fala. Assim, as ideologias predominantes orientam a formulação da dança almejada a partir de tendências técnicas e sensibilidades estéticas. A elaboração de Martin pode se relacionar às questões que contribuíram para a formulação do recorte principal de

ISSN: 2238-1112

repertório do balé que tem, no coreográfico, a representação de símbolos que marcam o nacionalismo, o poder institucional, o academicismo, a remontagem, a propaganda, o registro e a propagação de discursos.

Estudos aprofundados sobre a formulação, usos e efeitos do termo repertório de dança, tem sido investigado mais recentemente pela pesquisadora francesa Isabelle Launay[5]. No entanto, no Brasil, e em língua portuguesa, tal discussão ainda é incipiente no campo acadêmico e demonstra fragilidade conceitual e contextual no recorte do balé, já que essa ideia vem sendo transmitida principalmente pela repetição de narrativas anteriores de professores e artistas que reforçaram a afirmação de modelos e exemplos coreográficos que, a priori, teriam grande relevância artística e, por isso, deveriam ser constantemente remontados. Grosso modo, o que se entende como balé de repertório em terras brasileiras está relacionado com um pequeno conjunto de espetáculos produzidos majoritariamente na França e na Rússia anteriores ao século XX, que possuem uma narrativa guiada por personagens. Os bailarinos apresentam o domínio do código de movimento estabelecido como "clássico", a autoria coreográfica sempre é masculina e o trabalho está vinculado a alguma grande instituição de balé (estatal ou privada) como, por exemplo, American Ballet Theatre (EUA), Bolshoi (Rússia), Ópera de Paris (França), Royal Opera House (UK).

Colocando o estatuto do clássico na dança em discussão, no final do ano de 2020 a revista norte-americana *The Massachusetts Review* publicou uma coletânea de ensaios com pesquisadores que trouxeram diferentes aspectos e exemplos para o recorte. Um texto, em particular, chamado O Clássico Ofensivo (The Offending Classic) de Mark Franko, trouxe um alerta importante sobre a fragilidade da ideia de clássico no balé apontando brevemente algumas passagens da história recente que foram determinantes na aplicação comum do termo utilizado atualmente. Em um breve ensaio, o autor desmorona convicções apaixonadas sobre o que se postula de "clássico" como efeito simples e direto da glória coreográfica projetada na criação e interpretação de determinadas obras. Compartilho algumas conformações citadas por Franko, preocupando-me aqui em abrir mais camadas

[5] Um estudo aprofundado sobre estes aspectos foi publicado pela autora no livro: *Poétiques et politiques des répertoires: Les danses d'après*, I (2017) e apresentado como conferência no Congresso da ANDA em 2019.

ISSN: 2238-1112

sobre as situações por ele expostas, construindo neste exercício investigativo, outras perguntas e hiatos que circundam o tema.

2. Juntando os pedaços

Para começar, há uma questão econômica de circulação das obras. O autor coloca o público e os patrocinadores como peças importantes no jogo de interesses que colaboram com a permanência da definição do que está como balé clássico. O público pagante acaba prezando substancialmente pelo clássico ligado à ideia de virtuose ou compreensão estilística do bailarino, não tendo grande importância saber a natureza histórica da coreografia ou seus processos de formulação. Isso atinge diretamente a definição dos repertórios escolhidos para remontagem das grandes companhias, que pautam seus trabalhos diante da possibilidade de projeção publicitária que a coreografia pode causar, a capacidade de grande circulação e o sucesso de público que, em obras já consolidadas, o risco de prejuízo acaba sendo minimizado. No mesmo caminho, várias companhias e eventos de balé contam com grandes financiadores, patrocínios e doadores (públicos e anônimos) que exercem influência direta na permanência do modelo vigente. Pensando pela ótica do giro de capital em torno do balé, alterar a lógica de criação de coreográfica, ou desnaturalizar os cânones já bem acomodados, seria um risco que nem todas as instituições[6] ou companhias poderiam estar dispostas a correr, seja pelo fracasso financeiro, ou pela perda da hegemonia artística.

A segunda questão é a força conferida ao sistema de grandes estrelas solistas (*star system*) do gênero, reforçada na segunda metade do século XX e envolvendo a repatriação de bailarinos soviéticos, como Rudolf Nureyev, Mikhail Baryshnikov, Alexander Godunov, Valery Panov e Natalia Markarova. A disputa entre bloco oriental e ocidental na Guerra Fria fez do produto cultural balé uma arma ideológica[7] no jogo pela "posse" das grandes estrelas do balé que conferiam às

[6] Percebendo como isso acontece no Brasil, realizei uma consulta ao site da Escola Bolshoi no Brasil no dia 08 de julho de 2021 e contabilizei o total de 54 empresas patrocinadoras e apoiadoras do projeto. Ainda há um link para doações como pessoa física para valores a partir de 15 reais. Em todos os sites de festivais competitivos internacionais também há uma aba dedicada à menção dos patrocinadores, patronos e apoiadores do evento. Em particular, o site do *Prix de Lausanne* (Suíça) tem uma série de propostas de colaboração que vão desde o apoio à estrutura do evento, até o patrocínio de algum candidato da competição.

[7] Sobre este assunto, quatro livros em língua inglesa dão dimensões da força do balé no jogo político. São eles: EZRAHI, Christina. **Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia**. Pensilvânia: University of Pittsburgh Press, 2012; KODAT, Catherine Gunther. **Don't Act, Just**

ISSN: 2238-1112

companhias e seus sistemas, uma imagem socialmente positiva da produção de arte e sucesso do sistema econômico[8].

Com a repatriação ocidental destes bailarinos, a imprensa norte americana passou a cobrir, mais de perto, o que eles apresentavam como repertório coreográfico, as habilidades técnicas e a vida pessoal dos artistas. O artifício da propagada local envolvia entrevistas, espetáculos de balé em rede nacional, documentários, aparições públicas e a criação de filmes que produziam uma versão da história onde o ocidente seria o lugar de acolhimento e liberdade artística para bailarinos de balé vindos da União Soviética. Documentários como Natalia Makarova - 'Ballerina', Nureyev, e o filme O Sol da Meia Noite[9], deram uma noção dessa disputa tendo como personagem principal a vida e carreira destes bailarinos.

Uma prática comum ao momento era a exibição de trechos de coreografias desconhecidas do público ocidental até o momento, como *La Bayedére*, Dom Quixote e O Corsário em ocasiões chamadas de Noites de Gala. Franko (2020) relata que estes balés começaram a ser apresentados em noites de gala no formato de pequenas variações de solo ou *pas de deux* (coreografias de casal) que valorizavam as habilidades técnicas destes bailarinos. O sucesso das performances atiçou a curiosidade do público em saber como seriam os outros trechos da coreografia ou o trabalho completo. A partir daí, balés que eram considerados produções medianas em seus lugares de origem, passaram a fazer parte do grupo seleto de balés de repertório. Ainda citando a opinião de Franko (2020) sobre o assunto, ele destaca que, muitas vezes, esses balés só representavam a expansão do virtuosismo e não tinham nada mais a dizer, por isso, não faria sentido em tê-los como marco clássico do balé.

Dance: The Metapolitics of Cold War Culture. Nova Jersey : Rutgers University Press, 2014.; LOBENTHAL, Joel. **Alla Osipenko: Beauty and Resistance in Soviet Ballet**. Oxiônia: Oxford University Press, 2016; MCDANIEL, Cadra Peterson. **American–Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's American Premiere**. Washington: Lexington Books, 2014.

[8] Este também não é assunto que tem sido tratado por pesquisadores brasileiros e em língua portuguesa. Encontrei algumas breves passagens em literatura nacional sobre a relação dança e Guerra Fria, mas nenhuma se debruçou profundamente sobre o período e seus impactos no balé no Brasil. Duas passagens interessantes sobre o assunto podem ser observadas no livro Ana Botafogo: na magia do palco (1993), quando a autora cita o fenômeno do filme de Barishnikov no Brasil em 1978, e a censura do espetáculo Romeu e Julieta, do Ballet Bolshoi, na TV Globo feita pela ditadura militar alegando que se tratava de "um espetáculo de comunistas, pronto para atender ao gosto subversivo" (p. 112).

[9] Outros filmes e documentários foram feitos após os anos 2000, como O Corvo Branco, O último bailarino de Mao, Para que Giselle não morra.

Interessante notar como as noites de gala acabaram se tornando uma prática muito comum adotada por companhias, festivais e grandes escolas de balé, inclusive no Brasil. A ocasião da gala como sinônimo de um ato solene tem por função evidenciar a performance individual dos bailarinos e reverenciar versões de obras popularmente conhecidas. Desta forma, o *star system* permanece como estrutura essencial na projeção internacional das companhias e repertórios de dança que são validados constantemente pela qualidade da versão interpretada pelos solistas nas obras canônicas.

Outro ponto é a força da criação de discursos em torno do que seria a tradição do repertório a partir do reforço institucional e literário. Por mais que tenhamos diversas formulações técnicas e estéticas desta dança em relações contextuais com países europeus como Itália, Inglaterra e Rússia, foi a França que sempre se colocou, no ocidente, como protagonista no papel de guardiã do balé como patrimônio coreográfico francês[10] e mantido na alçada da Ópera de Paris. Franko (2020) cita uma articulação importante feita por esta instituição no início do XX, com o intuito de marcar o aniversário de cem anos de composição da obra Giselle como montagem referência da casa, e junto a isso, um projeto político de reavivamento do balé francês com princípios que o denotavam como a referência clássica e acadêmica para o gênero.

O projeto foi posto em ação a partir de uma pessoa central para o sucesso da empreitada: Serge Lifar[11], famoso principalmente por sua atuação como diretor e coreógrafo da Ópera de Paris. Lifar dança o balé Giselle no centenário e a partir dos contextos e interesses favoráveis no momento, encabeçou uma série de nas articulações políticas que pudessem superar as crises internas da instituição e do balé produzido por ela. Para isso, houve um incentivo maciço em livros de balé com traduções para inglês e espanhol, filmes e coreografias, afirmando o balé francês como a grande referência de dança universal e basilar, tendo Lifar e a Ópera como protagonistas do processo. Lançaram ainda o que foi chamado de “balé

[10] Para saber mais sobre essa questão, consultar: VALLEJOS, Juan Ignácio. El Cuerpo-archivo y la Ilusión de la Reconstrucción: el caso de la Consagración de la Primavera de Dominique Brun. In: Carossi, Maria Julia (org.) **Escribir las danzas:** coreografías de las ciencias sociales. Buenos Aires: Gorla, 2015. p. 141-175.

[11] Sobre os arranjos políticos de Lifar com o estado Francês, o regime nazista e suas reverberações no modo de conceber balés, Mark Franko publicou em 2020 o livro *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, disponível somente em inglês.

neoclássico", como recuperação do ideal clássico romântico que fincasse as bases da pureza do domínio técnico, as regras da dança de palco, entre outros.

Os interesses que envolvem, em diferentes tempos, a ânsia pelo protagonismo da Ópera de Paris e sua capacidade de conservar o patrimônio repertorial do balé tem sido colocado recentemente em dúvida por alguns historiadores da dança francesa. Entres eles, está Launay (2020), que trouxe dados numéricos importantes que dão a dimensão da fragilidade do que foi constituído como balé de repertório no âmbito institucional francês:

> No estudo de caso do repertório da Ópera de Paris, temos que desmistificar a ideia de que esse "repertório" é muito antigo e que se transmitiu ao longo do tempo de corpos em corpos numa continuidade sem parar. O título mesmo do último livro sobre a história da Ópera de Paris (*Le Ballet de l'Opéra de Paris, trois siècles de suprématie*, 2013) deixa pensar que o repertório dessa companhia ficou sempre bem ativo e poderoso durante três séculos sem parar. Mas estudando a história desde o fim do século XVII desse repertório com os mais sérios estudos dos historiadores sobre várias épocas, podemos argumentar que a invenção do "repertório", o gosto, o cuidado e a preocupação pelo repertório foi muito recente (dos anos 1960) e é muito restrito em termos de quantidade de obras do passado que são retomadas. É só fazer um cálculo simples: sobre mais ou menos 500 balés que foram produzidos e apresentados na Ópera de Paris desde a sua criação, só 50 delas tiveram mais de 100 apresentações, ou seja, 10%. Isso quer dizer que essa instituição tem uma memória curta das suas obras; a emergência da categoria dos "grandes balés do repertório clássico" foi inventada na Inglaterra nos anos 1930-1940 para dar um repertório legítimo ao Balé de Ninette de Valois, e designava uma seleção de poucos balés (Giselle, Lago do Cisne, Bela Adormecida…) (Launay, 2020, p. 28)

Launay mostra como a concepção de repertório de balé, mesmo na França, é falha, recente e pouco interessada no entendimento crítico sobre seus possíveis inícios e processos de disseminação. Neste sentido, discorro um pouco mais detalhadamente sobre o reforço deste conceito no século XX a partir das influências dos escritores de balé e suas publicações literárias.

A autoria de livros que traziam a temática balé ao longo do século XX, em grande medida, partiu de observadores apaixonados, jornalistas e críticos de arte que tinham uma relação afetiva com as instituições de balé, os bailarinos e os coreógrafos de carreira consagrada. Portanto, o que se registrou em papel, como obras relevantes e artistas que mereciam fazer parte da memória da dança, teve relação direta com o nível de interesse, relação pessoal ou admiração com o quê e como se registrava. Alguns autores deste entremeio podem ser citados, como o crítico de dança russo radicado na França, André Levinson, que no período entre guerras favoreceu a fixação do balé francês como modelo de dança acadêmica em

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

livros como *Les Visages de la danse* (1933) e Marie Taglioni: 1804-1884 (1930). Entre outros autores importantes estão o Serge Lifar, citado anteriormente, e que destaco o livro *Traité de danse académique* (1962); Cyril W. Beaumont com trinta e nove publicações entre autoria, co-autoria e traduções, onde destaco duas produções que se aproximam da discussão deste texto: *The Complete Book of Ballets: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries* (1937) e *Ballets Past and Present, Being a Third Supplement to the Complete Book of Ballets* (1955); e Paul Bourcier, com o livro *Histoire de la danse en Occident* (1978), traduzido para o português como História da Dança no Ocidente em 1987 e com reimpressões posteriores. Este breve apanhado de autores e bibliografias influenciou diretamente o pensamento moderno sobre o balé e suas obras, conferindo veracidade ao que se continuou repetindo, remontando e discursando como repertório.

Os exemplos mencionados estão repletos de tensionamentos nacionalistas, puristas e institucionais, fundamentados em marcos gloriosos que pouco interrogam ou demonstram as fontes das informações comunicadas. Elas deixam nas entrelinhas que o intuito das produções era guiado muito mais à afirmação do que já estava posto como cânone ou a criação de cânones contemporâneos a partir proximidades do autor com o que se queria registrar.

Como última questão, trago o problema que circunda o mito originalidade das coreografias de repertório. A ilusão de materializar o passado desencadeia, como aponta Vallejos (2015), uma força muito poderosa de crença do que se vê, como um transporte energético que leva os envolvidos às experiências que escapam ao real. Nas últimas décadas têm crescido significativamente o interesse por pesquisas de reconstrução de obras-arquivo do balé que Vallejos denomina como "una história capaz de reconstruir el pasado sirviéndose de los documentos" (2015, p.156).

Nesta lógica, o coreográfico revela-se como campo de disputas, interesses e posições, justamente pelo mecanismo legitimação histórica que envolve a repercussão do coreográfico e a posse de uma possível controle do verossímil. Entre as ações que tem sido realizadas neste campo, estão a publicação do livro *Two Essays on Stepanov Dance Notation* (1978) de Alexander Gorsky, que trata dos estudos de notação coreográfica desenvolvido por Vladimir Stepanov e que ajuda a interpretar os caminhos de composicionais das obras de Marius Petipa; o trabalho

ISSN: 2238-1112

do coreógrafo Alexei Ratmansky, que se firmou como um reconstrutor de balés canônicos como Lago dos Cisnes, A Bela Adormecida e Paquita; e Pierre Lacotte, dedicado aos balés românticos.

Em relação a isso, Vallejos levanta duas hipóteses:

> Uma está relacionada ao grau de legitimidade da pesquisa histórica que apoia a suposta "veracidade" da reconstrução, e a segunda está diretamente relacionada ao interesse econômico ligado aos direitos autorais da nova obra. A primeira envolve uma luta pela legitimidade científica da abordagem, e a segunda refere-se diretamente à recepção da obra e à projeção institucional e econômica da obra e de seus autores[12] (Vallejos, 2015, p.160).

Importante destacar a relação laboral destes homens com as principais companhias de balé da Europa que detém o título de oficial, como o Bolshoi e a Ópera de Paris. Os repertórios que se perpetuam pelos países em que o balé se estabeleceu como prática artística partem justamente da manutenção dos modelos estabelecidos, ou da sua modificação orientada. Isso se tornou um fator importante como orientação de remontagem destas obras-arquivo que garantem a impressão de estar próximo do ideal. Entretanto, Vallejos contesta essa versão ao dizer que “As fontes não têm a capacidade de ‘revelar’ o passado para nós. São construções que pressupõem uma hipótese e uma chave interpretativa, e não objetos inertes que nos informam sobre o que aconteceu”[13] (2015, p.157).

A memória corporal dos que foram transmitindo as coreografias subverte a estaticidade do registro do coreógrafo. A exemplo temos a potência muscular, a técnica, o gosto do coreógrafo e do ensaísta, entre os pontos que alteraram significativamente estas coreografias nos últimos cem anos. Portanto, a constante reprodução de versões formuladas como cânone coreográfico está diretamente ligada ao um mecanismo de controle sobre as versões do autor ou e instituição e a fixação de estereótipos que, por muitas vezes, naturalizam comportamentos racistas, eugenistas e xenofóbicos em nome da suposta legitimidade e invariabilidade que a coreografia pode ter.

[12] Uno se relaciona con el grado de legitimidad de la investigación histórica que sustenta la supuesta “veracidad” de la reconstrucción, y el segundo, se relaciona directamente con el interés económico ligado a los derechos de autor sobre la nueva obra. El primero supone una lucha por la legitimidad científica del enfoque, y el último, se refiere directamente a la recepción del trabajo y a la proyección institucional y económica de la obra y de sus autores (Vallejos, 2015, p.160).

[13] Las fuentes no tienen la capacidad de “revelarnos” el pasado. Son construcciones que suponen una hipótesis y una clave interpretativa, y no objetos inertes que nos informan sobre lo que sucedió.

Mark Franko (2019) lê esta configuração como dimensão política da ação expressiva, alertando para o perigo de leituras neutras ou universais da arte. Geralmente este tipo construção histórica tende a camuflar problemas profundos sobre os processos de constituição da dança e podem, ao mesmo tempo, reforçar a posição canônica de determinadas obras ou artistas da dança. O autor reflete:

> O que permite que um evento de dança surja no horizonte da historicidade ou da narratividade? Qualquer discussão séria sobre a exceção desafia o próprio cânone. Desafiar a exclusividade canônica da história da dança nos força a invocar alternativas negligenciadas ou suprimidas - culturalmente, esteticamente, politicamente[14] (2019, p. 216).

Desestabilizar o cânone dos repertórios de balé é uma política necessária para revelar os modos como determinadas coreografias e coreógrafos ascenderam no campo dança e se prolongam como referências tão fortes para o gênero. Um olhar mais cuidadoso para a nossa realidade latino-americana pode nos levar à reflexão sobre os motivos pelos quais os trabalhos concebidos nos nossos contextos não perduram como referência coreográfica, nem no nosso território, quiçá, internacionalmente.

Diante de todo o exposto reflito, junto Hobsbawm (2012), que a ideia de balé de repertório se aproxima do que o autor conceitua como “tradições inventadas”, ou seja, atos que pressupõe a regulação de regras, símbolos, valores e costumes que, a partir da repetição, estabelecem uma continuidade com passado. O sistema institucional do balé utiliza o artifício da história como “cimento da coesão grupal” (Hobsbawm, 2012, p. 26) que justificaria a permanência dos modos de ver e conduzir o seu estofo, reafirmando seus símbolos de tradição coreográfica, modos de ensinar, modos de compor, entre outros.

Continuar naturalizando processos de dominação que colocam o Sul Global sempre como receptor/replicador de coreografias antigas e tidas como gloriosas ao Norte Global, e a ilusão de que o que vemos e dançamos se aproxima de uma originalidade do criador, é somente o rastro de uma ilusão cega e obediente. Seria possível escapar deste círculo? Como construir outras políticas para a definição de repertório? Espaços de balé periféricos ou precarizados poderiam fomentar repertórios próprios ou desvincular-se da lógica nortecentrada? Por fim, por

[14] ¿Qué permite que un acontecimiento dancístico emerja en el horizonte de la historicidad o la narratividad? Cualquier discusión seria de la excepción desafía al proprio canon. Desafiar la exclusividad canónica de la historia de la danza nos obliga a invocar alternativas olvidadas o suprimidas – cultural, estética, políticamente (2019, p. 216).

quê desromantizar as estruturas hegemônicas do balé ainda se mostra tão difícil em países colonizados como o Brasil?

Autora: Rousejanny da Silva Ferreira
(IFG)
rousedance.ferreira@gmail.com
Dados curriculares: Professora da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás. Coordena os projetos de pesquisa em dança Corpo Composto e Balé do Encontro na mesma instituição. Editora-Chefe da revista científica em Artes, Incomum (IFG). Cursa Doutorado em Artes na Universidade Nacional de las Artes (UNA-ARG)

Orientador do texto: Juan Vallejos
(UNC)
juanigvallejos@gmail.com
É doutor em História pela EHESS em Paris e mestre em Ciências Sociais pela mesma universidade. É coordenador da Área de Pesquisa em Artes Cênicas do Instituto de Artes Cênicas da UBA, pesquisador adjunto da CONICET e membro do grupo Descentradxs - Descentrar la Investigación en Danza.

Referencias

BEAUMONT, Cyril William. **Complete book of ballets**: A guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries. New York : Garden City Publishing Company, Incorporated, 1939.

_____. **Ballets, Past & Present:** Being a Third Supplement to the Complete Book of Ballets. New York: Putnam, 1955.

BOTAFOGO, Ana; BRAGA, Suzana. **Ana Botafogo: na magia do palco**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Coleção Opus 86, 1987.

CUAAD UdeG. **Por una coreopolitica de la abundancia**: Precariedad y subversión del canon colonial, por Juan Vallejos, https://www.youtube.com/watch?v=MvlGrt08sqE. Veiculado em: 27 de nov. de 2020. Duração: 01:08:05.

EZRAHI, Christina. **Swans of the Kremlin:** Ballet and Power in Soviet Russia. Pensilvânia: University of Pittsburgh Press, 2012.

FRANKO, Mark. **Danzar el modernismo/Actuar la política**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.

_____. **The Offending Classic**. The Massachusetts Review. Disponível em: https://www.massreview.org/node/9394. Acesso em: 11 de jul.2021.

_____. **The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar:** Interwar French Ballet and the German Occupation. Oxômia: Oxford University Press, 2020.

GORSKY, Alexander. Two Essays on Stepanov Dance Notation. Michigan: Universidade de Michigan, 1978.

ISSN: 2238-1112

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence**. A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 2012.

KODAT, Catherine Gunther. **Don't Act, Just Dance:** The Metapolitics of Cold War Culture. Nova Jersey : Rutgers University Press, 2014.

LAUNAY, Isabelle. **Poétiques et politiques des répertoires:** Les danses d'après, I. Paris: Centre national de la danse, 2017.

_____. Poéticas e políticas da memória das obras em dança: trabalho da memória dos repertórios, culturas do esquecimento e citação. In: de Souza Vieira, Marcílio; da Cruz Souza, Marco Aurélio; Silva de Amorim Jesus, Thiago. (org). **Quais Danças estão por-vir?** Trânsitos, poéticas e políticas do corpo**.** Salvador: ANDA, 2020. P. 25-35.

LEVINSON, André. **Marie Taglioni (1804-1884)**. Presses universitaires, Louis Bellenand, 1930.

_____. **Les visages de la danse:** ouvrage orné de cent dix photographies. França: B. Grasset, 1933.

LIFAR, Serge. **Traité de danse académique**. Paris: L'Amicale, 1962.

LOBENTHAL, Joel. **Alla Osipenko:** Beauty and Resistance in Soviet Ballet. Oxiônia: Oxford University Press, 2016.

MARTIN, Randy. **Critical Moves**: Dance Studies in Theory and Politics 1998. Carolina do Norte: Duke University Press, 1998.

MCDANIEL, Cadra Peterson. **American–Soviet Cultural Diplomacy:** The Bolshoi Ballet's American Premiere. Washington: Lexington Books, 2014.

VALLEJOS, Juan Ignácio. El Cuerpo-archivo y la Ilusión de la Reconstrucción: el caso de la Consagración de la Primavera de Dominique Brun. In: Carossi, Maria Julia (org.) **Escribir las danzas:** coreografías de las ciencias sociales. Buenos Aires: Gorla, 2015. p. 141-175.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Videoperformance Falanges: corpo, espaço e cultura em fluxo

Sadiana-Luz Martins Frota (UFSM)
Gisela Reis Biancalana (UFSM)
Giovana Moura Domingos (UFSM)

Dança, memória e história

Resumo: A presente pesquisa dedica-se à concepção e realização da videoperformance de dança intitulada *Falanges* constituída em 2019 e apresentada em exposição *on-line* em 2020. Nesta performance antecipam-se estudos aprofundados no período pandêmico, no que se refere ao processo do corpo em ação como questionador do espaço cotidiano. O recorte apresentado aqui está contido na pesquisa de doutoramento cujo foco de estudo está direcionado para experiências pessoais de deslocamentos almejando entender os processos de identificação culturais em atravessamento. Através de processos identitários fluidos, fruto dos deslocamentos do corpo no espaço, o objetivo central é a elaboração de performances a favor das diferenças assentada sobre a hipótese de que a abordagem artística das relações entre corpo e espaços culturais podem ser vislumbradas enquanto fomentadoras de ações políticas de resistência. A performer-autora sustenta-se em pensadores como Hall (2020) e Bhabha (2013) para discussão e adota a metodologia autoetnográfica ancorada em uma perspectiva decolonial. O processo de criação da videoperformance torna-se o marco inicial teórico-prático da pesquisa em andamento. Como agente, a performer busca ecoar sua narrativa pois seu desvelamento ao criar-escrever, escrever-criar, intenta expandir o espaço reduzido pelo isolamento por meio da produção artística. Considera-se assim que a obra pode contribuir como ação de resistência das diferenças.

Palavras-chave: VIDEOPERFORMANCE. CORPO. ESPAÇO. CULTURA. DECOLONIAL.

Abstract: This research is dedicated to the conception and realization of the dance videoperformance entitled “Falanges” created in 2019 and presented in an online exhibition in 2020. This performance anticipates in-depth studies in the pandemic period, with regard to the process of the body in action as a questioner of everyday space. The clipping presented here is contained in the doctoral research whose focus of study is directed to personal experiences of displacement, aiming to understand the cultural identification processes that are crossing. Through fluid identity processes, resulting from the displacements of the body in space, the main objective is the development of performances in favor of differences based on the hypothesis that the artistic approach to the relations between the body and cultural spaces can be glimpsed as promoters of political actions of resistance. The performer-author draws on thinkers such as Hall (2020) and Bhabha (2013) for discussion and adopts the autoethnographic methodology anchored in a decolonial perspective. The video performance creation process becomes the theoretical-practical starting point of the ongoing research. As an agent, the performer seeks to echo her narrative because her unveiling to create-write, write-create, intends to

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

expand the space reduced by isolation through artistic production. Thus, it is considered that the work can contribute as an action of resistance to differences.

Keywords: VIDEOPERFORMANCE. BODY. SPACE. CULTURE. DECOLONIAL.

O mundo contemporâneo apresenta desafios das mais diversas ordens produzindo comportamentos socioculturais que tem desestabilizado os antigos modos de operar do ser humano. Os processos de globalização e a proliferação de hibridismos intensificam cruzamentos incessantes já recorrentemente abordados por pensadores de diversas áreas. Este trabalho visa discutir, no campo das artes, o processo criador da videoperformance *Falanges* que aborda alguns efeitos destes processos oriundos dos atravessamentos intensos sob uma perspectiva que considera as diferenças dos espaços socioculturais como fomentadoras de discursos dominantes e legitimadores de posturas, entendimentos e comportamentos no mundo atual.

Problemas recorrentes como estes levam membros do grupo transversal de pesquisas - que aborda relações entre arte e cultura - a adentrar em percursos investigativos colaborativos de discussão e criação voltados para Performance Arte. Grande parte das inquietações artísticas recaem sobre os desafios do mundo atual revelados pela via da Performance. O objetivo desta incursão prático-teórica em Performance Arte foi, sobretudo, atentar para certas instabilidades do contexto contemporâneo que perpassam o sentir-pensar-agir do ser contemporâneo em espaços socioculturais diversos com o corpo em estado de arte. Esta manifestação artística encontra sua potência na ação do-no-pelo corpo. A presença corporal ao vivo - mediada ou não - revela-se como aliada da arte ao abordar questões inerentes ao ser humano.

O corpo vivo com seus contextos históricos, sociais e culturais, produz, transmite, recebe e carrega as memórias de suas experiências. Essas experiências são atravessadas pelos espaços que cada corpo habita. A cada deslocamento são elaborados movimentos provocadores de efeitos diversos que só encontram materialização na relação do corpo com o espaço e com a-o(s) outra-o(s). Dessa interação das existências e seus efeitos se reconhece a produção de processos identitários e culturais, interesse de diversas áreas de estudos, incluindo a dança, a performance, o teatro, as artes visuais, entre outras linguagens e hibridismos. Soma-

ISSN: 2238-1112

se a isso o resultado desta escrita-reflexiva aqui apresentada por três mãos: da autora-performer em seus atravessamentos em debate com a orientadora e com uma colega de grupo, que também sofreram a experiência dos deslocamentos no espaço e seus efeitos socioculturais.

Assim, a pesquisa apresentada aqui dedicou-se à discussão sobre a concepção e realização da videoperformance intitulada *Falanges* constituída em 2019 e que foi apresentada em uma exposição *on-line* no ano de 2020. O evento foi promovido pelo laboratório de pesquisa vinculado à Programa de Pós-Graduação de uma Instituição Federal de Ensino Superior (IFES) no sul do Brasil. Nesta performance antecipam-se estudos aprofundados no período pandêmico, ao que se refere ao processo do corpo em ação como questionador do espaço cotidiano. Corpo presente, física ou virtualmente, que a cada lugar instituído culturalmente, assume formas e estados peculiares ao experenciar, absorver e transmitir efeitos em trocas no tempo de convivência. Portanto, a experiência é parte constitutiva fundamental da pesquisa.

O corpo como presença performativa, em um tempo-espaço determinado, muitas vezes se despe dos papéis socioculturais cotidianos para transfigurar-se em poesia. Assim, se estabeleciam obras representativas nas quais os artistas se anulavam para assumir personagens. A performance arte, por sua vez, entendida como o momento da ação mostrada de um ou mais corpos para outros, não se pauta por essa prerrogativa. A performance é parte constitutiva de um processo amplo destes corpos que a antecede e incorpora o eu, as experiências de si, formativas, socioculturais e criativas. A palavra “performance” deriva da língua francesa antiga *parfournir* que significava “completar ou realizar inteiramente” indicando um momento expressivo/comunicativo que completa a experiência. Sendo assim, segundo Turner (apud DAWSEY, 2005, p. 163-164), a performance seria o último dos cinco momentos que constituem toda uma estrutura processual de uma experiência vivida. Ela é, então, uma parte da expressão da experiência.

Portanto, ao abordar a palavra *experiência* buscamos pensá-la, também, de acordo com os pressupostos de Bondía (2002). O autor ilumina a compreensão do entendimento sobre este termo explorado incontáveis vezes de maneira banal, quantitativa e utilitária. Segundo o autor, a etimologia da palavra, pode derivar do latim *experiri* que significa provar no sentido de experimentar. O radical *periri* também faz parte de *periculum* que significa perigo. Pela origem indo-europeia *per,*

ISSN: 2238-1112

encontra-se a ideia de travessia que tem o sentido de “tentar, aventurar-se, correr riscos” (BONDIA, 2002, p. 25). As raízes gregas, por sua vez, evocam o termo *perao* que significa “passar por” e *peras* significa “limite”. O prefixo *ex,* ainda condensa significados de exterior, estrangeiro, exílio, estranho e existência que muito interessam a essa pesquisa.

A rapidez crônica do mundo contemporâneo, com sua ânsia de produtividade e o traço preventivo crescente apresenta características se proliferando via informação. A proposta de mundo atual e globalizada é evitar qualquer problema, qualquer obstáculo, qualquer dificuldade rumo ao acomodamento e ao conforto. Para que nada aconteça devemos nos proteger distanciando a experiência que se torna rara a cada dia que passa. A experiência vai ficando cada vez mais pobre, quando se “pensa a sociedade como um mecanismo de processamento de informação” e “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA, 2002, p. 22). A experiência ainda é diminuída perante à necessidade de produzir uma opinião pessoal e crítica sobre as informações despejadas aos montes diariamente oriundas de mídias diversas. A experiência para Bondía (2002) é pensada a partir de um viés existencial. Para o autor, ela deve associar-se à produção de sentido em oposição à informação/opinião. A experiência se esvai ao aproximar-se da mera informação descartável. Sendo assim, ela deveria ser algo que acontece em alguém, não apenas algo que passa ligeiramente sem produzir sentidos. A Performance produz sentidos polissêmicos, pois implica em abertura, em receptividade e em exposição. A Performance acontece via experimentação, via travessia e risco. Ela é fruto das experiências e desabrocha a partir daquilo que foi capaz de tocar profundamente.

O recorte apresentado aqui está contido na pesquisa de doutorado em andamento que tem como proposta pesquisar e gerar Performances Arte. Este intento faz possível tomar o objeto de estudo focado na experiência pessoal de deslocamentos almejando entender os processos de identificação culturais em atravessamento, bem como seus efeitos provocadores que impactam os modos de ser-estar-sentir-pensar-agir no mundo contemporâneo. O objetivo central dessa pesquisa, então, foi estudar esses processos identitários fluídos, fruto de deslocamentos do corpo no espaço, para a elaboração de performances como resistência a favor das diferenças. Para tal, a investigação está assentada sobre hipótese de que a abordagem artística das relações entre corpo e espaços

ISSN: 2238-1112

socioculturais podem ser vislumbradas enquanto fomentadoras de ações políticas de resistência. Na história da humanidade não são poucas as histórias e também mitos que abordam relatos ou ficções sobre diásporas, sobre vidas e experiências de estrangeiros, sobre efeitos de migrações, enfim, de processos resultantes de deslocamentos espaciais frente as diferenças socioculturais. A dramaturgia grega, por exemplo, influenciou fortemente o Ocidente pela via da história de colonização europeia. Neste contexto, a tragédia de Medéia, é uma das estórias significativas sobre os deslocamentos e das recorrentes experiências oriundas dos efeitos da diversidade sociocultural, muitas vezes repletas de preconceitos.

Desse modo, por meio dos autores Hall (2020) e Bhabha (2013) foi experimentado um olhar e escuta em suspenso, como um entre-lugar no mesmo sentido em que Hall (2020) convida ao deslocamento produzido pela globalização nas identidades culturais na pós-modernidade, Bhabha (2013), por sua vez, traz como debate pós-colonial as identidades e processos de significação cultural. Para este último autor, a fronteira seria um terceiro lugar. Sob essa perspectiva ela descreve a emergência de um sujeito colonizado originando a hibridização e as diferenças culturais.

Hall (2020) discorre profundamente sobre o sujeito pós-moderno por meio do movimento produzido pela globalização e acrescentamos que este processo afeta o mundo contemporâneo, especialmente aliado à selvageria capitalista. Para ele, passou-se da ideia de sujeito centrado, integrado, para sujeitos descentrados, deslocados. Quanto mais mediados pelo sistema global mais as identidades culturais se desvinculam das especificidades, “resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (HALL, 2020, p. 28).

Os meios de representação que influenciam diretamente a identidade se traduzem através do espaço e tempo. O que o autor quer dizer é que as identificações antes afixadas por lugares e seus vínculos são tensionadas pela fruição do tempo nos espaços. Além disso, especialmente a fruição do local para o global gerou novas identidades culturais “que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais” (HALL, 2020, p. 52). Hall (2020) nomeia tal possibilidade de tradução. As pessoas que dela emergem pertencem a cultura híbrida, pois este

ISSN: 2238-1112

> conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades (HALL, 2020, p. 52).

Bhabha (2013) discorre que o espaço da cultura pós-colonial se dá na diferença das identidades, formando o hibridismo cultural, resultante das negociações que acontecem. Temos, no espaço físico ocupado, o local onde algo está colocado. A agência histórica e social do sujeito híbrido confere a forma performativa das diferenças nas quais a regulação e a negociação dos espaços reconfiguram-se na fronteira, no entre-lugar.

Atentamos que Bhabha (2013) chama de diferença cultural e não de diversidade cultural, a experiência na qual o sujeito híbrido se inscreve e articula seus modos de representação da alteridade. Este é um processo de enunciação da cultura. A contemporaneirade vê nascer os entre-espaços ocultados pela história e as emersões narrativas dos sujeitos sulbaternizados. Desse modo, o autor busca mostrar o quanto é

> significativo que as capacidades produtivas desse Terceiro Espaço tenham proveniência colonial ou pós-colonial. Isso porque a disposição de descer àquele território estrangeiro – para onde guiei o leitor – pode revelar que o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceituação de uma cultura *inter*nacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na *diversidade* de culturas, mas na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura (BHABHA, 2013, p. 75-76).

Tal conjuntura teórica e política, ou o espaço produzido por elas, como defende Bhabha (2013), vem convidando a tecitura da oralidade e escritura da anunciação. Portanto, a observância da obra *Falagens* nessa perspectiva, é como um estudo de descobertas. Uma vez que, em período pandêmico, os indivíduos estão mais implicados a reconhecer em si as demandas narrativas que costumam ser, em maior medida, abastecidas pelo olhar do outro em período não isolado do corpo. Na observância da videoperformance criada, em busca dessa agência histórica, social e cultural, se elucida que o corpo em improviso advém do autodesvelamento do sujeito, somando-se as memórias dos deslocamentos e ao momento de distanciamento social.

A compreensão da pesquisa é afetada pela própria experiência de vida da autora-performer, aqui destacada como brasileira nascida na região central do país,

mas que cresce e se constitui em terreno nordestino até os catorze anos de idade e que agora se estabelece no Rio Grande do Sul. Neste contexto, a pesquisa proposta quer promover discurso(s) do corpo que viveu e vive a continuidade histórica colonizadora do mestiço.

Diversas nações, hoje politicamente independentes, foram colonizadas por países europeus e sofrem o efeito do eurocentrismo em seu cotidiano. Há no Brasil, principalmente no Sul e Sudeste, um culto exacerbado à Europa e seus produtos culturais tidos como superiores. No Sul já houve, em algumas situações históricas[1], o desejo de separação política, atrelada a uma ideia de superioridade que não está apartada das ideias racistas do século XIX, do racismo científico e inferiorização de negros e indígenas. Embora muitos brasileiros não saibam das origens teóricas desse cenário, a memória social do país é carregada de tais reproduções preconceituosas refletindo, por vezes, em uma tratativa regional, sobretudo com o Nordeste, de forma pejorativa. Por isso, é necessário permear a História Colonial Brasileira. Lélia Gonzalez afirma que é preciso repensar a formação de nações colonizadas a partir

> de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas (GONZALEZ, 1988a, p. 69).

A amefricanidade, termo trazido pela autora citada acima, busca demarcar a contribuição africana para a formação do Brasil. Para além de superar a colonialidade, trata-se de promover uma pesquisa em artes de caráter decolonial que permita, como Alcântara menciona que em

> função disso, não se pensa apenas uma troca do colonial pelo decolonial, mas, sobretudo, no movimento contínuo e dinâmico de reposicionar-se, garantindo assim a multiplicidade (e heterogeneidade) das práticas que proliferam na cena contemporânea, nos mais vastos campos de estudos e pesquisas, como já dito, que emergem nas áreas das artes, da educação, das letras e outras (ALCÂNTARA, 2018, n.p).

O trabalho faz parte de uma pesquisa em andamento que visa a criação de uma série de performances artísticas e se desenvolve adotando a metodologia autoetnográfica. A escolha deste procedimento metodológico é fruto das próprias experiências de deslocamento da performer-pesquisadora-autora. As experiências

[1] Ver Revolução Farroupilha

ISSN: 2238-1112

vividas e instauradas na carne são um modo de olhar para si e para outras pessoas que vivem experiências semelhantes. É, ainda, um modo de falar poeticamente não apenas sobre, mas com pessoas em um intuito de aflorar movimentos de resistência. Para tal, a artista-pesquisadora ancora-se nas autoras Fortin (2009) e Versiani (2002). Na pesquisa autoetnográfica aborda-se que "[...] a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior". (FORTIN, 2009, p. 83). Ou seja, aqui, as experiências de deslocamento vividas pela proponente vêm potencializar a pesquisa. Até o momento como resultado parcial da série de Performances a serem concebidas foi elaborada *Falanges*.

A criação em laboratório, por sua vez, foi pautada pelo improviso a partir de perguntas e frases elaboradas que se deram por ações instantâneas resultantes da observância interior dos efeitos do espaço cultural. Portanto, o processo de criação dessa videoperformance, obra concebida por interesse inicialmente espontâneo, tornou-se o marco inicial das aproximações teóricas e germinações da pesquisa atualmente em andamento no doutorado.

A videoperformance com direção de criação e poesia de Joan Felipe Míchel, moveu-se a partir das perguntas/frases supracitadas que potencializaram a criação de onze minutos e vinte e oito segundos de performance. A música que compõe a trilha sonora, previamente escolhida, teve a escuta da performer e bailarina criadora, que no ato de gravação improvisou sem ouvi-la ao vivo. As falas gatilhos iam desvelando os gestos, a começar pelas falanges, até eclodirem em frenesi.

ISSN: 2238-1112

Figura 1. *Frame da videoperformance Falagens*, 2020. Fonte: YouTube

Desse modo, palavras como dedilhar, lubrificar, exaustão e ápice, trouxeram à prática artística experimental uma narrativa negada, problematizando as ligações e os sentidos do dedilhar em fluxo, onde o corpo isolado reage ao vazio, atravessando o tempo e as fronteiras diante das sensações e fissuras circunstanciais. O corpo reverbera aos estímulos/objetos do espaço: prédio ou equipamento cultural destinado às aulas de dança bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria no Rio Grande do Sul. Há nos fluxos dos espaços a perda de sentido de si mesma, reverberando o sujeito descentrado e evocando, ainda, suas memórias de deslocamentos. Buscou-se nas expressões do corpo e no improviso um meio de tensionar e friccionar questões que se percebe atravessarem as inquietações culturais, potencializadoras de perspectivas decoloniais. O corpo como diferença experimenta o espaço cultural permeando a criação e a escrita.

ISSN: 2238-1112

Figura 2. *Frame da videoperformance Falagens*, 2020. Fonte: YouTube.

A Performance como fazer-pensar na arte contemporânea vem ressoar politicamente as autoras repletas de experiências de deslocamentos. Acredita-se que ao evidenciar poeticamente esse corpo espaço decolonial, tomado por sua hibridização, pode produzir potência artística material e contribuições de outras ordens, especialmente neste momento pandêmico. A performer-autora percebe que o seu corpo levanta as exigências do passado pela memória e enfrenta as negociações simultaneamente do presente. Como agente a performer busca ecoar sua narrativa pois seu desvelamento ao criar-escrever, escrever-criar, intenta expandir o espaço reduzido pelo isolamento por meio da produção artística. Enfim, consideramos que a videoperformance intitulada *Falanges, a*ncorada nas relações entre corpo e espaços culturais, pode contribuir como ação de resistência das diferenças. Sua ação compartilhada na *web* buscou trazer à tona memórias dos efeitos de deslocamentos tanto pelas perspectivas decoloniais, mas foi atravessada, principalmente pela perspectiva do momento histórico atual da pandemia COVID19.

Como considerações finais, no que tange ao direcionamento político do trabalho, acreditamos que a arte engajada, que borra fronteiras com questões de cunho político faz parte dos encaminhamentos híbridos no mundo contemporâneo. No contexto das artes, Pallamin (2002, p.105) chama a atenção para o cuidado que se deve ter com as práticas que “atuam no sentido de um crescente poder de

ISSN: 2238-1112

legitimação de valores que disciplinam e dominam as esferas do cotidiano, em vez de lhes abrir a percepção de novos campos de autonomia.” A intensidade do cunho político transgressor transpira certa subversividade intencionalmente artificial. Para Taylor, a Arte da Performance, “por ser uma construção social, aponta para artificialidade, uma simulação ou ‘encenação’, antítese do ‘real’ e ‘verdadeiro’. As suspeitas remetem as mesmas línguas de origem: ‘arte’ está linguisticamente ligada a **ARTIFÍCIO**” (TAYLOR, 2012, p.33). Nas performances arte, o corpo-arte torna-se a referência das suas intenções políticas subjacentes. As ações polissêmicas remexem questões socioculturais instauradas que são compartilhadas com o público.

No século XXI, a convivência em ambientes virtuais tornou-se praticamente inseparável dos modos de ser-estar no mundo. Ela ficou especialmente intensificada na atual situação de isolamento. Desse modo, replicam-se termos como videoperformance, fotoperformance, reperformance. A videoperformance e as propostas que estão em elaboração fazem parte do contexto pandêmico. A cibercultura tem apresentado, com frequência, corpos virtuais que são indiscutivelmente diferentes do corpo presente, mas sua intensidade, rapidez e alcance são peculiares à abrangência dos recursos tecnológicos. Acrescentamos, ainda, que essa perspectiva se expande para a discussão sobre quais seriam os “elementos performativos presentes na ordem construtiva de muitos trabalhos” (MELIM, 2008, p. 9). Segundo Melim (2008, p. 8), “é importante tentar substituir o estereótipo que associa a noção de performance a um único formato – tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação [...] – por um viés bem mais estendido”.

Sadiana-Luz Martins Frota
UFSM
sadianamfrota@gmail.com
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM). Graduanda do Curso de Dança Bacharelado (UFSM). Bacharela em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Franciscana (UFN, 2009) e Mestra em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2013). Integrante do grupo de pesquisas Performance: arte e cultura, vinculado ao CNPQ.

Gisela Reis Biancalana
UFSM
giselabiancalana@gmail.com
Professora Associada do Curso de Dança Bacharelado (UFSM), atua no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGART/UFSM) e também é líder do grupo de pesquisas Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ. Realizou pós

doutorado na Universidade de Montfort, cidade de Leicester, Inglaterra, onde investigou processos criadores em conjunto.

Giovana Moura Domingos
UFSM
giovana.domingos@acad.ufsm.br
Mestranda em Artes Visuais do Programa de Pós Graduação em Artes (PPGART/ UFSM). Graduanda do Curso de Dança Bacharelado (UFSM). Graduada em Educação Física Licenciatura (2018) FAC Campinas. Integrante do grupo de pesquisas Performance: arte e cultura, vinculado ao CNPQ.

Referências

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. **O Decolonial na pesquisa em artes no Brasil. SciELO em Perspectiva: Humanas, 2018. Disponível em: https://humanas.blog.scielo.org/blog/2018/10/23/o-decolonial-na-pesquisa-em-artes-no-brasil/. Acesso em: 11 jul. 2021.**

BHABHA, Homi K**. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.**

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In **Revista Brasileira de Educação**, nº 19 jan./abr. RJ: Editora Autores Associados, 2002, p. 20-28.

DAWSEY, John. **Vitor Turner e a Antropologia da Experiência**. SP: Cadernos de Campo, número 13, 2005.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 7, p. 77 88, 2009.**

FROTA, Sadiana-Luz Martins. **Falagens**, 2021. Direção de Joan Felipe Michel. Videoperformance. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=96tJmkl6LQY. Acesso em: 11 jul. 2021.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988a.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2020.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

PALLAMIN, Vera M. (org.). **Cidade e cultura:** esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

TAYLOR, Diana. **Performance.** Buenos Aires: Asunto Impresso Ediciones, 2012.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografia:** uma alternativa conceitual. Porto Alegre: Letras, 2002.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

UFSM CIA DE DANÇA: Discursos hegemônicos à vista ou estratégias de formação classista?

Tatiana Wonsik Recompenza Joseph (UFSM)
Marcia Gonzalez Feijó (UFSM)
Daniela Grieco Nascimento e Silva (UFSM)

Dança, Memória e História

Resumo: Apresentamos aqui reflexões sobre experiências geradas com a criação da UFSM COMPANHIA DE DANÇA na Universidade Federal de Santa Maria, propondo uma discussão sobre discursos hegemônicos e estratégias de empoderamento como projeto de transformação institucional. São questões pertinentes às estratégias de resistência cultural e construção de uma memória loca, orientadas para os polos de tradição e rupturas na dança moderna brasileira. São evocados os termos experiência, memória, autonomia, singularidade e criação nos contextos de aula e problematiza-se o acesso e a democratização dos saberes tradicionais das escolas de dança, emergências de transformações desses discursos rumo a princípios afro-brasileiros em processos. Deste modo, nossa hipótese é ade que a UFSM CIA DE DANÇA apresenta-se como potencial de luta e resistência aos discursos hegemonizantes à medida emque se faz um espaço público para criação, produção e apresentação artísticas paraalém das formas codificadas; nosso objetode estudo é a metodologia prevista que ultrapassa as formas tradicionais de ensinoda dança ocidental sem necessariamente dispensá-las; nosso referencial teórico perpassa pelas áreas específicas de estudos freireanos na pedagogia, damemória, experiência e narrativa com base em Walter Benjamim e Jorge Larrosa e dos feminismos plurais com estudos sobre interseccionalidade de Carla Akotirene e empoderamento de Joice Berth.

Palavras-chave: DANÇA. MEMÓRIA. CLASSE. HEGEMONIA. TRABALHO.

Abstract: We present here reflections on experiences generated with the creation of UFSM COMPANHIA DE DANÇA nthe Federal University of SantaMaria, proposing a discussion on hegemonic discourses and strategies of empodandration asaproject ofinstitutional transformation. These are issues relevant to the strategies of cultural resistance and the construction of a local memory,oriented to the poles of tradition and ruptures na dança moderna brasileira. The terms experience, memory, autonomy, singularity and creation in the contexts of class and problematiza are evoked the access and democratization of traditional knowledge of dance schools, emergencies of transformations of thesediscourses towards Afro-Brazilian principles in processes. Thus, our hypothesis is that the UFSM CIA DE DANÇA presents itself as potential for struggle and resistance to hegemonizing discourses as a public space for artistic creation, production and presentation is made beyond the codified forms; our object of study is the methodology envisaged that goes beyond the traditional forms of western dance teaching without necessarily dispensing with them; our theoretical framework permeates the specific areas of Freirean studies in pedagogy,memória, experiência and narrative based on Walter Benjamin and Jorge

Larrosa and plural feminisms with studies on intersectionality by Carla Akotirene and empowerment of Joice Berth.

Key-Words: DANCE. MEMORY. CLASS. HEGEMONY. WORK.

1. Ufsm cia de dança

A UFSM CIA DE DANÇA é um Programa de Extensão que foi criado em 2018 a partir do desdobramento do RODA- Razão, Organismo, Docência e Arte com duração de cinco anos. Proporcionou uma experiência em rodas de conversas, palestras abertas, apresentações e produções locais de dança com a intenção de formação de público e democratização de espetáculos cênicos, além de promover bailarina/os. Devidamente registrado no Gabinete de Projetos do Centro de Artes e Letras da UFSM, o programa acumulou tarefas da produção, criação, divulgação, participação em editais, estratégias de comunicação dentre outros. Deste projeto, entre março e abril de 2018, nasceu a “UFSM.Repertórios Cia deDança” com o propósito de abrir um espaço para aulas práticas e ensaios derepertórios, em que o objetivo era ao mesmo tempo fomentar a formação de bailarina/os intérpretes e criar uma memória das criações de artistas de dentro da UFSM e da comunidade local e regional. Em princípio era parte do programa RODA. Neste formato, apresentou-se como companhia em abertura do III Encontro Nacional de Educadores ocorrido na cidade de Santa Maria, em sua fase local, no auditório de uma escola pública e em Porto Alegre, em sua fase regional. Esse evento é iniciativa de educadores de todos os níveis, com a participação de vários movimentos sociais e sindicatos. Nesta breve experiência as bailarinas (então apenas do sexo feminino) tiverem oportunidade de se apresentarem na abertura do Descubra, um dos maiores eventos da Universidade Federal de Santa Maria, que recebe centenas de escolas da região, e foram para os *campis* da universidade em Frederico Westfallen e Palmeira das Missões. Esta experiência nos sensibilizou em relação às impressões do público, que afirmou em geral carecerem de acesso às mais simples apresentações de dança. Além disso, foram feitas duas apresentações no Centro de Apoio a Crianças com Câncer, CAAC. Em setembro do mesmo ano, a UFSM Repertórios Cia de Dança se transformou na UFSM CIA DE DANÇA com participação de mais professores doutores, três dos quais assinamos o presente artigo. A iniciativa deste novo nome foi acordada entre as/os cinco professor/as que dividem a coordenação

do Programa de Extensão, sendo importante reconhecer o engajamento fundamental do prof. Dr. Gustavo Duarte, docente do Curso de Dança-Licenciatura lotado no Centro de Educação Física e Desporto, quando de seu retorno de pós-doutorado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Assim surge um novo formato, agora com um título mais enxuto e abrangente e com a participação de cinco pessoas como coordenadoras do programa, Assim foi criada a UFSM CIA DE DANÇA em setembro de 2018.

2. Memória(s) e Experiência: uma implicação epistemológica

Passamos agora a tecer alguns comentários sobre experiência, contando com as contribuições de Jorge Larossa (2019), para nos aprofundarmos nas implicações entre a ideia de memória e experiência. Isto porque, ao longo do texto contaremos com as nossas memórias pessoais que foram se imbricando em memórias coletivas, em nossas trajetórias de vida na dança. Cada uma de nós, como autoras deste texto, como professoras pesquisadoras ativas no ensino da dança, dentro e fora do espaço universitário, nos dispusemos a trabalhar junto às gerações mais jovens em diálogo com as demandas atuais na transformação de nosso meio, reconhecendo a existência das desigualdades e injustiças sociais. É importante sublinharmos nossas condições de trabalhadoras, mulheres, provedoras de nossos lares -que dividimos nossos trabalhos entre os trabalhos acadêmicos e intelectuais e os trabalhos de cuidadoras, de mães -ou de filhas cuidadoras do pai e mãe em suas casas. Isto fazemos porque atualmente as discussões sobre gênero adentraram, junto a uma grande pressão social, as produções intelectuais para dar visibilidade a novas genealogias epistemológicas -e, no entanto, há uma tendência a se recair em práticas invisibilizadoras desta realidade. Em outras palavras, há que se tomar, já como ponto de partida, uma compreensão da experiência de modo mais amplo: de modo a expandir o seu raio de alcance semântico em abraçando nossas existências em sua totalidade. Este movimento, por si só, já se opõe a uma ideia reducionista que tende a definir nossa iniciativa de uma companhia de dança com este nome: UFSM CIA DE DANÇA, como forçosamente sinônimo de discursos hegemônicos. Compreendendo a UFSM CIA DE DANÇA como mais um espaço formativo em dança – e, portanto, em artes- ela foi concebida a partir de uma proposta educativa. Melhor ainda, a partir de uma proposta “de educação”. Neste

ISSN: 2238-1112

sentido, convergimos com as provocações feitas por Larossa (2019), quando este educador (antes de ser "autor" de seus "Escritos sobre experiência") coloca que "a partir da experiência, tanto a educação como as artes podem compartilhar algumas categorias comuns". Se é assim, vale agora recorrer a quais categorias seriam estas. E como veremos, ao invés de tais categorias corresponderem aos discursos hegemônicos e hegemonizantes, com raízes no patriarcado e valores eurocentrados, elas se abrem para oportunidades vivenciais. Não é porque em um dado momento a UFSM CIA DE DANÇA oferece regularmente aulas de dança moderna, balé e dança contemporânea que ela esteja fechada em uma única linha de pensar o movimento. Não é porque as memórias das professoras e professor que atualmente ministram as aulas regulares neste espaço-tempo carregam de suas trajetórias um conhecimento de uma dada tradição, cujos pilares foram aqueles de uma dança eurocentrada, que não haja necessariamente uma abertura e uma porosidade às raízes da formação brasileira e suas brasilidades plurais. Não poderia ser diferente, pois somos brasileiras e brasileiros; e para além disso, somos brasileiras e brasileiros participativa/os na construção de um pensamento sobre nossa brasilidade e sobre nossa atuação de pesquisadora/es[1]. Se Larossa, um educador espanhol que te sido tomado como uma das referências nas reflexões contemporâneas em artes aqui no Brasil, abre o campo das teorizações em artes e educação valorizando a experiência como uma "categoria vazia, livre, como uma espécie de oco ou intervalo, como uma espécie de interrupção, ou de quebra, ou de surpresa (...) (op.cit.p. 25) como "isso que nos acontece quando não sabemos o que nos acontece" (op.cit.p. 25) e se, ainda, contemporaneamente tem sido tão presentes os discursos sobre si, sobre as subjetividades e sobre as singularidades, por quê tão rapidamente uma iniciativa coletiva é recebida com desconfiança por interlocutores nas artes? Nós nos perguntamos quando as artes deixaram de ser, em si, experiência? Experiência em aberto, experiência por acontecer⁉ Desde quando passamos a deduzir que a experiência de um educando em artes, na arte da dança, se limita aos "passos" ou aos caminhos dos movimentos que nós, como pessoas mais velhas (ou mais experientes) nesta trajetória, oferecemos por possibilidade⁉ Nós rejeitamos as reações que não reconhecem nossas próprias trajetórias pessoais como propiciadoras de diálogo e transformação. Nós

[1] Por necessidade de economizar carcateres em relação ao texto em sua totalidade (visto o número de páginas segundo a norma) estamos contraindo a concordância de gênero a/o/e.

ISSN: 2238-1112

entendemos a UFSM CIA DE DANÇA como potencialmente fomentadora de experiências em múltiplos aspectos. Para além, muito além de uma "categoria que pudesse ser apropriada por uma lógica operativa ou funcional" (op.cit. p.17), para aproveitar as palavras de Larossa, a UFSM CIA DE DANÇA é uma voz viva e cambiante. Uma voz que se vai transformando por dentro, ou como gostam de dizer nos espaços de ensino-aprendizagem em dança contemporânea, nos espaços de experiência em dança contemporânea, uma voz que vai se transformando "desde dentro". Larossa afirma que

> não se pode pedagogizar, nem didatizar, nem programar, nem produzir a experiência; que a experiência não pode fundamentar nenhuma técnica, nenhuma prática, nenhuma metodologia; que a experiência é algo que pertence aos próprios fundamentos da vida, quando a vida treme, ou se quebra, ou desfalece (op.cit.p.13).

Nós retomamos essa ideia e acrescentamos, ainda, que trabalhamos para que na UFSM CIA DE DANÇA as experiências sejam oportunizadas para além de nossos esforços pedagógicos, sem, no entanto, nos eximirmos do compromisso em oferecer conhecimentos específicos que facilitam descobertas na execução de movimento, que somam nessas experiências o autoconhecimento através de orientações para novos dispositivos no mover. Sem nos descomprometermos com o trabalho metodológico que, no entanto, não está engessado, cristalizado em uma proposta única. Está, pelo contrário, no infinitivo: no abrir-se a... está até mesmo disposto em uma certa teimosia em dar continuidade, em seguir. Deste modo, acreditamos que para que "algo da experiência aconteça", segundo o que propõe Larossa, como "experiência, que não sabemos o que é, às vezes canta"(o.cit.p.13), e que poderíamos nos apropriar afirmando: "a experiência, que não sabemos o que é, às vezes dança"... para que isso aconteça, também, estamos nós a trabalhar para as gerações presentes e futuras.

3. Discursos hegemônicos à vista ou estratégias de formação classista?

Quando reconhecemos, como colocado anteriormente, que houve uma reação de resistência por parte de alguns interlocutores junto ao nome para este programa de extensão: "UFSM CIA DE DANÇA", associando-o aos discursos hegemônicos que historicamente constituíram os espaços institucionais e públicos do nosso país, evidentemente marcados pela opressão eurocêntrica e colonial(ista),

ISSN: 2238-1112

assim o fazemos por uma hipótese. Esta hipótese é formulada mediante um traço da experiência que é o traço do “não dito”; o traço do implícito, das tensões que por se estabelecerem em contextos dentro da própria instituição, em contextos dos atos de fala, daquilo que não está por ser registrado e que se mantém no campo das oralidades, no campo do vivencial pelas reações paralinguísticas, dos gestos, dos olhares, do subjetivo e das subjetividades, torna-se não documentado. O que não significa que seja não “documentável”. Mas nós não nos importamos com obstáculos que, de tão sutis (e propositalmente sutis) podem ser “imaginados”. Nós nos importamos com o aspecto de verdade, com o aspecto de factual que esta sensação pode significar. E pensamos sobre isso. Refletimos. Operamos a autocrítica. A autocrítica de nossas tendências colonialistas e colonizadoras. Não por acaso toda/os nós cinco somos pessoas brancas e tivemos uma história de anos de discurso hegemônico em nossas formações. Assim, verbalizar e nomear as motivações que geraram esses obstáculos se tornou uma alavanca para materializarmos o quê, de fato, pretendemos com a UFSM CIA DE DANÇA. Apesar de branco/as, somos trabalhador/as assalariado/as, e nos entendemos como funcionário/as público/as de origem da classe trabalhadora. Em nossas histórias pessoais trazemos uma história de pouco acesso a outras alternativas além daquelas que, em nossa infância, foi a escola regular (muitas vezes pública) e a televisão. Sabemos as dificuldades de se chegar a um espaço que deveria estar democratizado, como o espaço físico dos teatros municipais; sabemos a dificuldade de produzir arte e de viver dignamente de fazer arte. Sabemos da ausência da oferta do conhecimento da arte dentro das escolas, mesmo após a lei13.278 de 02 de maio de 2016 que inclui o ensino de dança na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (9.394/1996). Além disso, apesar de sermos uma geração que nasceu entre os anos 70 e 80, nós “não paramos no tempo”. Nós nos mantivemos atentas/atentos às transformações do contemporâneo, com as novas masculinidades e com uma perspectiva para a dança que se inventa na “terceira idade”; nós bebemos das discussões sobre os estudos feministas, os feminismos plurais, o feminismo negro e o mulherismo. Da UFSM CIA DE DANÇA, em 2019, surgiu uma iniciação científica realizada pelo único bailarino negro naquela época, Thiago Alves, que trouxe a temática do racismo estrutural e ampliou o debate para outras pessoas dentro da Universidade, inaugurando um subgrupo de pesquisa que é o Dramaturgias Negras. Desde 2019 até os dias atuais nós estamos fazendo um

ISSN: 2238-1112

movimento progressivo de reorientação epistemológica de modo que já conseguimos referenciar a dança moderna nos princípios de uma dança moderna brasileira, com Inaicyra Falcão e outras pesquisadoras por ela orientada -uma vez que esta professora, bailarina, coreógrafa esteve na história de nossas formações. Abrindo-nos a estas outras vozes, trazemos, com Joice Berth, a consciência de que as instituições ainda operam em sistemas discriminatórios produzindo diferenças significativas de *status* cultural e *status* material entre os diversos grupos humanos. Sabendo-nos autoras provenientes da classe trabalhadora, hoje temos "alguma consciência" do privilégio que usufruímos pelo simples fato de sermos branca/os e com esta ainda recente consciência já nos mobilizamos em refletir sobre as dimensões que envolvem os processos de empoderamento, levando em consideração os "efeitos tanto individuais quanto coletivos, acumulados por séculos de exploração, alienação e aliciamento de pessoas" (BERTH:2019, p.18).

> O conceito de poder tem sido interpretado de diversas formas, mas na definição de Hannan Arendt, que pensa em poder a partir da ação coletiva, temos a ideia que norteia o significado social e subjetivo de poder e que se aplica na compreensão do que falamos quando assumimos a necessidade de empoderar grupos minoritários(...) (BERTH:2019, p.19)

Berth recorre a vária/os autora/es para problematizar as discussões e compreensões sobre o poder, e aqui queremos nos referir aos poderes institucionais, porque foi este tipo de associação que nos recebeu no âmbito das microfísicas do poder. E contraditoriamente, acreditamos que exatamente esta associação é que poderá oferecer, às bailarinas e bailarinos integrantes da UFSM CIA DE DANÇA um empoderamento no sentido de

> condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, e principalmente de um entendimento quanto sua posição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. (BERTH:2019, p.21)

Deste modo, como podemos proporcionar tal empoderamento a partir desta iniciativa? Para responder a esta pergunta, apresentamos este trabalho. Com humildade científica, partimos da consciência de nossas próprias histórias e nos abrimos para as novas histórias na dança. Atualmente temos, em nossa equipe docente, um pesquisador que já fez seu doutorado em Bahia (UFBA), onde se aprofundou nas discussões sobre as novas masculinidades e gerontologia; outra de

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

nós faz seu pós-doutorado em Universidade Federal de Rio Grande do Norte (UFRN) com o tema nas novas epistemes do século XXI (sob supervisão de Marcílio de Souza Vieira); fazemos (recebemos aulas) através de vários cursos oferecidos por outros professores como um curso continuado na Educação Tradicional Africana, cursos com o tema da Mitologia Afrobrasileira e Psicologia Analítica, o curso de História e Cultura Africana e o Curso de Narrativas Africanas oferecido pela comunidade Axovi, além do Curso de Ludoterapia, introduzindo nas nossas concepções e planejamentos novas formas de projetar a UFSM CIA DE DANÇA para práticas futuras.

Para que a UFSM CIA DE DANÇA alcance uma proposta de emancipação política e social ao invés de criar relações paternalistas ou assistencialistas, como tendem a criticar algumas pessoas, é preciso tempo. Apenas o tempo dirá de seu percurso. Porém, a consciência dos riscos subjacentes às estruturas já institucionalizadas bem como a consciência do racismo estrutural deverão ser tensões necessárias para alguma transformação – e é a isto que nos propomos como iniciativa pública. Em relações às questões identitárias e interseccionais, o prof. Dr. Gustavo Duarte, que é um dos coordenadores da UFSM CIA DE DANÇA é mestre e doutor e conta com um pós-doutorado nesta temática. Na Interseccionalidade raça e classe contamos com a participação de uma bailarina negra que apesar de sua breve passagem pela companhia, atualmente se aprofunda em um trabalho de conclusão de curso com o tema das pretagogias, que foi um encontro a partir dos estudos das dramaturgias negras, demonstrando que embora ainda capilarmente, as estruturas da própria companhia, mesmo que atualmente majoritariamente branca, vai se deixando infiltrar pelas epistemes afro-brasileiras e afrocentradas, em uma política de afirmação, como dito anteriormente, progressiva. Investimos em um trabalho que pretende vir a romper com a branquitude que, de alguma forma ainda a institui, através de debates e novas literaturas ao longo de sua trajetória. Sabemos que as transformações e as consciências não se tratam apenas das ações afirmativas dos grupos minoritários, mas também das revisões por parte dos grupos privilegiados se queremos um futuro promissor e justo. Em outras palavras, é preciso um engajamento de luta antirracista que implique os privilegiados, em direção a uma união nas confluências afroameríndias. Para Akotirene “é imperativo (...) conceber a existência de uma matriz colonial moderna

cujas relações de poder são imbricadas em múltiplas estruturas dinâmicas, sendo todas merecedoras de atenção política" (2019, p.19).

Por enquanto a UFSM CIA DE DANÇA ainda não conta com condições objetivas de uma "escrita em pretoguês brasileiro, como proposto por Lélia Gonzales, pensadora amefricana", mas estamos atentas e atentos para não nos mantermos como "neocolonizadores acadêmicos que abocanham aInterseccionalidade" ou estarmos ignorantes sobre o ponto de vista feminista negro – para, assim que possível, haver a presença de bailarinas e coreógrafas negras que possam trazer esta temática para nossos repertórios.

Há estratégias de trazer à presença e à visibilidade estas questões através de ações de parcerias com outros órgãos, e atualmente iniciamos também um projeto (braço da UFSM CIA DE DANÇA) que é o canal "Brincandanças", no YouTube. Este canal que busca publicar vídeos coerentes com a aplicação da lei 10.639 que prevê a obrigatoriedade de ensino de História e Cultura Africana na Educação Infantil e no Ensino Fundamental.

Gostaríamos de registrar, das nossas memórias como filhas e filho de trabalhador/as, a importância de iniciativas públicas que nos permitiram uma vida na dança. Deste modo, listamos alguns eventos que atravessaram nossas vidas pessoais. Nesta nossa coautoria, participam de nossas trajetórias (de uma de nós): a) De 1985 a 1988, o Balé Municipal de Assis (SP), queoferecia aulas gratuitas e regulares de balé – único meio para se acessar este conteúdo para filha/os de uma classe trabalhadora cuja economia doméstica não provia de orçamento para aulas particulares de dança; b) De 1989 a 1996 a experiência junto a projetos públicos, municipais e gratuitos de teatro, com iniciativas do Sesc e de funcionários públicos que trabalhavam na prefeitura municipal durante o dia e ofereciam cursos de teatro de rua à noite, no espaço do Teatro Castro Mendes de Campinas; c) De 2007 a 2001 a Graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas; d) De 2000 a 2001 a experiência como bailarina no corpo de baile do Balé Cidade de Salto; e) Em 2002 as experiências na cidade de Havana/Cuba com Escuela Nacional de Balé de Cuba, Psicobalé, Companhia de Dança Moderna Cubana, Grupo de Pantomima SordosYagruma, Grupo de Obesos, Dança Folclórica Cubana, Instituto Superior de Arte e Grupos Alternativos. A partir da experiência e do reconhecimento da importância de se contar com uma infraestrutura para a oferta de novas experiências a serem vivenciadas nos processos de intercâmbios, em 2018 temos a Repertórios

ISSN: 2238-1112

Companhia de Dança e, finalmente, a UFSM CIA DE DANÇA. Neste sentido compreendemos que a UFSM CIA DE DANÇA, em vez de ser reprodutora de discursos hegemônicos se propõe a ser, dentre outras dimensões de sentido, uma ferramenta de luta classista através de seus desdobramentos em ações outras, como o Brincandanças e as Dramaturgias Negras que compõem parte de suas ramificações.

4. Memória, experiência e narrativas plurais: corpo e corpos nas aulas de dança da UFSM CIA DE DANÇA:

Como exposto até agora, entendemos que a UFSM CIA DE DANÇA pode ser espaço -e tempo- de futuros trabalhos artísticos que acabariam por fazer sua própria história uma vez que estabelecemos alguns princípios de criticidade que pautam nossos fazeres. É no sentido de costurar parte de nossas histórias passadas com parte das aspirações presentes em jovens artistas que adentram a companhia que acreditamos projetar um futuro que expresse a brasilidade pluricultural. Propõe-se uma tomada de consciência de classe a partir dos *modus operandi* da CIA, que inclui a discussão dos trabalhos de repertório e a abertura ao acolhimento das histórias sociais dos participantes, levando a uma educação problematizadora do artista da cena.Tomou-se por referência as contribuições formativas de estudos de Paulo Freire, Klauss Vianna, Inaicyra Falcão, Katherine Dunhan neste início da sua existência, e do Método Pilates como promotor de uma consciência corporal para o bailarino ou bailarina. Ao longo de nossos encontros de aulas práticas discorremos sobre as relações de poder que determinaram a história hegemônica da dança e discursos sobre metas que têm adentrado as relações de trabalho dentro da universidade, compreendendo a escolha pela criação da UFSM CIA DE DANÇA como estratégia de processo de legitimação artística sobretudo no contexto de Santa Maria e região. Atualmente a CIA incorpora em seus modos de fazer, um processo dialógico a abertura a questões epistemológicas como fomentadoras de iniciação científica e espaço de futuras pesquisas e formação de pesquisadores artistas. Assim, nos trabalhos de consciência corporal damos espaço de escuta para a subjetividade e as falas, os atos de falas e enunciados das bailarina/os em relação a suas percepções do movimento, conduzindo verbalmente a atenção para a relação do centro do corpo, do engajamento dos músculos profundos do abdômen e

ISSN: 2238-1112

posturais junto ao assoalho pélvico para uma estabilidade deste centro de onde se irradiam os movimentos em direção à periferia. Mas nas experimentações livres, abrem-se também alternativas para outras propostas de movimento, como o caminho inverso: da periferia para o centro. Estas experimentações de corpo são redimensionadas para percepções metafóricas de nossa subjetividade, e cada um estabelece para si as relações sobre suas práticas em relação a qual tem sido o foco de suas atenções. Com isso, não é o fato de incluirmos em nossas práticas e nossos fazeres contribuições possíveis do método do Pilates, por exemplo, em relação intrínseca com a dança moderna e a dança moderna brasileira, que faz de nossa iniciativa exclusivamente "eurocentrada". Compreendemos que, como coloca Joice Berth em sua quase genealogia dos sentidos para a palavra empoderamento (op.cit. pp. 31-35) o poder da informação também se exerce como instrumento de manipulação e hierarquia social, bem como empoderamento é mais do que o construto psicológico tradicional com o qual às vezes é comparado ou confundido (por exemplo, autoestima, autoeficácia, competência, autocontrole). Porém, dentro de nosso contexto, precisamos preparar as condições de acordo com o que dispomos para oferecer, e buscamos uma coerência entre os nossos dizeres e fazeres corporais. Neste aspecto, aproximamos na prática algumas compreensões sobre a relação entre condução-recepção de uma prática corporal com o que não sabemos ser como experiência, segundo Larossa, com o que seria a experiência subjetiva intransmissível, mas ao mesmo tempo proporcionável, através da palavra, da narração e da escuta. Porém, apesar de a experiência como tal ser intransferível, conhecimentos possíveis nos processos de narrativas pessoais que se mesclam às narrativas coletivas das quais se teceram as tradições, como as práticas de corpo e seus conhecimentos intrínsecos, podem ser proporcionados pelas nossas falas, as falas de educadore/as durante as aulas tradicionais de dança. Neste sentido, contamos com o trabalho de doutorado recente (2017) da pesquisadora Feijó que estabelece relações entre a dança moderna, o "método" Pilates e as reflexões de Benjamim nas discussões sobre tradição e ruptura (FEIJÓ:2017). Neste texto não temos espaço para maiores detalhamentos desta discussão mas, sinteticamente, retomamos como narrativa e experiência o refletir sobre o corpo a partir de suas próprias limitações funcionais de corpo, e como Joseph Pilates, criador do método Contrologia, que tinha como objetivo o equilíbrio do corpo em dimensões físicas, cognitivas e emocionais, pode transformar estas experiências em novos conheceres.

Princípios pedagógicos e funcionais no âmbito da preparação corporal de um profissional da dança, sob o ponto de vista da sua tradição e da tradição da dança moderna, e princípios do movimento do Pilates propõem possibilidades de organização corporal por meio de imagens e conduções verbais/orais. Por muito tempo (e até hoje) o método Pilates ficou restrito a classes sociais que dispõem de poder financeiro para pagar aulas que, pelo preço das mesmas, são literalmente vendidas como “exclusivas”. Daí a CIA DE DANÇA democratizar as discussões específicas deste saber ampliando-as para outros contextos da vida, como por exemplo o equilíbrio de um corpo integrado ao mundo do trabalho, da arte, do corpo como um estado de porosidade capaz de absorver a narração/experiência no corpo.

5. Pedagogia do Oprimido, Interseccionalidade e Empodeiramento: um processo no tempo

A UFSM CIA DE DANÇA atua em parceria com a ONG Royale Escola de Dança e Integração Social, na cidade de Santa Maria – RS, que conta com ações artísticas e educativas desenvolvidas há 22 anos. Sua proposta artístico-educativa tem o balé como núcleo central e segue princípios teóricos do educador Paulo Freire, com o foco do ensino centrado no educando. A partir de sua *Pedagogia da Pergunta* institui uma aprendizagem por questionamentos investigando um problema para encontrar soluções desenvolvendo um pensamento ativo, criativo e crítico. Essa metodologia desenvolvida é aplicada também nas aulas de balé da UFSM CIA DE DANÇA com a abertura de que bailarina/o/es façam um maior número de aulas junto a turmas da Royale, promovendo intercâmbiol entre ambas. Compreendem-se esta experiência como respeito às subjetividades e de modo cooperativo, participativo, reflexivo e criativo. Do ponto de vista do empoderamento e da interseccionalidade, são iniciativas públicas atendendo crianças e da Rede Municipal de Ensino). Segundo Berth (2019) o “ conceito de empoderamento é instrumento de emancipação política e social e não de relações “assistencialistas ou de dependência entre indivíduos” buscamos “pensar em caminhos e reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto, entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que temos visto ao longo da História”. (BERTH: 2019, pp 21-23). As condições de emancipação variam de acordo com o contexto e é preciso levar em

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

consideração a realidade de cada local para se emitir um juízo de valor sobre uma iniciativa social. Os bairros periféricos da cidade de Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul, ainda não contam com uma organização social plenamente instrumentalizada para seus processos de autonomia. Colocar crianças e adolescentes em relação com jovens universitários, em uma perspectiva de futuro, de projeto de vida e de formação estética deve ser entendido aqui como uma formação reflexiva e crítica, que permite o questionamento e uma projeção emancipatória. Intencionamos que esta parceria com a UFSM CIA DE DANÇA possa ser uma alternativa de organização social em luta pela cidadania. É de se acrescentar que, do paradigma de proteção integral às crianças e aos adolescentes no Brasil, à efetivação das políticas nacionais de ação, existe uma grande distância. A construção de um padrão-realidade perpassa necessariamente a um número cada vez maior de organizações que contribuem eficazmente para ampliar a mobilização nacional em defesa dos direitos das crianças e dos adolescentes. Então, a Royale Escola de Dança e Integração Social acredita estar colaborando neste sentido. Uma vez que a Royale Escola de Dança e Integração Social é dirigida por uma Diretoria (Presidente, Vice-Presidente, Secretária, Tesoureira, Conselho Fiscal), eleita diretamente em Assembleia Geral de sócios colaboradores e comunidade beneficiada pelas suas ações, sendo que também é eleita anualmente a Comissão de Pais de Alunos, que atua conjuntamente com a Direção e Coordenação de Projetos no planejamento, organização e efetivação das ações da Organização, vê-se que mobiliza, por sua natureza, um conjunto de micropoderes que permitem a consciência auto organizativa. Os projetos são coordenados pelos profissionais que atuam nos mesmos, em constante interação com a comunidade beneficiada, que avalia, de forma participativa, bimestralmente as ações. Nestes vinte e três anos de implementação de suas ações (Oficina Dança Cidadã, Oficina de Apoio Pedagógico, Oficina de Artes Visuais, Apoio Psicológico), a Royale e as pessoas envolvidas com a Organização têm compartilhado conhecimentos e ampliado as relações de troca e solidariedade no local e na comunidade. A reflexão contínua e o amadurecimento dos profissionais, do público atendido e do trabalho da Organização tem sido um processo diversificado e prazeroso. Nos últimos seis anos, a principal discussão tem sido a necessidade de ampliação das articulações e conexões entre pessoas/profissionais/instituições para o desenvolvimento das ações da Royale e seu consequente aperfeiçoamento e sustentabilidade. A compreensão do trabalho

ISSN: 2238-1112

da Royale integrando um universo mais complexo contribuiu de forma efetiva na busca de novas parcerias. Dentre estas se destacam: Prefeitura Municipal de Santa Maria, Universidade Franciscana, Universidade Federal de Santa Maria, Conselho Municipal da Criança e do Adolescente, Conselho Municipal de Assistência Social, Programa CVI Social, Rede Pontos de Cultura do RS, Rede Cultura Viva.Nesses vinte e três anos de trabalho com crianças, adolescentes, jovens e famílias oriundas da periferia da cidade de Santa Maria-RS, a Royale apresenta como resultados de seu trabalho uma relação entre suas alunas e alunos e um índice de 90% de aprovação escolar de seus educandos; consciência da importância da conclusão escolar e continuidade de estudos no Ensino Médio; presença de vinte educandos no Ensino Superior; formatura de dez educandas no Ensino Superior e suas inserções no mercado de trabalho e em cursos de pós-graduação. Além disso, centraliza-se nos princípios teóricos do educador brasileiro Paulo Freire, que sempre defendeu o foco do ensino como uma aprendizagem centrada no educando e no aprender, e não no educador e no ensinar. A partir daí criou a *Pedagogia da Pergunta*, e não da resposta. A *Pedagogia da Pergunta* institui uma aprendizagem mediada por questionamentos a partir dos quais é possível investigar um problema e encontrar soluções para tal, de modo que vá se desenvolvendo um pensamento ativo, criativo e crítico nos educandos. Para Paulo Freire (1985), a educação não pode acontecer sem esse princípio e todo conhecimento começa pela pergunta e pela curiosidade. Deste modo, a parceria entre a Royale e a UFSM CIA DE DANÇA se orienta para a materialização, ao longo do tempo, das discussões teóricas que fundamentam as pesquisas de seus colaboradores e da expressão da autonomia do seu “corpo de baile”. Pretendemos, assim, ter contribuído para a documentação da UFSM CIA DE DANÇA como fortalecimento das iniciativas públicas para a democratização de saberes e acúmulo de experiências cada vez mais plurais a partir de uma ótica classista e de uma perspectiva investigativa e formativa.

Tatiana Wonsik Recompenza Joseph
UFSM
twonsik@gmail.com
Coordenadora da UFSM CIA DE DANÇA/ Docente do Curso de Dança Bachareladoda UFSM/Doutora em Artes (UNICAMP)/Pós Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, linha de pesquisa Práticas

Investigativas da Cena: poéticas, estéticas e pedagogias, com supervisão de Marcílio Vieira de Souza

Marcia Gonzalez Feijó
UFSM
margf@gmail.com
Coordenadora da UFSM CIA DE DANÇA/Docente do Curso de Dança-Licenciatura da UFSM/ Doutora em Educação na linha de pesquisa Educação e Arte (UFSM)

Daniela Grieco Nascimento e Silva
UFSM
Daninasc21@gmail.com
Coordenadora da UFSM CIA DE DANÇA/ Doutora em Educação na linha de pesquisa Educação e Arte (UFSM). Pós Doutoranda em Gerontologia na Universidade Federal de Santa Maria. Psicopedagoga pela UNIFRA.

Referências:

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. 2ª reimpressão. São Paulo: Sueli Carneiro-Pólen, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol.1. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense/S.A.:1987.Disponível em: https://psicanalisepolitica.files.wordpress.com/2014/10/obras-escolhidas-vol-1-magia-e-tc3a9cnica-arte-e-polc3adtica.pdf . Acesso em 29/03/21.

BERTH, Joice. **Empodeiramento**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. 2ª reimpressão. São Paulo: Sueli Carneiro-Pólen, 2019.

FALCÃO, Inaycira. **Corpo e Ancestralidade**. Uma proposta pluricultural de dança arte-educação. Salvador:Edufba, 2002.

FEIJÓ, Marcia Gonzalez. Dança Moderna e Pilates: um estudo sobre tradição, narração e práticas pedagógicas. Santa Maria, 2017. 170 páginas. Tese de Doutorado. Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Recurso Eletrônico. Rio de Janeiro: PazeTerra,2013. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Pedagogia_da_autonomia/Ae4nAwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover.Acesso em 29/03/21.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa.** Recurso Eletrônico. São Paulo: Paz e Terra, 2011. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Pedagogia_da_autonomia/Ae4nAwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover. Acesso em 29/03/21.

LAROSSA, Jorge. **Tremores – Escritos sobre experiência**. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. 1ª ed. 4ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Claudio Etges e Grupo Terra: o Acervo e o Arquivo na (re)construção de memórias em dança

Verônica Maria Prokopp de Oliveira (UFRGS)
Mônica Fagundes Dantas (UFRGS)

Dança, memória e história

Resumo: Este ensaio desdobra-se a partir da dissertação de mestrado intitulada *A fotografia de Claudio Etges como elemento disparador da memória em Dança: um mosaico histórico acerca da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984* (OLIVEIRA, 2019). Nosso objeto de estudo - Grupo Terra -, figurou como uma das mais notórias companhias de dança no cenário artístico da cidade de Porto Alegre/RS por sua excelência artística, na promoção de ações de popularização da dança e profissionalização dos bailarinos. Buscamos no acervo fotográfico e nas memórias de Claudio Etges, considerado um dos mais importantes artistas do ramo no que diz respeito ao registro da dança no Rio Grande do Sul, subsídios para esta escrita na tentativa de expandirmos o legado histórico desta companhia. Este escrito apresenta um fragmento desta pesquisa qualitativa de viés histórico referente ao acervo de Etges e ao arquivo do Grupo Terra tecendo considerações a respeito da importância e relevância do fotógrafo na construção do conhecimento em dança.

Palavras-chave: DANÇA-MEMÓRIA. ARQUIVOS DE DANÇA. FOTOGRAFIA.

Abstract: This essay unfolds from the master's thesis entitled Claudio Etges' photography as a triggering element of memory in Dance: a historical mosaic about the Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul in the years 1980 to 1984 (OLIVEIRA, 2019). Our object of study - Grupo Terra -, figured as one of the most notorious dance companies in the artistic scene of the city of Porto Alegre/RS for its artistic excellence, in promoting actions to popularize dance and professionalize dancers. We searched the photographic collection and the memories of Claudio Etges, considered one of the most important artists in the field with regard to the dance record in Rio Grande do Sul, for subsidies for this writing in an attempt to expand the historical legacy of this company. This paper presents a fragment of this qualitative research with a historical bias regarding the Etges collection and the Grupo Terra archive, making considerations about the importance and relevance of the photographer in the construction of knowledge in dance.

Keywords: DANCE-MEMORY. DANCE ARCHIVES. PHOTOGRAPHY.

1. O Fotógrafo

Com o surgimento da fotografia, no início do século XIX, vem à tona questões referentes ao fotógrafo. Neste período, o fotógrafo não era considerado um ser presente, tão pouco um criador. Era julgado, portanto, como mero observador da

REALIZAÇÃO ANDA CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA PPGDANÇA PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DANÇA DA UFBA PRODAN UFBA UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 PPGDAN UFRJ ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL PPGArC APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

realidade e operador da máquina fotográfica, uma vez que era a máquina que criava a fotografia. Encontramos passagens nos escritos de André Bazin em Philippe Dubois (1993) que ilustram esse pensamento em relação à ausência do fotógrafo e a autonomia da máquina:

> [...] Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior forma-se automaticamente sem intervenção criadora do homem de acordo com um determinismo rigoroso (...). Todas as artes baseiam-se na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência (BAZIN, 1945 *apud* DUBOIS, 1993, p. 34).

No decorrer do século XX os desdobramentos dos discursos acerca da fotografia debruçam-se sobre a questão do realismo. Philippe Dubois (1993) traz à luz indícios para pensarmos a relação existente entre a fotografia e seu referente, onde chama nossa a atenção para a "relação de contiguidade momentânea entre a imagem e seu referente, no princípio de uma *transferência* das aparências do real para a película sensível" (DUBOIS, 1993, p. 35). Essa ideia de transferência das aparências nos permite perceber de que a questão do realismo passa a ser problematizada, uma vez que a "objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictural" (BAZIN, 1991, p. 22), constituindo-se assim quase como uma prova da existência do objeto representado. A partir deste momento, a fotografia passa a ser tida como um traço do real, um rastro, uma pista, ou ainda como aponta Charles Sanders Peirce - um índice - visto que ela sempre carrega consigo o seu referencial, sendo inseparável do ato que a funda.

O ponto chave para o entendimento da fotografia enquanto índice é a **conexão física** entre a imagem e o seu referente, a presença, o momento do encontro, a relação efetiva com o objeto real. A imagem fotográfica é então compreendida como a "impressão física de um objeto real que estava ali em um determinado momento do tempo" (DUBOIS, 1993, p. 72), dando a ver que seu caráter indiciário é exclusivo, remetendo apenas a um único referente, o mesmo que a causou. Percebemos que o pensamento de Barthes (1984) também corre nesta direção quando nos diz que, "a foto é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real que estava lá." (BARTHES, 1984, p. 121). O índice será, portanto, sempre físico e particular. Ao mesmo tempo, a fotografia torna-se prova irrefutável de certas realidades, e segundo Barthes (1984) a fotografia não mente sobre a existência da coisa, uma vez que, toda fotografia é um certificado de presença não

ISSN: 2238-1112

só do acontecimento (“isto foi”) mas também da co-presença do fotógrafo (“eu estive lá”).

Já Boris Kossoy (2002) nos apresenta o Binômio Indivisível: Testemunho/Criação (2002, p. 52). Esse binômio traz o testemunho como o registro fotográfico do exterior elaborado a partir da mediação criativa do fotógrafo. “Qualquer assunto que seja registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo” (2012, p. 52) que passa a ser compreendido como um filtro cultural, pois as imagens captadas perpassam por suas referências/preferências estéticas, sociais, culturais, econômicas, políticas, entre outras.

Esse entrecruzamento acontece independentemente se as imagens capturadas são de livre escolha do fotógrafo ou se ele foi contratado para realizá-las. De acordo com Kossoy (2002) a imagem fotográfica é composta, entre outras coisas, por componentes de ordem material (que dizem respeito aos recursos de ordem técnica) e componentes imateriais (que são de ordem mental e cultural) os quais se sobreporiam aos primeiros, pois são estes os quais se articulam na mente do fotógrafo e são refletidos em um complexo processo de criação.

A fotografia pode ser compreendida então como um produto do repertório pessoal e filtros individuais do fotógrafo apoiado sobre recursos tecnológicos os quais juntos produzem uma determinada imagem de um determinado assunto, em um dado espaço e tempo. Podemos tomá-la, portanto, como um documento do real, uma fonte histórica na medida em que contém uma informação de testemunha direta dos fatos, justamente por ser formada no instante do ato/acontecimento.

Compreendemos o fotógrafo como um produtor de conhecimento que constrói documentos do real a partir de sua presença, tornando-se assim uma testemunha. Consideramos ainda o fotógrafo de dança como um sujeito de importância e valia na composição das manifestações espetaculares cênicas na contemporaneidade.

2. Claudio Etges

Nascido em Porto Alegre, Claudio Etges é considerado um dos mais respeitados fotógrafos de arte na atualidade e sua obra constitui-se como um dos maiores acervos fotográficos da arte gaúcha. Nos anos 1980 passa a fotografar

ISSN: 2238-1112

profissionalmente grupos de Dança e Teatro, desenvolvendo um estilo único de fotografar o qual lhe confere reconhecimento mundial. Recebeu diversos prêmios pela contribuição e incentivo à arte da dança no Rio Grande do Sul como: Prêmio Açorianos Especial (1996) oferecido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em reconhecimento ao seu trabalho como fotógrafo das Artes Cênicas; Troféu Bandoneon (2003); Prêmio Destaques da Dança (2004) oferecido pelo teatro do SESI, e mais recentemente, foi homenageado pelo Prêmio Açorianos de Dança 2020 na cidade de Porto Alegre - RS.

Figura 1 - Claudio Etges. Fotografia: Juliano Rossi de Jesus. Fonte: Rede social Facebook de Claudio Etges.

O Grupo Terra foi uma das primeiras companhias de dança fotografadas por Etges no início dos anos 1980, onde inicialmente realizava trabalhos apenas na cidade de Porto Alegre - RS. A convite de Dicléa de Souza[1], o fotógrafo começa a realizar trabalhos por todo o estado e fora dele, incluindo festivais de dança e teatro como: Prêmio Desterro (SC)[2], Palco Giratório[3], Sul em Dança[4] e tantos outros. Além

[1] Professora de dança, mestra de ballet, proprietária e diretora da escola de Ballet Dicléa na cidade de Pelotas/RS. Dados coletados em: https://wp.ufpel.edu.br/artenosul/2017/03/19/ballet-em-pelotas/ - Acesso em 01/06/19.

[2] Festival competitivo de dança realizado na cidade de Florianópolis (SC). Evento que promove a maior premiação em dinheiro para talentos da dança no sul do país. Dados coletados em: https://www.premiodesterro.com.br/o-festival/ - Acesso em 01/06/19 às 17:21.

[3] O Palco Giratório, reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998. Muitos desses espetáculos dificilmente encontrariam, sem o apoio do Sesc, viabilidade comercial para apresentações nas diversas regiões do país. Dados coletados em: http://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/opalcogiratorio/O+Projeto/ - Acesso em 01/06/19 às 17:14.

ISSN: 2238-1112

de fotografar, Etges fazia também as revelações e ampliações de suas fotos e ainda preparava os seus próprios líquidos reveladores. Isso se deve ao fato de que grande parte de sua carreira é constituída pela fotografia analógica e os últimos 10 ou 15 anos pela fotografia digital.

Figura 2 - Primeiro ensaio fotográfico do Grupo Terra feito por Claudio Etges (1981). Fotografia: Claudio Etges – Fonte: Acervo Claudio Etges – Mosaico fotográfico elaborado pela autora (2021).

3. Grupo Terra

O Grupo Terra (1981 – 1983), figurou como uma das mais notórias companhias no cenário artístico de Porto Alegre/RS e no Rio Grande do Sul no início da década de 1980 por sua intensa atuação artística: realizou mais de 100 apresentações por ano, promoveu eventos de popularização da dança e profissionalização do bailarino levando a dança para lugares inusitados. Foi a primeira companhia de dança do Rio Grande do Sul a fazer uma circulação nacional nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais e por fim, internacionalizou-se participando de festivais de dança na Alemanha e na Itália.

A Trilogia foi a obra coreográfica mais marcante da trajetória do Grupo Terra, a qual foi dançada fora do Brasil. Criada pelo coreógrafo Valério Césio, era composta por três partes: *Carmina Burana, Catulli Carmina e Triunfos de Afrodite,* as quais são homônimas à obra musical do compositor alemão Carl Orff. Sua estreia na íntegra ocorreu na cidade de Porto Alegre/RS nos dias 13, 14, 20, 21, 30 e 31 de

[4] Hoje o SUL em DANÇA está entre os maiores Festivais de Dança do Brasil, além das apresentações, cursos e palestras, o Festival integra a realização da maior Mostra de Dança Estudantil e Projetos Sociais do Brasil, que viabiliza a produção artística de projetos sociais e escolas, oportunizando a inclusão da comunidade e o acesso de crianças e adolescentes a uma das melhores estruturas e palco do país. Dados coletados em: http://www.sulemdanca.com.br/site/ - Acesso em 01/06/19 às 17:17.

ISSN: 2238-1112

outubro de 1982 no Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Figura 3: *A Trilogia* (1982). Trio superior: *Carmina Burana*; Quarteto central: *Catulli Carmina*; Quarteto inferior: *Triunfos de Afrodite*. Fotografia: Claudio Etges. Fonte: Acervo

Claudio Etges. Mosaico fotográfico elaborado pela autora (2021).

4. Acervo de Claudio Etges: uma memória em latência do Grupo Terra

> Eu comecei a fotografar de maneira experimental... e aí lá pelas tantas eu tinha uma caixa de sapatos cheia de negativos. Atravessei a rua e fui ali (apontando para a janela) naquele prédio da frente, e falei com o rapaz que era fotógrafo da Zero Hora e perguntei: O que vocês fazem com os negativos? E ele disse: a gente usa depois coloca fora. Voltei pra casa com aquela caixa de sapato e pensei: eu não posso colocar isso fora, tem muita história nisso aqui, um dia alguém pode usar isso. E foi assim que eu fiquei com isso tudo (apontando para os dois arquivos de metal). Foi tudo culpa daquela caixa de sapatos! (ETGES, 2018)[5].

Inicialmente apresentamos uma breve diferença quanto aos termos *acervo* e *arquivo*: o primeiro compreende um conjunto que constitui o patrimônio de uma pessoa, instituição e/ou nação. Compreendemos, neste sentido, que a totalidade de imagens produzidas e que se mantém na guarda de Etges constituem um acervo e como tal, institui-se enquanto uma fonte de pesquisa: "[...] os acervos constituem-se em fontes, de certa forma, privilegiadas, por comportarem informações que nem sempre são encontradas na documentação escrita. As fontes imagéticas permitem ir muito além das meras descrições, porque trazem expressões de realidades vividas em outros tempos" (CANABARRO, 2005, p. 24).

Já o termo *arquivo* refere-se, entre outras definições, a um "conjunto de documentos (recortes de jornais, revistas, fotos, cartas, anotações pessoais etc.) nos quais se acha registrada uma história e que podem ser usados como material de pesquisa ou fonte de consulta"[6]. Neste sentido, consideramos as fotografias do Grupo Terra como *arquivo*, uma vez que, se encontram dentro do acervo de Etges.

Desse modo, consideramos o *arquivo* como "uma memória em latência, uma memória que cochila, que encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta, re-aberta"" (SAMAIN, 2012, p. 160). Assim como a fotografia, o arquivo, não está morto ou esquecido, mas sim vivo, mesmo que enclausurado em papéis, envelopes, negativos fotográficos, estantes ou gavetas, está sempre "em movimento como um balde de minhocas" (SAMAIN, 2012, p. 160). O arquivo é um réu confesso, em que arde um desejo de futuro, de recomeço: "A questão do arquivo não é [...] uma

[5] Relato do fotógrafo Claudio Etges coletado em seu estúdio no dia 17/01/2018.
[6] Definição disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/arquivo/ - Acesso em: 01/10/2018.

ISSN: 2238-1112

questão do passado [...] é uma questão de futuro, a questão do futuro mesmo, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã" (DERRIDA, 1995 *apud* SAMAIN, 2012, p. 161).

O acervo de Etges é dividido em duas partes: uma analógica e outra digital. Seu acervo analógico (onde estão as imagens do Grupo Terra) é formado por 8.839 envelopes com negativos mistos (entre preto/branco e coloridos) todos identificados à mão pelo fotógrafo. Já seu acervo digital é composto por 13 HD's, copiões, pastas arquivos com programas de espetáculos e CD's (atualmente desativado).

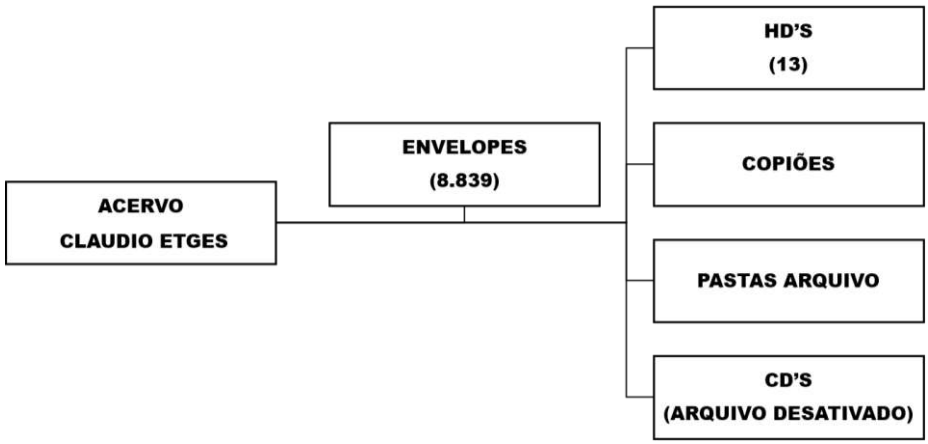


Figura 4: Estrutura do Acervo Claudio Etges. Imagem elaborada pela autora (2018)

A análise de 1% do acervo analógico nos revela uma estimativa de 49.900 negativos e 183.000 fotografias, nos mostrando ainda a versatilidade da atuação de Etges em nove nichos de registro: Escolas de Dança, Companhias/Grupos de Dança, Teatro, Música, Festivais, Eventos, Artistas, Books Fotográficos e Cartaz e Programa. O arquivo do Grupo Terra é composto por 151 envelopes, 151 copiões e 03 programas. O acesso às fotografias do Grupo se deu através do processo de digitalização de seus negativos no aparelho PAKON Film Scanner F335.

ISSN: 2238-1112

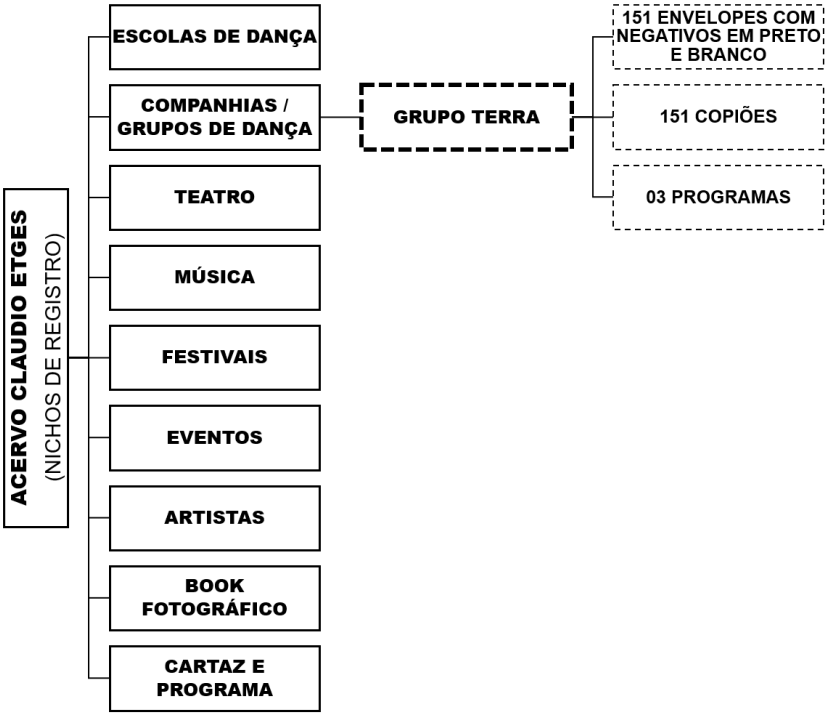


Figura 5: Arquivo Grupo Terra. Imagem elaborada pela autora (2019)

Ao todo são 3.516 fotografias todas analógicas em preto e branco. Após a digitalização dos negativos e da organização das informações coletadas em diário de bordo em categorias, foi possível perceber a dimensão de atuação desta companhia.

Figura 6: Arquivo Grupo Terra. Imagem elaborada pela autora (2019). Fonte: Acervo da pesquisa.

Essa organização foi fundamental para determinarmos os critérios de escolha das fotografias que compuseram a dissertação e a escrita narrativa do

ISSN: 2238-1112

Grupo Terra, através de mosaicos visuais. A seleção destas imagens foi feita a partir de diversos elementos os quais aguçaram nosso olhar e atenção. São eles:

- *Fotografias de cena:* expressividade do intérprete, cenário, figurino, maquiagem, composição coreográfica, ângulo de captação da fotografia, performatividade da cena, fotografia de detalhe, fotografia que mostre o grupo todo, ou parte do grupo na cena e virtuosismo técnico.

Figura 7: *"Building Clown e Estas Canções"* (1981) - Primeiro Espetáculo do Grupo Terra. Fotografia: Claudio Etges. Fonte: Acervo Claudio Etges.

- *Fotografias de eventos ao ar livre ou em espaços não convencionais (como ginásios, praias, praças, hotéis, entre outros):* deu-se preferência para imagens em que se possa ver o público presente no local ou que o grupo apareça *em relação* com este público, que mostre alguma identificação do evento (como faixa, cartaz, etc...), ou ainda que mostre algo relativo ao entorno do local da apresentação (como prédios públicos, bancos, lojas, etc.), composição coreográfica, expressividade do intérprete, ângulo fotográfico e fotografia de detalhe.

ISSN: 2238-1112

Figura 8: Trio à esquerda: *Primavera nas Esquinas (1982 - 1983).* À direita: *Grupo Terra dançando em frente ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)*. Fotografia: Claudio Etges. Fonte: Acervo Claudio Etges.

- *Fotografias relativas às viagens do grupo:* demos preferência para fotografias que mostrem o grupo em ações e locais cotidianos ou em ações e locais referentes ao campo da dança como: ônibus de viagem, camarim, ensaios de palco, aulas, momentos de descontração, a relação do grupo com o coreógrafo e o ângulo fotográfico.

Figura 9: Fotografias de viagens do Grupo Terra pelo estado do Rio Grande do Sul (RS). Fotografia: Claudio Etges. Fonte: Acervo Claudio Etges.

ISSN: 2238-1112

5. Considerações Finais

A memória, assim como a fotografia, estão ambas relacionadas, portanto à experiência do vivido uma vez que “aquilo que foi impresso, nós recordamos e o sabemos, enquanto sua imagem está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos” (RICOEUR, 2007, p. 28).

Ao vislumbrarmos uma imagem, esta entra em relação com o “museu imaginário” ou ainda com o “arquivo de memória” (PESAVENTO, 2008, p.101) particular de cada indivíduo. No entanto, as imagens possuem poderes bem definidos: são sedutoras e evocativas, despertando a memória e conectando-a a outras experiências (PESAVENTO,2008, p. 106).

Isso implica dizer que, a reconstituição histórica de determinado acontecimento por meio da fotografia será perpassada por um processo de criação de realidades (KOSSOY, 2002, p. 132,133), uma vez que será necessário lançar mão de várias construções imaginárias a fim de tecer os laços entre um fragmento de memória e outro. Para isso devemos ter em mente de que a fotografia é uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente, portanto, plural em interpretações, o que faz com que a contextualização da mesma seja de suma importância, no seu processo de “descongelamento”. Neste momento poderemos, talvez, “devolver aos cenários e personagens sua *anima*, ainda que seja por um instante” (KOSSOY, 2002, p. 135 – grifo do autor).

> É este um desafio intelectual que exige um mergulho no conhecimento – da realidade própria do tema registrado na imagem, assim como em relação à realidade que lhe circunscreveu no tempo e no espaço – na tentativa de equacionarmos inúmeros elos perdidos na cadeia de fatos. Será no *oculto* da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias à sua volta, na própria forma como foi empregada que, talvez, poderemos encontrar a senha para o seu significado. Resgatando o ausente da imagem compreendemos o sentido do aparente, sua face visível (KOSSOY, 2002, p. 135 – grifo do autor).

Eis que nos encontramos novamente diante do paradoxo da imagem fotográfica: ao mesmo tempo em que tudo está dado, revelado diante de nós, há na mesma profundidade algo oculto nela. Ao mesmo tempo, é investida de um poder de disparar aquilo que está oculto naquele que a observa, independentemente se o observado está ou não ligado a ela. Naqueles que pertencem à sua criação, ouso

ISSN: 2238-1112

dizer que o efeito deve ser mais arrebatador, do que naqueles os quais não se relacionaram com o momento retratado.

Ainda assim, e aí digo isto com base na experiência empírica diante das imagens do Grupo Terra, as fotografias provocam uma explosão no imaginário e um desejo de querer voltar imediatamente no tempo. Podemos dizer que ela (a fotografia) é ao mesmo tempo, uma representação aberta, real, porém imaginária, plena de segredos extra-imagem, uma eterna tensão com seu verdadeiro mistério, subcutâneo à superfície fotográfica (KOSSOY, 2002, p. 144). Ou ainda:

> Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. [...] que *a imagem é estruturada como um limiar*. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243).

O estudo das fotografias do Grupo Terra nos possibilitou, portanto, uma compreensão não apenas das realizações deste grupo, mas também o entendimento do contexto social e artístico da cidade de Porto Alegre (RS), bem como, do estado e do país no início da década de 1980.

Figura 10: Defesa da dissertação de mestrado sobre o Grupo Terra com parte de seu elenco(2019). Da esquerda para a direita: Carlota Albuquerque, Verônica Prokopp, Eneida Dreher, Claudio Etges, Sayonara Pereira, Maria José Mesquita e Heloiza Vielmo. Fotografia: Daniel Aires. Fonte: Acervo da autora.

Verônica Maria Prokopp de Oliveira
UFRGS/PPGCMH
vprokopp@gmail.com
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano (PPGCMH/UFRGS), Mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Especialista em Docência no Ensino Superior (CUBM/SP) e Bacharel em Artes Visuais (UFSM). Atua como intérprete-criadora e artista-gestora da Cubo1 Cia de Arte.

Mônica Fagundes Dantas
UFRGS/PPGAC
monica.dantas@ufrgs.br
Doutora em Estudos e Práticas Artísticas (UQAM/Canadá), com Pós-Doutorado no Centre for Dance Research/Coventry University (Reino Unido). Autora do livro Dança, o enigma do movimento, de capítulos em coletâneas internacionais e de artigos em periódicos nacionais e internacionais. Atua como bailarina convidada na Ânima Cia. de Dança e da Eduardo Severino Cia. de Dança.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

BAZIN, André. **O Cinema:** ENSAIOS. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro / Introdução de Ismail Xavier.

CANABARRO, I. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. Estudos Ibero-Americanos, v. 31, n. 2, 31 dez. 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção TRANS). Tradução de Paulo Neves.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.** 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural.** Porto Alegre: Asterisco, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p.151-164, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/23089/13635>. Acesso em: 01 dez. 2018.

OLIVEIRA, Verônica Maria Prokopp de. ***A fotografia de Claudio Etges como elemento disparador da memória em dança:*** um mosaico histórico acerca da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984. Porto Alegre, 2019. 251f. Dissertação de Mestrado Artes Cênicas. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

REALIZAÇÃO anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO escola de dança ufba · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · ufba · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Os 10 anos da licenciatura em dança do IFB: criação de conteúdo audiovisual em redes sociais

Daiana Fernandes Ribeiro Gomes (IFB)

Dança, Memória e História

Resumo: Em 2020, o Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília completou dez anos, ainda assim, não é conhecido por toda a comunidade do DF. O site institucional possui informações reduzidas sobre os cursos e a divulgação de informes ocorre por e-mail e/ou *Whatsapp.* Esta pesquisa tem como objetivos realizar a divulgação da história da criação do curso; dar visibilidade às suas atividades de ensino, pesquisa e extensão e melhorar a comunicação com a comunidade. A metodologia inclui pesquisa bibliográfica e iconográfica; levantamento de materiais; criação de conteúdo para as Redes Sociais e divulgação para a comunidade. Em consulta à comunidade interna, foi constatado melhorias no acesso às informações após a criação das Redes Sociais do curso, reforçando a importância e necessidade das ações da pesquisa. Estão sendo utilizadas também para divulgação de informes e eventos, além de atendimentos à comunidade, servindo como um eficiente canal de informação e comunicação.

Palavras-chave: LICENCIATURA EM DANÇA. IFB. REDES SOCIAIS. COMUNICAÇÃO VISUAL.

Abstract: In 2020, the Degree Course in Dance at the Federal Institute of Brasília completed ten years, yet it is not known by the entire DF community. The institutional website has limited information about the courses and the dissemination of reports takes place by email and/or Whatsapp. This research aims to disseminate the history of the course's creation; give visibility to its teaching, research and extension activities and improve communication with the community. The methodology includes bibliographic and iconographic research; survey of materials; creation of content for Social Media and dissemination to the community. In consultation with the internal community, improvements in access to information were found after the creation of the course's Social Networks, reinforcing the importance and need for the research actions. They are also being used to disseminate reports and events, in addition to providing assistance to the community, serving as an efficient channel of information and communication.

Keywords: DEGREE IN DANCE. IFB. SOCIAL NETWORKS. VISUAL COMMUNICATION.

Em 2020, o Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília completou dez anos, sendo o primeiro curso de graduação do Centro-Oeste, representando sua importância para a formação de professores de dança na região.

Ainda assim, não é conhecido por toda a comunidade artística e espaços de ensino de dança do DF, sendo quase desconhecido pelo público em geral. Muitos estudantes também relatam dificuldades em ter acesso a informações do curso e a informes gerais da instituição.

Por outro lado, a comunicação oficial com os estudantes ocorre essencialmente através de envio de e-mails, em geral, apenas para os representantes das turmas, que repassam em grupos no *Whatsapp*, plataforma que normalmente há um fluxo muito grande de informações.

Crary (2012, p. 12), aponta que “cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global”.

Em decorrência das mudanças econômicas e sociais das últimas décadas, o mundo está passando por diversas transformações relacionadas à Cultura Visual. Com o advento das novas tecnologias, o ciberespaço assumiu um lugar de poder central, promovendo o esgotamento das instituições rígidas e dando lugar às redes de relacionamentos com estruturas fluidas e cooperativas.

> Muitos teóricos da História da Arte, Artes Visuais, Sociologia, Psicologia, Semiótica, Publicidade, Informática, Cinema, Design, vêm utilizando o termo cultura visual com a intenção de incluir num conceito comum todas as realidades visuais, as visualidades, sejam elas quais forem, que afetam sujeitos em seu cotidiano. (DIAS, 2011, p. 50)

Segundo Benevenuto (2010, p.42), atualmente tem surgido várias aplicações na Internet associadas à proliferação das redes sociais e ao crescimento de mídias digitais. Alguns exemplos são as redes sociais profissionais (*LinkedIn*), redes de amigos (*Facebook*) e redes para compartilhamento de mensagens curtas (*Twitter*), diários e blogs (*LiveJournal*), fotos (*Flickr*), vídeos (*YouTube*) e conteúdos audiovisuais *(Instagram*).

> Mais de dois terços da população online global visita ou participa de redes sociais e blogs. [...] Tanta popularidade está associada a uma funcionalidade comum de todas as redes sociais online que é permitir que usuários criem e compartilhem conteúdo nesses ambientes. Este conteúdo pode variar de simples mensagens de texto comunicando eventos do dia-a-dia até mesmo a conteúdo multimídia, como fotos e vídeos. (BENEVENUTO, 2010, p.42)

A internet tem adquirido cada vez mais importância na vida social das pessoas. Com o advento das novas tecnologias, o número de pessoas que

ISSN: 2238-1112

interagem nas plataformas digitais tem aumentado exponencialmente. Os indivíduos que participam das mídias sociais sentem a necessidade de pertencimento e vinculação a um grupo social no ciberespaço para interagir, colaborar e compartilhar conteúdos.

A faixa etária predominante dos estudantes do curso de Licenciatura em Dança do IFB está entre 18 e 29 anos (cerca de 78%), estando muito ligada às tecnologias, à comunicação visual e às redes sociais. Assim, as formas atuais de comunicação com os estudantes não são muito atrativas e dificultam o acesso à informação. A criação de conteúdos audiovisuais e sua disponibilização em redes sociais pode torná-la mais atrativa, eficiente e acessível.

A pesquisa de PIBIC

A pesquisa de PIBIC (FAP-DF) tem orientação da Professora Dra. Juliana Cunha Passos e se encontra em andamento, com vigência de agosto de 2020 a julho de 2021, tem como objetivo geral divulgar em redes sociais a história da criação do curso de Licenciatura em Dança do IFB e suas principais ações de ensino, pesquisa e extensão.

Como objetivos específicos propõe pesquisar sobre a criação do curso; realizar levantamento de materiais sobre suas ações de ensino, pesquisa e extensão; ampliar a divulgação do curso para a comunidade, aumentando sua visibilidade; e promover uma maior aproximação e comunicação com os estudantes, ampliando seu sentimento de pertencimento.

A pesquisa tem divulgado materiais e informações sobre o curso, a partir de conteúdos textuais e audiovisuais, publicados nas redes sociais (*Instagram* e *Facebook*[1]). A metodologia inclui pesquisa bibliográfica e iconográfica; divulgação das redes sociais; elaboração e divulgação de formulários eletrônicos de consulta à comunidade; contatos com egressos, docentes e estudantes para coleta de materiais; criação, edição e publicação de conteúdos audiovisuais nas redes sociais; além de análise de dados e elaboração de relatórios.

Resultados parciais

[1] www.instagram.com/lidanca.ifb e www.facebook.com/lidanca.ifb/

ISSN: 2238-1112

Em consulta à comunidade interna, através de formulário online enviado a docentes e estudantes em janeiro de 2021, constatou-se que houve uma melhora significativa no acesso às informações do curso após a criação das redes sociais e as ações desenvolvidas na pesquisa.

Figura 1: respostas da questão 15 do formulário eletrônico.

Constatou-se também que a história da criação do curso não é conhecida por todos (cerca de 41% não conhece) e que a maioria não conhece todos os docentes do curso (cerca de 44% não conhece e 15% não sabe se conhece). Em relação aos grupos de pesquisa e projetos de extensão do curso, 88% informou não conhecer os projetos de extensão e 76% os grupos de pesquisa. Assim, reforçando a importância e necessidade das ações que estão sendo desenvolvidas na pesquisa.

ISSN: 2238-1112

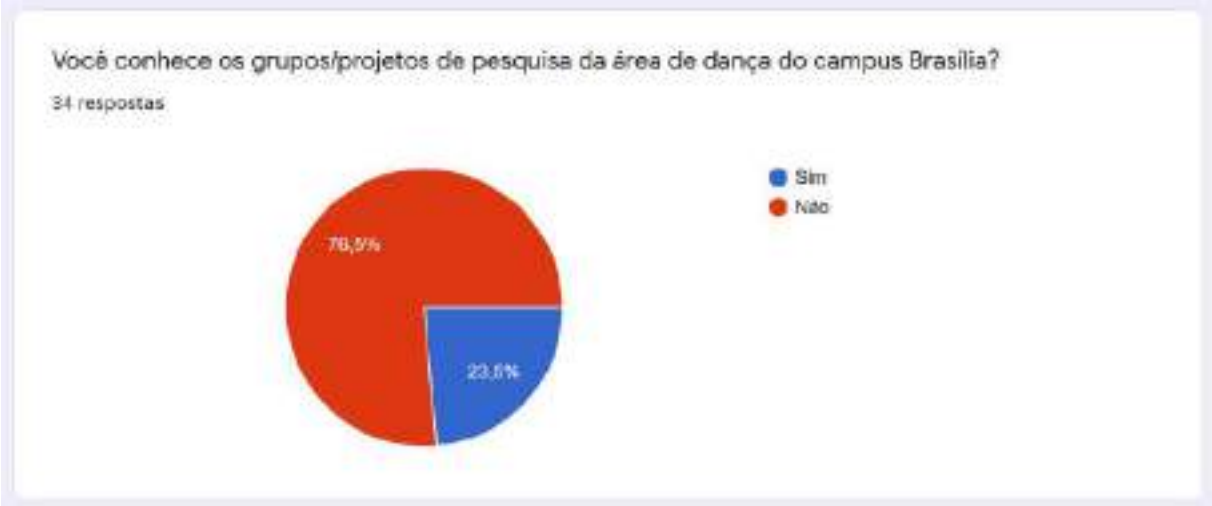


Figura 2: respostas da questão 13 do formulário eletrônico.

Como resultados parciais, pode-se apontar o crescimento nas interações dos conteúdos das redes sociais do curso, e também no número de “seguidores” (*Instagram*) e “curtidas” da página (*Facebook*). Essas plataformas estão sendo utilizadas também para divulgação de eventos, cursos, espetáculos e informes através de *stories*, além de atendimento à comunidade, através de mensagens privadas e comentários, servindo assim como um eficiente canal de informação e comunicação.

ISSN: 2238-1112

Figura 3: conteúdo audiovisual publicado nas Redes Sociais do Curso

Daiana Fernandes Ribeiro Gomes
Instituto Federal de Brasília - IFB
aspday@gmail.com
Graduada em Processos Gerenciais e em Gestão de Eventos. MBA em Assessoria Executiva. Técnica em Comunicação Visual. Licencianda em Dança. Bolsista PIBIC.

Juliana Cunha Passos
Instituto Federal de Brasília - IFB
juliana.passos@ifb.edu.br
Bacharel e Licenciada em Dança. Mestre e Doutora em Artes da Cena. Docente do Curso de Licenciatura em Dança do IFB. Orientadora da pesquisa PIBIC

ISSN: 2238-1112

Referências:

BENEVENUTO, Fabrício. Redes sociais on-line: técnicas de coleta, abordagens de medição e desafios futuros. In: **Tópicos em Sistemas Colaborativos, Interativos, Multimídia, Web e Banco de Dados.** Sociedade Brasileira de Computação, 2010. p. 41-70.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador.** Ed. Contra Ponto. Rio de Janeiro. 2012.

DIAS, Belidson. **O I/Mundo da educação em cultura visual.** Brasília: Editora da Pós Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2011.

INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA. **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança.** Brasília: IFB, 2019. Disponível em https://www.ifb.edu.br/attachments/article/22990/01_PPC%20LiDan%20-%202019%20versa%20corrigida_.pdf acesso em 08 de julho de 2021

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

O tradicional e o contemporâneo nas danças de salão

Fernanda Goya Setubal (UNESPAR/FAP)

Dança, memória e história

Resumo: A partir da revisão bibliográfica de estudos anteriores sobre “dança de salão contemporânea” e “DS Tradicional”, e de um questionário público direcionado a professoras/es, alunas/os e bolsistas de DS, observa-se como são entendidos os conceitos de tradicional e de contemporâneo nas DS e as diferentes maneiras de como eles se relacionam com o ensino das DS. Ao considerar que um dos usos do nome “DS Contemporânea”, indica formatos ou estratégias de ensino que tensionam os lugares sociais do masculino e do feminino nestas danças, serão apresentados relatos, obtidos via questionário, que apontam alguns machismos deste ambiente e discute, brevemente, o tema da condução nas DS. Por estas vias percebe-se que este ambiente social passa por mudanças significativas nos últimos anos, que vêm sendo fomentadas pelas discussões entre seus diversos agentes que, ao refletirem sobre estes temas tão relevantes nas DS, acabam por promover um campo mais crítico com relação às suas estruturas e práticas.

Palavras-chave: TRADIÇÃO. CONTEMPORÂNEO. DANÇA DE SALÃO. ENSINO.

Abstract: From the review of previous studies about “dança de salão contemporanea” and “dança de salão tradicional”, and from a public questionnaire directed at DS teachers, students and scholarship holders, the way that the concepts of “traditional” and “contemporaneo” are understood in DS and the different ways in which they relate with the teaching of DS are observed. Reports obtained via questionnaire that point out sexisms in this space will be presented in considering that the usage of the term DS contemporanea as indicative of formats and teaching strategies that stress the social roles of the masculine and feminine in these dances. This text also briefly discusses the theme of condução in DS. Through these analysis, it is noticed that this social space is under significant changes in the past few years due to the ongoing discussions among its diverse agents that, by reflecting upon these important themes regarding DS, end up promoting a rather critic space when it comes to its structures and practices.

Keywords: TRADITION, CONTEMPORANEO, DANÇA DE SALÃO. TEACHING.

1. Contextualização do campo

As danças de salão compõe um contexto social específico relacionado a uma estrutura mais ampla de sociedade (microssociedade), diz-se também que a

> dança de salão e seus gêneros específicos, apesar de na maioria das vezes surgirem das mesmas manifestações populares que as danças sociais, estão vinculadas ao aprendizado de estruturas mais rígidas em seu processo de ensino por

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

> caracterizarem a aquisição de uma técnica específica que envolve o saber fazer de habilidades, discursos e gestos em todos os ambientes considerados como parte desse campo: aulas de dança, bailes, shows, competições, eventos e mídias sociais. (DICKOW, 2020, p. 124- 125)

Este contexto é permeado de agentes (professoras/es, alunas/os e bolsistas) que, comumente, se movem por entre os ambientes elencados acima. É por meio das respostas enviadas por estes agentes, via questionário[1], e da revisão bibliográfica de textos relacionados direta ou indiretamente com a questão da tradição e do contemporâneo que busca-se identificar os diferentes entendimentos acerca destes termos no contexto das DS, para, posteriormente, encontrar suas contradições, correlações e limites.

Com a noção de que a “tradição” se dá a partir de "moldes criados por uma dada geração e vai perpassando ao longo do tempo sem modificação, da mesma maneira de seu surgimento” (E 18, prof. DS tradicional e contemporânea), relaciona-se a DS tradicional com o *arcaico*, aqui entendido como aquilo "que pertence ao passado e é reconhecido como tal por aqueles que hoje o revivem” (CANCLINI, 2013, p. 198).

O “contemporâneo”, por sua vez, é aquilo que propõe “se utilizar de moldes, vivências, conceitos da atualidade em que se vive com o intuito de colaborar com novas criações e/ou novos conceitos sobre aquilo que se diz tradicional” (E 18, prof. DS Tradicional e contemporânea), sendo assim, aproxima-se a DS Contemporânea ao *emergente*, pois é aquilo que “designa os novos significados e valores, novas práticas e relações sociais” (CANCLINI, 2013, p. 198).

Ao reconhecerem que nas aulas há uma preocupação especial com a figura de quem conduz, geralmente desempenhada por um homem, e uma desvalorização da pessoa que é conduzida, que comumente é uma mulher, surgem as propostas de ensino abarcadas pelo nome “DS contemporânea”, que por meio do deslocamento da figura de quem conduz, questionam quais são os corpos que são incentivados nas aulas e bailes de DS. Vale ressaltar, que nem toda profissional que problematiza os machismos das/nas DS identifica sua prática como DS Contemporânea, há quem trabalhe estas questões mantendo o nome DS.

[1] Para esta publicação todas as respostas do questionário serão apresentadas em anonimato. As pessoas serão identificadas com a letra “E”, de entrevistado/a, ao lado do número referente a ordem de resposta do questionário e a função social que a pessoa ocupa no contexto das DS.

A heteronormatividade compulsória expressa no binário cavalheiro/dama, é uma das várias manifestações do machismo estrutural nas DS, além desta, constata-se também que

> existe um atraso absurdo no olhar em relação ao feminino, que limita, padroniza e excluiu. A questão da falta de paridade profissional também é latente, com mulheres recebendo menos e com um esforço muito maior para conquistar seu espaço. A objetificação da mulher no ponto de chegarmos a inúmeros casos de abuso moral e sexual nos ambientes da dança de salão." (E 15, prof. nem tradicional/nem contemporânea).

E ainda que

> além de restringir diferentes formas de poder ser mulher experiências diversas de masculinidades também são controladas e evitadas no interior desse ambiente social. Mesmo admitindo que o sistema tradicional de condução afeta diretamente a expressividade do homem na dança de salão, é necessário destacar que socialmente existe um processo subjetivo de dominação dos corpos femininos através do sistema de pensamento patriarcal. (SILVEIRA, 2018, p. 6) Grifo nosso

Se por um lado a condução é entendida como apresentada até aqui, em que há uma relação hierárquica entre a pessoa que conduz e aquela que é conduzida, por outro, ela é vista como algo "que não se estabelece a partir de uma diretividade de códigos a serem respondidos ou, pior, obedecidos, mas sim a partir de um jogo intercambiável de sensações." (LORANDI; CABRAL, 2019, p. 111)

2. Limites e contradições

Quando perguntadas se é possível identificar, só de olhar, se um par num baile faz uma DS Tradicional ou uma DS Contemporânea, respostas como esta chamaram a atenção: Até onde eu entendo pela diferença entre os estilos, acredito que dá sim. Ao ver a desconstrução do tradicional, com improviso de movimentações e condução compartilhada ou mútua (E 3, prof. DS tradicional).

Para evitar estereótipos que estabilizam a DS Contemporânea como negação da DS Tradicional e pela relevância das propostas pedagógicas que reconhecem que "o ensino das danças de salão deve, também, ser entendido como um ambiente educacional importante na formação de cidadãs e cidadãos de qualquer faixa etária" (KEIBER, 2021, p. 39), recorre-se a *pedagogia engajada* de Bell Hooks.

A autora, ao incentivar a *autoatualização* de professoras/es via uma processo que vá contra a cisão corpo-mente, afirma que "os professores que

abraçam o desafio da autoatualização serão mais capazes de criar práticas pedagógicas que envolvam seus alunos, proporcionando-lhes maneiras de saber que aumentam sua capacidade de viver profunda e plenamente" (HOOKS, 2013, p. 36,) alinha-se esta fala a ideia de que as DS, sem o acréscimo de nenhum outro termo, são práticas sociais de caráter *residual* pois "formou-se no passado, mas ainda se encontra em atividade dentro dos processos culturais" (CANCLINI, 2003, p. 198).

Fomentar a crença de que a DS Contemporânea se pauta só na negação da DS Tradicional é afirmar a marginalização destes outros modos não heteronormativos de dançar a dois que já existiam antes da elaboração de todos estes nomes. O caráter *residual* e o desafio proposto por Bell Hooks explicitam a necessidade de manter-se atenta ao cuidado de si e curiosa com o entorno social, para não carregar, no corpo e na história, aquilo que já não faz mais sentido pessoal, social e político.

Fernanda Goya Setubal
UNESPAR/ FAP
goya.fernanda.s@gmail.com
Graduanda no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná

Giancarlo Martins
UNESPAR/ FAP
giancarlo.martins@unespar.edu.brl
Professor, pesquisador e artista. Atua como professor adjunto do Mestrado Profissional em Artes e nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná

Referências:

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.
DICKOW, K. M. C. Capital corporal: um estudo sobre a relação entre corpo e gênero na dança de salão a partir de uma perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu. **Educação, arte e inclusão**. Santa Catarina, v. 16, n. 2, p. 122-141, 2020/04.
KEIBER, T. A. A autonomia da mulher que dança a dois para a atuação nas relações sociais e de ensino. **O Mosaico**. Paraná, edição especial, n. 21, p. 37 - 56, 2021.
HOOKS, B. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
LORANDI, R. M.; CABRAL, B. S; Condução e danças de salão: Conducorporificação. **Interfaces Brasil/Canadá.** Florianópolis/ Pelotas/ São Paulo, v. 19, n. 1, p. 104 - 120, 2019.

ISSN: 2238-1112

SILVEIRA, P. de V. Pela urgência do fim da boa dama - os papéis de gênero na dança de salão. In: CONGRESSO DA ABRACE, 10., 2018. **Anais…** Rio de Janeiro, 2018. p. 1-18.

WILLIAMS, R. Dominante, residual e emergente. In: _____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 124-130.

ISSN: 2238-1112

Dança Conceitual: O Complexo Memético Brasileiro em realizações de Cristian Duarte, Gustavo Ciríaco, Marcela Levi e Marta Soares

Michael Stefferson Silva dos Santos (UFRN)

Dança, Memória e História

Resumo: Este estudo intenta realizar uma primeira prospecção ao universo da produção cênica em dança nomeada como Dança Conceitual, circunscrito ao que se visibiliza nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, a partir dos anos 2000. Nele, a moldagem se dá com elementos como a presença da fala cênica, a recusa da noção corrente de passo e de coreografia, da recusa da associação da dança como o lugar *stricto sensu* da mobilidade, entre outros temas formadores para outro entendimento ao corpo que dança. O estudo quer mapear tais constituintes presentes na produção em dança que possam ser denominados em dança conceitual em trabalhos de Cristian Duarte (SP), Gustavo Ciríaco (RJ), Marcela Levi (RJ) e Marta Soares (SP). Portanto, produzir materialidade crítica em dança à luz da Teoria da Memética e dissertar sobre quais Unidades Culturais, os Memes, da Dança Conceitual estão presentes em determinada dança contemporânea brasileira.

Palavras-chave: DANÇA CONCEITUAL, TEORIA MEMÉTICA, DANÇA BRASILEIRA

Abstract: This study intends to carry out a first exploration of the universe of scenic dance production named as Conceptual Dance, circumscribed to what is seen in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro, from the 2000s onwards. The presence of scenic speech, the refusal of the current notion of step and choreography, the refusal of the association of dance as the stricto sensu place of mobility, among other formative themes for another understanding of the dancing body. The study aims to map such constituents present in dance production that can be called conceptual dance in works by Cristian Duarte (SP), Gustavo Ciríaco (RJ), Marcela Levi (RJ) and Marta Soares (SP). Therefore, to produce critical materiality in dance in the light of the Theory of Memetics and discuss which Cultural Units, the Memes, of Conceptual Dance are present in a certain contemporary Brazilian dance.

Keywords: CONCEPTUAL DANCE, MEMETICS THEORY, BRAZILIAN DANCE.

1. Introdução

A dança e as novas formas de espetáculos que se moldam no século 20 alcançam um interregno nos anos 1960 com o formato de partituras individualizadas como viáveis à inserção do artista no mundo e à exposição mais contundente do perfil de sua personalidade no produto da cena. Este cenário é possível com o desenvolvimento do conceito de livre expressão individual criativa, como uma atividade prioritária no construto de dança para a cena. Especialmente a partir dos

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

anos 1960, criadores e performers em dança passam a incorporar o entendimento de que a vida pode se aproximar da arte ou a arte pode se aproximar da vida.

Nesse sentido, o “passo de dança” se esvai; gesto e movimento podem, agora, ser esse elo e, eles mesmos, as ferramentas possíveis de arte e vida se realizarem em um mesmo domínio. O que se poderia sugerir como um avanço da generalidade, implica, de fato, o acento das diferenças individuais e dos padrões de perfis de personalidades artísticas.

Um novo complexo memético se molda a partir de *O Signataires du 20 août*, que chega a reunir cerca de cinquenta dançarinos, coreógrafos e pesquisadores, na França, em 1997; inaugura-se um novo entendimento da criação em dança e do modo de aproximar arte da vida e a vida da arte. Desenvolve um trabalho de reflexão ao abrir espaços de debate e trocas do qual fizeram parte nomes como Jérôme Bel, Xavier le Roy, Boris Charmatz, Isabelle Launay, Rachid Ouramdane, Christian Rizzo, Christophe Wavelet, e sobretudo pelo traço por um novo projeto que não se baseia na exploração de novas técnicas, na utilização de movimentos cotidianos ou numa aversão a corpos moldados de uma mesma maneira, nomeada como Dança Conceitual.

O presente estudo realiza uma primeira análise do universo da produção cênica em dança nomeada como Dança Conceitual, quando a ideia vem em primeiro lugar, circunscrito ao que se visibiliza nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, a partir dos anos 2000. Quer mapear algumas das características presentes ou não presentes na produção em dança que possam ser denominadas em dança conceitual em alguns dos trabalhos de Cristian Duarte (SP), Gustavo Círiaco (RJ), Marcela Levi (RJ) e Marta Soares (SP).

2. Sobre Meme e o Complexo Memético

Uma teoria darwiniana da cultura humana nos permite esboçar um modelo explicativo capaz de justificar as principais diferenças entre nós e nossos parentes mais próximos no reino animal.

A Teoria da Memética é uma realidade epistêmica cujo lugar se inicia quando Richard Dawkins (2008) em seu último capítulo do livro intitulado de O gene egoísta observa que a complexidade da cultura humana não pode ser totalmente explicada pelos genes. Nesse sentido, Dawkins cunha o conceito de meme – que

ISSN: 2238-1112

são unidades informacionais pelas quais replicam informação e cultura – instruções, modo de fazer, comportamentos, arte, religião, moda, valores, hábitos – e que atuam de maneira análoga ao gene.

De fato, os memes também são replicadores, também enfrentam pressões de seleção e também evoluem. Como Dennett (1995) aponta em *A Perigosa Ideia de Darwin*, a seleção natural não é um processo restrito à biologia – se a cópia, a mutação e a seleção existem em um sistema, então a evolução deve ocorrer. Os memes se transmitem de indivíduo para individuo por imitação, ou por outras formas de aprendizagem. Nem todos os padrões comportamentais terão a mesma chance de ser imitados, a natureza de nossos mecanismos cerebrais de atenção e memória também influência na capacidade de um meme ser passado. O meme não é o dançarino. É a instrução ou a ideia cujo comportamento de dança se materializa.

3. Resultados e Considerações Finais

A presente discussão sobre as produções em dança a partir dos anos 2000 na dança contemporânea brasileira, acerca dos seus novos desenvolvimentos em coreografia e métodos distintos para pensar sobre a incorporação do se mover e a semântica disso, nos faz buscar na teoria memética aspectos comuns que caracterizam determinada fruição artística. Assim, o memeplexo Dança conceitual pode ser sintetizado em a) afastamento cênico temporário do artista para com o objeto da realização para comentá-lo – o famoso afastamento Brechtiano (Bertolt Brecht 1898 – 1956); b) suspensão do tempo, muitas vezes próximo à imobilidade física aparente como contraponto à noção propalada da dança como lugar da mobilidade; c) paradoxal “ação parada” ou “ato parado”; d) proeminência da autobiografia como veracidade cênica e como contraponto à noção da confecção cênica de “outro ser”; e)utilização do *nonsense*.

Embora às vezes distante ou próximo à lista de critérios adotados como Dança Conceitual, as produções de dança analisadas carregam características comuns do entendimento da dança como ação cênica. Entre elas, a discussão se dança deve ser aceita como território da mobilidade, a recusa do passo e coreografia, a busca pela “interatividade” com a audiência, e o uso da fala são recorrentes, em razão da busca por uma certa “informalidade”.

Para a teoria memética, torna-se ínfima a compreensão de uma informação sujeita ao desaparecimento, à efemeridade; como se as instruções e ideias sobre as danças produzidas não se replicassem de qualquer maneira (BRAGATO, 2017, p. 63). Logo, ocorrem de maneira direta por imitação e sofrem ações dos mesmos mecanismos de replicação, propagação, variação e seleção natural que fundamentam a evolução biológica. Estudos mais abrangentes poderão observar em outras produções artísticas dos criadores em telas quais características estão presentes e se inserem no complexo memético da dança conceitual.

Restrições da observação em vídeo devem ser consideradas porque ao vivo parece ser outra a instância da experiência de se conhecer os detalhes; os detalhes que moldam a colcha de retalhos rotineiramente presentes no viés discutido, o da dança conceitual. Tal restrição nos impediu de avançar sobre produções inicialmente previstas para serem analisadas

Michael Stefferson Silva dos Santos
UFRN
michael.stefferson.700@ufrn.edu.br
Graduando no curso de Licenciatura em Dança.

Prof. Dr. Marcos Bragato
UFRN
mabragato@hotmail.com
Doutorado e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente, é professor associado II no Departamento de Artes da UFRN e Vice-Coordenador.

Referências:

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta.** Trad. Geraldo Florsheim, Belo Horizonte:Editora Itatiaia; São Paulo: Universidade da Universidade de São Paulo, 1978.

DENNETT, Daniel C. A **Perigosa Ideia de Darwin**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BRAGATO, Marcos. The Hot one Hundred Choreographers: a tênue fronteira de memeplexos. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas,** v. 2, n. 29, Outubro de 2017. p. 59-76

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

História da Dança Vogue em Goiânia: gênero, arte e sociabilidades urbanas (1990-2020)[1]

Pietra Pedrosa Silva Rodrigues (UFG)

Dança, Memória e História

Resumo: Este texto se dedica a apresentar as impressões iniciais da pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC/UFG) a respeito da história da dança voguing na cidade de Goiânia. Tendo em vista que esse constitui a primeira exposição pública do estudo, optei em realizar uma apresentação inicial de minha inserção na cultura Ballroom e uma explanação panorâmica de aspecto cronológico do estudo realizado até o momento.

Abstract: This text is dedicated to presenting the initial impressions of Scientific Initiation research (PIBIC/UFG) about the history of voguing dance in the city of Goiânia. Considering that this constitutes the first public exhibition of the study, I chose to make an initial presentation of my insertion in the Ballroom culture and a panoramic explanation of the chronological aspect of the study carried out so far.

Eu sou Pietra Pedrosa, estudante de graduação no curso de Licenciatura em dança pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Escrevo essa pesquisa sobre o *voguing* na cidade Goiânia entre o período da década de 1990 e 2020, onde conto um pouco da história desta dança da cultura *Ballroom* e seus atravessamentos e contribuições para as pessoas dissidentes dentro da cidade. Antes de entrarmos especificamente na pesquisa, faço um breve relato de como cheguei nesse assunto como tema para investigação. Foi aos meus 16 anos que participei de aulas de artes no centro da cidade, no Teatro Escola Basileu França e foi nesse período que tive meu primeiro contato com o *voguing*, quando me encontrei na dança e comecei a me dedicar as práticas e estilos que o voguing proporciona, entre os anos de 2011 e 2012, através da Roh Witch, *Mother da House of Witch*, segunda casa fundada em Goiânia em agosto de 2019. Nessa escola eu praticava danças como *poping, house dance, waacking, free style, dance hall* entre outras, e a todo momento, as performances corporais eram organizadas a partir do sexo biológico, infelizmente

[1] Pesquisa desenvolvida com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC/UFG), sob orientação do prof. Dr. Rafael Guarato.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

não se discutia gênero ou raça na minha adolescência, como discutimos hoje, então frequentemente ouvia-se narrativas carregadas de fobias de gênero e racismos

A importância dessa pesquisa, não se deve somente sobre o poder estar aqui escrevendo, mas ao que me fez querer permanecer a escrever, o que me fez querer estar aqui. Entrar na universidade (mesmo em um curso na área da arte) quando se é travesti e preta, é motivo de surto coletivo e discursos de ódio velado, disfarçado de algum acolhimento e suporte. Ao mesmo tempo, é lidar cotidianamente com a falta de quase ausência literária sobre gênero ligado a raça e cultura e que se relacione com a dança, que não te faz se sentir pertencente. Aqui tenho a oportunidade de tratar de assuntos que as escolas de dança não abordam. Nestes espaços, as práticas não dançam junto com as vivências pessoais, os movimentos não contam histórias, aprende-se apenas técnicas e te ensinam a decorar passos de danças. O *voguing*, assim como outras danças, são ensinados nessas escolas de dança deslocados de seus sentidos culturais. Trata-se de uma dança que surge por momentos vivenciados em situações fora dos espaços fornecidos para dançar, e isso conta muito, mesmo que as movimentações sejam parecidas, trazem não apenas qualidades estéticas diferentes, mas sentimentos diferentes. É uma dança que está ligada aos sentimentos.

Entendendo isso, essa pesquisa se inicia como um esforço de contar histórias sobre a cultura *ballroom* em Goiânia, pois temos nossas histórias e elas são carregadas de ancestralidades, são geracionais, com elas damos sentido ao que construímos para nós e para nossa comunidade. Que possam praticantes de *voguing* pretas e mestiças, originarias, trans femininas e trans masculinos, não binares, bichas, escreverem mais sobre suas histórias e suas ancestralidades. A dança voguing nunca é somente dança no sentido de fenômeno que se apresenta publicamente, ela faz parte de quem somos como identidade, ela está ligada a nós por muitos anos através da história. Por isso, o voguing carrega consigo essas histórias de dança com a vida das pessoas, assim como nos evidencia os primeiros momentos em se pensar movimento de dança dentro da cultural dos *balls*, ao fazerem referência aos hieroglifos do antigo Egito, de contar uma história através de outra, de personificar ancestralidade futurista.

Num primeiro exercício deste estudo realizado na disciplina História da Dança, me chamou a atenção a necessidade de documentos, pesquisas e produzir informações que conseguissem contextualizem sobre a cena em Goiânia, pois

ISSN: 2238-1112

diagnostiquei a existência de carência nas medidas mais efetivas de transformações na cultura e no alcance das pessoas, sobretudo pessoas pretas, mestiças, originarias e trans. Não teorizar, trazer debates sobre as práticas do *voguing*, vivencias em batalhas nos *balls*, diálogos feitos a partir do conteúdo que temos acesso e criamos seja ele audiovisual, ou escrito, faz com a cena ainda caia em situações de constrangimento e abandono de corpos extremamente necessários dentro da comunidade *ballroom*. Deste modo, esta pesquisa é também um ato político de demarcar dentro do espaço acadêmico, uma abertura e um esforço de compreender passados em dança que não os hegemônicos (TAMBUTTI e GIGENA, 2018; CADÚS, 2019 e GUARATO, 2019).

Voguing e cultura Ballroom

Não se sabe ao certo quando a cultura *ballroom* teve seu início, porém suas primeiras configurações surgem dentro do Harlem na cidade estadunidense de Nova Iorque e o que se tem são alguns registros que datam bailes de mascaras em final do sec. XIX organizados por pessoas LGBTIA+. Em 1920, teve um aumento muito grande de pessoas que frequentavam esses bailes, muito dos participantes eram *drag queens,* que competiam e performavam nesses espaços de maneira extravagante e elegante (SANTOS, 2018; PEREIRA, 2020). Esses bailes falavam muito sobre a estética de beleza e riqueza, promovendo competições que aconteciam entre as pessoas, essa estética estava pautada numa hegemonia de corpos cuja maioria era constituído de pessoas brancas e com isso as que mais ganhavam prêmios e reconhecimentos, tanto dos jurados que julgavam as categorias quanto dos espectadores (SANTOS, 2018; ZION, 2019).

Pessoas pretas e latinas frequentavam esses bailes e também competiam, porém havia um requisito a mais para esses corpos. Se quisessem alguma chance de ganhar, precisavam se embranquecer o máximo possível (SANTOS, 2018; ZION, 2020; PEREIRA, 2020) Diante essa condição, pessoas pretas e latinas começaram por volta da década de anos 1960 o processo de migração cultural, dando espaço e visibilidade para o seus corpos, produzindo ao mesmo tempo outras estéticas e bailes que se constituiu como cultura *ballroom*, moldada a partir de uma lógica antirracista e fundamentada em um espaço que gera

ISSN: 2238-1112

acolhimento e segurança dos indivíduos que não se adequavam a estéticas dos bailes organizados por pessoas majoritariamente brancas.

Durante esse processo, em meados de 1970 surgiram os *balls*, bailes em que majoritariamente seus participantes e competidores eram pessoas pretas, latinas e LGBTIA+ que em sua maioria eram pessoas expulsas de suas famílias primarias por serem que são e para sobreviverem longe dos perigos que é viver nas ruas, eram convidados e passavam a viver em *Houses*.[2] Por sua configuração, as *Houses* é uma dos elementos mais importantes da cultura *ballroom*, principalmente pelo forte impacto que tem na vida material e afetiva das pessoas que a compõe e também por darem vida a cena dos *balls,* bem como, são responsáveis pelo fomento da cultura para a cena onde elas são constituídas, como também para a comunidade.

As categorias de competição que ocorrem nas balls nesses bailes eram bem variáveis, eram divididas por *runway, realness, best drees, face* entre outras. Durante a década de 1980, quando influenciados pelas poses das modelos que viam nas revistas de moda, os participantes começaram a trazer essas poses para dentro das competições. Essas poses eram feitas junto a batida da música, o que levou o voguing a primeiro momento ser conhecido como *posing* e depois a ser chamado de *voguing* por referência a revista *Vogue* (SANTOS, 2018).

Em 1990, foi quando graças ao documentário *Paris is burning* (LIVINGSTON,1991), que a cultura conseguiu ganhar visibilidade midiática, o que fez assim com que artistas da época colocassem os olhos no que os praticantes dos *balls* estavam fazendo. Nesse processo de midiatização da cultura *ballroom*, a cantora Madonna foi considerada como referência, durante muitos anos por sua música "*Vogue*" que compôs o álbum *I'm Breathless* de 1990.[3] Devido ao sucesso mundial da cantora pop, a cultura *ballroom* ganhou ramificação por Nova Iorque e assim chegando a outros países, dos continentes europeus e asiáticos e também dentro de países no continente americano, como o caso da América Latina e o Brasil.

[2] A primeira *House* fundada foi a de Crystal Labeija, 1972. Crystal é considerada uma das poucas *queens* negras que conseguiu premiações dentro dos bailes feito por brancos e também foi primeira *Mother* de sua *House* que recebe seu segundo nome, a *House of Labeija*, o que logo fez com que outras casas fossem se formando.

[3] Tanto para coreografar, dançar em suas turnês, como para gravar o vídeo clip do single "Vogue", Madonna contratou dançarinos influentes da cena *ballroom* do período, como Willi Ninja, José Xtravangaza e outros.

Esboço panorâmico sobre a dança voguing em Goiânia

E foi através desse processo de midiatização, que a dança *voguing* aparece em suas primeiras manifestações no Brasil. Portanto, o que encontramos a princípio em nosso país, foi a prática da dança *voguing* por suas características estéticas e dinâmicas de movimentação, ficando deslocada da cultura *ballroom* da qual proveio. Durante a pesquisa, encontramos documentos de audiovisual disponíveis no YouTube[4], cujas datas evidenciam justamente meados da década de 1990 como um ano onde a dança se populariza em alguns bairros localizados na região norte da cidade e na região metropolitana em Aparecida de Goiânia. A dança voguing aparece nesse cenário, através de grupos de jovens que se reuniam e se apresentavam dentro de escolas e espaços de eventos diversos.

Essas performances de *voguing* apresentam uma proximidade com a dança e musicalidade charme, resultando numa estética corporal e de movimento distante do que estava acontecendo na mesma época em Nova Iorque, dentro da cultura dos *balls*. Assim como a dança *voguing* em sua versão apropriada pela juventude local em Goiânia, atendeu a demandas e sociabilidade de outros corpos e outros sentidos culturais, predominantemente homens brancos e heteronormativos. Sobre este assunto, ainda estamos localizando esses personagens históricos para compreender as nuances desse processo de ressignificação da dança, o que poderá nos auxiliar na compreensão de como a dança se modifica com o tempo segundo os corpos e os usos e abusos de seus movimentos em localidades específicas com identidades de gênero diferentes.

Por outro lado, conseguimos mapear de modo mais aproximado, uma outra história da dança voguing na cidade de Goiânia na segunda década do presente século, quando a dança passou a vir acompanhada de questões identitárias de gênero e realização que marcaram o advento desta dança nos Estados Unidos.

Entre os anos de 2011 a 2015, o interesse pelo *voguing* em Goiânia, surge nas regiões centrais da cidade, pautada exclusivamente na estética, mas

[4] Conferir os vídeos: “Apresentação do Grupo Move Your Body no colégio Dom Bosco”, 1995. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=w_Lbwa8nghU&t=80s >. Acesso em 05 de jun. 2021. “Luciano, ney e carlinhos dançando voguing”, 1998. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=TVXvwzCUr6I >. Acesso em 04 jun. 2021 e “Vogue dance em Goiania 09/08/1998 1º lugar no concurso da ARCA”. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=11semAbkP1k >. Acesso em 05 jun. 2021.

acompanhado de um interesse em aprender e estudar mais sobre as movimentações do *voguing*. Neste contexto, o grupo de dança *Fancy Crew* formado na época, por Davi Tyller, Raí Freitas, e Sofia Araújo e outras pessoas que vinham de outras escolas e estilos de dança, começaram a trocar seus primeiros contatos dentro da comunidade dos *balls* em outras localidades do país, fazendo aproximações principalmente com a comunidade de Brasília, onde a cultura *ballroom* apresentava maior capilaridade. Deste modo, alguns dançarinos de Goiânia começaram a ser reconhecidos como parte da comunidade dos balls, e assim fazendo rede de contatos para trocas que poderiam ligar ainda mais pessoas que conheciam o *voguing* e a cultura *ballroom* na região Centro-Oeste do país.

Esse contato também se estendeu a outras regiões, como sudeste e o sul do pais, locais onde a propagação da cultura dos *balls* estava fortemente acontecendo. E com isso, mais informações sobre a cultura e sobre o *voguing* foi sendo apresentado a comunidade artista do centro de Goiânia, o que levou muitos participantes que já estavam ou começavam a frequentar escolas de dança, a se interessarem pela dança *voguing*, sendo muitos desses praticantes formados por pessoas LGBTQIA+ que encontram no voguing algo para além da dança, que fornece identidade de gênero e liberdade de expressão. Em 2017 com o crescente interesse pelo *voguing* dentro dessas escolas, teve início o processo de formar encontros fora das escolas, com encontros que aconteciam através de batalhas organizadas seguindo a lógica dos *balls* de Nova Iorque para um divertimento e inserção da cultura para os novos participantes e também para os espectadores, também aconteciam encontros em parques e praças do centro da capital, voltados a treinos e debates abertos para quem chegasse.

Os mesmos organizadores desses encontros, foram os que em 2018 iniciaram a primeira Casa em Goiânia, a *House of A'trois*, fundada por Flávys Guimarães AtrOis, (*mother*), Gleyde Lopes AtrOis (*princess*), Lucas Syuga AtrOis (*father*). Em 2019 surgiu a segunda Casa, nomeada *House of Witch* e fundada por Roh Witch, (*mother*). No ano seguinte, foi fundada a Casa Dionisi. por Carpa Dionisi (*father*) e Eros Dionisi (*father*). No ano de 2020 no dia 13 de maio, aconteceu o ultimo *ball*, na cidade, A Diabollica, organizada pelo Coletivo de Educação Popular com preparatório para ENEM/ENCCEJA destinado à população trans, travesti e LGB+ - Prepara Trans, mas por conta da propagação do novo coronavírus (Covid-19) e a necessidade de isolamento para frear o número de contágio, fez necessário

que a comunidade dos *balls* no mundo todo respeitassem a leis de isolamento, fazendo com que a divulgação e propagação da cultura *ballroom* e logo do *voguing* fosse por meio virtual e online.

Pietra Pedrosa Silva Rodrigues
UFG

Referências

CADUS, E. Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediência. **Revista Intersticios de la Política y la Cultur**a. 16, ano, pp. 143-16

GUARATO, R. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. **Investigaciones em Danza y Movimiento**, V. 01, N° 01, Año 01, 2019, pp. 03-21.

PEREIRA, A.R. Entre memorias de infância e crianças legendarias: Gênero, raça e sexualidade dos primeiros anos à cena de ballroom & vogue estadunidense. **REBEH – REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA HOMOCULTURA** V.03, N. 09, 2020, p. 64-95. http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/index.

SANTOS, H.C. **A transnacionalização da cultura dos Ballrooms**. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2018.

TAMBUTTI, Susana e GIGENA, Maria-Martha. Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael (Org). **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018, pp. 157-179.

ZION, F. A CATEGORIA DE DESFILE RUNWAY FIGURA FEMININA NA COMUNIDADE AFRO-LATINA E LGBT AMERICANA BALLROOM: UMA PASSARELA CONTRACULTURAL. **CADERNOS CÊNICOS**, *[S. l.]*, v. 2, n. 2, p. 26, 2020. Disponível em: https://www.seer.ufal.br/index.php/CadCenicos/article/view/10585. Acesso em: 4 ago. 2021.

ISSN: 2238-1112

Dança, imaginário e erotismo: representações da arte de uma dançarina

Vanessa Cristina Scaringi (UNESP, Araraquara)

Dança, Memória e História

Resumo: o presente trabalho traz o recorte de uma pesquisa de mestrado, apresentando relatos sobre a relação de uma *stripper* com seus clientes oriundos de uma *boite* de alto padrão com o objetivo de se fazer pensar os processos de subjetivação da mulher nessa atividade profissional. A pesquisa se desenvolveu a partir de sete encontros com uma *stripper* de 21 anos de idade. Foi conduzida por conversas com aproximadamente uma hora de duração, gravadas e transcritas, além de anotações em diário de campo. As falas apresentadas no decorrer deste trabalho se enunciarão em itálico por S (em referência a *stripper*) e P (para pesquisadora). A interpretação dos dados coletados seguiu as orientações do "paradigma indiciário", revelando que a atuação neste tipo de profissão circunda por entre sujeições e singularidades, entre o real e o imaginário, respaldando-se na figura feminina e na procura em dar sentido à vida.

Palavras-chave: EROTISMO. IMAGINÁRIO. PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO. *STRIPTEASE*.

Abstract: the present work introduce a profile master's research, presenting reports about the relationship of a stripper with her clients from high standard nightclub with the objective of making the subjectivity processes of women think about this professional activity. The research developed from seven encounters with a 21 years old stripper. It was conducted by conversations lasting approximately one hour, recorded and transcribed, besides as notes in a field diary. The lines presented in the course of this work will be listed in italics by S (in reference to stripper) and P (for researcher). The interpretation of the collected data followed the guidelines of the "indiciary paradigm", revealing that the performance in this type of profession surrounds between subjects and singularities, inn between the real and the imaginary, supported by the female figure and the search to give meaning to life.

Keywords: EROTICISM. IMAGINARY. SUBJECTIVATION PROCESS. STRIPTEASE.

1. Introdução

No mundo contemporâneo, a dança é utilizada no mercado de trabalho em seus mais diversos estilos. São muitas as bailarinas brasileiras que firmaram contrato profissional em âmbito nacional e internacional e, assim, muitas outras

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

mulheres, como as *strippers*, seguem dançando pelos palcos da vida no intuito de um contrato profissional seja no Brasil ou no exterior.

As *strippers* aumentam a sua renda com performances de danças profissionais e, em alguns casos – por exemplo, na capital paulista brasileira, França e Estados Unidos, oferecem cursos com inscrições *online* que ensinam truques para se despir, dançando com sedução ou até mesmo inspirando sentimentos eróticos ao sexo com o parceiro.

Essas atividades ligadas ou não à prostituição declaram a dança entre paixão e sobrevivência. Afinal, dança profissionalmente quem se veste ou quem se despe?

Do ponto de vista legal, os artistas da dança integram categoria profissional regulamentada pela Lei nº 6.533/78. Conforme o art. 2º, inciso I, da referida lei, é considerado "artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza para efeito de exibição [...], através de meios de comunicação ou em locais onde se realizam espetáculos de diversões públicas". Sendo assim, as *strippers* podem ser consideradas profissionais da arte da dança, porém num caminho inverso. Ao invés dos palcos de teatro os quais se constituem como o maior mercado para essa arte atualmente, dançam profissionalmente com trabalho remunerado em pistas de dança de *boites*. Essas personagens, reais e/ou fictícias, experimentam e se apropriam da dança por diferentes perspectivas.

Desta forma, o presente trabalho traz o recorte de uma pesquisa de mestrado, apresentando relatos sobre a relação de uma *stripper* com seus clientes oriundos de uma *boite* de alto padrão com o objetivo de se fazer pensar sobre as questões sociais, culturais e políticas que permeiam os desafios da mulher nessa atividade profissional e remunerada no mercado de trabalho e os processos de subjetivação da mulher nessa atividade profissional.

2. Metodologia

A pesquisa qualitativa se desenvolveu a partir de encontros com uma *stripper* e foi conduzida por conversas, gravadas e transcritas, além de anotações em diário de campo. As falas apresentadas no decorrer deste trabalho se enunciarão em itálico por S (em referência a *stripper*) e P (para pesquisadora).

ISSN: 2238-1112

A interpretação dos dados coletados seguiu as orientações do “paradigma indiciário” por entre pistas, signos, indícios, entrelinhas. Deste modo, o resultado desta pesquisa estimou “[...] o minucioso reconhecimento de uma realidade talvez ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador” (GINZBURG, p. 152-153).

Nesta perspectiva, pode-se pensar a referida pesquisa como espaço de experiências, de modos de afetação e produção de sentidos nos/pelos sujeitos em um cenário onde as danças da vida e do imaginário se entrelaçam.

3. Resultados, discussão e considerações finais

A *boite* está localizada em uma chácara bem ampla com piscina, quiosques, quartos para hospedagem, salão, pista de dança com mastro, bar, salas equipadas com mesa de som e iluminação, salão de beleza, heliporto, portaria (P).

A referida *boite* é um espaço para muitos convites, desde conversas acompanhadas de bebidas à dança e ao sexo. Moraes (1995), denomina esse universo em locais de “alta”, “média” e “baixa” atividade profissional. Partindo dessa definição, pode-se dizer que a referida *boite* é um ambiente requintado devido à localidade e ao nível sócioeconômico dos frequentadores.

S: “Você tem que fazer strip! Você tem um corpo bonito”. Todo mundo falava.

Em linhas gerais, as belas formas corporais, os largos quadris e seios exuberantes, a simpatia, transformam a atividade da *stripper* em um trabalho que permeia entre o real e o imaginário. Os homens vão em busca de uma linda mulher, embebedados pelos prazeres e delícias da vida, encantados e seduzidos pelo charme de uma mulher fascinante.

S: Pode ser o homem mais feio do mundo. Eu digo que ele é o príncipe encantado. Às vezes é tudo o que eles gostam de ouvir [risos]. Eu tenho que jogar um charme... às vezes um sorriso, um olhar carinhoso...

E quando os homens respondem a essa disposição, a *stripper* faz suas revelações:

S: Faço dois, três shows por noite. Depende. Tem as exceções. Teve uma vez que veio um japonês aqui e pagou para que todos assistissem, mas ele

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

queria que eu jogasse para ele. Perguntei a ele por quanto eu podia marcar. Ele disse: "Marque o quanto você acha que merece".

P: E quanto você marcou?

S: R$ 200,00 por duas músicas! Pagou depois para mais umas três o mesmo valor porque gira, entendeu?! Vamos supor que ele pague mil reais por um show; uma conta para outra: "olha, chega naquele cara. Se ele pode pagar para mim, ele também pode pagar para você". Se ele pagou para uma, vai pagar para outra. E assim vai...".

Esses diferenciais na profissão para atrair clientes se apoiam cada qual em suas características particulares, nas personificações do cotidiano ou em interpretações com fantasia para saciar desejos eróticos, principalmente porque o nu alucina o imaginário masculino e as mulheres são imaginadas como seres fabulosamente sensuais.

A dança é potencializadora no processo de subjetivação, pois abre caminhos para novas experimentações, novas sensibilidades, novos desejos, novos encontros com o eu, com o outro, com o que se passa entre o eu e o outro. Assim, outras experiências se tecem na dança e produzem um vínculo que une sujeitos a esse lugar comum embora a experiência se apresente tão singular, particular, subjetiva, pois, segundo Larrosa (2002), "[...] não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece."

De certo, experimentar vai para além de interpretar. É deixar-se metamorfosear. Buscar no devir a mudança constante. Dar ao corpo inúmeras sensações... Viver!

Vanessa Cristina Scaringi
UNESP, Araraquara
vc.scaringi@unesp.br
Doutoranda em Educação Escolar na linha de pesquisa em Sexualidade, Cultura e Educação Sexual, Mestra em Educação com ênfase em Linguagens, Práticas Culturais e Formação, Especialista em Metodologia do Ensino de Artes e em Educação Especial, Pedagoga, Bailarina

Referências:

BRASIL. **Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978.** Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm>. Acesso em: 15 abr. 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

GINZBURG, Carlo. (1990). **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, SP, n. 19, p. 20 – 28, 2002.

SCARINGI, Vanessa Cristina. **Deusa das noites:** personagens (des)veladas. Rio Claro, 2011. 68 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Biociências, campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

RELATOS DE EXPERIÊNCIA COM OU SEM DEMONSTRAÇÃO ARTÍSTICA

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

O artista-professor-pesquisador: A dança de salão em processo a/r/tográfico

Abner Sanlay Cypriano - FURB
Caroline Carvalho - FURB

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Para elaboração de um trabalho de conclusão de curso (TCC) optou-se por uma metodologia de Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) denominada A/r/tografia. Os atravessamentos da experiência de atuação como bolsista-instrutor de um projeto de extensão em Dança de Salão no período de 2016 a 2021 consolidam o território de trânsito de saberes que permeiam o trinômio artista-professor-pesquisador. Ao se a/r/tografar o autor brinca com a analogia de costuras/marcas da experiência em seu corpo/sua memória, memória essa que está atrelada a sua relação familiar, constituindo-se na relação com seu pai e sua profissão. A formação que se dá, para e com, as subjetividades presentes em nossa constituição cultural. A costura a/r/tográfica entre temas busca relacionar conceitos de experiência e visualidades que representam as costuras das experiências na formação em dança, mapeando, assim, trajetórias e percepções nos processos de constituir-se enquanto professor-artista-pesquisador.

Palavras-chave: DANÇA DE SALÃO. A/R/TOGRAFIA. EXPERIÊNCIA. EXTENSÃO. ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR.

Abstract: To prepare a course conclusion work (TCC) an Art-Based Educational Research (PEBA) methodology called A/r/tography was chosen. The crossings of the experience of acting as a scholarship-instructor of an extension project in Ballroom Dance from 2016 to 2021 consolidate the territory of knowledge that permeates the artist-teacher-researcher triad. When a/r/tograph, the author plays with an analogy of seams/marks of experience in his body/his memory, a memory that is linked to his family relationship, constituting the relationship with his father and his profession. The formation given, for and with, the subjectivities present in our cultural constitution. The a/r/tographic stitching between themes seeks to relate concepts of experience and visualities that they represent as seams of experiences in dance training, thus mapping trajectories and perceptions in the processes of becoming a teacher-artist-researcher.

Keywords: BALLROOM DANCE. A/R/TOGRAPHY. EXPERIENCE. EXTENSION. ARTIST-RESEARCH-PROFESSOR.

1. Costura A/r/tográfica atrelada a experiência

A escrita de um trabalho de conclusão de curso (TCC) de uma Graduação em Dança pode tornar-se um desafio ao passo que se pretende incorporar a

ISSN: 2238-1112

experiência sensível a essa escrita. Dessa maneira, elaboro minha narrativa com objetivo aproximar os processos de individuação que me constituem enquanto um artista-professor-pesquisador. Neste sentido, escrever “sobre” difere-se de escrever “com”. Traçar “sobre”, prevê certo distanciamento (pois “falar sobre”, é falar de fora do acontecimento), já escrever “com” implica em estar inserido no ato criativo de escrita. A escrita em primeira pessoa possibilita permear por um espaço poético, opto em utilizar por me permitir tecer/deliberar sobre minhas experiências subjetivas, e assim, promove e proporciona a quem se relaciona com o texto uma aproximação dos processos de subjetivação pela e com a arte.

Ao escolher escrever “com” a escrita passa a ser viva, uma pesquisa viva, permitindo entrelaçamentos entre vida-arte, que se utilizam de elementos como visualidades, literaturas, poesias, vídeos e sons inseridos com *QrCodes*, possíveis graças à metodologia de pesquisa utilizada. Para tal, utilizo-me de uma metodologia de Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA). “O termo pesquisa viva é comumente usado para definir a PEBA, pois as abordagens buscam estreitar as relações e limites entre a vida e a arte, e dessa relação pensar a pesquisa em educação.” (CARVALHO; PERUZZO, 2018, p. 69)

Dentre esse guarda-chuva de possibilidades que as pesquisas educacionais baseadas em arte englobam, tive aproximação por uma metodologia de pesquisa intitulada A/r/tografia. Nela, “A/R/T é uma metáfora para: *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador), *Teacher* (professor) e *graph* (grafia: escrita/representação). Na a/r/tografia, saber, fazer e realizar se fundem” (DIAS, 2013, p. 25). Para Carvalho e Peruzzo (2018) PEBA e A/r/tografia esgarçam os modos de investigação e criam coerência com as especificidades da arte, ao representarem academicamente uma posibilidade de considerar as linguagens da arte como área de conhecimento. Ao ser uma metodologia “[...] que incorpora especificamente os procedimentos e as atividades artísticas – fazer artístico – no processo de investigação” (CARVALHO; IMMIANOVSKY, 2017, p. 224). Sendo assim, as pesquisas baseadas em arte:

> [...] buscam deslocar intencionalmente modos estabelecidos de se fazer pesquisa e conhecimentos em artes, ao aceitar e ressaltar categorias como incerteza, imaginação, ilusão, introspecção, visualização e dinamismo. Engajar-se em pesquisas utilizando PBA e PEBA é um ato criativo em si e per si. O convite ao leitor, nessas metodologias, é diferente do apelo da pesquisa tradicional, pois está baseado no conceito de que o sentido não é

ISSN: 2238-1112

> encontrado, mas construído e que o ato de interpretação construtiva é um evento criativo. (DIAS, 2013, p. 23)

A luz dessa metologia dinâmica, elaboro uma narrativa que objetiva responder aos questionamentos levantados no meu problema de pesquisa: “quais as costuras a/r/tográficas possíveis entre a experiência e o corpo sem órgãos na formação do professor-artista-pesquisador em dança de salão na contemporaneidade?” (CYPRIANO, 2021, no prelo)

> Ao me assumir neste papel de artista-professor-pesquisador, sou em essência, também, um criador. Criador de mim mesmo na minha existência, costureiro que costura a si mesmo com linhas e agulhas produzidas no seu próprio corpo. Esse ser que, extravasando essa criação, transborda a “xícara da realidade”, como diria Hilda Hilst, atribuindo sentidos e motivos à sua narrativa de vida. (CYPRIANO, 2021, no prelo)

Para discutir a minha formação enquanto artista-professor-pesquisador, recorro inicalmente a histórias da minha infância. Em um período que a formação estética se relacionava afetivamente com a profissão do meu pai. Sua empresa ficava ao lado de nossa casa. Me relacionava com tecidos coloridos, com diversas texturas, espumas de variadas densidades, mas sobretudo, com o ato de criar com esses materiais.

Abordo no texto que as materialidades me ligam a arte, e consequentemente ao meu pai, possuindo influência na minha produção artística atual. Produção que se dá em relação com dança, fotografia e artes visuais. Como por exemplo o ato de costurar. Uma das primeiras formas de produção que aprendi com ele e, que se fez presente durante a produção das artes para o meu TCC.

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Obra de pós-fotografia elaborada no trânsito entre autorretrato, longa exposição e costura. Utilizada no trabalho de conclusão de curso "Artista-professor-pesquisador em dança de salão: processo a/r/tográfico atrelado à experiência", de Abner Sanlay Cypriano. 2021. Autores: Abner Sanlay Cypriano e Adelirio Cypriano.

Em sequência, passo por um percusso histórico no projeto de extensão em dança de salão da Univeridade, onde tive oportunidade de ser bolsista-instrutor por cinco anos e, onde consolida-se como o território de trânsito de saberes do trinômio artista-professor-pesquisador. Relaciono, posteriormente, as transformações metodológicas (parte do trinômio que diz respeito a dimensão de ser professor) que ocorreram no projeto com obras (dimensão do ser artista) que produzi durante quatro anos de graduação em Licenciatura em Dança.

Figura 2: Obras "Livro de Artista – Está Marcado Na Pele", "Rememorar", "Res (Ins) Pirar", utilizadas no trabalho de conclusão de curso "Artista-professor-pesquisador em dança de salão: processo a/r/tográfico atrelado à experiência", de Abner Sanlay Cypriano. 2021. Autor: Abner Sanlay Cypriano.

Como fechamento desse processo narrativo adentro em uma discussão filosófica (dimensão do ser pesquisador), fundamentada em Deleuze e Guattari (1996), no livro "Mil Platôs Vol. 5", que aqui resumirei de forma breve e

ISSN: 2238-1112

simplória, em que relaciono a produção de danças de salão na contemporaneirade com a relação de espaços *Liso* e *Estriado*, abordados no livro. Elaboro como espaços de conformidade onde as danças de salão estão estritamente formatadas como *estriados* e espaços onde as danças de salão estão abertas a manifestação de singularidades como *lisos*. Ligo no decorrer do texto esse espaço *liso* em danças de salão como possível território onde o conceito de Corpo Sem Órgãos poderia ser evidenciado.

Figura 3 Obra de pós-fotografia elaborada no trânsito entre autorretrato, longa exposição e costura. Utilizada no trabalho de conclusão de curso "Artista-professor-pesquisador em dança de salão: processo a/r/tográfico atrelado à experiência", de Abner Sanlay Cypriano. 2021. Autores: Abner Sanlay Cypriano e Adelirio Cypriano.

Em síntese, a "[...] a/r/tografia se mostrou território fértil para produção de escritas sensíveis que levam a relação da experiência como preponderante no processo, possibilitando que estes saberes da experiência dessem o "tom" da pesquisa." (CYPRIANO, 2021, no prelo) Pois, ao expandir as possibilidades poéticas da escrita, oportuniza-se diferentes afetações que nutrem o território das discussões em dança e, principalmente, do reconhecimento da dança como área de conhecimento.

Abner Sanlay Cypriano.
FURB
abner.cypriano@gmail.com

ISSN: 2238-1112

Pós-graduando na Especialização Linguagem e Poética na Dança (2021/02). Formando da 8° fase da Licenciatura em Dança da Universidade Regional de Blumenau - FURB. É instrutor bolsista do projeto de extensão em Dança de Salão Contemporânea da FURB desde 2016/1. Dançarino no projeto de extensão em Danças Alemãs da FURB desde 2017/1. Faz parte do grupo de pesquisa de Arte e Estética na Educação, vinculado ao mestrado e doutorado em Educação PPGE da FURB desde 2017/2.

Caroline Carvalho
FURB
ccarvalho.caroline@gmail.com
Doutoranda em Educação pela UFPR. Mestre em Educação pela UNIVALI. Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Teatro pela FURB. Professora e Coordenadora do Curso de Licenciatura em Teatro da FURB. Pesquisadora do grupo de Pesquisa Arte e Estética na Educação do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação da FURB. Integrante da Linha de Pesquisa Linguagem, Corpo e Estética do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação da UFPR. Escritora de literatura para a infância com quatro títulos publicados e duas premiações.

Referências:

CARVALHO, Carla; IMMIANOVSKY, Charles. PEBA: a arte e a pesquisa em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 25, n. 3, p. 221-236, set./dez. 2017.

CARVALHO, Caroline; PERUZZO, Leomar. PESQUISA EDUCACIONAL BASEADA EM ARTE (PEBA) E AS ARTES CÊNICAS: POSSIBILIDADES EM TEATRO E DANÇA. **Revista "O Teatro Transcende",** Departamento de Artes – CCEAL da FURB - Blumenau, Vol. 23, Nº 1, p. 61 - 80, 2018.

CYPRIANO, Abner Sanlay. **Artista-professor-pesquisador em dança de salão: processo a/r/tográfico atrelado à experiência.** Orientadora: Caroline Carvalho. 2021. Monografia (Graduação) – Licenciatura em Dança, Departamento de Ciências da Educação, Artes e Letras (CCEAL), Universidade Regional de Blumenau (FURB), Blumenau. Apresentado em: 2021. No prelo.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** v. 5. São Paulo: Editora 34, 1996.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. (Org.). **Pesquisa Educacional baseada em Arte: A/r/tografia.** Ed. UFSM. Santa Maria, 2013.

ISSN: 2238-1112

Iniciação profissional em dança: reflexão sobre o curso FIC no município de Barueri, no estado de São Paulo

Adriana Celi Castelo Gomes (IA/UNESP)
Kathya Maria Ayres de Godoy (IA/UNESP)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato de experiência integra a dissertação em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – PPGA/IA/UNESP. O texto aborda a construção, caminhos percorridos e implantação dos Cursos FIC - Formação Inicial e Continuada e de Qualificação Profissional em Dança, que foi desenvolvido pela Secretaria de Cultura e Turismo em parceria com a FIEB - Fundação Instituto Educação Barueri, no ano de 2016. O entendimento das autoras, sustenta a hipótese que tais cursos, possuem a potência formativa de promover a iniciação profissional em dança para jovens artistas em diferentes contextos, ampliando as perspectivas de continuidade dos estudos e de atuação profissional, e podem ser multiplicadores, pois se trata de um curso previsto em lei, adaptável e realizável em diferentes instituições de natureza cultural e educacional, favorecendo a parceria e o trânsito entre elas (MARTINELL SEMPERE, 2011).

Palavras-chave: DANÇA. FORMAÇÃO DE EDUCADORES. SABERES EM DANÇA. GESTÃO CULTURAL. AGENTES CULTURAIS.

Abstract: This experience report is part of the dissertation in progress in the Graduate Program in Arts of the Institute of Arts of the Universidade Estadual Paulista - PPGA/IA/. The text addresses the construction, paths followed and implementation of the FIC Courses - Initial and Continuing Education and Professional Qualification in Dance, which was developed by the Department of Culture and Tourism in partnership with FIEB - Fundação Instituto Educação Barueri, in 2016. The authors' understanding supports the hypothesis that such courses have the formative power to promote professional initiation in dance for young artists in different contexts, expanding the perspectives of continuity of studies and professional performance, and can be multipliers, as it is about of a course provided for by law, adaptable and achievable in different cultural and educational institutions, favoring partnership and transit between them (MARTINELL SEMPERE, 2011).

Keywords: DANCE. TRAINING OF EDUCATORS. KNOWLEDGE IN DANCE. CULTURAL MANAGEMENT. CULTURAL AGENTS.

1. A pesquisa e seu nascer

Esta pesquisa emerge de um longo percurso trilhado e de inúmeras inquietações que decorrem de uma vida inteira permeada pela dança, minha paixão,

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

pela ação social, grande energia motriz, e da atuação há mais de 20 anos, como bailarina, coreógrafa, professora, e por fim, como gestora cultural de ações, programas, projetos no setor de políticas públicas. Esses papéis, imbricados e complementares que perpassam história, e que me trouxeram nesse *entrelugar*[1] profissional, aumentaram a necessidade de aprofundar conhecimentos, ressignificar conceitos, encontrar alternativas, e fortalecer proposições.

Neste sentido, a pesquisa objetiva apresentar e refletir sobre a iniciação profissional em Dança, no contexto da gestão cultural no estado de São Paulo, no município de Barueri. Ela aborda a construção, caminhos percorridos e implantação dos Cursos FIC - Formação Inicial e Continuada e de Qualificação Profissional em Dança, que foi desenvolvido pela Secretaria de Cultura e Turismo em parceria com a FIEB - Fundação Instituto Educação Barueri, no ano de 2016. O curso foi criado com o intuito de atender uma demanda latente do setor cultural que era a realização de cursos de qualificação profissional para área.

A pesquisa traz como hipótese que tais cursos, possuem a potência formativa de promover a iniciação profissional em dança para jovens artistas em diferentes contextos, ampliando as perspectivas de continuidade dos estudos e de atuação profissional, e podem ser multiplicadores, pois se trata de um curso previsto em lei, adaptável e realizável em diferentes instituições de natureza cultural e educacional, favorecendo a parceria e o trânsito entre elas (MARTINELL SEMPERE, 2011).

A metodologia de investigação pauta-se em um estudo empírico de natureza qualitativa, descritiva, com procedimentos para coleta de dados viabilizados por pesquisa documental; entrevistas semiestruturadas com os principais profissionais que atuaram no referido curso FIC de Dança, seus estudantes egressos, e profissionais da gestão cultural com a preocupação de validar a análise desse material, tendo em vista possíveis adaptações para implantação em outros municípios. Para esse relato me detenho a falar sobre a gestão cultural e trazer alguns dos principais autores como Alfons Martinell Sempere (2011).

[1] Conceito desenvolvido por Romero (2019) a noção de entrelugar em seu estudo remete ao fluxo de sensações no corpo nas experiências artísticas, em especial o corpo na cibercultura, que habita este vão entre as linguagens das artes visuais e a dança. Nesta pesquisa, tal conceito é utilizado para uma analogia entre os lugares profissionais, educação, dança, ação social e gestão cultural, ocupados pela pesquisadora.

2. A pesquisa e seu trilhar

Traçado este primeiro panorama, relato a seguir os caminhos trilhados sob a perspectiva da gestão cultural. Entendo a gestão cultural como um conjunto de ações de uma organização – pública ou privada – destinada a atingir determinados objetivos que foram planejados e – supostamente – desejados pela organização. Implica implementar normas, planos e projetos, estabelecer estruturas, alocar recursos humanos, financeiros, físicos e tecnológicos e, principalmente, empenhar criatividade e capacidade de inovação para atingir esses objetivos da melhor forma possível.

A implantação dos Cursos FIC - Formação Inicial e Continuada no município, foi uma iniciativa da Secretaria de Cultura e Turismo de Barueri em parceria com a FIEB – Fundação Instituto de Educação de Barueri, por meio do Programa Oficinas Culturais, com o intuito de promover a iniciação profissional nas áreas de Dança, Teatro, Música e Mediação de Leitura.

A iniciativa surgiu de uma necessidade latente do município, fruto de mais de 20 anos de trabalho desenvolvido com o programa Oficinas Culturais da SECULT-Secretaria de Cultura e Turismo, fato que denotou o surgimento de uma nova reivindicação: a Formação e a Iniciação Profissional na área artística. A proposta também foi identificada nas pré-conferências Setoriais de Cultura, no processo de elaboração do Plano Municipal de Cultura de Barueri, pois entre as propostas para a área da cultura, uma das mais votadas pela população foi o oferecimento de cursos de qualificação profissional.

Os cursos tiveram a duração de um ano, com uma carga horária mínima de 160h e eram destinados ao público a partir dos 14 anos, estudantes da área artística que almejavam profissionalizar-se. As aulas eram realizadas pela Secretaria de Cultura e Turismo de Barueri, em seus equipamentos, por profissionais de referência, artistas, mestres e doutores, de diferentes linguagens e representações estéticas.

Outro diferencial, viabilizado pela parceria com a FIEB, era a possibilidade da certificação pelo MEC, em cursos livres de iniciação profissional na área artística, desenvolvidos e promovidos pela Secretaria de Cultura e Turismo, que por se tratar de uma Instituição Cultural, não poderia sozinha, ofertar tal certificação.

Neste sentido, o projeto, por meio da ação estratégica da gestão cultural, buscou equalizar fraquezas e forças de ambas as instituições, criando um diálogo possível entre as áreas. Segundo Martinell (2011), nesta relação é necessário identificar possíveis campos de atuação que permitam um melhor aproveitamento dos recursos disponíveis e o diagnóstico das mudanças necessárias para uma adequação ao futuro.

Diante do exposto, dos muitos projetos que pude acompanhar neste *entrelugar* profissional*,* o projeto dos Cursos FIC em Barueri tem sua relevância para o setor, por isso considero seu estudo, tendo em vista o amadurecimento, para ampliação e sua multiplicação. Nesta perspectiva, os Cursos FIC trazem em si um grande potencial transformador para esses jovens, que necessitam de intervenções a curto e médio prazo, devido a urgência do seu contexto de vida, e acredito que iniciativas como essas, podem ser determinantes em suas trajetórias de vida.

Adriana Celi Castelo Gomes
IA/UNESP
E-mail: adriana_artevida@yahoo.com.br
Mestranda no PPGA do Instituto de Artes da UNESP, Especialista em Linguagens da Arte pela USP e em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de Girona, integrante do Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação no IA/UNESP. Foi diretora dos Departamentos de Oficinas Culturais e de Projetos e Fomento da Secretaria de Cultura e Turismo de Barueri.

Kathya Maria Ayres de Godoy
IA/UNESP
E-mail: kathya.ivo@terra.com.br
Doutora em Educação pela PUC/SP. Professora aposentada do quadro permanente do Instituto de Artes da UNESP, no PPG Artes e Graduação em Artes Cênicas. Coordenou os cursos de graduação em Artes Cênicas. Lidera o Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação. Assessora Científica da FAPESP. Autora de diversos livros na área de Dança e Educação. Produtora executiva da Perform*A*rte.

Referências:

ROMERO, José da Silva. **Dança, Artes Visuais e Cibercultura:** entrelugares do corpo**.** Tese de doutoramento em Artes. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2019.

SEMPERE, Alfons Martinell. As relações entre políticas culturais e políticas educacionais: para uma agenda comum. In COELHO, Teixeira (org.). **Cultura e educação**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2011.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

“Corpo criança, corpo que dança – a natureza no brincar”: processo criativo de dança para infância

Adriane da Rocha Xavier (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Esse relato traz um compartilhamento das experiências vividas no projeto de pesquisa de criação em dança “Corpo criança, corpo que dança: a natureza no brincar”, aprovado pelo prêmio Dança para Infância da Fundação do Estado da Bahia (FUNCEB) e com a orientação artística do Balé do Teatro Castro Alves (BTCA); e versa sobre a poética do mover, instigado pelos quatro elementos, e o reconhecimento do Corpo-Natureza, durante o período de isolamento social, como caminho imaginativo para o brincar. O trabalho resultou numa obra fílmica experimental a partir dos registros dos encontros por videochamada.

Palavras-chave: PROCESSO CRIATIVO. NATUREZA. INFÂNCIA. BRINCAR.

Abstract: This report brings a sharing of the experiences lived in the dance creation research project “Child body, body that dances: nature in playing”, approved by the Dance for Childhood award of the State Foundation of Bahia (FUNCEB) with artistic guidance of the Ballet of Teatro Castro Alves (BTCA); and it deals with the poetics of moving instigated by the four elements and the recognition of the Body-Nature, during the period of social isolation, as an imaginative path to play. The work resulted in an experimental filmic work from the recordings of the meetings by video call.

Keywords: CREATIVE PROCESS. NATURE. CHILDHOOD. TO PLAY.

Entre janelas virtuais, respiramos, o mesmo ar. Em 2020, as aulas de dança infantil, antes arejadas e os corpos trespassados pelo vento do brincar de outres, se tornaram restritas às telas do cenário pandêmico. Neste texto pretendo relatar a experiência dos encontros e as estratégias da criação artística à distância, referentes ao processo da pesquisa de dança para infância “Corpo criança, corpo que dança: a natureza no brincar”.

Essa pesquisa é um desdobramento de um dos projetos do programa de extensão Corpo-Natureza da Escola de Dança (UFBA), que germinou de uma imersão criativa de estudos da performance nos territórios naturais e de concreto. No decorrer das investigações, já envolvidos nas experimentações, fomos interrompidos pela Pandemia do COVID-19, onde esse contraste ficou mais evidente.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Comecei a perceber, como licencianda em dança, em minhas experiências de aulas por videochamada com crianças: ambientes fechados, corpos sentados e movimentos contidos. Entre as descobertas da docência online e as vivências no programa Corpo-Natureza, direcionei as aulas de dança e teatro infantil num processo investigativo, onde as crianças foram convidadas a se moverem a partir do reconhecimento da natureza como elemento constitutivo do corpo e instigativo do brincar.

O projeto teve como objetivo promover um processo de pesquisa de criação em dança para a infância em casa, para que a criança tivesse autonomia para encontrar e construir um ambiente propício para a relação entre a dança, o brincar e a natureza, a fim de despertar interesses pelo íntimo das substâncias, “que vai da superfície da matéria, sua pele, ao mais enraizado anatômico do mundo natural.” (Piorski, 2016, p. 64).

Para a realização da pesquisa foram utilizados os recursos da vídeochamada para promoção de ambiente de troca e criação, e os seguintes pontos de partida: 1) o conto indígena “A Dança do Arco Íris”, recontado por João Anzanello Carrascoza, e suas adaptações para os dias de hoje, como mote criativo e abertura de um diálogo de troca de saberes entre as crianças; 2) o Corpo-Natureza como motivação para o mover, o brincar e como reconhecimento do corpo ancestral – “porção limitada e finita da história da terra, solo e matéria” (Coccia, 2020, p. 172); 3) o registro das telas, como possibilidade de composição investigativa das imagens para a criação de uma obra fílmica.

O conto “A Dança Do Arco Íris”, neste processo criativo, justifica-se pela temática que valoriza a relação, por meio do respeito mútuo e do cuidado afetuoso, com os lugares que habitamos. Essa poética é uma provocação para os dias de hoje, em que a preocupação com o consumo atropela a ideia de que somos natureza.

O Corpo-Natureza “propõe que, para encontrarmos novamente o estado da totalidade, teremos que aprender tudo de novo e, para isso, a pessoa deve ativar a sua energia criadora e buscar em seu próprio Eu/Self, o corpo da natureza e, em toda natureza, o seu próprio Ser” (BEZERRA, 2021, p. 143). Este conceito foi a estética imersiva de improvisação em dança do projeto: um convite para cada criança buscar elementos da natureza em sua casa, abrindo-se à percepção de um brincar matriciado pela imaginação, como consequência de uma relação do

ISSN: 2238-1112

movimento do ar, da água, da terra e do fogo. Além disso, os movimentos corporais e o reconhecimento de si mesmo como a própria natureza abrem possibilidades para a criação de cenários e adereços, como por exemplo a luz das janelas, que mudam ao longo do dia; as plantas que podem ser esconderijos e os galhos – braços, que nesse contexto podem nos abraçar. A descoberta compositiva dessas estruturas corporais despertou a imaginação e o toque na matéria viva do que nos compõe:

> A materialidade do brincar (água, terra, fogo e ar) abre caminhos que desembocam na substancialidade do imaginar. As matérias da brincadeira alcançam os sentidos da criança como o arco, as cordas do violino. Produz efeito esse encontro, um riquíssimo espectro de impressões e sentidos. Faz trabalhar uma imaginação vital. Uma imaginação que estabelece vínculo entre a criança e a natureza e tem capacidades específicas e maior plasticidade: é transformadora, regeneradora. (PIORSKI, 2016, p. 19)

Figura 1: Registro de um dos encontros criativos por vídeochamada feito por captura de tela. Da esq. para dir.: Alice, Kinda, Natalia e Cezar.

O chamamento foi realizado por um formulário de inscrição que a própria criança pudesse responder de forma autônoma. Os encontros criativos síncronos aconteceram como pílulas investigativas, realizadas em grupo através da plataforma de vídeochamada, seguidos de encontros de orientações individuais, que potencializaram as trocas, de maneira mais próxima, abrindo-nos às

ISSN: 2238-1112

individualidades: do Cezar que coleciona pedras, da Alice que dança o vento, da Natalia que dança com a lua, da Kinda que compõe canções sobre a praia, do som da concha de Luna, da cantoria suave da Nina e do silêncio dançante da Ju.

Figura 2: Registro de um dos encontros criativos por vídeochamada feito por captura de tela. Cezar investigando movimentos com as pedras.

As gravações das telas aconteceram durante os encontros, respeitando o tempo do processo na troca criativa do que cada pessoa pode explorar e viver em sua casa, pedindo licença aos territórios, abrindo possibilidades de uma dança autônoma e participativa, por meio da improvisação lúdica conduzida, da escuta do mover do grupo e individual, gingando com as limitações do uso da tecnologia de cada um e de cada uma. Nesse processo, as crianças também foram convidadas a gravarem imagens de pesquisas de movimentos corporais de forma assíncrona. No final dos encontros, as imagens e os sons foram colhidos e editados, resultando numa composição fílmica experimental, em circulação nas mídias digitais.

A experiência vivenciada nesse projeto, como dançarina e professora, foi um respiro poético e criativo em um momento coletivo socialmente crítico. O Corpo-Natureza possibilitou um campo de descobertas percepto-sensório-motoras na perspectiva da infância, possibilitando um brincar inventivo a partir da matéria viva em casa.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Adriane da Rocha Xavier
UFBA
dricarx@yahoo.com.br
Dançarina e preparadora corporal de atores. Integrou como bailarina e professora a Oficina Cultural Contemporânea da Secretaria de Cultura de Barueri/SP. Fisioterapeuta pela Universidade Paulista/SP. Graduanda em Licenciatura em Dança na Universidade Federal da Bahia.

Marta Oliveira Bezerra
UFBA
martakaruna@gmail.com
Mestre em Dança pelo Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Referências

BEZERRA, M. **Corpo-Natureza E Educação-Háptica** - A Dança Como Proposta Ecossomática Da Sensopercepção. Salvador. UFBA, 2016. 458f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

CARRASCOZA, João Anzanello. **A dança do arco-íris**: o espetáculo da natureza na visão dos índios. Nova Escola. [S. 1.], 01 ago 2004. Disponível em: https://novaescola.org.br/conteudo/3177/a-danca-do-arco-iris Acesso em: 28 mar. 2021.

PIORSKI, Gandhy Aires. **Brinquedos do chão.** A natureza, o imaginário e o brincar**.** Rio de Janeiro: Petrópolis, 2016.

XAVIER, Adriane da Rocha. **Corpo criança, corpo que dança:** a natureza no brincar. Youtube 06 mar 2021. Disponível em: <https://youtu.be/BDZLEGDLG-o> Acesso em 03 ago. 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Novas abordagens para as Danças de Salão: corpos viados em cena

Alisson George do Nascimento Moreira (UFBA)

Relatos de experiência sem demonstração artística

Resumo: Historicamente, as danças de salão foram difundidas em ambientes sociais, como bailes e outras práticas dançantes, sempre utilizando seus métodos de formação e difusão como meio de reforçar os padrões de papéis de gênero. Quando levadas para o palco, rotineiramente apresentavam o famoso “copia e cola” de passos de danças de salão, direcionados muito mais para uma mostra de movimentos do que para se questionar o que se estava sendo feito. O Coletivo Casa 4, estruturado em Salvador/BA, reuniu quatro amigos gays, profissionais de dança e com experiências em danças a dois para montagem de espetáculos a partir de suas inquietações e micro violências vividas nos ambientes de danças de salão. Com isso, o intuito desta escrita é relatar as experiências artístico-criativas do coletivo no cenário das Danças de Salão e os impactos que elas trouxeram e ainda trazem em suas obras que quebram as perspectivas tradicionais existentes nestas danças.

Palavras-chave: DANÇA DE SALÃO. GÊNERO. PROCESSO CRIATIVO. COLETIVO CASA 4.

Abstract: Historically, ballroom dances were disseminated in social environments, such as balls and other dance practices, always using their training and dissemination methods as a means of reinforcing gender role patterns. When taken to the stage, they routinely presented the famous “copies and pastes” of ballroom dance steps, aimed much more at a show of movements than to question what was being done. The Coletivo Casa 4, structured in Salvador/BA, brought together four gay friends, dance professionals with experience in dances for two, to set up shows based on their concerns and micro-violence experienced in ballroom dancing environments. With that, the purpose of this writing is to report the artistic-creative experiences of the collective in the scenario of Ballroom Dances and the impacts they brought and still bring in their works that break the traditional perspectives existing in these dances.

Keywords: BALLROOM DANCE. GENDER. CRIATIVE PROCESS. COLLECTIVE CASA 4.

1. Breve contextualização histórica do cenário das Danças de Salão no Brasil

“No salão não é permitido dançar mulher com mulher e homem com homem”, é o que indica o art. 3º, item d, do Estatuto da Gafieira. Esta e outras normas foram estabelecidas para a Gafieira Estudantina Musical, casa de dança que

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

é Patrimônio Cultural Carioca, e são seguidas por espaços de danças a dois por todo o Brasil.

Estas regras são espelhos da tentativa de elitizar as danças com a normatização da heteronormatividade, a exemplo da primeira publicidade de aulas de dança de salão no Brasil, noticiada no Jornal Gazeta do Rio de Janeiro de 13 de julho de 1811, que convocava todas as pessoas civilizadas da cidade para o ensino de danças próprias para essa sociedade. Porém, sabemos que voz e vez na nossa sociedade sempre tiveram cor e classe social específica, além da lógica ocidental operar tradicionalmente, através de binarismos (LOURO, 2001), que carrega relações de poder onde o homem sempre está acima, no domínio.

Os binarismos afetam diretamente essas danças a dois, por terem sido desenhadas a partir de duas principais funções, que é o ato de: 1) conduzir, e 2) receber a proposta da condução. A problematização que aqui será discutida não implica sobre as ações, especificamente, mas sim na normatização imposta no ensino delas.

Foi estabelecido que a função de conduzir seria uma demanda masculina, que através do porte de sua virilidade e domínio, estaria no comando da dança. Já o ato de responder a estes comandos seria um papel feminino, que seguiria a função de embelezar a dança, usando belos vestidos, sorrindo e seguindo os passos conduzidos por seu respectivo cavalheiro. Estabelecendo assim uma ordem de fatores normatizados e passados de geração em geração, sendo o homem - cavalheiro - condutor, e a mulher - dama - conduzida.

Desta maneira, as relações de poder nos ambientes das danças de salão, fortaleceram a estrutura heteronormativa que perdura até os dias de hoje. Reflexo de uma sociedade patriarcal, estas danças determinam o que fazer, como se vestir e se portar. E desta maneira, consequentemente, excluindo todo e qualquer público que não se enquadre neste padrão.

2. Coletivo Casa 4 – processos criativos e seus impactos no cenário das Danças de Salão

O Coletivo surge com o intuito de trazer para a cena, questionamentos e contestações sobre os comportamentos normatizados nos ambientes de danças de salão. Inicialmente formado por quatro homens gays, profissionais de dança de

salão, os integrantes, Alisson George, Guilherme Fraga, Jônatas Raine e Marcelo Galvão, iniciaram as pesquisas com intuito de descobrir novas formas de dançar a dois. Além das pesquisas de movimento, uma das principais características que criou a identidate do Casa 4, foi a partilha de microviolências vividas pelos integrantes dentro dos ambientes de dança de salão.

No processo de uma pesquisa-ação de caráter qualitativo, os dançarinos delinearam caminhos onde o corpo viado é visto como uma possibilidade de ser e estar. As vivências partilhadas durante o processo criativo, são trazidas para cena através de relatos que são apresentados durante as coreografias ou no intervalo delas. As narrações destes acontecimentos criam uma relação de identificação com o público, que em sua maioria, acolhem as histórias com respeito e afeto.

Após sua estreia, o coletivo já rendeu publicações em teses e dissertações, além de convites para Congressos e Encontros que abordam questionamentos dentro das danças de salão, entre tantos outros mimos e afetos, como por mensagens de WhatsApp e pessoalmente. Dentre estas pesquisas, o Casa 4 foi definido por abordar uma proposta que ressignifica elementos da masculinidade na dança, propondo um novo pensamento sobre o binarismo macho-fêmea, ativo-passivo, condutor-conduzido que é típico do gênero da dança de salão (DE MATOS, 2018). E com isso vem correndo o Brasil e América do Sul apresentando o espetáculo ‘Salão’ que conta um pouco da experiência de quatro homens homossexuais que sofrem preconceitos dentro da dança de salão (MARTINS, POLEZI, 2019).

As relações de afeto e as críticas construtivas são sempre muito bem vindas, porém o Casa 4 também já teve retornos negativos. A apresentação de *Salão*, primeiro espetáculo do coletivo, em um festival de dança, resultou em um processo judicial para o evento, onde a acusação repudiava os dançarinos dizendo que os mesmos, durante o espetáculo, tinham condutas reprováveis.

A informação sobre o processo judicial repudiando o espetáculo Salão, gerou incômodos nos integrantes, o que impulsionou ainda mais a criação do segundo espetáculo do coletivo, que já vinha sendo pensado. “Me Brega, Baile!" como foi batizado, é um espetáculo que traz questionamentos e propostas ao público. Por qual motivo um beijo heterossexual é tranquilamente apresentado em rede nacional, em horário nobre, mas um beijo gay sofre repúdio e restrições de classificação indicativa?

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPel · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Apesar da presente pesquisa ter foco em estudo de gênero e sexualidade, é impossível não pensar em outras questões que perpassam a vida dos intérpretes, inerentes as cenas dos espetáculos. Todos os atuais integrantes do coletivo (Alisson George, Guilherme Fraga, Jônatas Raine, Leandro de Oliveira, Marcelo Galvão e Ruan Wills) têm em comum o fato de ser gay, mas para além disso, divergem em outras vivências, por exemplo, de ser negro, ou morar na periferia, entre tantos outros pontos que refletem nas mais diversas experiências de ser gay.

Apesar do Coletivo pautar vivências de homens gays cisgênero, é importante observar que estes espaços queer/gay/livres são pouco frequentados por pessoas trans (SEARA, 2019), entre outros gêneros e sexualidades. Assim, o Coletivo Casa 4, espera ser fonte de inspiração para o surgimento de novos grupos que tragam para este cenário, novas abordagens de danças a dois. Cabe ainda às pessoas que atuam como profissionais de dança, como professores e artistas a levantarem estas questões e procurar estratégias para atrair um público cada vez mais diverso para estes ambientes.

Alisson George do Nascimento Moreira
UFBA
alissonagnm@gmail.com
Pós-graduando em Educação, gênero e sexualidade (IPB) e Educação inclusiva e Libras (Estratego), licenciado em Dança (UFBA) e Técnico Profissional em Dança (FUNCEB). Atua como dançarino, professor e pesquisador das danças a dois através do Grupo Dois em Um e do Coletivo Casa 4, Integrante também do Grupo de Pesquisa PORRA - Modos de (Re)conhecer(se) em Dança (UFBA).

Referências:

Pazetto, Debora; Samuel, Samways. **Para Além de Damas e Cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão.** Belo Horizonte: Revista Educação, Artes e Inclusão. 2018.

CANDIDA, Simone. **Gafieira Estudantina vai reabrir as portas em maio**. 2018. In: O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/gafieira-estudantina-vai-reabrir-as-portas-em-maio-22634562> acesso em 02/05/2021, às 23:11.

DE MATOS, Janete. **Parceria e Escuta: A sinergia do próximo passo na dança de salão.** Especialização em Arte-educação, Escola de Belas Artes/ UFBA. 2018.

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria Queer - Uma política pós-identitária para a educação.** 2001.

SEARA, José Manuel Alvarez. **As Danças de Salão *queer/gay/livres* como espaços de resistência.** Dança: educação, lazer e arte nos percursos de pesquisa do grupo EDUDANÇA. Utopika editorial. 2019

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

MARTINS, Anderson Luiz Barbosa; POLEZI, Carolina. Condução e contracondução na dança de salão. **Periódico Horizontes,** USF. Itabatiba, SP. 2019.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Imprima seu amor em mim

Ana Carolina da Rocha Mundim (UFC)

Relato de experiência com demonstração artística

Resumo: O presente relato de experiência se refere a uma ação performática urbana. Dia 04 de março de 2021, um dia anterior ao segundo lockdown que se instauraria na cidade de Fortaleza, devido à COVID-19, a performer Ana Mundim saiu à praia vestida com macacão de proteção hospitalar, luvas, máscara e *face shield* com os seguintes dizeres: Imprima seu amor em mim. O percurso durou uma hora. Suas ações consistiam em ficar em pausa e caminhar, e, a partir daí, verificar o que se construiria nas relações com os transeuntes. Nesta trajetória se delinearam narrativas imaginárias ou presentificadas, produtoras de imagens registradas em vídeo. O impacto de um corpo com aparatos de proteção acompanhado de um videomaker, em área turística da cidade, gerou tensões, manifestações, conversas, escutas e deflagrou um conjunto de atuações desdobradas dos estados de ficção e realidade gerados pela insistência de um corpo em ação repetitiva, dentro de um espaço urbano delimitado.

Palavras-chave: EXPERIÊNCIA – PERFORMANCE – LOCKDOWN

Abstract: This experience report refers to an urban performative action. On March 4, 2021, the day before the second lockdown that would be established in the city of Fortaleza, due to COVID-19, the performer Ana Mundim went to the beach dressed in hospital protection overalls, gloves, mask and face shield with the following sayings: Impress your love on me. The journey lasted one hour. Her actions consisted of pausing and walking, and, from there, verifying what would be built in the relationships with passersby. In this trajectory, imaginary or presentified narratives were delineated, producing images recorded on video. The impact of a body with protective devices accompanied by a videomaker, in a tourist area of the city, generated tensions, manifestations, conversations, and triggered a set of actions unfolding from the states of fiction and reality generated by the insistence of a body in repetitive action, within a delimited urban space.

Keywords: EXPERIENCE – PERFORMANCE - LOCKDOWN

Cena 1. No ano de 2017, em Fortaleza, Ceará, desenvolvi uma ação desdobrada de uma parceria entre o Festival Concreto, coordenado por Narcelio Grud, e o Temporal – encontros de improvisação e composição em tempo real, projeto de extensão que coordeno por meio dos cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará. A ação proposta foi uma performance ocorrida na festa de encerramento do Concreto, na Praça dos Leões. Ela consistia na presença de um

ISSN: 2238-1112

corpo vestido com macacão de proteção hospitalar, máscara pff2 e um óculos de proteção com a seguinte frase escrita: Imprima seu amor em mim. Es participantes da festa podiam grafitar a performer com a tinta spray disponível.

Corta. Cena 2. Em março de 2020 o Brasil é impactado pela pandemia mundial relacionada à COVID-19. A doença se alastrou rapidamente e, em Fortaleza, em maio foi instituído um lockdown de 24 dias, devido à falta de leitos nos hospitais e a incompreensão coletiva acerca da necessidade do uso de máscaras e distanciamento social. Com o isolamento rígido, comércio fechado e a circulação restrita, iniciou-se um desconforto de uma parte da população acerca do confinamento.

Paulatinamente as atividades retornaram, mas uma nova onda se estabeleceu e com ela novo decreto de lockdown, que em princípio duraria 14 dias (mas no fim durou 39 dias). O incômodo de parte dos habitantes começou a se transformar em revolta. Nossas disparidades sociais se aprofundaram e os níveis de agressividade aumentaram.

Desde o início da pandemia as vestimentas usadas para proteção nos hospitais me trouxeram à memória aquelas utilizadas na experiência da minha performance, pela sua semelhança. Tornou-se latente o desejo de retomar a ação, neste novo contexto, para verificar como ela se ressignificaria. A véspera do segundo lockdown decidi experimentá-la, durante uma hora, agora com os dizeres “Imprima seu amor em mim” escritos em um *face shield*. As ações consistiam em ficar em pausa e caminhar, e, a partir daí, verificar o que se construiria nas relações com os transeuntes. Junto desse corpo havia uma pessoa com uma câmera de filmar.

O impacto de uma pessoa com aparatos de proteção acompanhada de um videomaker, na Praia de Iracema, gerou tensões, manifestações, conversas, escutas e deflagrou um conjunto de atuações desdobradas dos estados de ficção e realidade provocados pela insistência de um corpo em ação repetitiva, dentro de um espaço urbano delimitado. É preciso destacar que nessa área turística, com alguma frequencia, equipes jornalísticas filmavam o local para denunciar a ausência do uso de máscaras. Foi perceptível como este dado influenciou na reação das pessoas em relação à nossa presença e os imaginários construídos por elas sobre o que estaríamos fazendo ali. Ninguém se aproximou motivade pela frase estampada em meu rosto, mas foram delineados depoimentos e vivências formadores de imagens

ISSN: 2238-1112

registradas no vídeo. Ficou evidente como da produção de um fato são inscritas várias faces de uma mesma história, com versões díspares e perspectivas distintas. O que pode uma imagem e as narrativas que cada pessoa constrói dela, a partir de suas próprias experiências de vida?

Foto de Kayo Webster: Performance Imprima seu amor em mim, de Ana Mundim. 04 de março de 2021, Praia de Iracema, Fortaleza, Ceará. Ana Carolina da Rocha Mundim

Ana Carolina da Rocha Mundim

UFC
anamundim@ufc.br
Multiartista, docente e pesquisadora. Realizou estágio Pós Doutoral em Artes pela Universitát de Barcelona. Docente dos cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará. Coordena o grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço. Organiza o projeto de extensão Temporal - encontros de improvisação e composição em tempo real e o projeto de bolsa arte Formigueiro – acervo e memória.

Referências

Material audiovisual

Youtube. Disponível em: < https://youtu.be/vKwYWM_G9hc >. Acesso em: 11 jul. 2021. Gravado em 04 de março de 2021. Criação: Ana Mundim. Captação e edição de imagens: Kayo Webster. *Imprima seu amor em mim.* Dur: 11m39s.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Redes entre saúde mental, dança e corpos pluridiversos: reverberações da pandemia e a política do pandemônio nos Centros de Assistência Psicossociais

Ana Claudia de Mello Silva (FAVENI)
Cássia Charrison (FAV)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente trabalho estabelece conexões entre o desmonte ocorrido em equipamentos públicos, agravado pela tentativa de revogação de portarias em meio a pandemia, o funcionamento dos CAPS (Centros de Atenção Psicossocial) em meio ao distanciamento social e a dança como uma via de potencialização destes corpos, aspectos os quais se relacionam diretamente a história da saúde mental e a existência dos CAPS como uma nova ótica diante da reforma psiquiátrica. São desenvolvidas ações de dança, gesto e movimento a partir de estímulos diversos e advindos dos próprios frequentadores do CAPS, suas histórias e memórias, com base na técnica de dança Conscientização do Movimento de Angel Vianna. Foram fomentadas as redes entre saúde mental, dança e corpos pluridiversos, e é possível gerar pensamento acerca da influência do trabalho de corpo para pessoas com questões psíquicas e formas de potencializar vidas através da atuação dos CAPS, suas redes e territórios.

Palavras-Chave: SAÚDE MENTAL. CORPO. DANÇA. CONSCIENTIZAÇÃO DO MOVIMENTO.

Abstract: This work establishes connections between the dismantling that took place in public facilities, aggravated by the attempt to revoke ordinances in the midst of the pandemic, the functioning of the CAPS (Psychosocial Care Centers) in the midst of social distancing and dance as a way to empower these bodies, aspects which are directly related to the history of mental health and the existence of CAPS as a new perspective on psychiatric reform. Dance, gesture and movement actions are developed based on different stimuli and coming from the CAPS attendees, their stories and memories, based on the Angel Vianna Movement Awareness dance technique. Networks between mental health, dance and diverse bodies were fostered, and it is possible to generate thoughts about the influence of bodywork for people with psychic issues and ways to enhance lives through the performance of CAPS, their networks and territories.

Keywords: MENTAL HEALTH. BODY. DANCE. MOVEMENT AWARENESS.

Dança, Saúde Mental e a política do pandemônio

Em 1978, foi implementado o primeiro Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), possibilitando um novo modelo de assistência a usuários de saúde mental.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Com base em uma equipe multiprofissional, composta por profissionais da saúde, assistentes sociais e profissionais da arte, são promovidas atividades, oficinas e assistência aos usuários, para além de um modelo que apenas oferece medicação e acompanhamento médico/psicológico.

Em meio a pandemia, em que houveram mortes sem precedentes causadas pelo descaso do governante quanto a gravidade da doença e corrupção, ocorreu a tentativa da presidência de revogar 100 portarias da saúde mental, as quais são fundamentais para o processo de desinstitucionalização de pessoas que passaram anos confinadas em um sistema de saúde hospitalocêntrico, com base em internação. Dentre as portarias, pode-se considerar: Programa Anual de Reestruturação da Assistência Psiquiátrica Hospitalar no SUS, o Serviço Residencial Terapêutico e a Comissão de Acompanhamento do Programa de Volta para Casa, Rede de Atenção Psicossocial e Consultório na Rua.

Em um governo que declaradamente oprime o diverso desde o início de sua candidatura, e por este mesmo motivo ganhou força, não é de se surpreender que em um momento caótico, fossem revogadas portarias cruciais para que ocorra a continuidade a luta antimanicomial, que é fundamental para a legitimação de vidas de pessoas segregadas.

Neste sentido, as aulas de dança oferecidas no CAPS fazem parte de um plano terapêutico que inclui a potencialização e autonomia do usuário, em que é realizado um despertar através do movimento, com base na técnica de dança Conscientização do Movimento de Angel Vianna.

A partir deste referencial, as aulas de dança são compostas de três momentos: chegada, percebismo e conclusão. Na chegada, é dado enfoque a fala, em que é perguntado como estão se sentindo, como foi o fim de semana ou o dia anterior, o que fizeram, e que é um importante momento de oportunidade para a verbalização, a qual é sempre reveladora e por muitas vezes negada a estas pessoas. Neste momento, também ocorrem dinâmicas para a observação de si, dos outros e do ambiente, dos objetos do entorno. Dentre as dinâmicas, lhes é costumeiro utilizar a respiração lenta, suave e profunda, a percepção ampliada dos sentidos e a relação entre todos através das saudações. A partir dessa iniciação, se desenvolvem ações de dança, gesto e movimento a partir de estímulos diversos e advindos dos próprios frequentadores do CAPS, suas histórias e memórias. O trabalho com o micro movimento é de extrema importância para o despertar da

musculatura mais profunda, nesses corpos tão interrompidos pelo continuo uso de uma medicação bastante pesada.

Após o primeiro momento, ocorre a introdução de um tema que pode ser uma percepção, uma observação ou a apresentação de algum objeto. A partir destes elementos, são propostos e experimentados os movimentos que levam o corpo de pensamento a se identificar com as dinâmicas do gesto, da dança e do movimento como um resgate das funções orgânicas até então interrompidas, as quais pertencem a Dinâmica do Fluxo: O Sistema dos Fluidos do Corpo1 necessários ao bom estado corporal. “Os fluidos são o sistema de transporte do corpo. Eles são a base da presença e da transformação e desempenham um papel importante no contrabalanço geral de tensão e relaxamento, descanso e ação.” (COHEN, 2015, p.129)

Na conclusão, se fala sobre o que ocorreu durante a aula, como cada intervenção foi sentida e de como o corpo está agora. É bastante perceptível a mudança dos estados corporais diversos ao se encerrar a aula de dança. Neste modelo de aula, cabe ressaltar o afeto e a afetação, em que o afeto está relacionado a rede construída a partir das relações, e a afetação parte do sensório. Neste sentido, o afeto é construído entre as pessoas envolvidas nas aulas, e é crucial para seu desenvolvimento e a afetação ocorre através dos sentidos explorados nas aulas com os objetos, os toques, os gestos e a observação.

Para além disso, é necessário considerar que quando é de um processo terapêutico, é afirmado o fato da dança possibilitar às pessoas o contato com si mesmo, seus corpos e o ambiente, e através dela resgatar autonomia, obter melhora no convívio com os outros, consigo e através da rede de apoio criada com o território2 a partir do CAPS, viabilizar uma maior participação de todos na vida em sociedade. “A Conscientização do Movimento proporciona um despertar sensorial do corpo que traz o indivíduo presente na sua globalidade psicofísica; "possibilita o estado `ao vivo', ou seja, do corpo vivo, espontâneo e atento aos acontecimentos e sensações do tempo presente" (MILLER, 2005, p. 51 apud RESENDE, 2008, p. 568)

Neste sentido, a dança na saúde mental não promove apenas uma melhora de patologias, mas também um resgate a autonomia através da busca pela

[1] Um dos sistemas corporais pesquisados por Bonnie Bainbridge Cohen
[2] Conceito utilizado na saúde mental, referente a dispositivos diversos que propiciam outros tipos de abordagem e ação para frequentadores dos CAPS, com o objetivo também de um processo de desinstitucionalização cada vez maior e mais amplo para os usuários de saúde mental.

ISSN: 2238-1112

atenção de seus corpos, em sua maioria esquecidos. A construção de um espaço para estas pessoas na sociedade, através do convívio com as diferenças, se faz mais necessário.

É possível observar nas aulas de dança com pessoas diversas, que as especificidades não são fatores limitadores, e sim, saberes próprios, que deveriam ser considerados tanto quanto muitos outros. O senso comum, não permite a visualização destas pessoas enquanto potências, uma vez que as fazem reféns de rótulos, ou laudos.

Pensar a si mesmo como capaz e transformador da própria existência dentro de um sistema que coloca quem diverge da ordem como inferior não é um pensamento orgânico. É necessária uma longa construção de um pensamento que possibilite a autonomia e empoderamento, capaz de transpor algumas das profundas marcas decorrentes de anos de descaso e violência com estes corpos e vidas. É necessário fomentar a criação de redes que entrelacem a saúde mental, a dança e a Luta Antimanicomial, para que sejam ultrapassadas as questões que inviabilizam a busca de espaço para os corpos dos usuários de saúde mental.

Ana Claudia de Mello Silva
FAVENI
anaclaudiamello1996@gmail.com
Pesquisadora do Corpo Pluridiverso e Artista da Cena. Graduada em Licenciatura em Dança pela UFRJ (2020). Pós-Graduanda nos cursos de Psicanálise e Arteterapia pela FAVENI. É Atriz Bailarina e Técnica em Dança pela ETE Adolpho Bloch (DRT 50745/RJ), atriz em formação pela Nova Escola de Atores e Intérprete Criadora na Companhia de Atores Bailarinos Adolpho Bloch.

Cássia Charrison
FAV
cassiacharrison281@gmail.com
Graduada em Licenciatura em Dança pela FAV, onde atua como professora nos cursos de pós-graduação em Terapia Através do Movimento Corpo e Subjetivação. Atuou na Casa de Saúde Dr. Eiras, IMAS Nise da Silveira, GEAL UFF, CAPS Linda Batista e CAPS Rubens Corrêa, nos quais desenvolveu um trabalho baseado na técnica de dança Conscientização do Movimento de Angel Vianna

Referências:

RESENDE, Catarina. O que Pode um Corpo? O método Angel Vianna de conscientização do movimento como um instrumento terapêutico. **Physis Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, vol. 18.3, n. 3, p. 563-574, mai. 2008. Disponível

em: <https://www.scielosp.org/article/physis/2008.v18n3/563-574/pt/> Acesso em: 29 mar. 2021

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind-Centering**. Bonnie Bainbridge Cohen: Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Construção da identidade negra na dança

Ana Flávia da Silva (UFMG)
Gabriela Córdova Chistófaro (UFMG)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este texto aborda o processo do solo *Xica da Silva*, que suscitou questionamentos sobre a identidade e a representatividade negra na dança. Nessa experiência, o processo identitário da bailarina foi primordial para a construção coreográfica.

Palavras-chave: REPRESENTATIVIDADE. IDENTIDADE. CORPO NEGRO. BALÉ CLÁSSICO.

Abstract: This text addresses the Xica da Silva solo process, which raised questions on identity and black representation in dance. In this experience, the dancer's identity process was essential for the choreographic construction.

Keywords: REPRESENTATIVENESS. IDENTITY. BLACK BODY. CLASSICAL BALLET.

1. Introdução

A partir do solo *Xica da Silva*, dançado em 2017, propõe-se uma analogia com a figura simbólica da fênix, no processo doloroso de ressurgir das cinzas, e que, ao renascer, torna-se uma ave mais bela e poderosa. Desse modo, a passagem de um corpo engessado para algo novo foi doloroso, mas também prazeroso, resultando na interpretação de um solo que contou com a construção de minha identidade negra na dança.

Nesse primeiro solo, diante da inexperiência em dançar algo considerado estilo livre, fez-se necessário um estudo técnico específico. Os ensaios, que aconteciam sob a orientação de professores, da diretora da escola ou do coreógrafo, eram poucos diante do tempo que julgava necessário e indispensável para me preparar. No processo, foram necessários outros apoios, em virtude do estranhamento estilístico com a proposta coreográfica. Assim, alguns colegas da dança contribuíram para o desenvolvimento da técnica corporal, que abrangia o rebolado e o “gingado” da dança afro, movimentos pouco familiares até então. A coreografia *Xica da Silva* propunha sensualidade, coragem, afrontamento, vaidade e

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

muito rebolado. Nenhuma dessas características fazia parte de meus estudos de dança. Então, considerando que dançar exige pesquisa para construir um trabalho coreográfico e de personagem, como foi o caso nesse solo, fez-se urgente a criação de uma identidade e a vivência intensa daquilo a ser apresentado. Também realizei estudo sobre bailarinas profissionais negras com carreira consolidada em companhias. As biografias dessas bailarinas trazem diversos tipos de dança e abordagens da identidade negra, o que contribuiu para mudanças em minha dança e meu movimento.

2. Representatividade

O solo trouxe questões relativas à representatividade do corpo negro na dança e de como esse corpo precisa ser visto. Em *Xica da Silva* surgiu, não somente a necessidade, mas também a oportunidade de me reconhecer como uma bailarina negra, diante da circunstância de dançar essa personagem. Até então, não me reconhecia como bailarina negra, além de nutrir o desejo de fazer parte de um contexto tradicional de balé clássico em que a identidade negra não se faz presente.

Xica da Silva me apresentou uma situação de protagonismo e também de assumir o lugar de bailarina negra. No entanto, ainda havia um receio relativo aos estereótipos do corpo negro, e se a oportunidade do solo era devida à qualidade técnica e artística, ou apenas uma adequação fenotípica à personagem.

Nesse processo, foi importante compreender o que afirma Gomes (2005, p. 43): “A identidade negra é entendida como uma construção social, histórica, cultural e plural.” Ser negra diz sobre modos de se colocar no mundo, de se posicionar socialmente e de pertencer. No balé, o desejo de dançar solos do repertório clássico se distancia da bailarina negra, em virtude de uma estética reafirmada historicamente, e que não inclui a pessoa negra.

3. Identidade

Xica da Silva despertou o interesse por temas, como a identidade negra, e a existência e o apagamento de bailarinas negras no balé clássico. Sobre identidade, Gomes (2005, p. 41) afirma que: “A identidade não é algo inato. Ela se refere a um modo de ser no mundo e com os outros. É um fator importante na criação das redes de relações e referências culturais dos grupos sociais.”

ISSN: 2238-1112

Ao discutir sobre a identidade como um aspecto inerente à pessoa, Gomes (2005) chama a atenção para o processo de construção que acontece por meio das relações interpessoais e na convivência em sociedade. A partir de Gomes (2005), compreendo que a construção da minha identidade negra estava acontecendo durante o processo coreográfico, sendo motivado por essa circunstância artística. A construção da identidade negra foi primordial na experiência coreográfica de *Xica da Silva*, já que esse processo em dança estimulou a análise de caminhos necessários para assumir o corpo negro, e não, trabalhar com o corpo, de forma estereotipada.

4. Considerações finais

Assim como esse processo coreográfico foi necessário e importante, sob o ponto de vista individual, considero que temas negros, como trazido em *Xica da Silva* poderá contribuir para a discussão sobre identidade e representatividade negra na dança, tanto sob a perspectiva do artista como do público.

A partir dessa experiência, percebeu-se que o processo identitário suscita reflexão e um posicionamento artístico e técnico que poderá criar possibilidades e perspectivas em outros estilos e técnicas, como o balé clássico.

Nome do Autor: Ana Flávia da Silva
Sigla da Instituição: UFMG
E-mail: anaflaviatj@gmail.com
Artista da dança. Estudante do Curso de Graduação em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG.

Nome do Co-autor: Gabriela Córdova Christófaro
Sigla da Instituição: UFMG
E-mail: gabrielachristofaro1972@gmail.com
Artista da Dança. Professora Adjunta do Curso de Graduação em Dança, PPG-Artes e Prof-Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

Referências

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: Uma breve discussão. In: **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03**. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, Ministério da Educação, 2005. p. 39-62.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Coreografias-texto: experiências pedagógicas em dança no ensino remoto no Colégio de Aplicação da UFRGS

Ana Paula Zini de Abreu (UFRGS)
Débora Souto Allemand (UFRGS)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Trata-se de uma experiência em Dança realizada no Ensino Médio do Colégio de Aplicação da UFRGS durante o ensino remoto de 2020. As propostas foram viabilizadas através de Estudos Dirigidos, em PDF, e o retorno das atividades se dava através de recursos audiovisuais. Em função das dificuldades de acesso a equipamentos e internet, havia também a possibilidade do retorno por escrito. Portanto, desenvolver uma atividade de dança a partir da descrição de movimentos tornou-se uma opção concreta para o ensino remoto. Nesse contexto, surgiram as "coreografias-texto", ou seja, pequenas criações coreográficas que as estudantes descrevem por meio de palavras. Assim, diversas formas de comunicar a sequência coreográfica surgem desses documentos: movimentos, intenções, sentimentos, formas de uso do espaço, do tempo, dos sons e das partes do corpo. A criação coreográfica por intermédio do uso da palavra acabou se tornando uma proposta artístico-pedagógica.

Palavras-chave: DANÇA NA ESCOLA. ESTUDOS DIRIGIDOS. EDUCAÇÃO BÁSICA. ENSINO MÉDIO. CRIAÇÃO ARTÍSTICA.

Abstract: This paper presents a Dance experience developed at UFRGS Laboratory School during the remote teaching year of 2020. The activity proposals were offered by Directed Studies through written PDF files and returned in audiovisual materials. Due to the difficult access to equipment and internet, it was also possible a written material return. Dance activities developed from movement description therefore became a concrete option for remote teaching. In this context the "text-choreographies" emerged, that is, small choreographic creations which the students describe with words. Different ways to communicate the choreographic sequence arise from these documents: movements, intentions, feelings, ways of using space, time, sounds and body. Choreographic creation through the use of word became an artistic pedagogical proposal.

Keywords: DANCE IN SCHOOL. DIRECTED STUDIES. BASIC EDUCATION. HIGH SCHOOL. ARTISTIC CREATION.

O Colégio de Aplicação (CAp) é a unidade de Educação Básica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Para o ensino de Artes, a instituição oferece quatro componentes curriculares autônomos, sendo eles: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. Entretanto, a Dança foi inserida somente em 2020, na

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

etapa do Ensino Médio e, devido a pandemia de COVID-19, seu ensino aconteceu prioritariamente a partir de Estudos Dirigidos Remotos, que foram implementados tendo em vista a manutenção de vínculo das alunas[1] com a escola.Nesse sentido, cabe ressaltar que o procedimento adotado, de envio de atividades letivas de fácil acesso, tinha o objetivo de abarcar a diversidade social, conjuntural e etária do grupo de estudantes que compõem a comunidade.

Então, as tarefas deveriam ser viáveis de serem completadas somente com o que constava no *pdf*, ou seja, o compartilhamento de *links* de internet ficou restrito apenas para materiais complementares.Desta forma, com o objetivo de assegurar a possibilidade do acesso ao material e ao desenvolvimento das atividades, além de amenizar questões de receio em veicular imagens dos corpos e das casas das estudantes, criamos a proposta que nomeamos como coreografias-texto[2] e esta pesquisa tem o propósito de refletir sobre essa experiência artístico-pedagógica.

Transcrever a movimentação do corpo para o papel tornou-se a proposta mais viável naquele momento. Além disso, os trabalhos desenvolvidos pelas alunas, a partir dessa proposta, constituem um conjunto de criações compostas por inúmeras qualidades artísticas, como pode ser observada na coreografia-texto a seguir, produzida a partir dos verbos de um poema:

> Para o último verbo, passar, a intenção foi fazer realmente como se o corpo estivesse suspenso e largando-se sobre o chão, com os pés na ponta e o resto do corpo dando a impressão de estar flutuando. Na primeira vez, a intenção do movimento foi dar a impressão de impacto brusco, como se estivesse "batendo" no chão [...].

Nota-se que, a partir da descrição dos movimentos, tentando “[...] aperfeiçoar a forma de falar, de desmembrar o movimento pela voz, ou seja, tentar transmitir a informação o mais claramente possível.” (VALLE E IVANOFF, 2021, p. 12), conseguimos visualizar a coreografia: a sequência de gestos, os lugares onde o corpo se posiciona no espaço, o cenário e as intensidades dos movimentos. Ou seja, além de uma estratégia pedagógica de resolução da questão do acesso, a proposta também teve um desdobramento artístico, proporcionando a apuração de

[1]As turmas de Dança de 2020 foram compostas em sua grande maioria por estudantes do gênero feminino, portanto, usaremos o genérico de pessoas no feminino ao longo do texto.
[2]É possível assistir ao vídeo na Mostra Virtual de Dança e Teatro do CAp/UFRGS 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=RfU_Y5h5PoU&t=11s&ab_channel=TeatroeDan%C3%A7a-Col%C3%A9giodeAplica%C3%A7%C3%A3oUFRGS>.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

outros sentidos, a fim de ativar a consciência dos movimentos que estavam sendo realizados. Questões semelhantes podem ser vistas nas propostas de ensino remoto da professora de Dança Ana Paula Reis, que atua na rede pública do Estado do Rio Grande do Sul. Ela descreve e reflete sobre algumas de suas experiências:

> Àqueles/as que não tinham acesso aos dispositivos de gravação e edição precisavam desenvolver a tarefa de outra forma e para isso, sugeri que escrevessem ou desenhassem a composição coreográfica, descrevendo ou representando os movimentos e as direções espaciais. (REIS, 2021, p. 10)

A estratégia descrita pela autora assemelha-se de muitas formas ao que construímos no CAp com as coreografias-texto. Além disso, enxergamos pontos de contato no que se refere ao intuito das propostas, que vão ao encontro dos nossos objetivos de ensino, do que destacamos:

> [...] os propósitos e procedimentos podem estar alinhados à diferentes habilidades, que busquem explorar mais do potencial criativo do/a aluno/a, do que simplesmente reproduzir determinados movimentos em frente a câmera. (REIS, 2021, p. 7)

Desta forma, entendemos a Dança na escola como um lugar emancipador de criação e não só de reprodução de movimentos e de ideias sobre o mundo (MARQUES, 2010), acreditamos na importância da ampliação de referências sobre o que pode ser dança, valorizando os processos autorais. A respeito do que o trabalho foi capaz de proporcionar como reflexão, trazemos o depoimento de uma das alunas:

> Acho que é possível descrever a dança em texto, mas parcialmente, porque há sensações, movimentações e outras questões envolvidas que dificilmente serão 100% dado conta somente em palavras. Elas podem expressar a técnica, como executar os movimentos, mas não nos ensina o que sentir ou o que passar para quem está assistindo.

Assim, o dançar, o sentir, o expressar-se, sempre muito presente no corpo, foi reorientado para a escrita. A palavra ganha espaço de destaque como ferramenta nesse contexto de ensino remoto, pois mesmo que não alcance toda a complexidade do dançar, demonstrou-se um instrumento potente de vínculo, expressão e sensibilização das alunas. A transcrição dos movimentos para a escrita, em muitos textos, mostrou-se mais do que meramente uma descrição de "posições com o corpo", líamos sentimentos e sensações, qualidades de movimentos,

ISSN: 2238-1112

referências a emoções e situações da rotina, ou seja, uma construção de sentidos, uma narrativa da expressão.

Ana Paula Zini de Abreu
UFRGS
ana.zini@acad.pucrs.br
Graduanda em licenciatura em Dança pela UFRGS. Monitora da área de Dança do Colégio de Aplicação da UFRGS. Especialista em Ensino da Geografia e da História (UFRGS). Licenciada e Bacharel em História (PUCRS).

Débora Souto Allemand
UFRGS
deborallemand@hotmail.com
Professora de Dança do Colégio de Aplicação da UFRGS. Doutoranda em Artes Cênicas pela UFRGS. Mestra em Arquitetura e Urbanismo, Licenciada em Dança e Arquiteta e Urbanista (UFPel). Pesquisa as relações entre corpo, escola, dança e espaço. Participa do Grupo de Pesquisa OMEGA (UFPel/CNPq).

Referências

MARQUES, Isabel. Dança-educação ou dança e educação? Dos contatos às relações. In: TOMAZZONI, Airton. WOSNIAK, Cristiane. MARINHO, Nirvana(Org.). **Algumas perguntas sobre dança e educação.** Joinville: Nova Letra, 2010. Páginas 23-38.

REIS, Ana Paula. A disciplina de arte no ensino híbrido: possibilidades e desafios nas aulas de dança da rede pública de educação do Estado do Rio Grande do Sul. **Revista da FUNDARTE.** Montenegro, p. 01 14, ano 21, nº 44, janeiro/março de 2021. Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>. Acesso em: 30 de março de 2021.

VALLE, Flavia Pilla do; IVANOFF, Vanessa de. Dança, educação e tecnologia: a docência em tempos de pandemia. **Revista da FUNDARTE.** Montenegro, p.01-15, ano 21, nº 44, janeiro/março de 2021. Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index> 30 de março de 2021

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Experiência Curiar: corpos coletivos

Ananda de Oliveira Rocha Ferraz (UFBA)
Hiago Ruan (UFBA)
Gabriela Holanda (UFBA)
Gabriel Ganesh (UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: “Experiência Curiar: Corpos Coletivos” foi um projeto que trouxe a experiência de pesquisa-criação-prática em dança, do qual participaram como autores quatro artistas, bem como o público da residência artística e demais membros da equipe. A ação fez parte do PIBExA (Programa Institucional de Experimentação Artística) Tessituras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), semestre suplementar, 2020. Teve-se como objetivo vivenciar experiências artísticas coletivas em dança que favorecessem a emergência de “saberes-fazeres no encontro”, em ação de curiar (tá curiando o quê?), a partir do mote “corpos coletivos”. Para tanto, foram abordados temas como relação, interação e colaboração a partir de estados de presença e escuta. A ação justificou-se na experimentação de estratégias de relação em dança que se questionasse modos hierárquicos da construção de conhecimentos e seus automatismos, investigando formas colaborativas de existir em coletividades.

Palavras-chave: CORPO-AMBIENTE. CORPOS COLETIVOS. COMPOSIÇÃO EM DANÇA. PORTAIS.

Abstract: “Experiência Curiar: Corpos Coletivos” was a project that brought the experience of research-creation-practice in dance, in which four artists participated as authors, as well as the artistic residency audience and other team members. The project was part of the “PIBExA (Institutional Program for Artistic Experimentation) Tessituras” of the Universidade Federal da Bahia (UFBA), Federal University, supplementary semester, 2020. The objective was to experiment collective artistic experiences in dance that favor the emergence of “saberes-fazeres no encontro” (know-how in the encounter), in an action of peeping (“tá curiando o quê?” — what are you peeping at?), from the motto “collective bodies”. For this purpose, topics such as relationship, interaction and collaboration based on states of presence and listening were addressed. The action was justified in the experimentation of relationship strategies in dance that questioned hierarchical ways of knowledge construction and their automatism, investigating collaborative ways of existing in community.

Keywords: BODY AND EARTH. COLLECTIVE BODIES. COMPOSITION IN DANCE. PORTALS.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

1. Considerações iniciais

"Experiência Curiar: Corpos Coletivos" foi mediado pelas autoras e artistas Gabriela Holanda, Gabriel Ganesh, Hiago Ruan e ananda oliveira, com tutoria de Marta Bezerra[1], com o propósito de vivenciar, enquanto tecnologia de criação e existência, conhecimentos que emergem do encontro, tendo por caminhos e objetivos a experiência de "curiar" o que podem ser esses "corpos coletivos", a partir de um "saber-fazer no encontro" entre nós quatro.

Mediamos laboratórios de pesquisa-criação, gestão do projeto, residência artística, criação de desdobramento artístico digital (com mecanismos de acessibilidade e a partir dos rastros do processo) e diário de bordo expandido. Essa criação foi coletiva, sendo comunicada neste resumo a partir da minha perspectiva, ananda oliveira.

2. Referências e vivências: "saber-fazer no encontro"

"Corpos Coletivos" teve por referências as vivências, estudos da coletividade, incluindo as construções dadas no processo, o "saber-saber no encontro". Assim, saberes-fazeres ocorridos em 2019, como as experiências nas turmas de "Laboratório de Corpo e Criação II" e "Dança como Tecnologia Educacional" (ambos da Escola de Dança da UFBA), foram impulso e referência para a ação em 2020.

"Experiência Curiar: Lunares" se deu a partir do componente de laboratório acima mencionado, que provoca nós estudantes à autoria. Para mim, a criação transbordou-se na ação coletiva do que se chamou "saberes-fazeres no encontro" e "fazência coletiva"[2]. Em "Dança como Tecnologia Educacional" houve a proposta de, em grupos, mediarmos coletivamente aula para a turma.

Esses processos possibilitaram entendimentos desse corpo coletivo. O primeiro conjunto dessas vivências foram percepções de que haviam impulsos de

[1] Demais corpos coletivos: Diego Gonçalves, edição de vídeo, montagem e roteirização. Thiago Neves, mixagem e masterização de áudio. Felipe Andrade, intérprete de Libras. Thaís Lima, roteiro audiodescrição. Roquenei Fiuza Lima, edição audiodescrição. Participantes residência artística: Amara, filha da Lua, Brenda Bião, Diego Oliveira e Leila Fagundes.

[2] Referência à nomenclatura utilizada em estudos, geralmente, contexto acadêmico, sobre culturas populares, como característica dos conhecimentos associados a elas, exemplo "Ação Curricular em Sociedade e Comunidade Saberes e Fazeres das Culturas Populares na Educação" proposta pela Faculdade de Educação da UFBA.

ISSN: 2238-1112

corpos que me levavam a dançar: o som, a matéria, as visualidades e os registros (denominou-se corpo rua e casa, corpo onda-sonora e onda-matéria, corpo captador-observador de imagem e som). Da vontade de comunicar e expressar essas percepções para o coletivo que se construiu a "Experiência Curiar: Lunares"[3]. Concomitantemente, através da mediação compartilhada de aula[4] em "Dança como Tecnologia" deu-se conta de algo que foi nomeado como corpo coletivo: naquele espaço-tempo uma variedade de corpos estava construindo criativamente uma realidade.

Ademais, foram referenciais teóricos do atual projeto relatado, os "princípios Somático-Performativos", Ciane Fernandes (2012) e, reverberações da pesquisa de Gabriela Holanda (2019).

O "corpo-ambiente em fluxo" (HOLANDA, 2019) é um estado poroso em relação ao ambiente, em que os impulsos não partem apenas da intenção ("vou me mover"), mas sim pelo estado de relação. A presença é porosa, numa pulsação interno-externo e de relação com o outro (humano ou não-humano), este outro matéria-corpo-ambiente, visto que o humano que se percebe é corpo-ambiente. A artista também se apresenta como referência de composição no seu projeto Sopro d'água de fotoperformance e videoperformance.

Ciane Fernandes (2012), agrega ao trabalho, a sua construção de "princípios Somático-Performativos", em que a composição cênica mediada se dá na "integração fluída com o meio ambiente e a própria vida" (FERNANDES, 2012, p. 175). O casual, imprevisível mencionado nesse artigo, referindo-se a elementos de criação, como, filmagem, cenário, me faz relacionar com o que emerge, a relação entre corpos humano e não-humano.

3. Curiando desdobramentos

Compreendo que o projeto provoca a possibilidade de criar experiências no exercício de viver formas de interações coletivas, em que no encontro o saber-fazer se enuncia. Visualizo sua importância na investigação de construções

[3] Ação de ananda oliveira, Bruno Novais, Gabriel Gabeh e Vinícius Revolti, participação de Iasmin Alice e Talit ST. Mediação das professoras Marilza Oliveira, Bel Souza e Marta Bezerra. Demais "corpos lunáticos": a sala térrea da Escola de Dança, a mata próxima da Escola, espaços, cores, vidas, ambiente, criações, pessoas.

[4] Mediação coletiva Jade Taine O., Anderson S. Silva, Ananda Oliveira, Janete Fonseca e Sérgio Ícaro Silva na turma, mediação de Beth Rangel e Thiago Assis.

ISSN: 2238-1112

relacionais-artísticas, exercitando existências integradas e um não regime de autorização de condutas e corpos.

Metodologias vivenciadas: “saber-fazer no encontro” – laboratórios coletivos provocados por cada artista; “diário de bordo expandido” – proposição de registros e produções durante e após os encontros, tendo no compartilhamento desses, experiência coletiva potente para criação; “fazência coletiva” – experiência artística de mediação coletiva onde se convergem os saberes-fazeres no encontro; “desdobramento artístico digital” (vídeo-dança, foto-performance, áudio-dança) – criação paralela audiovisual a partir dos saberes-fazeres no encontro e da fazência coletiva[5].

Destaco que não deixo de acreditar que o que é proposto como criação busca dialogar com existências, cosmovisões de culturas, povos, territórios que são esses saberes-fazeres. Assim, registro essa referência e peço licença nessa criação.

“Corpos Coletivos” apresenta-se como uma “Experiência Curiar”[6], portanto, nutre percepções de outro espaço-tempo em nova coletividade, corpos e contextos, em meio à pandemia do Covid-19, ao confinamento, isolamento, práticas sanitárias, vidas, reflexões, choros, sorrisos.

Exemplifico outras materializações do projeto em: Escuta diário de bordo expandido: https://www.instagram.com/corposcoletivos/; Desdobramento artístico digital (prévia): https://youtu.be/ftKk3NbI_yc.

4. Recomeços

Destaco alguns impulsos, como o de potencializar nossos encontros implicados na relação; que os saberes-fazeres e criações e entendimento do projeto se deram no encontro, com o processo. Foram e são descobertas, criações e são recomeços, demais curiações: como ser um saber-fazer no encontro inclusivo, diverso? Como curiar ação de direitos? Como ser corpos coletivos em comunidades? Como reconhecer corpos coletivos?

[5] Metodologia do Plano de Curso do Projeto por ananda oliveira e Gabriel Ganesh, em ”Prática da Dança na Educação I”, mediação Beth R. e Marta B., 2020.

[6] Curiar surgiu de “curiáááá”, onomatopeia de um briquedo-bicho (talvez ave), criado em Estudos de Processos Criativo IV, 2018.2, mediação Marilza Oliveira em estudos da poética de Ossain, que nos provocou a refletir sobre o aprendizado da mata, a cura com ela, e o que estamos fazendo. Curiar também é memória de um jeito de se comunicar: “Ei menina tá curiando o quê?”, “Criança deixa de curiá a vida dos outros?”.

Ananda de Oliveira Rocha Ferraz
UFBA
ananda.oliveira.rocha@gmail.com
Dançarina, experimentando visualidades e sonoridades em movimento. Curiando formas de criar coletivamente e exercitando formas de assessorar juridicamente fazeres artísticos. Graduanda em licenciatura em dança pela UFBA. Formada em Direito, tendo atuado por dois anos na advocacia.

Hiago Ruan
UFBA
seninha.hiago@gmail.com
Estudante da Graduação em Dança pela Escola de Dança da UFBA.

Gabriela Holanda
UFBA
gabrielawholanda@gmail.com
Artista. Pesquisadora nas áreas de dança contemporânea, performance, abordagem somático performativa, educação somática, ecossomática, improvisação em dança e processos de criação em artes cênicas. Mestrado no Programa em Artes Cênicas da UFBA com a pesquisa Sopro D'água: Fluxos de um corpo-ambiente.

Gabriel Ganesh
UFBA
gabriel.fagundes1@gmail.com
Licenciado pela Escola de Dança da UFBA. Estudante do Bacharelado em Dança pela Escola de Dança da UFBA.

Marta Oliveira Bezerra
UFBA
martakaruna@gmail.com
Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2017/2021), com o tema de pesquisa "Dança Sensorial Háptica". Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (2016). Graduação no curso de Dançarino Profissional (2000) e Licenciatura em Dança (2016) pela UFBA.

Referências:

FERNANDES, C. **Sintonia Somática e Meio Ambiente:** Pesquisas de campo do laboratório de performance do PPGAC/UFBA. Salvador: Repertório, n. 18, p.175-183, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/6415/4437>. Acesso em: 01 ago. 2020.

HOLANDA, Gabriela Wanderley de. **Sopro d'Água:** Corpo-ambiente em fluxo criando (de) composições em dança. Salvador, 2019. 292f. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31841>. Acesso em: 01 ago. 2020.

ISSN: 2238-1112

Escola Panamericana de Dança Moderna: difusão técnica e intercâmbios internacionais em plataforma digital

Andrea Raw Iracema (PRODAN/UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Sou Andrea Raw Iracema, bailarina e professora de Dança Moderna, com um extenso percurso de mais de trinta anos no setor e uma missão profissional que pauta a minha trajetória: desenvolver estratégias para a difusão do ensino das técnicas de Dança Moderna no Brasil e América do Sul. Criei a Escola Panamericana de Dança Moderna em julho de 2020, uma plataforma online de ensino virtual com aulas de diferentes técnicas e corpo docente internacional. Após me formar na Martha Graham School de Nova York, minha contribuição ao ensino da Dança tem sido ininterrupta, consolidada através de cursos e eventos voltados à difusão das técnicas modernas no Brasil que promovo há onze anos, com profissionais especialistas em técnicas como Graham, Horton e Limón. Com o início da pandemia do COVID-19 e o cancelamento das atividades presenciais, as aulas por meio de plataforma digital se fizeram uma realidade e me revelaram uma forma eficaz e inovadora para realizar a difusão da Dança Moderna.

Palavras-chave: DANÇA MODERNA. DIFUSÃO. ABRANGÊNCIA. INTERCÂMBIO. PLATAFORMA DIGITAL.

1. Difusão técnica e intercâmbios internacionais em plataforma digital

A Escola Panamericana de Dança Moderna (EPDM) foi criada em julho de 2020, a partir da minha experiência pessoal com as aulas em plataforma digital por conta da Pandemia de COVID-19 e o consequente cancelamento obrigatório de todas as atividades presenciais. Desde que retornei ao país, após me formar na *Martha Graham School* de Nova York em 2009, minha contribuição ao ensino da Dança tem sido ininterrupta, consolidada através dos cursos e eventos voltados à difusão das técnicas modernas no Brasil que promovo há onze anos, com profissionais brasileiros e estrangeiros, especialistas em técnicas como Graham, Horton e Limón. A evolução dos formatos, de masterclasses à workshops, resultou na realização de uma série de eventos intitulada *Congresso Brasileiro de Dança Moderna*, com seis edições realizadas entre 2011 e 2016, em que durante uma semana eram oferecidas aulas de diferentes técnicas, além de Repertórios, Música para Dança, palestras e mesas, numa carga horária de nove horas de programação diária por cinco dias. Essa experiência me provocou a análise e a busca por

ISSN: 2238-1112

diversificação da oferta de conteúdos e práticas, além de possíveis estruturas de acesso digital para oferecer aos alunos que sempre vieram de todas as partes do Brasil e de países vizinhos.

Desde a realização desses eventos, já era o meu intuito elaborar uma plataforma digital para desenvolver estratégias de difusão desse trabalho, estudando o formato de apresentação de conteúdos, com aulas pré-gravadas e material teórico, ou como fazer correções acuradas nos alunos e acompanhar seus processos evolutivos tal como ocorria nas aulas presenciais. O uso de vídeo conferências para as aulas de dança foi a resposta metodológica ideal que eu estava buscando para desenvolver um trabalho sério e consistente de progressão pedagógica assistida. Com o início da pandemia, essa realidade das aulas por vídeo conferência me revelou uma forma eficaz e inovadora para realizar a difusão da Dança Moderna. Os resultados têm sido positivos e, em termos gerais, apresentam mudanças adaptativas ao contexto atual. Este é um trabalho em andamento mas que pretendo expandir com o mestrado profissional, visto que já é possível vislumbrar modelos pedagógicos inovadores neste objeto de estudo, investigação e aplicação de meios para a construção de uma plataforma acessível, abrangente, e ainda, com características importantes para o ensino das técnicas de Dança Moderna em rede: conexão e prática permanentes. Essa é uma pesquisa guiada-pela-prática, de abordagem qualitativa e com procedimentos voltados para a pesquisa-ação, que visa transformar o campo profissional da dança, particularmente na ampliação da difusão do ensino e da prática das técnicas de Dança Moderna.

Durante a minha formação profissional, a paixão e avidez pelo aprendizado das técnicas de Dança Moderna sempre foram constantes e de maneira exponencial, fizeram-me entender os alicerces fundamentais para a formação de um profissional da Dança. Entretanto, a falta de oferta e aprofundamento de tais conhecimentos no Brasil sempre foi algo que me inquietou, sobretudo porque eu mesma tive que buscar formação no exterior, competindo por aquisição de bolsas de estudos. Finalmente, em janeiro de 2007, pude me mudar para Nova York e durante três anos fui aluna da *Martha Graham School of Contemporary Dance*, onde me graduei no Programa de Treinamento Profissional – *Professional Training Program* – e no programa de Docência da Técnica de Martha Graham – o *Teaching Training Program.*

ISSN: 2238-1112

No ano da graduação, em 2009, produzi no Rio de Janeiro o primeiro evento de intercâmbio internacional e a partir de 2010, de volta ao Brasil, constituí a empresa de produção cultural *Arteducação Empreendimentos Artísticos e Educativos*. Desde então, trabalho há onze anos ininterruptos com a difusão das técnicas de Dança Moderna no país, criando uma série de workshops internacionais e o *Congresso Brasileiro de Dança Moderna*, um evento que se consolidou como referência no Brasil e na América do Sul, com patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Assim, consegui realizar seis edições desse evento, de 2011 a 2016. Em 2019 realizei a primeira edição Panamericana do Congresso. O objeto de estudo e pesquisa sempre foi a pavimentação de uma ponte permanente de intercâmbio internacional entre grandes instituições de referência da Dança Moderna, como a *Martha Graham School*, a *Ailey School* e o *Limón Institute* e alunos e profissionais de Dança do Brasil e países vizinhos. Todos esses esforços foram muito exitosos e, ao longo desse percurso, pude verificar não apenas o interesse sobre a prática da Dança Moderna, mas, principalmente, o discernimento das pessoas que passaram a entendê-la como um conjunto de técnicas distintas (não uma coisa só, uma única "modalidade de dança") que são absolutamente necessárias para a formação de um bailarino na contemporaneidade, por enriquecerem significativamente os corpos diversos em aspectos técnicos, mecânico-motores e expressivos, expandindo ainda mais as capacidade artísticas dos profissionais da dança em suas carreiras como artistas e docentes.

A Escola Panamericana de Dança Moderna tem por missão difundir as abordagens corporais dos grandes pilares da Dança Moderna, promovendo o conhecimento, a difusão e, sobretudo, a manutenção desse legado de tamanha grandeza e riqueza para o panorama da dança mundial. No contexto contemporâneo, o legado moderno se constitui como um alicerce sólido de uma estética contundente historicamente para qual o presente deve se voltar para a sua apreciação e prática, com o intuito de reconhecer melhor as atuais conjunturas, transformadas e atualizadas por meio deste legado. O corpo, reconhecido nas técnicas de dança da primeira metade do século XX, nos informa sobre um contexto específico que corrobora com os estudos da dança mundial e suas possibilidades técnicas, expressivas e também sobre rupturas e transformações ocorridas neste período.

ISSN: 2238-1112

Nome do Autor
Andrea Raw Iracema
PRODAN/UFBA
E-mail: andrearaw@gmail.com
Bailarina, Professora de Dança Moderna e Produtora Cultural, formada pela Martha Graham School (NY/EUA). Graduada em Artes Cênicas (UNIRIO), pós-graduada em Docência do Ensino Superior (UCAM), mestranda em Dança (PRODAN/UFBA). Criadora do Congresso Brasileiro e Panamericano de Dança Moderna e criadora da Escola Panamericana de Dança Moderna.

Nome do Orientador
Isabelle Cordeiro Nogueira
UFBA/Escola de Dança
E-mail: isabelle.cordeiro21@gmail.com
Profa. Dra. Isabelle Cordeiro Nogueira, bailarina, coreógrafa e picodramatista, é pesquisadora e docente dos Cursos de Bacharelado e Licenciarura em Dança da Escola de Dança da UFBA e do Mestrado Profissional - PRODAN/UFBA. Possui Mestrado em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Pós-Doutorado pela Université Panthéon Sorbonne, Paris 1

Referências:

- Sítio eletrônico

ESCOLA PANAMERICANA DE DANÇA MODERNA
http://www.escoladancamoderna.com.br

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A roda de samba como processo mediador das potencialidades e (re)existência na trajetória das identidades femininas negras.

Ariana Dos Santos Gomes (UFBA)

Relato de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato de experiência busca descrever o protagonismo de mulheres negras no processo do samba de roda no território do Ogunjá na cidade de Salvador/Ba. Trata-se de um relato histórico do tempo presente. Apontamos como resultado que, no tempo presente, os discursos e textos corporais desvelam mecanismos de resistência, (re)existência, reinvenção e ressignificação do ser mulher negra no contexto do samba de roda, podendo ser traduzidos em outras atuações no campo político social, bem como possibilidades alternativas de expressão das subjetividades dessas muheres.

Palavras-chave: Identidades Femininas. Corpos Negros. Oralidade. Samba de Roda. Pensamento decolonial.

Abstract: This experience report seeks to describe the role of black women in the samba de roda process in the territory of Ogunjá in the city of Salvador/Ba. It is a historical account of the present time. As a result, we point out that, in the present time, body discourses and texts unveil mechanisms of resistance, (re)existence, reinvention and resignification of being a black woman in the context of samba de roda, which can be translated into other actions in the social political field, as well. as alternative possibilities for expressing the subjectivities of these women.

Keywords: Female Identities. Black bodies. Orality. Samba de Roda. Decolonial thinking.

1. *Vem para roda!*

Trazer para o debate uma narrativa sobre como é viver o sonho da dança é encarar a roda como possibilidade de encontros, vivências e fortalecimento do momento de estar junto com outras pessoas, em especial as danças que acontecem em rodas, especificamente o samba da Bahia, de Salvador, da comunidade do Ogunjá. Na roda há criações próprias daquele momento, potencializadas pelo intenso diálogo intergeracional daqueles que as vivenciam.

O corpo na roda está revela linguagem, expressões, saberes próprios e de uma comunidade como meio de atriculação e aceitação, tanto social quanto pessoal. Na roda também vivenciamos nosso espírito explorador, crítico, inventivo, autonomo e criativo. Não obstante, o corpo, em geral da população negra qua habita

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

as rodas de samba, é imbuido de preconceitos históricos e, por isso, tantas vezes marginalizado.

Na Bahia há um movimento que se desloca no interior dos territorios periféricos, movimento gerado pela ação de mulheres nas danças afrodiaspóricas manifestadas em Salvador (danças afro e de roda). As danças de roda ressignificam e recontextualizam memórias referentes à vivência destas mulheres, ao mesmo tempo em que realçam nelas o papel de articuladores sociais para a qualidade da vivência coletiva, afirmando-as dentro do seu núcleo simbólico de relações sociais.

> O samba é o dono do corpo". "A questão do corpo nessa cultura é fundamental enquanto um instrumento de relação com o divino". O samba toma o corpo e traz o sujeito a essa relação cósmica com as forças do universo, pode-se dizer que teatraliza sua presença no mundo... acho que o que faz o samba uma coisa especial é justamente essa relação metafísica e física do sujeito com o universo. (SALES, 2018)

O que nos motiva a observar esta pesquisa é a reivindicação do empoderamento feminino nas práticas das danças de rodas soteropolitanas. Compreender as especificidades do corpo negro e seus gestos através de estudos sobre manifestações performáticas negro-brasileiras permite verificar o ensejo ou a evocação de conceitos estéticos, poéticos e políticos que se presentifica nas danças afrodiaspóricas. A proposta deste estudo visa investigar e analisar a ação protagonista e as dinâmicas das subjetividades femininas negras na prática destes tipos de dança em Salvador.

Ao nos aproximarmos desse pensamento que tem como sujeitas ativas as mulheres que compartilham do samba de roda como elemento cultural comum, somos conduzidas a reconhecer essas mulheres negras como um agrupamento social que conserva diferenças em seu interior e mantém viva a tradição. Essas diferenças consistem na heterogeneidade de suas experiências e das formas de se encarar os desafios a partir de perspectivas propriamente diversas.

2. Corpos fragmentados em recomposição

A roda aparece como processo de aprendizagem, como reparação de uma história caracterizada pela opressão, pela violência, pelo racismo e pelo epistemicídio, se anunciando como atualização de um passado e emergência de novos modos de existências negras. Conscientes de si, das suas histórias e das lutas e resistências de seus antepassados, as pessoas negras expõem suas vozes,

ISSN: 2238-1112

suas ideias e seus conhecimentos em forma de dança e música nas rodas de samba.

Há, nesse sentido, um deslocamento circunstancial das relações de poder e isto é fundamental para compreender o ritmo deste movimento artístico-social como estratégia de luta para além da dança. Da mesma maneira, perceber a eficiência de sua performance enquanto um discurso afirmativo que libera e redimensiona o corpo do sujeito negro e o condiciona a uma integração coletiva com fins políticos que se agregam a sua corporeidade.

Existe ética, estética e política nestes espaços de roda, o que se traduz em uma capacidade de agir diante da vida e de elaborar um pensamento que nos constitui e nos permite selecionar, nos diferentes encontros que temos, algo que nos possibilita ultrapassar as experiências condicionadas pela sociedade em que vivemos e nos coloca em direção a outras experiências, mais abertas, mais complexas e mais livres. Tudo isto se cristaliza num constante processo de aprendizagem e criação de outros modos de existir na vida.

Tratamos da validação e do reconhecimento da importância de saberes contra-hegemônicos que combatem o epistemicídio e o genocídio de corpos de pessoas negras, bom como, da possibilidade de reconstrução de discursos que propiciem o desenvolvimento e o empoderamento destes corpos e suas narrativas. Os estudos sobre a descolonização do conhecimento, nos levam a pensar a própria história, a partir de nossas experiências enquanto mulheres negras na diáspora.

Os estudos interseccionais (CRENSHAW, 2017) (AKOTIRENE, 2018) vêm elaborando um pensamento feminista próprio à luz de saberes construídos a partir da vivência e da resistência das mulheres negras. O pensamento interseccional traz para o debate princípios organizados a partir de referenciais da cosmovisão afrobrasileira, que ampara a pluralidade epistemológica para revelar a contribuição das mulheres negras em diversas áreas do conhecimento e na dimensão política do seu território.

Há na roda de samba um forte encadeamento entre acolhimento e afeto que proporciona a livre expressão das individualidades fora das estruturas habituais de opressão a que são submetidas. As alegrias, o sentimento de pertença a uma territorialidade que transcende o espaço físico que lhes delimita são indispensáveis fontes de saúde dessa coletividade. Mapear e perceber o cruzamento das trajetórias, os meios pelos quais elas se afetam mutuamente nestes espaços nos

prepara e fortalece para as lutas que enfrentamos em nossos cotidianos, além de assegurar a sua continuidade de forma ativa e cada vez mais estruturada.

Ariana Dos Santos Gomes
UFBA
arianajha@hotmail.com
Arte-Educadora. Mestranda em Dança pelo PRODAN- UFBA. Bacharel em Artes Interdisciplinar pela UFBA (2014). Lincencada em Artes Interdisciplinar pelo IFMA (2021). Especialista em Gestão Pública UNILAB (2018). Especialista em Arte Educação UFBA (2018).

Lucas Valetim Rocha
UFBA
lucas.valentim0@gmail.com
Professor dos cursos de graduação e pós-graduação (PPGDANCA) e (PRODAN) da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutor em Artes Cênicas da UFBA (2016-2019). Mestre em Dança em Dança da UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança pela UFBA (2007-2011).

Referências:

CRENSHAW, Kimberlé W. **On intersectionality: Essential writings.** Nova York, The New Press, 2017.

SALLES, Evandro**. O samba: uma resistência, uma metafísica, uma cura para o corpo.** Disponivel em: **https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/29/actualidad/1524959520_074146.html,** acesso em 09 /07 /2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Delsarte: a fonte de inspiração dos movimentos modernistas

Arianne Camile Silva Saraiva (UEPA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: O presente estudo tem como foco de investigação François Delsarte, que foi um cantor, professor de oratória, de pantomima, possuidor também de um arcabouço de conhecimento acerca do teatro, onde passou a perceber que estudo do corpo e movimento. Contudo, seus discípulos foram adequando sua linha de pesquisa em outros âmbitos artísticos, trazendo então para a dança, uma pesquisa de movimentos diferente do que se estava acostumado a ver no século XX. O objetivo do estudo é ligar o método delsarteano ao início da dança moderna, evidenciando sua influência direta em grandes nomes da dança moderna. Para a apresentação destas colocações, foi utilizada a metodologia de revisão bibliográfica com base em livros e artigos, concluindo-se que a influência de Delsarte ocorre de maneira natural na dança e ainda é herança até os dias de hoje.

Palavras-chaves: DELSARTE. MOVIMENTO. INSPIRAÇÃO. DANÇA MODERNA.

Abstract: The present study focuses on François Delsarte, who was a singer, teacher of oratory, pantomime, who also possesses a framework of knowledge about theater, where he came to realize that the study of the body and movement. However, his disciples were adapting their line of research in other artistic fields, bringing then to dance, a research of movements different from what was used to see in the 20th century. The aim of the study is to link the delsartean method to the beginning of modern dance, showing its direct influence on great names in modern dance. For the presentation of these statements, the bibliographic review methodology based on books and articles was used, concluding that Delsarte's influence occurs naturally in dance and is still inherited to this day.

Keywords: DELSARTE. MOVEMENT. INSPIRATION. MODERN DANCE.

Conhecendo Delsarte

O interesse em aprofundar pesquisas sobre François Delsarte surgiu a partir do momento em que foi requisitado uma montagem de pré-artigo para um trabalho de metodologia científica na Universidade do Estado do Pará (UEPA), no qual estaria livre a escrita acerca de um tema que fosse de interesse próprio e com uma afinidade pré-disposta. Com base nessas informações, a certeza era de que o assunto seria dança, mas faltava o diálogo de contraponto. Foi então, que partindo de pesquisas em diversas bases de dados, como artigos na Revista Brasileira de Estudos da Presença e o livro *Dance was her religion* (2015), foi encontrada uma

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ponte entra a história de vida de Delsarte, seus discípulos e o caminho que seu método traçou até chegar no mundo da dança.

A partir do momento, em que se inicia o apanhado de buscas e informações acerca de François Delsarte, é notável as diversas conexões que ele tem com as grandes matriarcas da dança: Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth Saint Denis. Logo, com essas informações, vislumbrei um caminho a ser seguido, que dialoga com o Projeto de Pesquisa da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), do qual participo desde 2017, denominado “Passos e impasses das dores que nos movem: um estudo sobre as aspirações e inspirações dos precursores da *modern dance*”, onde discentes da universidade e membros da comunidade artística aprofundam pesquisas sobre a história e influência dos grandes nomes da dança moderna. Portanto, minha curiosidade foi aguçada, pois percebi que não estudamos a linha delsarteana de forma profunda ao abordar as matriarcas citadas.

De acordo com Porte (1992), François Delsarte foi cantor, recitador, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima. E Vieira (2012) afirma que o esteta criou uma variedade de movimentos gestuais que foram utilizadas por atores e bailarinos nas primeiras décadas do século XX e que muito influenciou outros estudiosos. Grebler (2012) pontua que ele montou este sistema para o teatro, porém seus alunos e herdeiros da técnica codificam esses gestos para a dança. Logo, a fonte de inspiração das precursoras modernas foi o delsartismo, uma vez que, de acordo com Ruyter (1996), abstração da pantomima delsarteana integrou em forte medida as investigações expressivas desenvolvidas por Isadora Duncan. Assim como Ruth Saint Denis que também se formou no método, e difundiu o mesmo na *Denishawnschool*, sua escola de artes.

A Difusão Delsarteana

François Delsarte não codificou seu sistema especificamente para a dança, mas este foi difundido por seus discípulos e influenciou uma geração de dançarinos modernos numa sociedade que passava por profundas transformações sociais e políticas, ocorridas no início do século XX no mundo, como as duas Grandes Guerras Mundiais, a crise de 1929, o Comunismo, e o Nazismo (VIEIRA, 2012). Com seu trabalho sobre a gestualidade, corpo e movimento, ele teve

ISSN: 2238-1112

destaque nas Artes Cênicas. Delsarte se dedicou a estudar um movimento humano, corporal e sentimental que representasse melhor a realidade, contribuindo para o surgimento e afirmação da Dança Moderna. A partir disto, como cita Grebler (2012), ele conseguiu estabelecer princípios teóricos e sistematizar exercícios práticos que permitiram aos artistas da cena um método alternativo e eficaz de criação e interpretação: mais centrado no sujeito e em sua relação espacial do que na cópia de um gesto autorizado pela tradição artística.

Grebler (2012) diz que o corpo tornou-se o agente ativo da criação e do desempenho, o intérprete não mais se colocou apenas na posição passiva de receptor de uma técnica e repetidor de formas e posições previstas pela tradição. Delsarte desenhou e descreveu muitos de seus exercícios práticos, e alguns deles são notados nas heranças que se tem das técnicas dos pioneiros da dança moderna. Exemplo disso é o *flat back* da técnica de Lester Horton – geração descendente de Ruth Saint Denis -, onde se trabalha equilíbrio do corpo, saindo de uma posição neutra e vertical, para uma flexão de tronco, mantendo a linha do corpo a ser seguida, assim como Ruyter nos descreve em:

> o equilíbrio era favorecido por exercícios iniciados na posição vertical fazendo com que o peso do corpo se deslocasse para frente, para trás, lateralmente e diagonalmente, compensando o deslocamento com ajustes apropriados do tronco e da cabeça (RUYTER, 1996, p.33).

Ropa (1990), conta que Duncan se formou no método do delsartismo influenciada por sua mãe, retirou do sistema a fé profunda na unidade corpo-alma e na mitificação da plástica grega. Saint-Denis, também por influência de sua mãe, se formou no método do delsartismo e, treinada numa ginástica harmônica, formou as bases de suas primeiras danças. Roseman (2015) relata que Saint Denis, ao ver Genevieve Stebbins – discípula de Delsarte que codificou o sistema dele para a dança – performando no palco com a temática sacra, ali naquele momento, sua vida artística nasceu.

Mas foi pelas mãos de Ted Shawn que a releitura do delsartismo para a dança foi aplicada na *Denishawnschool* – Escola de Dança de Ted Shawn e Ruth Saint-Denis – e influenciou toda uma geração de dançarinos modernos (ROPA, 1990). O sistema delsarteano é a base da dança moderna, dele foi retirada a essência, sofrendo algumas interferências por seus discípulos até a maneira que se conhece hoje. Este ponto de estudo deve ser mais aprofundado e divulgado, pois há

uma parte dos dançarinos que veem a dança moderna apenas como um momento pós-clássico, não compreendendo de onde veio o estudo de corpo e movimento para o que, atualmente, se conhece nas diferentes técnicas ao redor do mundo.

Hoje em dia, sabe-se que Delsarte fez esboços de movimentos e estudos teórico-práticos que foram passados por gerações, e em aulas de dança muitos dos seus movimentos são ainda encontrados. Sendo assim, tem-se como fato que os dançarinos continuam tendo uma herança Delsarteana em sua arte, e que a dança moderna é o grande legado que Delsarte deixou para o mundo.

Arianne Camile Silva Saraiva
UEPA
ariannecamile8@gmail.com
Graduanda do curso de Licenciatura em Educação Física na UEPA. Formada no curso Técnico em Dança Clássica na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Dançarina da Volé Cia de Dança.

Gabrielly Albuquerque Pereira Santa Brígida
UFPA
gabyalbuquerque21@gmail.com
Especialista em Pedagogia da dança pela facimab, mestra em treino desportivo pela lusófona, professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA, coordenadora do projeto de extensão passos e impasses das dores que nos movem e colaboradora do projetores pesquisa dança moderna americana ETDUFPA. Diretora e coreógrafa da Volé Cia de Dança.

Referências

GREBLER, Maria Albertina Silva. A Influência do Pensamento de François Delsarte sobre a Modernidade da Dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 413-427, Dec. 2012.
Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602012000200413&lng=en&nrm=iso>.
Access on 03 Nov. 2020. https://doi.org/10.1590/2237-266030306.
PORTE, Alain. **François Delsarte**: une anthologie. Paris: Edition IPMC, 1992.
ROPA, Eugenia Casini (Org.). **Alle Origine della Danza Moderna**. Bolonha: Il Mulino, 1990.
ROSEMAN, Janet L. **Dance Was Her Religion**: The Spiritual Choreography of Isadora Duncan, Ruth Saint Denis and Martha Graham. Florida: Hohm Press, 2015.
RUYTER, Nancy Lee Chalfa. The Delsarte Heritage. **Dance Research**: The Journal of the Society for Dance Research, Edimburgo, v. 14, n. 1, p. 62-74, verão 1996.
VIEIRA, Marcilio de Souza. As Contribuições da Pedagogia de François Delsarte para o Ensino da Dança Moderna. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 396-412, Dec. 2012.

Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602012000200396&lng=en&nrm=iso>.
Access on 03 Nov. 2020. https://doi.org/10.1590/2237-266030156.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Pesquisar e ressignificar: uma experiência de quarar a si mesmo e lavar os modos de estar na pandemia

Arlinda Vitória Silva Santos(FADAN/UFPA)
Saulo Silveira (FADAN/UFPA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este Relato de Experiência é uma escrita a respeito da reflexão que fiz sobre as minhas primeiras vivências com a pandemia (Covid-19) e os modos como esse processo vivenciado foi sendo alterado por saltos éticos, a partir da minha aproximação e entrada no Leminiscates Grupo de Pesquisa, enquanto uma estudante do segundo semestre da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará. A reflexão apresentada neste relato foi desenvolvida junto aos estudantes e ao professor do referido grupo durante as investigações do projeto de pesquisa *Políticas do Movimento: somática e educação e subjetividades e e e...* que vem sendo desenvolvido desde julho de 2020 até a presente data pela via de encontros online. O processo que liga a vida pessoal de uma estudante, as suas primeiras atividades de iniciação científica e a produção de modos para lidar com a pandemia foram desenvolvidas através de uma linha lógica entre três pontos distintos: 1) a experiência individual e coletiva do Autorretrato; 2) as afetações do texto Quarar a Alma (s/d), da autora Suely Rolnik; e 3) os vídeos e relatos sobre as Lavadeiras de Almenara.

Palavras-chave: AUTORRETRATO. RESSIGNIFICAÇÃO. QUARAR A ALMA.

Considerações Iniciais

Esse relato de experiência é uma repentina composição que foi desenvolvida junto aos estudantes de iniciação científica do projeto *Políticas do Movimento: somática e educação e subjetividades e e e...*, que é atualmente uma das atividades de pesquisa desenvolvida no curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará.

Iniciei o curso de Licenciatura em Dança no primeiro semestre de 2020 e, em poucos meses, quiçá dias, de aula na faculdade, fui, assim como todas nós, surpreendida com a noticia da existência de uma Pandemia e pela chegada do Coronavírus no Brasil. Aulas suspensas. Expectativas suspensas. Encontros com amigos e amigas suspensos. Sair de casa tornou-se suspenso e, também, perigoso. A vida tornou-se um estado de suspensão.

ISSN: 2238-1112

Diante dessa suspensão da vida e da necessidade de lidar com os efeitos que a pandemia nos trouxe, percebi que em poucos meses vivendo as situações de ficar em casa, de não dançar, de adaptar ao sistema de *lockdown*, de álcool em gel pra lá, de álcool em gel pra cá, eu me percebi distante do meu corpo. Eu me distanciei da minha dança, distanciei de mim mesma. Senti que não estava confortável comigo. Não estava confortável com meu corpo. Não estava confortável em lidar com tudo aquilo que o processo de "confinamento" me trouxe. A minha autoestima estava muito baixa e nas raras vezes em que visitava o espelho eu já não reconhecia aquela imagem solitária que se apresentava ali.

Paralelamente às suspensões e a "tela borrada" que se fazia presente sobre a minha imagem e sobre tudo aquilo que eu estava sentindo, em algum momento veio até mim a informação de que estava acontecendo uma atividade da faculdade, de modo online, que eram os encontros de discussão e experimentação do Leminiscates Grupo de Pesquisa.

Decidi, então, participar dos encontros online desse grupo e quando cheguei, os participantes investiam a sua atenção lendo e discutindo alguns textos sobre Educação Somática, filosofia, políticas e, ao mesmo tempo, se preparando para iniciar uma experimentação. Foi nesse clima que fui recebida junto ao grupo de pesquisa e a partir dessa experimentação que estabeleci uma conexão entre três pontos para pensar sobre o meu processo pessoal junto ao primeiro ano de pandemia e o meu início em uma jornada de iniciação científica.

Primeiro Ponto: o Autorretrato

O primeiro momento da experimentação foi um convite à produção de um Autorretrato, uma boneca de pano à nossa imagem. Um processo em que fomos convidados a partilhar coletivamente, por meio online, de uma experiência de reconhecimento pessoal, fazendo uso das lanternas perceptivas. Nome usado pelo grupo para nomear a ação de toque e ao mesmo tempo de percepção que as partes do corpo exercem uma sobre as outras ao se tocar. Nos tocar, colocar luz em nós, visualizar, reavivar, nos (re)conhecer e, em seguida, exercitar a atualização de que construímos de nós mesmas em forma de desenho no papel: larguras, alturas e traços.

ISSN: 2238-1112

A partir dos desenhos, usando panos velhos que tínhamos em casa, bem como, caneta, alfinetes, agulha, linhas e botões, seguimos produzindo moldes da nossa própria figura: do papel para o tecido. Nesse movimento, que durou aproximadamente dois meses, os encontros de pesquisa se resumiam em moldar o tecido, conversar, recortar o tecido, conversar, alfinetar as partes separadas e costurar... conversar e costurar.

No entanto, eu percebi que a experiência compunha, também, com outros tipos de tecidos: tecidos de memórias, de casos, de ocorridos e de boas lembranças. Tecidos abstratos se conectando aos panos usados e construindo uma boneca de nós mesmas.

Segundo Ponto: As Lavadeiras de Almenara

Uma outra parte dessa experiência foi o encontro com os participantes do grupo de pesquisa *Políticas da Cognição*, da Faculdade de Educação da UFJF. A proposta do encontro era partilharmos de nossas experiências do Autorretrato e desenvolvermos juntos a leitura e discussão do texto *Quarar a Alma*, da autora Suely Rolnik.

O encontro iniciou com a proposta de assistirmos a um vídeo-documentário sobre um grupo de lavadeiras da cidade de Almenara, em Minas Gerais. Mulheres que cantavam durante o ato de lavar a roupa alheia às margens do Rio Jequitinhonha. A imagem daquelas mulheres fazendo um trabalho físico rigoroso de lavagem e ao mesmo tempo entoando cantos e expressando uma generosa alegria me chamou a atenção. Em especial sobre a fala de algumas mulheres, afirmando que o cantar ajudava a suportar a dureza do dia a dia.

Terceiro Ponto: Quarar a alma

O terceiro e último ponto, é aquele que alinhavou os tecidos, finalizou a confecção da boneca e me convidou a habitar um outro momento, diante da mesma situação pandêmica.

Essa experiência com o grupo e com as costuras e com as conversas e com os textos me mostrou a produção de algo para além do que se fazia ali. Eu percebi esse algo a mais quando os bonecos estavam costurados, recheados com acrilon e retalhos de pano e fomos, então, convidadas a escrever os nossos maiores

ISSN: 2238-1112

sonhos em tiras de papel. Achei estranho e até mesmo um pouco difícil escrever sobre eles, mas o fiz.

Quando todas nós escrevemos nas fitas de papel, a proposta seguinte foi inserí-las dentro das bonecas, para então finalizar a costura. Quando terminamos foi possível perceber um certo tipo de silêncio, que ao acontecer disse muitas coisas sobre “a sensação fugaz de um território se fazendo na alma, o prazer e o sonho, contra os efeitos colaterais da memória amarga de uma alma desde sempre prisioneira” (ROLNIK, S/D. p.3). Inserir os sonhos na boneca foi fertilizar o próprio corpo ativando a minha fonte de energia que foi roubada pelo desassossego da pandemia. Sentir essa vitalidade me aproximou do meu corpo. Não que tudo tenha melhorado, mas senti o conforto de estar sendo vista e acolhida junto ao grupo, o que auxiliou a reunir forças para lutar contra a minha desvitalização e entender o quão cruel é perceber um corpo afastado de suas fontes de energia.

Me observar e me perceber num processo de pesquisa-experiência com o grupo foi uma espécie de lavagem, como aquela das lavadeiras de Almenara. Um canto do corpo, que ao mesmo tempo vibra, resiste “alia-se a força do sol para eliminar as impurezas que o olho não alcança e torna os tecidos mais amorosos” (ROLNIK, S/D. p. 6) aterrisando em si mesmo e produzindo novos modos de mim mesma e dos modos de estar com a pandemia.

Arlinda Vitória Silva Santos (autora)
FADAN/UFPA
arlindavss@gmail.com
Bailarina e Estudante de graduação do curso de licenciatura em dança da Universidade Federal do Pará

Saulo Silveira (co-autor e orientador)
FADAN/UFPA
saulo.silveira@ymail.com
Doutor em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO), professor/pesquisador da Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará (FADAN/UFPA)

Referencias:

ROLNIK, Suely. **Quarar a Alma.** Disponível em: http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/quarar_a_alma.pdf. Acesso em: 23 fev. 2021.
Youtube.com. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Biw2x12VEbg. Acesso em: 03 fev. 2021. Cultura Mineira - Lavadeiras de Almenara. Almenara: Assembleia de Minas Gerais, 2010. (202 min.).

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Apoderando-se do soma: Investigando o corpo através da dança somática

Beatriz da Silva Barros (UFRN)
Flavia Luana de Souza Lopes (UFRN)
Francisca Herculano (UFRN)
Michael Douglas de Sousa Alves (UFRN)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: A procura pelo sentido da existência torna-se uma tarefa árdua no cenário em que o mundo se encontra. A arte vem se tornando um dos principais refúgios da sociedade e tem passado por muitas adaptações, para continuar alcançando o público. Diante desse panorama, o corpo do artista também vem sofrendo grandes mudanças no intuito de se adaptar e exercer com excelência aquilo que mais ama: sua arte. Nosso ponto de partida é a investigação do corpo através do olhar da educação somática, que o denomina como soma, tendo como base as pesquisas dos autores Vieira (2015), Miller (2011) e Vianna (1990). O texto tem como objetivo refletir acerca do corpo, como um todo, e como ele absorve as constantes mudanças de nosso tempo, descobrindo meios de se mover, seja nas telas de mídias sociais, em casa ou na rua, e, sobretudo, reconhecer o quanto a dança somática pode se tornar uma ferramenta fundamental no processo de autoconhecimento e construção da própria linguagem corporal.

Palavras-Chave: DANÇA SOMÁTICA; PERCEPÇÃO CORPORAL; SOMA; CORPO; CONSCIÊNCIA CORPORAL.

Abstract: The search for the meaning of existence becomes an arduous task in the current world scenario. Art has become one of society's main refuges, and has gone through many adaptations to continue reaching an audience. Faced with such an outline, the artist's body has also been undergoing major changes in order to adapt and excel in what they love most: their own art. Our starting point is the investigation of the body through the eyes of somatic education, which is denominated *soma*, based on the research of the authors, Vieira (2015), Miller (2011), and Vianna (1990). The text aims to reflect about the body, as a whole, and how it absorbs the constant changes of today, finding new ways to move on social media screens, at home or even in the streets; above all, we seek to find out how somatic dance can become a fundamental tool in the process of self-knowledge and in the construction of one's own body language.

Keywords: SOMATIC DANCE; BODY PERCEPTION; SOMA; BODY; BODY CONSCIOUSNESS.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1 Introdução

Como instruir o processo de autoconhecimento no corpo tornando-o capaz de identificar seu estado de presença em diálogo com o espaço-tempo? A dança somática pode ser uma resposta, uma linguagem corporal em meio a distribuição de movimentos que vai muito além de técnicas codificadas, é um meio para a construção do relacionamento entre a confiança, coragem e acima de tudo a liberdade de expressão corporal.

Neste sentido, a pesquisa parte da investigação do corpo utilizando os princípios da educação somática, que o denomina como soma, um olhar perceptivo ao que afeta o comportamento do corpo no cotidiano. O objetivo é refletir sobre como a educação somática pode se tornar uma ferramenta importante para o processo de autonomia da linguagem corporal de um corpo que dança.

2 Conhecendo o Soma

A dança somática era vista como uma técnica que propunha o tratamento de lesões, que ajudava na reabilitação, trazidos das experiências vividas por seus pesquisadores, como bem explana (Vieira, 2015). Ou seja, práticas que partiam apenas de uma investigação para melhorias próprias evitando assim aquilo que a ciência oferecia.

Buscando trabalhar no indivíduo a atenção ao processo sobre seu corpo, analisando não o quê, mas o como, destaca-se a técnica de Klauss Vianna, que elabora essa investigação criativa, explorando um corpo cênico e trás procedimentos que torna um corpo dançante à disposição do espaço (VIANNA, 1990). Quando o bailarino compreende que o corpo pode ser usado como referência de sua própria pesquisa, o soma passa a fazer parte de sua integridade corporal, ativando sua propriocepção imediata.

Com a chegada dessa fase pandêmica, nos moldamos a uma nova realidade, a de podermos estar trabalhando através de plataformas digitais. O “novo normal” está aqui para nos mostrar que não existe apenas uma cultura ou uma técnica capaz de unir corpos, sejam eles em modo presencial ou de modo virtual, mas nos mostra o quanto podemos ampliar nossos horizontes para nos adaptarmos e continuar a fazer arte.

ISSN: 2238-1112

3 A Integração do Corpo

Um dos fatores mais importantes para a educação somática é a consciência, uma qualidade do indivíduo que abrange qualificações como a subjetividade, autoconsciência e a capacidade de perceber as relações entre si e o outro, a psicologia a entende como uma forma de apercepção de fenômenos externos e processos mentais realizadas por um organismo e através dela é que podemos explorar os níveis de percepção (propriocepção, exterocepção e interocepção) que são sensações internas e externas que o corpo envia para nosso cérebro.

Apesar dos três tipos de percepções corporais serem responsáveis pela comunicação do cérebro com as sensações externas e internas, a interocepção é a que falaremos por ser o principal caminho entre sensações e emoções.

A interocepção é a sensação do funcionamento dos principais órgãos e do estado interno do corpo, estende-se além dos receptores aferentes viscerais, pois é uma construção do sistema nervoso que permite a comunicação com o cérebro para a manutenção e regulação da homeostase.

Todavia, o impacto da percepção interoceptiva está além dos aspectos homeostáticos, pois pode ser considerada um gatilho de comportamento poderoso, importante nas esferas cognitivas, emocionais e de autoconsciência. Em sua definição mais ampla, a interocepção possui funções que detectam aspectos fisiológicos do corpo, participando de todo o funcionamento cognitivo e emocional do ser humano. Possibilitando a dinâmica entre corpo e mente, criando experiências entre si.

Ao trabalhar a consciência e as percepções, permitimos a criação de um estado de atenção, conectando as sensações perceptivas aos estímulos sensoriais, gerando um corpo além da simples habilidade, um organismo em estado de exploração, buscando em seu corpo a melhor forma de se mover e se expressar. Segundo Miller (2011) é desse processo que emerge o corpo lábil, um corpo próprio capaz de construir sua movimentação a partir da conscientização.

4 Domínio do Corpo

A dança somática tem por pretensão desenvolver no corpo uma expressão única e autêntica, um processo investigativo com base não somente na perspectiva de percepção interna do indivíduo, mas sobretudo na auto-observação, dialogando e refletindo nas relações do corpo-soma com o meio, o outro e a vida diária.

Deste modo, a arte da dança apresenta-se como uma característica essencial no processo de investigação dos sentidos, tornando visível o invisível por meio de movimentos que compõem uma linguagem individual em cada corpo. A dança reside no corpo, sendo ela a ponte entre a interioridade e o mundo externo, acreditava Vianna, que em suma expressividade, a abordagem somática pode também contribuir para as discussões problematizadas nos contextos socioculturais, filosóficos, educacional e político.

Neste sentido, qualquer corpo pode se tornar um corpo-soma, não é necessário ser um bailarino profissional, só precisa ser o intérprete da própria história e resistir a inércia que o momento atual nos obriga a estar. O corpo vivo é aquele que se dispõe à prontidão, percebendo e ouvindo a si, apropriando-se das emoções e sentidos, deixando que a dança se apodere das forças internas e traduza em movimentos a própria corporalidade.

5 Considerações Finais

Sabemos que nosso corpo está em constante mudança, assim como a vida, possuímos nossos altos e baixos, mas estamos sempre buscando formas de se encaixar ou até de criar nossos próprios espaços. Desta forma, a dança somática é mais uma ferramenta que possibilita a exploração dessa máquina sem explicação que denominamos corpo. Através desse processo de investigação podemos não somente melhorar nossa percepção exterior, como também a interior, elevando nossa capacidade de compreensão do próprio soma e assim nos tornando capazes de ir além das fronteiras que nos limitam como seres viventes.

Beatriz da Silva Barros
UFRN
beat.barros95@gmail.com
Graduanda do curso de licenciatura em dança.

Flavia Luana de Souza Lopes
UFRN
flaviasouza176@gmail.com
Graduanda do curso de licenciatura em dança, professora de ballet infantil e coreógrafa.

Francisca Herculano
UFRN
franflor.nazareth@gmail.com
Graduanda do curso de licenciatura em dança, bailarina, coreógrafa, instrutora do método ballet cárdio e cerimonialista de eventos.

Michael Douglas de Sousa Alves
UFRN
douglas.alves.rn@gmail.com
Graduando do curso de licenciatura em dança, bailarino e coreógrafo.

Katia Agg (Orientadora)
UFRN
aggkatia@gmail.com
Graduada em licenciatura em educação física (1993-1996 pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho;; mestrado (2003-2005) pela Universidade Estadual de Campinas; doutorado (2008-2012) em artes pela Universidade Estadual de Campinas; pós doutorado em Técnica, Improvisação e composição em Dança Contemporânea. (ARTUS NEF, NEF, França, 2015-2016) pela Université Paul Valéry - Montpellier.

REFERÊNCIAS

MILLER, J. WOSNIAK, C; MARINHO, N (Org.). **Dança somática: a técnica na cena contemporânea.** Joinville: Nova Letra, 2011.
VIEIRA, Marcilio S. Abordagens somáticas do corpo na dança. Rev. Bras. **Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 127-147, 2015.
VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Sicilliano, 1990.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Os saberes da experiência vivida: dançando o corpo consciente

Bruna D´Carlo Rodrigues de Oliveira Ribeiro (UFMG)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato de experiência apresenta um recorte da dissertação de mestrado intitulada: O ENSINO DANÇA EM UM PROJETO SOCIAL DO PROGRAMA ESCOLA ABERTA DE BELO HORIZONTE: questões para a construção do conhecimento e currículos pelo viés da Educação Somática. O trabalho tem por objetivo explorar que conhecimentos podem ser gerados pela experiência vivida no, com e pelo corpo que dança, tendo como lócus da pesquisa a experiência do Projeto Anjos D´Rua, inserido no Programa Escola Aberta (PEA), em Belo Horizonte- MG. Este programa estabelece a abertura das escolas municipais aos fins de semana, para oficinas diversas a serem realizadas e preparadas pela comunidade ali inserida, seja como estudante, professor ou morador do entorno. O percurso a ser narrado aqui explora uma oficina de dança urbana que buscou articulação aos fundamentos da Educação Somática de corpo sensível de Danis Bois (2006) e o conceito de Corpo Consciente e Círculo de Cultura tratado por Paulo Freire (1983).

Palavras-chave: EDUCAÇÃO SOMÁTICA. DANÇA URBANA. CORPO CONSCIENTE. CÍRCULO DE CULTURA.

Abstract: This experience report presents an excerpt from the master's thesis entitled: THE EDUCATION DANCE IN A SOCIAL PROJECT OF THE BELO HORIZONTE OPEN SCHOOL PROGRAM: issues for the construction of knowledge and curricula from the perspective of Somatic Education. The work aims to explore what knowledge can be generated by the experience lived in with and by the dancing body, having as locus of research the experience of the Anjos D'Rua Project, inserted in the Open School Program (PEA), in Belo Horizonte- MG This program establishes the opening of municipal schools on weekends, for various workshops to be held and prepared by the community there, whether as a student, teacher or resident of the surroundings. The path to be narrated here explores an urban dance workshop that sought to articulate the fundamentals of Somatic Education of the Sensitive Body by Danis Bois (2006) and the concept of Conscious Body and Culture Circle treated by Paulo Freire (1983).

Keywords: SOMATIC EDUCATION. URBAN DANCE. CONSCIOUS BODY. CIRCLE OF CULTURE.

1. O grande encontro

A escola regular, como lugar da produção do conhecimento historicamente construído, tem aos fins de semana, seu espaço ressignificado para

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

um grande encontro: mente e corpo, na mesma sintonia, em plena produção. Pode, então, a partir deste encontro, os saberes da experiência vivida reverberarem em produção do conhecimento com sentido?

Este relato tem por objetivo apontar possibilidades de discussão acerca dos conhecimentos gerados pela experiência vivida no, com e pelo corpo que dança, tendo como lócus da pesquisa a experiência do Projeto Social Anjos D´Rua, que atua com jovens em situação de vulnerabilidade socioeconômica.

O percurso aqui narrado explora uma oficina de dança urbana que buscou articulação aos fundamentos da Educação Somática de corpo sensível de Danis Bois (2006) e o conceito de Corpo Consciente e Círculo de Cultura tratado por Paulo Freire (1983). Os sujeitos pesquisados experenciaram sensações, fruição e movimento via releitura da somato-psicopedagogia, buscando uma relação entre o que o corpo dizia e o que era percebido pelo grupo.

Os integrantes praticavam Dança urbana e experenciaram a Educação Somática pela primeira vez durante as oficinas. Esta etapa da pesquisa foi composta por quatro participantes, sendo três mulheres e um homem, com idade entre 16 e 20 anos, em situação de vulnerabilidade socioeconômica. Eles se dispuseram a participar de dois encontros por semana (2h cada), no período entre abril de 2016 a fevereiro de 2017.

Uma das atividades exploradas foi uma experimentação em dupla que buscou a recuperação da captação do sensível e do que não estava perceptível aos olhos. Unidos por uma espécie de saco plástico transparente e de olhos fechados, os corpos deveriam se movimentar buscando um isolamento do mundo externo, concentrando-se nas sensações internas e, a partir delas, perceber o outro, num estado de inteireza.

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Atividade de percepção e sentidos, via Educação Somática. Fonte: Arquivo da Pesquisadora

A escolha pela somato- psicopedagogia apresentou-se como uma opção possível para um olhar outro e para a aprendizagem, que se organiza a partir de uma visão perceptivo cognitiva, no ato de evoluir e propor mudanças nas estruturas pedagógicas consolidadas por meio do reconhecimento das experiências cotidianas como uma fonte de conhecimento significativo.

Paralelamente, provocou a ampliação da experiência vivida e expansão da consciência, num trabalho gestual inspirado na psicopedagogia perceptiva e do corpo sensível, entendido como uma via de passagem que unifica corpo e espírito, o que nós chamamos a afinação somato-psíquica (BOIS, 2006). Este processo de desenvolvimento da capacidade de ser tocado, de responder ao toque para além das percepções habituais (BOIS, 2006) representou uma seara a ser explorada pelos. Após a realização atividade, foi realizado um círculo de cultura.

A escolha por este método apresentado por Freire (1987) se deu pela possibilidade de promover uma maior aproximação entre o sujeito que nos diz e sua história. O compartilhamento de saberes nessa circularidade possibilita um ambiente propício a escuta das palavras das imagens e do corpo e corrobora para a superação da visão que dicotomiza corpo e mente na experiência e fruição em dança.

Prontamente, os participantes estabeleceram relações entre o vivido, o percebido e o historicamente construído. Como artista, e, enquanto mediadora, fui propondo reflexões para a tessitura de relações entre o que foi registrado com o corpo e o sujeito que a compôs: que influência tem o ambiente, na sua movimentação; para quem sua dança é direcionada? Para si ou para o outro? Para os dois? Em que a dança se relaciona com quem a produziu? O que você representou? O processo se mostrou um interessante caminho para o

ISSN: 2238-1112

autoconhecimento e o trabalho de abarcar a subjetividade na construção do conhecimento significativo, aliado a exploração sensorial e improvisação.

Figura 2: Círculo de cultura em movimento. Fonte: arquivo da pesquisadora

A dança como lugar de enunciação

Como nos anuncia Freire (1983, p. 103): “Em lugar de escola, que nos parece um conceito, entre nós, demasiado carregado de passividade, em face de nossa própria formação (...) lançamos o Círculo de Cultura.” As discussões nos círculos de cultura promoveram um deslocamento na relação entre os sujeitos da pesquisa e eu, já que “em lugar do professor, com tradições fortemente doadoras, o Coordenador de Debates.

A dança, enquanto processo, tem um potencial educativo que ultrapassa as barreiras impostas por modelos rígidos e estagnados da educação escolarizada. Os participantes, ao experienciarem as oficinas, estabeleceram uma relação profunda entre si mesmo, o outro e com o meio, e até mesmo uma nova relação com o ato de conhecer e aprender esta análise também nos leva a refletir a necessidade de tessitura dialógica e horizontalizada entre aquele que aprende, possibilitando no coletivo maneiras diversas de promover troca e entendimento dos saberes.

A dança urbana, como dança marginalizada no meio acadêmico, aqui apresenta potência de fruição e trocas na vivência com processos somáticos, ao evidenciar, para além do corpo como denúncia social o reconhecimento do corpo enquanto instância carregada de subjetividades a serem consideradas, vividas e percebidas por todo e qualquer sujeito. A construção de narrativas biográficas e sensíveis se tornaram um paradigma urgente.

Bruna D´Carlo Rodrigues de Oliveira Ribeiro
UFMG
E-mail:ribeirodcarlo@gmail.com
Doutoranda em Estudos do Lazer pela UFMG. Mestrado em Educação PUC Minas (2018); Especialista em Gestão de Projetos Sociais (2020); graduada em Pedagogia; Docente Da Faculdade Pitágoras (MG) e Especialista em Educação Básica no estado de Minas Gerais; Gestora de projeto social de dança - Projeto Anjos D´Rua Integrante do Grupo de Pesquisa Edudança (UFMG)

ORIENTADORA: Elisângela Chaves
UFMG
E-mail: elischaves@hotmail.com
Professora da área de Dança no Curso de Educação Física da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares do Lazer/EEFFTO/UFMG. Líder do Grupo de Pesquisa Edudança. Possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal de Viçosa (1995), mestrado em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002) e doutorado em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013).

Referências

BOIS, D. **Le Moi renouvelé**. Ivry: Point d'appui, 2006.
FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1983.
FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 56 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
RIBEIRO, Bruna D.C.R.O. **O ENSINO DANÇA EM UM PROJETO SOCIAL DO PROGRAMA ESCOLA ABERTA DE BELO HORIZONTE**: questões para a construção do conhecimento e currículos pelo viés da Educação Somática**. Belo** Horizonte, 2018. 141 p. Dissertação de Mestrado em Educação. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

ISSN: 2238-1112

Do corpo que dança ao corpo que dedilha nas cordas: trânsito entre as Artes durante a pandemia

Bruno Blois Nunes (UFPel)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Essa escrita faz uma reflexão acerca dos impactos da pandemia no meu fazer artístico e sua proposta faz parte do projeto de pesquisa *Visualidades tecidas pelos corpos poéticos na contemporaneidade* coordenado pela professora Drª Carmen Anita Hoffmann contemplado pelo Edital FAPERGS 003/2020 – PROBIC/PROBITI. O projeto viabiliza a interdisciplinaridade envolvendo artes visuais, dança, música e teatro e, nesse texto, direciono minha reflexão na transição que ocorre entre minha atuação como professor de dança de salão e o meu reencontro com as cordas do violão. Durante o "confinamento" em casa, me voltei a uma atividade que havia praticamente abandonado ao longo da minha carreira como professor desde 2006: o tocar violão. Diante de um corpo impossibilitado de dançar (ao menos como gostaria), emergiu um corpo que fazia pulsar nas cordas do violão suas vontades momentâneas. É nesse instrumento que eu revigoro minhas energias para me manter vivo artisticamente em meio ao caos que enfrentamos.

Palavras-chave: CORPO. ARTE. DANÇA DE SALÃO. VIOLÃO. PANDEMIA.

Abstract: This writing reflects on the impacts of the pandemic on my artistic practice and its proposal is part of the research project Visualities woven by poetic bodies in contemporaneity coordinated by the teacher Drª. Carmen Anita Hoffmann awarded by the FAPERGS Announcement 003/2020 – PROBIC/PROBITI. The project enables interdisciplinarity involving visual arts, dance, music, and theater and, in this text, I direct my reflection on the transition that occurs between my performance as a ballroom dance teacher and my reunion with the acoustic guitar strings. During the "confinement" at home, I returned to an activity that I had practically abandoned during my career as a teacher since 2006: playing the acoustic guitar. In front of a body unable to dance (at least as it would have liked), a body emerged that made his momentary desires pulse on the acoustic guitar strings. It is on this instrument that I reinvigorate my energies to keep myself artistically alive amidst the chaos we face.

Keywords: BODY. ART. BALLROOM DANCE. ACOUSTIC GUITAR. PANDEMIC.

1. Como forma de apresentação

Essa escrita está inserida no projeto de pesquisa *Visualidades tecidas pelos corpos poéticos na contemporaneidade* coordenado pela professora Drª Carmen Anita Hoffmann e contemplado pelo Edital FAPERGS 003/2020 –

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPel · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

PROBIC/PROBITI. Esse projeto procurar viabilizar um diálogo interdisciplinar entre as artes visuais, dança, música e teatro.

Nesse trabalho faço uma reflexão sobre minha transitoriedade nas Artes ao longo de minha formação. Com a chegada da pandemia, passei por um processo de ressignificação das minhas atividades artísticas e novos modos de lidar com a reclusão momentânea foram elaborados.

Essa escrita está estruturada da seguinte forma: a seguir, comento um pouco sobre minha trajetória nas Artes; em seguida, comento sobre a chegada da pandemia e suas consequências nas minhas atividades finalizando com uma coda poética.

2. Meu processo formativo nas Artes

Meu percurso formativo foi trilhado por diferentes caminhos, alguns de solo firme, outros mais maleáveis. Ao longo desse trajeto, passei por experiências significativas e sempre tive uma ligação com as Artes muito forte. Contudo, a dança, que me dedico com mais afinco atualmente por ser professor de dança de salão, foi a última das Artes a entrar em minha vida.

Primeiro, gostaria de ressaltar que as Artes sempre tiveram papel de destaque na minha vida. Começou com as cantigas de ninar para aliviar minhas cólicas quando tinha meses de vida e acompanha toda a minha vida.

Durante minha infância a música se fez presente em minha formação. Tinha apreço pelas bandas de rock internacionais (influência paterna) e músicas gauchescas (influência materna). Nessa etapa, eu prestava atenção nas sonoridades, nas diferentes vozes e instrumentos que emergiam das músicas.

ISSN: 2238-1112

Fig. 1: Eu com um vinil na mão. Fonte: Acervo do autor (2021).

Depois, foi o momento de aprendizado com os instrumentos musicais cuja ênfase se deu no violão.

Fig. 2: Pulsando as cordas do violão. Fonte: Acervo do autor (2021).

ISSN: 2238-1112

Até esse momento não havia entrado em contato com a dança que se deu em uma festa noturna quando tinha 15-16 anos. Após ser convidado para dançar, tive que, timidamente, recusá-lo. Meus dois pés eram descompassados, o que ocorreria com mais dois pés desconhecidos? Diante de minha negativa ouvi algo como “Esses guris vêm para festa e não sabem dançar!”. A frase atravessou meus pés inábeis e dali em diante comecei minhas aulas de dança de salão. Esse foi meu primeiro “momento-charneira”, termo cunhado por Josso (2004), meu primeiro divisor de águas na minha vida.

O segundo “momento-charneira” me colocou nas pegadas do ensino. Diante de uma aula mágica sobre Musicalização com o professor Ernani Maletta em 2009. Embora já ministrasse aulas de dança de salão desde 2006, foi naquele momento que descobri o prazer em ensinar, o desejo de seguir minha atuação profissional como professor.

Atualmente, meu lado bailarino cedeu um espaço maior ao de professor. É nos passos da dança que procuro novos caminhos na vida. Contudo, sempre ocorrem situações que não estavam em nosso planejamento.

3. A chegada da pandemia: a volta do Coração de Madeira[1]

Com a chegada da pandemia COVID-19, as restrições às aglomerações me impediram de praticar duas das coisas que mais gosto na vida: dar aula de dança de salão para turmas e dançar em bailes sociais. Se o corpo fala, como afirmam Weil e Tompakow (2004), ele estava naquele momento silenciado. Foi no confinamento que me voltei à uma prática que havia abandonado: tocar violão. Se o corpo não podia falar (ao menos como gostaria), no pulsar das cordas do Coração de Madeira procurei minimizar minhas ansiedades momentâneas.

O tempo livre em casa se transformou naquilo que o sociólogo italiano De Masi (2000) chama de “ócio criativo”: recomecei a tocar músicas há muito tempo esquecidas fazendo rememorar prazeres até então abandonados. Além disso, diante

[1] **Coração de madeira** é uma canção com letra de Adriano Silva Alves e música de Cristian Camargo utilizada como metáfora para me referir ao violão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rm1qtD6zetM. Acesso em: 24 jun. 2021.

do contexto pandêmico, idealizei uma *Rueda de Casino*[2] virtual o que me levou às primeiras experimentações com videodança.[3]

Como sou aquele que gosta de ver o copo meio cheio ao invés de meio vazio, a pandemia me reaproximou de uma paixão adormecida que jazia calada nas seis cordas de um violão. É nesse instrumento que procuro revigorar minha energia para me manter vivo artisticamente em meio ao caos que enfrentamos.

4. Coda

A coda na música pode ser vista como uma parte de encerramento de um trecho musical, uma espécie de arremate. Para realizar a coda dessa escrita gostaria terminar com o trecho de uma canção que traz em seus versos algo que aparentemente esquecemos de exercitar: o respeito à divergência de opiniões.

> Do ponto de vista da Terra quem gira é o Sol [...] Do ponto de vista do ponto o círculo é infinito / Do ponto de vista do cego sirene é farol / Do ponto de vista do mar quem balança é a praia / Do ponto de vista da vida um dia é pouco [...] Respeite meus pontos de vista que eu respeito os teus / Às vezes o ponto de vista tem certa miopia / Pois enxerga diferente do que a gente gostaria / Não é preciso por lente nem óculos de grau / Tampouco que exista somente um ponto de vista igual / O jeito é manter o respeito e ponto final" (CAVALCANTI; KRIEGER, 2011, p. s/p.).

Bruno Blois Nunes
UFPel
bruno-blois@hotmail.com
Doutor em Educação (UFPel)
Graduando em Dança (UFPel)
Professor de Dança de Salão

Carmen Anita Hoffmann (orientadora)
UFPel
carminhalese@yahoo.com.br
Doutora em História (PUC/RS)
Professora do curso de Dança (UFPel)

[2] Dança cubana com vários pares sendo uma pessoa responsável por cantar os passos a serem executados pelos demais participantes e cuja característica é a troca constante de par.
[3] O vídeo foi elaborado para disciplina de *Montagem de Espetáculo II* e pode ser assistido em: https://www.youtube.com/watch?v=j9GbLjbkSmw. Acesso em: 19 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

Referências

CAVALCANTI, João; KRIEGER, Edu. Ponto de Vista. In: Casuarina. **Trilhos – Ponto de Vista**. Rio de Janeiro: Warner Music, 2011. 1 CD, (3 min23s). Faixa 10. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kYCecdhNERw>. Acesso em: 09 jun. 2021.

DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. 3. ed. Tradução: Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Tradução: José Cláudino e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.

WEIL; Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O corpo fala:** a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal. 57. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

ISSN: 2238-1112

Dança a dois e pessoas com deficiência visual: relato de experiência de atividade de ensino no curso de Licenciatura em Dança

Camila Leonardo Quirino de Oliveira (UFPE)
Ana Cristina Oliveira Marques (UFPE)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O trabalho objetiva relatar uma atividade da disciplina *Tópicos sobre Inclusão de Pessoas com Deficiência (PCD) em Dança*. Orientados a elaborar seminários com o tema "anticapacitismo na dança", grupos entrevistaram artistas com deficiência e/ou profissionais da dança que atuam com PCD, e em seguida, criaram portfólios sobre suas biografias. A proposta visava fornecer aos discentes conhecimentos sobre a visão não capacitista na dança, a partir do contato com quem vive essa representatividade. Realizou-se uma entrevista semiestruturada com Darilson Cassiano, professor de dança de salão no Recife, que desenvolve um trabalho de forró juntamente com pessoas com deficiência visual. Em suas falas, ficou evidente que PCD encontram empecilhos na busca da dança a dois, pois os espaços em que ela ocorre contêm barreiras arquitetônicas, atitudinais e comunicacionais, dificultando o acesso a essa prática, e ainda exemplificou o ensino de forró como oportunidade de inclusão na dança.

Palavras-chave: INCLUSÃO. PESSOAS COM DEFICIÊNCIA. ANTICAPACITISMO. DANÇA A DOIS. ENSINO.

Abstract: The work aims to report an activity of the subject *Topics on Inclusion of People with Disabilities (PCD) in Dance.* Guided to prepare seminars with the theme "anti-capacity in dance", groups interviewed artists with disabilities and/or dance professionals who work with PCD, and then created portfolios about their biographies. The proposal aimed to provide students with knowledge about the non capacitative view in dance, from the contact with those who experience this representation. A semi-structured interview was carried out with Darilson Cassiano, ballroom dancing teacher in Recife, who develops a forró work together with people with visual impairments. In their speeches, it was evident that PCD encounters obstacles in the search for dance as a couple, as the spaces in wich it takes place countain architecturial, attitudinal and communicational barriers, making access to this practice difficult, and also exemplifies the teaching of forró as a opportunity for inclusion in dance.

Keywords: INCLUSION. PEOPLE WITH DISABILITIES. ANTI-CAPACITY. DANCE AS A COUPLE. TEACHING.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

1. Introdução

De acordo com Paula (2008), no século XVI, com o período renascentista, a dança a dois começou a ser praticada nos bailes da corte, ocorrendo nos grandes salões dos palácios, sendo chamada *dança de salão*, existindo várias modalidades, dentre elas, o forró, presente em diversos eventos, sendo considerado como dança de salão brasileira e dança popular.

Segundo Nóbrega (2013, p. 63), nos eventos de dança pode haver barreiras de apreciação, interferindo no acesso pelo público em totalidade. Assim, a organização do evento deve oferecer equidade de uma experiência cultural, incluindo todas as pessoas, corroborando com a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (BRASIL, 2014), que traz sobre a participação das PCD da vida cultural, em igualdade de oportunidades.

Sassaki (2009, p. 10) nomeia como inclusão os processos pelos quais a sociedade passa para se adequar à diversidade humana. Para que a inclusão ocorra na dança, devem existir acessibilidade e ampliação da experiência sensorial. Para Fonseca, Vecchi e Gama (2012, p. 200) a prática de dança de salão traz modificações na percepção corporal, no aspecto proprioceptivo e emocional. Nesse contexto, o projeto “Eu e Tu no Forró”, que tem como professor Darilson Cassiano, oportuniza a participação das pessoas com deficiência visual, vivenciando o forró como música e como dança de salão.

3. Metodologia

Com abordagem descritiva e natureza qualitativa, esse estudo relata uma proposta avaliativa da disciplina eletiva *Tópicos sobre Inclusão de Pessoas com Deficiência (PCD) em Dança*, ofertada no período emergencial 2020.3, de forma remota no curso de Licenciatura Dança da UFPE.

A atividade se baseou em entrevistas com profissionais da dança com ou sem deficiência, que ministram aulas para PCD ou artistas com deficiência. O professor Darilson Cassiano participou como entrevistado, relatando experiências sobre a carreira como professor de danças de salão e do projeto Eu e Tu no Forró junto com as PCD visuais.

ISSN: 2238-1112

O instrumento utilizado foi uma entrevista semiestruturada, com as questões norteadoras: *Como surgiu a oportunidade de ser professor do projeto "Eu e Tu no Forró"? Quais as dificuldades encontradas ao ensinar dança ao público com deficiência visual? Os estúdios de dança do Recife são pensados para receber pessoas com deficiência?* O registro da coleta de dados foi feito de modo presencial e também remoto, através de áudios e vídeos. As respostas obtidas foram organizadas em portfólios, que foram compartilhados com a turma e serviram de material didático para outras disciplinas.

4. Resultados e discussão

O projeto surgiu de aulas particulares que Darilson Cassiano ministrava para uma aluna com deficiência visual, que passou a divulgar sobre essa atividade no Instituto de Cegos Antônio Pessoa de Queiróz, no qual também era frequentadora. Com isso, o entrevistado percebeu uma oportunidade de criar uma iniciativa na dança a dois com as demais PCD visual, de modo a aproximá-las e socializá-las.

Figura 1: Arte de divulgação das aulas do projeto, que teve dentre os proponentes o professor de dança de salão e pesquisador de forró Darilson Cassiano.

> *Quando tive que trabalhar uma linguagem que passou da base, eu encontrei um pouco mais de dificuldade. Essa dificuldade era, de repente, a falta de um maior nível de informações: domínio de palavras; de audiodescrever; de como eu deveria fazer irem além da base* (DARILSON CASSIANO).

Com o ensino nos estúdios de dança de salão muito associado a parâmetros visuais, a dificuldade mencionada se refere ao ensino de figuras de forró (como giros e laços). Por isso, o entrevistado destacou a importância da formação em audiodescrição como elemento importante, por ser um recurso de tradução visual, que "consiste numa técnica de tradução intersemiótica que tem por objetivo transmitir em palavras – por meio da descrição objetiva – aquilo que está sendo visualizado" (NÓBREGA, 2013, p. 64-65), sendo um tipo de tecnologia assistiva que serve para garantir acessibilidade comunicacional e empoderamento.

A acessibilidade comunicacional é apenas uma das formas de prática inclusiva em dança a dois, mas há seis tipos de acessibilidade que também devem ser trazidas em sua prática:

> [...] **arquitetônica** (sem barreiras físicas), **comunicacional** (sem barreiras na comunicação entre pessoas), **metodológica** (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), **instrumental** (sem barreiras instrumentos, ferramentas, utensílios, etc.), **programática** (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e **atitudinal** (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para pessoas que têm deficiência) [grifos nossos] (SASSAKI, 2011, p. 10-11).

É importante que os espaços de dança considerem esses caminhos para que todas as pessoas tenham oportunidade de adquirir saberes sobre dança. No entanto, nem sempre a dança é valorizada como área de conhecimento, tampouco como prática de ensino inclusivo:

> *Dança não é uma prioridade no nosso Estado. Não tem a procura que tem em outros locais. Então, esse, talvez seja um dos motivos de não se ter espaços preparados para receber a diversidade de público. Só conseguir abrir um espaço aqui é uma vitória* (DARILSON CASSIANO).

5. Considerações finais

As respostas do entrevistado indicaram que PCD encontram empecilhos na busca da dança a dois, pois, os espaços podem conter barreiras, dificultando o acesso à prática. Além disso, trouxe reflexões sobre a importância do ensino inclusivo e dos conhecimentos em audiodescrição para situar alunos com deficiência visual.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Camila Leonardo Quirino de Oliveira
UFPE
camila.quirino@ufpe.br
Licencianda em Dança; Bacharela em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo (Unifavip Wydden); Integrante do grupo de pesquisa PesquisARTES: intersecções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida (UFPE).

Ana Cristina Oliveira Marques
UFPE
anacristina.marques@ufpe.br
Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Dança (UFPE); Líder do grupo de pesquisa PesquisARTES: intersecções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida (UFPE).

Referências

BRASIL, Secretaria de Direitos Humanos. **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência:** novos comentários. Brasília: SDH-PR, 2014. Disponível em: https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/handle/192/644.

FONSECA, Cristiane Costa; VECCHI, Rodrigo Luiz; GAMA, Eliane Florencio. A influência da dança de salão na percepção corporal. **Revista Motriz,** Rio Claro, v. 18, n. 1, p. 200-207, 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/motriz/v18n1/v18n1a20.pdf.

NÓBREGA, Andreza. A dança no compasso da inclusão. *In:* **Acessibilidade Arte 3**. Portal Cultura PE, 2013. p. 63-75. Disponível em: http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2016/12/Livro_Acessibilidade_Cap6.pdf.

PAULA, Daniel Augusto Meira de. **Dança de salão:** história e evolução. 2008. Trabalho de conclusão (Licenciatura – Educação Física) – Instituto de Biociências de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2008. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/120432/paula_dam_tcc_rcla.pdf?sequence=1.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação),** São Paulo, Ano XII, p. 10-16, 2009. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/211/o/SASSAKI_-_Acessibilidade.pdf?1473203319.

ISSN: 2238-1112

Dança de Salão em Rede: experimentos de dança telemática no espetáculo “Ser Nordestino”

Carolina Polezi (UNICAMP)
Lucas Moreira (FURB)
Guilherme Rienzo (Tangará Cia de Dança)
Isabella Bianco (Tangará Cia de Dança)

Relatos de Experiência com demonstração artística

Resumo: Uma noção espaço-tempo outra já vem se desenhando com mais intensidade a partir do século XXI, e a pandemia de COVID-19 nos empurrou definitivamente em direção a Cultura Digital. Como pensar então as danças de salão e danças populares (estas tão marcadas pela relação social e coletiva) numa perspectiva da Dança Telemática? Entendendo esse ciberespaço como um lugar que demanda explorações outras para os bailarinos e coreógrafo, este texto visa explanar e refletir como a Tangará Cia de Dança relacionou o corpo virtual e o corpo físico de modo a produzir uma inseparabilidade entre corpo e tecnologia, bem como os processos coreográficos, criativos e ensaísticos do espetáculo “Ser Nordestino”, um espetáculo totalmente virtual que conectou os bailarinos Carolina Polezi de Campinas/SP, Isabella Bianco de São Paulo/SP e Lucas Moreira de Blumenau/SC e o também coreógrafo Guilherme Rienzo de São Paulo/SP através da plataforma Zoom e StreamYard.

Palavras-chave: DANÇA TELEMÁTICA, VÍDEODANÇA, DANÇA DE SALÃO, DANÇAS POPULARES, DANÇA EM REDE.

Abstract: Another space-time notion has been coming with more intensity since the 21st century, but the COVID-19 pandemic has definitely pushed humanity towards Digital Culture. How then can social dances and folk dances (these highlighted by social and collective relationships) be thought of in a perspective of Telematic Dance? Understanding this cyberspace as a place that demands further explorations for dancers and choreographers, this text aims to explain and reflect how Tangará Cia de Dança related the virtual body and the physical body in order to produce an inseparability between body and technology, as well as the choreographic, creative and essayistic processes of the show “Ser Nordestino”, a totally virtual performance that connected the dancers Carolina Polezi from Campinas/SP, Isabella Bianco from São Paulo/SP and Lucas Moreira from Blumenau/SC and the dancer and choreographer Guilherme Rienzo São Paulo/SP through the Zoom and StreamYard app.

Keywords: TELEMATICS DANCE, VIDEO DANCE, SOCIAL DANCE, FOLK DANCES, NETWORK DANCE.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. O ciberespaço e o corpo

Na contemporaneidade as concepções de tempo e espaço geográficos estão se transformando. A ideia de espaço se esgarça para que o espaço virtual se sobreponha ao espaço físico, trazendo novas rugosidades (SANTOS, 2002). Se o espaço é um conjunto de ações e objetos e onde está o espaço vivido (idem), tudo o que se dá nesse espaço virtual deve também ser entendido como a própria vida, um lugar de manifestação da cultura. Dessa forma, a dança telemática é "resultado da implicação da dança com a Cultura Digital" (SANTANA, 2007, p. 2), sendo "localizada em ambientes virtuais denominados como ciberespaço" (AIRES E DANTAS, 2018, p. 78)

As danças populares e de salão estão diretamente ligadas à coletividade, são manifestações que produzem identidade a um grupo no cotidiano muitas vezes através da proximidade física. Se considerarmos como cultura tudo o produzido e transformado pelo conhecimento humano e se hoje vivemos num mundo em que espaço físico e espaço virtual se sobrepõem, devemos nos perguntar: como as manifestações culturais se dão no universo cibernético (cada vez mais o próprio espaço vivido)? Como as danças populares e de salão podem se manifestar no ciberespaço? Quais qualidades corporais e estéticas tais danças produzem no encontro com a tecnologia?

O processo de construção do espetáculo "Ser Nordestino"[1] da Tangará Cia de Dança levou seus quatro integrantes a refletir como a dança temática e o ciberespaço produziram modos outros de sentir, criar e se relacionar nesse trabalho que foi criado, ensaiado e produzido para/no o modelo online. Para Pierre Levy (2001) o ciberespaço é um novo lugar de comunicação e nos convoca a "explorar as potencialidades mais positivas deste espaço nos planos econômico, político, cultural e humano" (p.11).

> Conforme já ocorreu em outros períodos da história, quando a realidade humana é colocada em questão, são os artistas que se lançam à frente, desbravando os novos territórios da sensibilidade e imaginação. (SANTAELLA, 2014, p. 17)

[1] É possível assistir ao espetáculo nos links:
Parte I: <https://fb.watch/v/3N59cAfo-/>
Parte II: <https://fb.watch/v/1oilxpbtl/>

"Ser Nordestino" nasceu da busca por construir uma rede que interligasse seus bailarinos residentes em três cidades diferentes: Blumenau/SC, Campinas/SP e São Paulo/SP. Para concretizar esse projeto - que tinha como objetivo construir um espaço de experimentação entre corpo, imagem e movimento - foi necessário que os bailarinos redimensionassem seus corpos (SANTANA, 2007) já que as condições do espaço-tempo telemático produzem outras demandas sensório-motoras, de apreensão da informação, percepções do ambiente, espacialização entre outras que falaremos mais adiante.

Inevitavelmente, no processo de *embodiment* (SANTANA, 2007) as informações ganham corporalidade ao se acoplarem outras máquinas ao corpo. Se partirmos da ideia deleuziana de que o corpo é máquina desejante que produz acoplamentos para ganhar potência (DELEUZE, 2011), e sendo potência entendida como a própria vida (DELEUZE, 2019), o encontro do corpo e tecnologia pode ampliar a potência de vida e dança. Rego e Pimentel (2013) ressaltam que as técnicas adentram as funções do corpo para "ampliá-las, estimulá-las, transformá-las, ou mesmo criar novas funções" (p. 9).

2. Dança telemática e a experiência de "Ser Nordestino"

As experimentações do espetáculo foram feitas na plataforma *Zoom*, onde também fizemos o primeiro ensaio aberto. A apresentação final foi feita na plataforma StreamYard. O primeiro desafio foi *compreender as ferramentas das plataformas*, pois assim poderíamos explorá-las para criarmos interações coreográficas.

Tais criações foram pensadas na relação dos bailarinos com a imagem vista pelo dispositivo, sendo necessário desenvolver diversas possibilidades da interação e *relação corpo-câmera*, nos levando a produzir enquadramentos diferentes dos realizados no palco italiano.

A mediação através da câmera em "Ser Nordestino" não se deu apenas na apresentação; os ensaios transformaram o modo como *apreendemos cada gesto*, ora usando recortes de partes do corpo (p.e., trazer a câmera perto do quadril para mostrar os movimentos uns aos outros), ora usando o enquadramento completo para compreender como tal recorte se relacionava com o todo - imagens instáveis, recortadas e sobrepostas (FARIAS et al, 2016).

Por meio de *adaptações sensório-motoras* (AIRES; DANTAS, 2018) tentamos interagir uns com os outros. Afinal: dança de salão sem abraço? Na dança telemática a demanda por cinestesias outras desafiam a percepção de presença, pois as relações se dão pela projeção bidimensional na tela. “Sua única porta de acesso [aos outros bailarinos] são as imagens disponibilizadas pelas telas-guias” (SANTANA, 2012, p. 7).

Seu avatar (imagem do “eu” que dança) move-se junto ao avatar do colega remoto, produzindo uma somatória de camadas de imagem e tempo - este último endossado por um delay que se dá como experiência temporal e incorpora-se à estética. Fomos assim criando estratégias cinestésicas e proprioceptivas que nos permitissem sensibilizar e levar ao espectador a complementaridade dos abraços. Como exemplo: nosso posicionamento ao dançar ciranda de maneira que fosse perceptível a formação de uma roda pela tela.

A dança telemática em nossa experiência com “Ser Nordestino" trouxe constante reflexão sobre os estados corporais implicados pela virtualidade. As noções de espaço, tempo, presença, ausência e relações humanas exigiram dos bailarinos outra musculatura afetiva (ARTAUD, 1993) que ativasse músculos, sentimentos, cinestesias e expressões. Mesmo produzindo um novo esquema corporal e desenvolvendo novos processos sensório-motores, a sensação plena de estar interagindo, vivendo, movendo e dançando com outros bailarinos segue sendo latente e mobilizadora da dança, telemática ou não.

Carolina Polezi
UNICAMP
carolinapolezi@gmail.com
Doutoranda em Educação pela Unicamp, Mestre pela USP e Graduada pela UNICAMP, atualmente desenvolve pesquisa sobre dança de salão e Condução Compartilhada. É professora do curso de Pós-Graduação em Dança da USCS e Estácio de Sá, autora de material didático pela Kroton e professora de dança de salão em Campinas/SP desde 2009.

Lucas Moreira Araujo
FURB
lucas.moreiara@gmail.com
É graduando em Dança pela FURB, com foco de estudo e pesquisa nas danças populares/folclóricas e contemporâneas. Atua como professor e coreógrafo no Ballet AECLA, em Luiz Alves/SC, é bailarino no Grupo de Danças Alemãs da FURB, em Blumenau/SC, e integra a Cia MovIn, em Blumenau/SC, e a Tangará Cia de Dança, em São Paulo/SP.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Guilherme Rienzo
Tangará Cia de Dança
tangaraciadedanca@gmail.com
Arte-Educador, bailarino, coreógrafo, diretor da Tangará Cia de Dança. Graduado em Educação Física, FMU, pós graduado em Fisiologia do Exercício, UGF, e cursando a Pós Graduação em Teoria do Movimento com Ênfase na Dança de Salão, Universidade Tuiuti Paraná. Membro do CID - 27433. Professor de Dança de Salão há 14 anos, pesquisador das danças populares brasileiras e dança contemporânea.

Isabella Bianco
Tangará Cia de Dança
isabella.lbianco@gmail.com
Professora, bailarina e ensaiadora. Formada pela Royal Academy of Dance, 2012. Participou como bailarina de companhias nacionais e internacionais como Tangará Cia de Dança, Cia Paradoxo, Paula Castro Cia de Dança e City Ballet of San Diego. Professora de Balé Clássico desde 2017. Bailarina e pesquisadora das danças de salão, danças populares brasileiras e dança contemporânea.

Bibliografia

AIRES, Daniel Silva; DANTAS, Mônica Fagundes. Elaboração do corpo na criação em dança – telemática. **Revista Cena,** Porto Alegre, n. 26, p. 6-19 set./dez. 2018 Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena.
ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
FARIAS, Ítalo Rodrigues; ROMERO, José da Silva; GODOY, Kathya Maria Ayres de. A dança no universo digital. **Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Goiânia: ANDA, 2016. p. 489-502.
DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** São Paula: Editora 34, 2011.
DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza.** Fortaleza: EdUECE, 2019.
LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2001.
REGO, Isa Sara Rego; PIMENTEL Ludmila. Atualizações Contemporâneas do Corpociborgue. In: **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 14, 2013.
SANTAELLA, Lucia. Transfigurações artísticas do corpo tecnológico. In: TAVARES, Monica et al. **Arte_corpo_tecnologia.** São Paulo : ECA/USP, pp. 10-22, 2014.
SANTANA, Ivani. Apropriação da Dança em linguagem interativa no ciberespaço. In: **Anais ABRACE**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, pp. 1-4. 2007. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1236/1333.
SATANA, Ivani. O corpo do tempo: dança telemática. In: **Revista LUME**, Campinas, n. 2, pp. 1-13, nov. 2012.
SATANA, Ivani. Percepções e afeições de um corpo telemático. Transfigurações artísticas do corpo tecnológico. In: TAVARES, Monica et al. **Arte_corpo_tecnologia.** São Paulo : ECA/USP, pp. 41-59, 2014.
SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** Editora USP: São Paulo, 2002.

ISSN: 2238-1112

Flor e s(c)er: semeando a arte da dança em corpos diversos na contemporâneidade

Carolina Martins Portela (UFPel)
Carmen Anita Hoffmann (UFPel)

Relato de Experiência sem demonstração artística

Resumo: O presente estudo está sendo desenvolvido na área da Dança e busca compartilhar possibilidades e estratégias de ensino, abrangendo a diversidade, dentro e fora do ambiente escolar na contemporaneidade. Dessa forma, as inquietações acerca da temática apresentada foram se ampliando, a partir dos espaços em que atuei e atuo como professora, colaboradora, gestora e produtora cultural. Baseada na crença de que a dança age como atividade de integração entre o cognitivo, o afetivo e o comportamental é que me aventuro a desenvolver essa investigação artística, pedagógica e científica, partindo da analogia entre a terra/espaços, sementes/crianças, jardineiro/professor e as possibilidades que o Flor e s(c)er permitirem para enraizar, difundir e proliferar a dança nos diferentes corpos, assim possibilitando perfumarem os ambientes por onde transitarem. Ao longo do processo de investigação, venho elaborando um material didático para compartilhar e servir de estímulos para mediadores e mediadoras que desenvolvem trabalhos em Dança em diversos espaços de ensino.

Palavras-chave: ENSINO DA DANÇA. PROCESSOS DE CRIAÇÃO. AUTOBIOGRAFIA. CONTEMPORANEIDADE.

Abstract: The present study is being developed in the area of Dance and seeks to share teaching possibilities and strategies, covering diversity, inside and outside the school environment in contemporary times. Thus, the concerns about the theme presented were expanding, from the spaces in which I worked and act as a teacher, collaborator, manager and cultural producer. Based on the belief that dance acts as an integration activity between cognitive, affective and behavioral is that I venture to develop this artistic, pedagogical and scientific research, starting from the analogy between land/spaces, seeds/children, gardener/teacher and the possibilities that Flower and Being allow to root, spread and proliferate dance in the different bodies, thus enabling them to perfume the environments through which they pass. Throughout the investigation process, I have been developing a didactic material to share and serve as stimuli for mediators and mediators who develop work in Dance in various teaching spaces.

Keywords: DANCE TEACHING. CREATION PROCESSES. AUTOBIOGRAPHY. CONTEMPORANEITY.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 anos 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

1. Preparando o jardim...

Sou graduada em Dança-Licenciatura e mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Pelotas, e ao longo de minha formação venho investigando as possibilidades de criações em Dança como forma de ensino e aprendizagem em diferentes ambientes, sendo dentro da escola ou fora dela. Dessa forma, as inquietações acerca da temática apresentada foram se ampliando, a partir dos espaços em que atuei e atuo como professora, colaboradora, gestora e produtora cultural.

Atualmente desempenho o papel docente em espaço não formal de ensino (caracterizado como academias, escolas de dança, associações, entre outros), sou colaboradora em dois projetos unificados do Curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas, sou gestora de um espaço cultural, onde também atuo como produtora cultural e executiva de alguns projetos desse espaço e de outras escolas e grupos de dança de Pelotas e região. Desse modo, percebo as potencialidades que transitam nesses diferentes lugares, todos voltados para o ensino e a prática da dança, seja em cena seja nos bastidores.

Logo, sinto-me mexida por diversos questionamentos que se entrelaçam quando observo que esses corpos dançantes êm suas diversas trajetórias de vida, então as questões mais latentes que reverberam nesse momento é: como vem se constituindo a dança nos ambientes de ensino? Como dançam os corpos diversos no momento em que estamos vivendo? De que forma compartilhar experiências de dança para os diferentes espaços de ensino e aprendizagem?

Diante disso, como objetivo proponho-me a desenvolver um estudo sobre as estratégias e possibilidades de ensino da dança, a partir de experiências vividas em diferentes ambientes onde estou inserida e que apresento durante a escrita, que ainda está em processo de pesquisa.

Essa pesquisa busca dar visibilidade para o ensino de Arte, com ênfase na Dança em diferentes espaços de ensino e aprendizagem, bem como contribuir para a formação dos corpos diversos e as várias possibilidades que aqui serão apresentados, partindo da analogia entre a terra/espaços, sementes/crianças, jardineiro/professor e as possibilidades que O flor e s(c)er

ISSN: 2238-1112

permitirem para enraizar, difundir e proliferar a dança nos diferentes corpos, assim possibilitando perfumarem os ambientes por onde transitarem. Ao longo do processo de investigação, irei elaborar um material didático para compartilhar e servir de estímulos para mediadores e mediadoras que desenvolvem trabalhos em Dança em diversos espaços de ensino.

E, provocada pela paixão e na busca incessante de encantamento para compartilhar conteúdos de dança, recorro e concordo com as colocações de Duarte Jr.:

> A educação precisa ser suficientemente sensível para perceber os apelos que partem daqueles a ela submetidos, mais precisamente de seu corpo, com suas expressões de alegria e desejo, de dor e tristeza, de prazer e desconforto. [...] Uma educação sensível só pode ser levada a efeito por educadores cujas sensibilidades tenham sido desenvolvidas e cuidadas, tenham sido trabalhadas como fonte primeira dos saberes e conhecimentos que se pode obter acerca do mundo (DUARTE JR.,2010, p 31)

Reforçando a explanação do autor, sobre o ensino da arte, a autora Barboza nos agracia com suas palavras:

> Através da arte é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a capacidade criadora de maneira a mudar a realidade que foi analisada. (BARBOSA. 2010, s/n)

Assim, pretendo estreitar a busca sobre o ensino da Arte, direcionando para o ensino da dança, pois a dança caracteriza-se como uma atividade corporal e dialoga com as mais diferentes áreas do conhecimento, no caso desse estudo, ela procura se aproximar das visualidades para compor estratégias facilitadoras de ensino para os diferentes corpos que habitam os espaços educativos.

Quando iniciei minha trajetória de qualificação, no mestrado em Artes Visuais, busquei tentar compreender como meu trabalho em/com dança pode contribuir para a educação estética dos meus alunos, estimulando-os a ampliarem sua visão de mundo por uma sociedade mais sensível e consciente. Sobre essa questão, Meira coloca que:

> As intervenções sociais e culturais demandam conhecimento estético que permite resolver problemáticas relativas à sensibilidade, à criatividade, mas dentro de formas de consciência e de ação, gesto, performance que possam produzir as transformações que a humanidade como um todo requer. (MEIRA, 2001, p 136).

ISSN: 2238-1112

Nesse sentido o primeiro momento dessa pesquisa partiu da narrativa de minhas memórias, logo apresenta a preparação do jardim, iniciando na formação, no protagonismo como discente, docente, produtora e pesquisadora. Aportada pelo que indica Josso:

> Um trabalho transformador de si, ligado à narração das histórias de vida e a partir delas, tornou-se indispensável a uma Educação Continuada, digna desse nome. As narrações centradas na formação ao longo da vida revelam formas e sentidos múltiplos de existencialidade singular-plural, criativa e inventiva do pensar, do agir e do viver junto (JOSSO, 2007, p 413).

Desta forma, para os primeiros passos da investigação a escolha metodológica dialoga com o método biográfico, através da história de vida e formação em diferentes espaços de ensino em que autora insere-se desde o ano de 2015, no momento que ingressa na graduação em Dança-Licenciatura, contribuindo Nóvoa e Finger contextualizam:

> Valorizando os processos de formação e assumindo a totalidade da história de vida de uma pessoa, o método biográfico facilita o desenvolvimento de uma sociologia holística da formação, mais adequada à especificidade de cada indivíduo. Enquanto instrumento de investigação-formação, o método biográfico permite considerar um conjunto alargado de elementos formadores, normalmente negligenciados pelas abordagens clássicas, e, sobretudo, possibilita que cada indivíduo compreenda a forma como se apropriou desses elementos formadores. O método biográfico permite que cada pessoa identifique na sua própria história de vida aquilo que foi realmente formador. (NÓVOA; FINGER, 2010, p 24, marcação da referência)

Assim, ao olhar para minha trajetória consigo entender todo um universo de formação, socializações, profissionalização, cultual, político, entre outros, seja individualmente ou através espaços que estive e ainda estou inserida, atuante como professora ou em outras frentes que me envolvo profissionalmente, logo, entendo também como espaços contribuintes para minha formação.

Assim, motivada pela minha orientadora busquei outros caminhos para percorrer até o dia da qualificação, que foi olhar para minhas vivências como aluna, artista, professora, pesquisadora e produtora e em paralelo buscar o que o ambiente escolar já tem instituído em seus materiais didáticos para o componente curricular Artes, com foco na linguagem Dança. A partir disso, busquei referendar a realidade do ensino da dança no ambiente escolar no município de Pelotas e região através de 18 livros didáticos que estão

estabelecidos para o componente curricular Artes e, assim, faço uma explanação e reflexões acerca da Base Nacional Comum Curricular (BNCC).

Como último momento faço um panorama sobre os processos de formação docente, a partir do ingresso no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, buscando entender o passado, protagonizando o presente e projetando o futuro pautado nos eixos da minha formação: pedagógico, artístico e científico.

Carolina Martins Portela
UFPel
carol.pesquisaemdanca@gmail.com
Professora de Dança, licenciada pela Universidade Federal de Pelotas, Especialista em Educação pela FAE/UFPel, mestranda em Artes Visuais pelo PPGAVI/UFPel na linh de Pesquisa: Educação em Artes e Processos de Formação Estética, colaboradora do Grupo de Pesquisa Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (OMEGA UFPel/CNPq).

Carmen Anita Hoffmann
UFPel carminhalese@yahoo.com.br
Professora do Curso de Dança-Licenciatura e do Mestrado Acadêmico em Artes Visuais da UFPel. Doutora em História PUCRS. Coordenadora do projeto de pesquisa Visualidades Tecidas em Corpos Poéticos na Contemporaneidade e membro o Grupo de Pesquisa OMEGA UFPel/Cnpq

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Arte/Educação contemporânea**. São Paulo: Cortez, 2010.
DUARTE, Júnior, João-Francisco. **A montanha e o videogame**: Escritos sobre educação, Campinas, SP: Papirus, 2010.
JOSSO, Marie Christine. **A transformação de si a partir da narração de histórias de vida.** Educação Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007.
NÓVOA, Antônio; FINGER, Mathias. **O método (auto)biográfico e a formação**. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: PAULUS, 2010.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Rede: teia-tece-trama-tecida

Caroline Martins Pacheco Faria (UFRJ)
Alice Poppe (UFRJ)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: A proposição em questão trata do desenvolvimento de uma experimentação e investigação artística, que tem como ponto de partida o verbete “rede”, presente no glossário de Fernand Deligny, e suas distintas acepções, em meio aos tempos pandêmicos pelos quais estamos atravessando. O que vem a sua cabeça quando você escuta a palavra rede? A pergunta, feita através do Instagram de forma desendereçada, motivou uma experimentação que une imagem e escrita, uma espécie de teia-tece-trama-tecida: rede de escuta. Uma imagem que convida a entrelaçar linhas que tecem diferentes histórias contadas pelas palmas das mãos guiadas pela escrita de fluxos que se constroem em rede.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA. EXPERIMENTAÇÃO CORPORAL. ESCRITA POÉTICA. FERNAND DELIGNY. REDE.

Abstract: The proposition in question deals with the development of an artistic experimentation and investigation, which has as its starting point the entry “network”, which is in Fernand Deligny's glossary, and its different meanings, in the midst of the pandemic times we are going through. What comes to your mind when you hear the word network? The question, asked in an unaddressed way through Instagram, motivated an experimentation that unites image and writing, a kind of web-weave-net-weaved: listening network. An image that invites us to intertwine lines that weave different stories told by the palms of the hands guided by writing flows that are built in a network.

Keywords: CONTEMPORARY DANCE. CORPORAL EXPERIMENTATION. POETIC WRITING. FERNAND DELIGNY. NETWORK.

1. O Grupo de pesquisa “Linha: derivas, danças e pensamento”

“Linha: derivas, danças e pensamento”, grupo de pesquisa do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, teve início em 2019, sob coordenação e orientação de Alice Poppe. O grupo se propõe a uma investigação artístico-pedagógica, conduzida pela escrita poética e pelo estudo experimental do corpo. Para isso, a pesquisa e a criação artística em dança se desenvolvem a partir da própria prática e conceitos de Fernand Deligny agregados a proposições através da escrita, da cartografia, do desenho, do movimento.

ISSN: 2238-1112

Durante a pandemia, o grupo que, inicialmente, tinha encontros presenciais, precisou, a partir de Março de 2020, se adaptar às novas condições apresentadas diante do isolamento social, migrando para plataformas online, de modo a manter a continuidade das atividades. As integrantes e orientadora passaram a ter 2 encontros semanais, cada um com duração de 2 horas, o que proporcionou ao grupo momentos de mais aproximação, organização e, consequentemente, ampliação das criações e seus desdobramentos.

2. Fernand Deligny

Fernand Deligny nasceu em 1913, no norte da França. Conhecido como educador, preferia autodenominar-se poeta e etólogo[1]. Dedicou muitos anos de sua vida a crianças inadaptadas, delinquentes, psicóticas e autistas. Foi em meio a essas vivências que Deligny se deparou com constantes práticas violentas e uma adaptação que visava produtividade impactadas nesses corpos. Diante disso, traçando trajetórias desviantes, ele opta por não curar, tampouco tratar as crianças autistas e propõe, através do espaço, uma maneira de relação pautada na noção de "comum", estimulando práticas de cuidado dos corpos autistas e do próprio coletivo, o que permitiu a manifestação de uma espécie de "entre" dessas relações.

Essa prática é desenvolvida em caráter de rede, na região de Cévennes, e parte da tentativa de convivência entre adultos não especialistas, chamados de presenças próximas, e crianças autistas mudas profundas.

> Essas crianças, rejeitadas tanto por instituições manicomiais quanto por suas famílias, passam a residir e a viver livremente em um empreendimento concebido por ele [Deligny] não como um projeto, mas como uma tentativa. (FRANT, 2018, p. 46)
> Deligny ensaia uma nova forma de coabitação, não hierárquica, entre as crianças e as "presenças próximas", os adultos por elas responsáveis. A tentativa tratava-se, portanto, de uma experiência radical, uma guerrilha não violenta, de uma vida em rede. (FRANT, 2018, p. 48)

Essa tentativa estimula a criação das cartografias pelas presenças próximas, como uma espécie de extensão da área de convivência. As cartografias deflagram os gestos e os atravessamentos dos espaços pelos autistas, em relação aos pontos geográficos e às presenças próximas. Traçados que não seguem um

[1] Aquele que estuda comportamento animal e de seres humanos.

ISSN: 2238-1112

planejamento, que não tem uma finalidade. Uma cartografia composta em diferentes camadas.

3. A Metodologia do grupo de pesquisa

Diferente de uma metodologia científica, onde há uma proposição da pesquisa definida pelo caminho pré-determinado por metas, o grupo de pesquisa se baseia na metodologia cartográfica, proposta por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, que propõe uma inversão da atitude tradicional metodológica, sobrepondo o caminho a um fim, ou seja, o que mais interessa é o processo e não a finalidade. “Essa reversão consiste em uma aposta da experimentação do pensamento - um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado como atitude” (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2012, p. 10, 11). Essa abordagem metodológica também flerta com o método de Deligny, que se dá pela prática cartográfica.

4. O Glossário de Deligny

Durante os encontros de estudos e pesquisas, o grupo se debruçou sobre o livro intitulado *Mapas e Linhas de Errância* (DELIGNY, 2013), que apresenta cartografias, feitas pelas presenças próximas, e um glossário com 20 verbetes, que definem a prática cartográfica de Cévennes. Identificando que esses verbetes eram muito instigantes e caros à prática de Deligny, optamos por traduzir o glossário, originalmente em francês, para o português e, a partir dos verbetes, desenvolvemos proposições artísticas.

5. O Verbete “Rede” e seus desdobramentos

O verbete escolhido foi “rede”, presente no glossário de Deligny (2013). Tomo como ponto de partida a própria palavra para investigar as distintas acepções do termo, em meio a tempos pandêmicos. O que vem a sua cabeça quando você escuta a palavra rede? A pergunta, feita através do Instagram de forma desendereçada, motivou uma experimentação que une escrita e imagem, uma espécie de teia-tece-trama-tecida: rede de escuta.

ISSN: 2238-1112

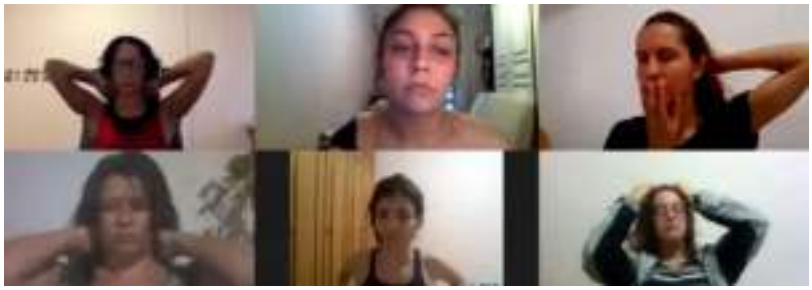
Uma rede.
Uma rede na varanda, rede que fica em varanda.
Rede de balançar. Rede de deitar, relaxar.
Rede que normalmente é descanso,
mas, nesse momento, conexão.
Rede de pessoas, de internet, de comunicação...
Marketing de rede.
Rede que traz ligações em quantidade.
Re-de. Rede
Rede de apoio.
Rede de pesca, de pescar.
Rede?
Quadrados unidos como um tecido.
Rede que é entrelaçar.
Entrelaçar de cordas-pensamentos-forças.
Mais de um em relação. Social. Pessoas.
Rede que se faz.
Aquela teia-trama-teia…
É isso?

Rede. Imagem produzida com scanner, 2020.

Uma prática é proposta ao grupo. A relação do corpo e do espaço se fazem presentes e potentes. Organização dos corpos. Diversos olhares que deslizam por telas e espaços, que percebem cada detalhe ao redor. Com os olhos fechados, o corpo é percebido nesse espaço. Onde o corpo se apoia? Que partes tocam algum objeto? Que partes tocam outras partes do corpo? Onde estão apoiadas as mãos? Uma exploração: mãos que escorregam e sentem diferentes

ISSN: 2238-1112

temperaturas e texturas, percorrendo por espaços e objetos, até chegar à pele. Pele que vibra com os toques. Deslizar e apertar ativam o corpo e sensibilizam as palmas das mãos.



Parte da prática em que as mãos tocam a pele, ativando o corpo e sensibilizando as palmas das mãos.

Mão com mão sentindo a energia pulsar. Os olhos vão abrindo e esse olhar vai sendo direcionado às mãos. Que desenhos são esses? Que linhas são essas? Por entre contornos de desenhos e linhas o olhar e a ponta do dedo vão sendo conduzidos. A linha escorre, sai das palmas das mãos e leva o olhar e o corpo para o espaço. Elas vão criando desenhos e caminhos, guiando o corpo por deslocamentos e gestos. Linhas que passam, atravessam, furam, que seguem juntas ou separadas. Uma trama, uma rede de escuta.

Parte da prática em que cada detalhe das mãos está sendo observado.

Parte da prática em que as linhas escorrem das palmas das mãos e conduzem os deslocamentos e gestos do corpo pelo espaço.

ISSN: 2238-1112

Linhas que levam a uma conexão com o outro através da tela. Observação, respiração. Palavras ditas, produção de cartografias, desenhos e escritas. Gestos e imagens que convidam a entrelaçar linhas que tecem diferentes histórias contadas pelas palmas das mãos guiadas pela escrita de fluxos que se constroem em rede.

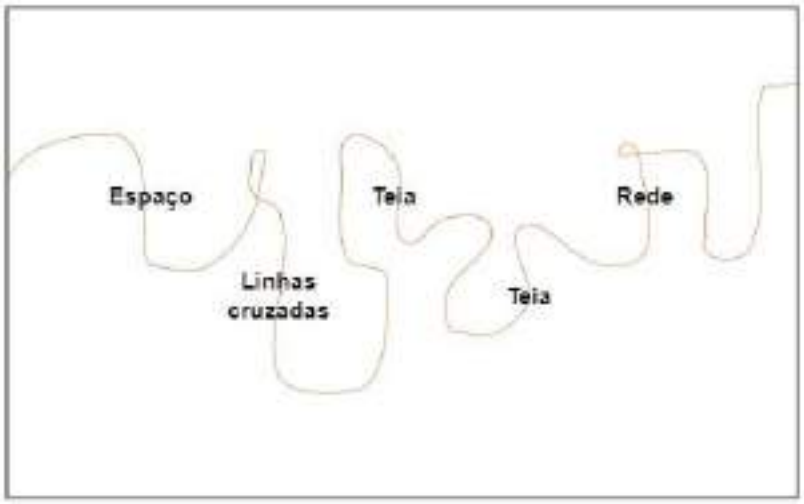
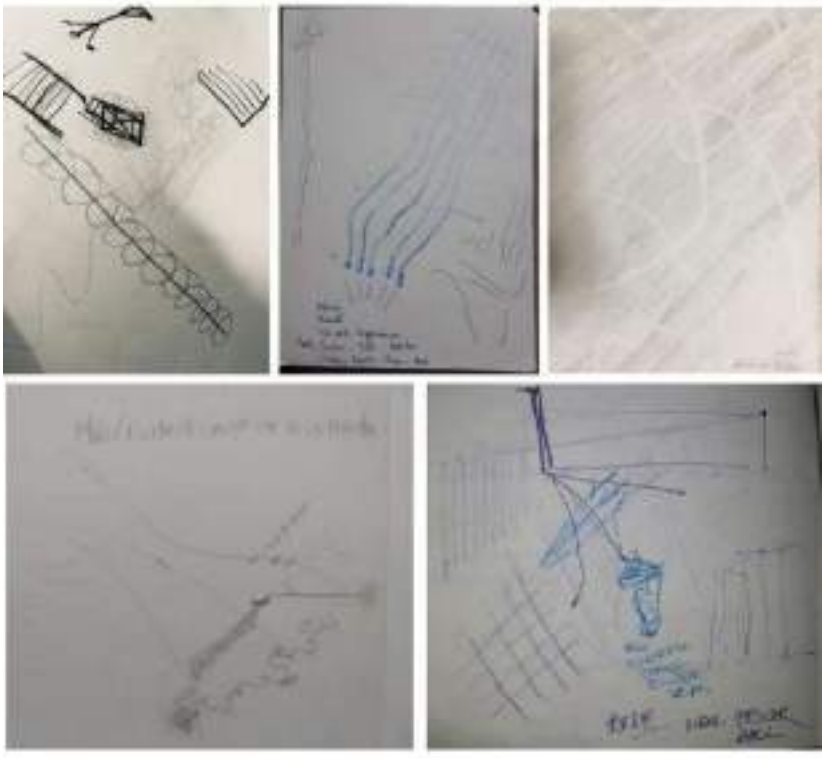


Imagem produzida digitalmente com palavras ditas pelas integrantes do grupo de pesquisa “Linha: derivas, danças e pensamento” após realização da prática corporal proposta a partir das experimentações que envolvem o verbete rede.



Cartografias, desenhos e escritas criados após a prática realizada.

Caroline Martins Pacheco Faria (Autora)
UFRJ
carolmpfaria.ufrj@gmail.com
Bailarina, artista visual, cursa o último ano de Licenciatura em Dança na UFRJ. Monitora bolsista, integrante voluntária do Projeto de Dança/Educação para Educação Infantil e do Projeto Linha: derivas, danças e pensamento, ambos do Departamento de Arte Corporal da UFRJ.

Alice Poppe (Orientadora)
UFRJ
mariaalicepoppe@hotmail.com | alicepoppe08@gmail.com
Bailarina e Colaboradora em processos de criação. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC|UNIRIO, Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV|UFRJ, Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Professora do Departamento de Arte Corporal da UFRJ.

Referências

FRANT, A. **Janmari: mãos férteis em linhas.** In: Cadernos Deligny, volume I, nº1. (2018, pág. 44 a 57). Disponível em: https://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny/article/view/30/37. Acesso em: 21 Jun 2021.

PASSOS, E. KASTRUP, V. ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

DELIGNY, Fernand. **Cartas et Lignes D'Erre/Maps and Wanderlines**. L'Arachnéen. Paris, 2013.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Projeto Fenda - residências artísticas

Cinthia Kunifas Gurovsky (UNESPAR)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: O *Projeto Fenda - residências artísticas*, criado a partir da performance *Fenda*, está ligado aos campos da dança e das práticas somáticas e perpassa a experiência do trauma (LEVINE, 2012) – uma ruptura, uma fenda vivida no corpo da *performer*. As residências artísticas surgem como um desdobramento da performance convidando outros artistas a criarem a partir da pergunta: qual a sua fenda? Desde 2015, as residências vão adquirindo diferentes formatos até chegarem ao formato atual. Os participantes são convidados a adentrarem o campo das sensações e das respostas de sobrevivência humana-mamífera deflagrando um processo de criação em dança.

Palavras-chave: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA. DANÇA/PERFORMANCE. ARTE E CLÍNICA.

Abstract: The Project *Fenda* - artistic residencies, created from the performance *Fenda*, is linked to the fields of dance and somatic practices and permeates the experience of trauma (LEVINE, 2012) – a rupture, a fissure experienced by the performer's body. The artistic residencies emerge as an unfolding of the performance, inviting other artists to create based on the question: what is your fissure? Since 2015, the residences have been acquiring different formats until reaching the current format. Participants are invited to enter the field of sensations and human-mammalian survival responses, triggering a creation process in dance.

Keywords: ARTISTIC RESIDENCY. DANCE/PERFORMANCE. ART AND CLINIC.

O *Projeto Fenda - residências artísticas* surge como proposta atual de criação das artistas Cinthia Kunifas e Mônica Infante, que há dezenove anos desenvolvem, em parceria, uma pesquisa na área da dança/performance. Em um primeiro momento *Fenda* se configura como uma performance. A performance, iniciada em 2013, nasce de uma imersão em um sítio específico. As pedras, a terra, as árvores, a umidade, os escombros, a vegetação, os sons, a luz, a sombra e as fendas do local constituem este sítio.

A performance *Fenda* é criada durante a formação das artistas, ao longo de três anos, no método *Somatic Experiencing*® (S.E.) – abordagem terapêutica psicobiológica para o tratamento do trauma físico e emocional. Peter Levine, criador do método, define trauma a partir de Freud: trauma é “uma fenda na barreira que nos protege contra a (super) estimulação, que leva a sentimentos de impotência

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

devastadora" (LEVINE, 2012, p.43). O corpo da performer em conexão com o sítio cria um campo/continente seguro capaz de acolher a experiência do trauma e essa experiência constitui-se na performance.

Em um segundo momento, a performance *Fenda* passa a constituir um projeto. Este projeto surge da necessidade de um maior envolvimento da performance com seus convidados. O *Projeto Fenda* propõe um espaço de encontro; um encontro no qual cada integrante é convidado a compartilhar das questões que emergem no decorrer da experiência vivida no contexto da performance por meio de pequenas células de criação a partir da pergunta: qual a sua fenda?

O *Projeto Fenda – residências artísticas* constitui o formato atual do projeto que acontece, inicialmente, em dois outros formatos. As primeiras edições, entre 2015 e 2017, são intituladas "coletivos de criação" e os integrantes destes coletivos desenvolvem e compartilham suas células de criação em local diferente ao do acontecimento da performance. Em 2018 e 2019 a performance migra para outros locais da cidade de Curitiba e região metropolitana, os quais possuem características semelhantes às do sítio onde foi criada. A partir deste momento, os coletivos de criação passam a constituir mini residências. Neste formato os participantes desenvolvem suas criações na relação com o sítio onde a performance acontece e onde suas células de criação são, também, partilhadas. Esta relação dos participantes com o local da performance potencializa suas criações conectando-as mais intimamente com os conteúdos do projeto.

Em janeiro e fevereiro de 2020 acontece a primeira edição do *Projeto Fenda-residência artística* no formato atual, na chácara Cacatu, munícipio de Antonina, litoral o Paraná. Neste local, vivencia-se uma imersão de cinco dias que proporciona uma experiência de convivência mais íntima entre seus participantes e destes com o local. Os banhos de rio, as práticas corporais, a exploração do local, os momentos de criação individuais, os momentos de troca de ideias e o compartilhamento das células de criação vão produzindo um cotidiano artístico, conforme identifica um dos participantes.

ISSN: 2238-1112

Fig. 1: banho de rio. Participantes do Projeto *Fenda - residência artística*. Chácara Cacatu. Antonina, PR. Jan/fev. 2020. Fonte: Beto Bóçon

O *Projeto Fenda* propõe um diálogo entre arte e clínica no qual procedimentos do campo terapêutico (*Somatic Experiencing*®) são utilizados para se produzir no campo da Arte. *Fenda* convida seus participantes a adentrarem o campo das sensações e das respostas de sobrevivência humana-mamífera – luta, fuga, congelamento e resposta de vínculo (PORGES, 2012). Estas respostas provêm da camada mais antiga do cérebro, segundo a teoria do cérebro trino de Paul MacLean (LASCANI, 2019). Esta teoria busca demonstrar a neuroanatomia do cérebro dos mamíferos com uma divisão evolutiva, contendo 3 cérebros com funções específicas: cérebro reptiliano (instintivo); cérebro límbico (emocional) e cérebro neocórtex (racional).

Para Levine (2012) o trauma é resultado de respostas de sobrevivência que não puderam ser realizadas integralmente, que não puderam se completar quando convocadas pelo corpo e ficam presas na fisiologia enquanto energia residual. Nesta perspectiva o trauma não está no evento (potencialmente traumático), mas no corpo, no modo como a fisiologia reage a este. Para acessá-lo é preciso mergulhar nas sensações mais profundas, de onde emergem as respostas instintivas, não voluntárias – sabedoria do corpo para permanecer vivo. Tocá-las com o apoio da presença do outro (vínculo seguro) faz mover a energia parada (trauma) colocando-a à disposição da vida e da criação.

ISSN: 2238-1112

A experiência das artistas com a dança, a educação somática (*Técnica Alexander*) e a arte marcial japonesa *Ki Aikidô* integram o campo de saberes que subsidiam este projeto, o qual começa a ser documentado este ano.

Cinthia Kunifas Gurovsky
UNESPAR
ckunifas@gmail.com
Pesquisadora em dança, docente e *performer*. Mestre em Artes Cênicas (UFBA) e Especialista em Consciência Corporal-Dança (UNESPAR). Premiada pelo Rumos Dança Itaú Cultural 2003 com **Corpo Desconhecido**. Há 20 anos, com Mônica Infante, desenvolve um processo de criação artística que inclui a formação das artistas na abordagem terapêutica *Somatic Experiencing*®.

Referências:

LEVINE, Peter. **Uma voz sem palavras:** como o corpo libera o trauma e restaura o bem-estar. São Paulo: Summus, 2012.

PORGES, Stephen W. **Teoria Polivagal:** fundamentos neurofisiológicos das emoções, apego, comunicação e auto-regulação. Rio de Janeiro: Senses Aprendizagem e Comunicação, 2012.

LASCANI, Daniel. **3 Cérebros**. Psicologia.pt. Escala, 2019. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/ver_opiniao.php?3-cerebros&codigo=AOP0496&area=>. Acesso em: 29 jun. 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Estudos anatômicos integrados ao corpo em movimento: um relato de experiência.

Claudia Marques Auharek (PRODAN, UFBA)
Beatriz Adeodato Alves de Souza (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente relato abordará o curso de extensão “Estudos anatômicos integrados à experiência do corpo em movimento” oferecido na escola de Dança da UFBA em 2018 para pessoas interessadas no tema, vinculadas ou não a essa instituição. O curso teve como principal referência a proposta de uma “anatomia experiencial” (GLASER 2015; OLSEN:2004), a qual propõe que a experiência daquele que estuda seja a base para o entendimento e relação com o conteúdo investigado. As aulas foram dedicadas ao sistema muscular, em seus aspectos anatômicos, cinesiológicos e fisiológicos. Esse relato tem como objetivo descrever temas e metodologia das aulas, analisar depoimentos gerados e tecer algumas reflexões sobre as potencialidades do estudo anatômico dentro de um enfoque corporalizado no contexto da dança (COHEN: 2015; EDDY 2006).

Palavras-chave: ANATOMIA EXPERIENCIAL. EDUCAÇÃO SOMÁTICA. DANÇA.

Abstract: The present report will address the development of the course entitled "Anatomical studies integrated to the experience of the body in movement". It was held at the School of Dance (UFBA), in 2018, and the group of students was formed by people from different backgrounds, including students from the university as well as other institutions. The course was based on the idea of an "experiential anatomy" (GLASER 2015; OLSEN:2004), which deals with the concept of lived experience being the foundation to understanding and relating to the investigated content. This report will then describe the themes studied – that focused specially the muscular system in its anatomical, kinesiological and physiological aspects – will approach the methodology of the classes, revealing some of the testimonies generated, and finally weave some reflections about the potentialities of anatomical studies with this conception within the context of dance training and teaching (COHEN: 2015; EDDY 2006).

Keywords: EXPERIENTIAL ANATOMY. SOMATIC EDUCATION. DANCE.

O presente relato aborda o curso de extensão “Estudos anatômicos integrados à experiência do corpo em movimento”, oferecido na escola de Dança da UFBA, e ministradas por mim, Claudia Auharek, hoje pesquisadora do mestrado profissional em dança PRODAN, sob orientação de Beatriz Adeodato, e, na ocasião, aluna da graduação em Fisioterapia da UFBA. O projeto teve coordenação da

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Professora Me. Clara Trigo e foi desenvolvido através do LabSomática, espaço para experiências poéticas, somáticas e estudos cinesiológicos (Figuras 1). As aulas foram gratuitas, abertas para pessoas interessadas no tema, vinculadas ou não à UFBA e aconteceram durante os meses de Abril a Julho de 2018. Participaram do projeto ao longo dos encontros 20 pessoas, dentre elas estudantes e profissionais de Dança e de outras áreas profissionais.

Figura 1. Registro do curso de extensão "Estudos anatômicos integrados à experiência do corpo em movimento no Labsomática, Escola de Dança da UFBA, Abril 2018.

O curso foi uma proposta de um estudo corporalizado[1] da Anatomia do sistema muscular. Esse tipo de abordagem, também referida como "Anatomia experiencial" (COHEN:2015; OLSEN:2004) propõe que a experiência daquele que estuda seja a base para o entendimento e relação com o conteúdo investigado. O foco não está em decorar detalhes estruturais (como origens e inserções de músculo) e sim em sentir e usar a anatomia a partir da sua própria experiência, seja através do movimento, toque, voz, ou qualquer outra maneira que potencialize sua conexão com o próprio corpo. A partir desse referencial, o conteúdo das aulas abarcou diferentes temas relacionados ao sistema muscular: aspectos fisiológicos, cinesiológicos e anatômicos.

[1] Trago aqui o conceito de "corporalização" (*embodiment*) definido por Bonnie Bainbridge Cohen do Body-Mind centering[tm], abordagem de Educação Somática a qual me formei como Educadora do Movimento Somático (2014-2016, SP).

ISSN: 2238-1112

Os primeiros encontros foram dedicados à aspectos fisiológicos e cinesiológicos do sistema muscular. Foi realizado um estudo sobre a célula (fibra) e o tecido muscular. Para abordar esse conteúdo dentro de uma perspectiva experiencial, além de oferecer informações teóricas e visuais foram realizadas práticas para corporalizar essas estruturas: se movimentar com a atenção nos músculos imaginando e sentindo o deslizamento das fibras; movimentar com a atenção no sistema muscular e na sensação de variações de tônus.

Já nos encontros dedicados à aspectos cinesiológicos os alunos foram guiados, através de experimentações com propostas de contrações concêntricas e excêntricas, e percepção do tônus corporal. Essas experimentações foram feitas através de movimentos livres e improvisados e também através de criação de sequências de movimentos.

Outros encontros foram dedicados a regiões e grupos musculares específicos: músculos abdominais, musculatura posterior do tronco, músculos envolvidos na dinâmica respiratória e músculos do assoalho pélvico. Para cada um desses grupos musculares foram apresentados nomenclatura, localização, anatomia palpatória e aspectos cinesiológicos. Junto a isso, os alunos foram sempre orientados, através de visualização, sensação e de direcionamentos para atenção à corporalização essas estruturas.

A partir das falas e depoimentos gerados pelos alunos ao longo do curso, encontrei diálogos com Glasser (2015), que aborda implicações pedagógicas, artísticas e pessoais do ensino da anatomia experiencial, no contexto da dança. Para ilustrar esses diálogos, os quais explicitarei na sequencia, reproduzo abaixo trechos de um depoimento[2] de uma das participantes do curso:

> Ludicidade! Ser divertido explorar o corpo. A música estimula os sistemas. Estar atento durante o movimento, quais sistemas são acionados: ossos, músculos, articulações, fluidos, fáscias. (...) Abdomen concentra e retrai emoções: ao experimentar no movimento, as imagens físicas do músculo abdominal, de todos os músculos, brotavam na minha tela mental imagens de forma lúdica; eram coloridas e de diversos tamanhos e texturas. Foi gostoso fazer e visualizar a musculatura se movendo e auxiliando no movimento, que experimentei de diversas forma". (...)Mas ao experimentar sentar no chão, relaxar e respirar o abdomen, me veio uma vontade de choro, de criança, de não ter controle ou precisar controlar, só soltar... Foi uma experiência forte e que comecei a sentir meu assoalho pélvico também, acho que quando respirava no baixo abdômen (I.V., aluna do curso, 2018).

[2] A utilização dos depoimentos em publicações acadêmicas foi acordada previamente com os participantes.

ISSN: 2238-1112

Esses trechos são representativos de aspectos que foram recorrentes nos depoimentos dos alunos. Sintetizo então abaixo alguns pontos significativos e que estão em diálogo com o artigo citado: maior abertura e prazer no estudo anatômico; relevância dos processos de visualização e imaginação para aprendizagem; ganhos perceptivos sobre o próprio corpo e seu movimento; integração de conteúdos emocionais no processo de aprendizagem anatômica.

Essa experiência aponta então para uma enorme potencialidade do estudo experiencial da anatomia no campo da dança e do movimento de forma geral. Nesse sentido, corroborando Eddy (2006), identifico uma importante afinidade entre o ensino experiencial da anatomia e o ensino da dança. Entrar em contato com a anatomia à luz de recursos como visualização, improvisação, criação de movimentos e qualidades de atenção se mostra uma via muito potente de aprendizagem, criatividade e conexão com o próprio corpo e sua subjetividade.

Claudia Marques Auharek
PRODAN, UFBA
claudiaauharek@gmail.com
Artista da dança, mestranda em Dança (PRODAN, UFBA)
cientista social (UFMG), fisioterapeuta (UFBA)
e educadora do movimento somático pelo Body-Mind centering [sm]

Beatriz Adeodato Alves de Souza
UFBA
beatrizadeodato@gmail.com
Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e membro do Grupo de Pesquisa Corpolumen: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança (UFBA). A área de concentração de suas pesquisas engloba as interações da Dança com a Educação Somática, estudos da percepção e a Prática como Pesquisa

Referências:

COHEN, bonnie bainbridge. **"Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering®."** *Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo* (2015).
OLSEN, Andrea, and Caryn McHose. *Bodystories:* ***A guide to experiential anatomy*****.** UPNE, 2004.
EDDY, Martha. "**The practical application of Body-Mind Centering®(BMC) in dance pedagogy."** *Journal of Dance Education* 6.3 (2006): 86-91.
GLASER, Laura**. "Reflections on somatic learning processes in higher education: Student experiences and teacher interpretations of experiential**

anatomy into contemporary dance." *Journal of Dance & Somatic Practices* 7.1 (2015): 43-61

ISSN: 2238-1112

Visita mediada ao Espaço Xisto Bahia: a primeira história.

Claudiana Santos de Jesus (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato apresenta minha experiência como mediadora cultural em visitas guiadas com estudantes de 5 a 12 anos de escolas públicas de Salvador ao Espaço Cultural Xisto Bahia, nos Barris. O espaço é vinculado à Fundação Cultural do Estado da Bahia e a ação foi realizada em parceria com o Petiz - Festival de Arte para a Infância e Juventude. Um dos objetivos da mediação cultural é aproximar o público da arte. Segundo Ana Mae Barbosa, “a mediação surge como um elo que se estabelece entre a plurivocidade de sentidos presentes em uma obra de arte e seu público” (BARBOSA, 2016, p.3). Nesse sentido, a mediação cultural possibilita que outras portas em direção a democratização cultural sejam abertas, fazendo das visitas guiadas um caminho para promover o sentimento de pertencimento ao espaço cultural, por entender que é no ato de ocupá-lo, que muros serão derrubados e o que antes era visto como distante da realidade daquelas crianças, se aproxima um pouco mais.

Palavras-chave: DANÇA. MEDIAÇÃO. COMUNIDADES. ATUAÇÃO. PERTENCIMENTO.

Abstract: This report presents my experience as a cultural mediator in guided visits with students from 5 to 12 years old of public schools in Salvador to the Espaço Cultural Xisto Bahia, in Barris. The space is linked to Fundação Cultural do Estado da Bahia and the action was promoted in partnership with Petiz - Festival de Arte para Infância e Juventude. One of the goals of cultural mediator is to bring the public close to art. According to Ana Mae Barbosa "The mediation emerge as a link that is established between the plurivocity of meanings present in a work of art and its audience."(BARBOSA, 2016, p.3). For that matter, cultural mediation makes it possible to open other doors towards cultural democratization, making guided visits a way to promote a feeling of belonging to the cultural space, because we understand that it is in the act of occupying that walls will be broken down and what was once seen as distant from the reality of those children will come a little closer.

Keywords: DANCE. MEDIATION. COMMUNITIES. PERFORMANCE. BELONGING.

1. Heróis

O ano era 2019, abril de 2019 para ser mais específica e a história que hoje irei contar aconteceu em uma cidade na Bahia bem conhecida por causa de seu jeito receptivo, suas lindas praias e especificamente por realizar uma das

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

maiores festas de rua do mundo: Salvador. Bom, irei fazer uma breve apresentação dos protagonistas antes de continuar a história, tudo bem?

São eles...

Os grandes heróis: as crianças

A escola dos heróis: escola pública

A casa mágica: Espaço Cultural Xisto Bahia

Guias da casa mágica: mediadores culturais

Profissionais da casa mágica: funcionários do espaço cultural

Apoiadores da casa mágica: Fundação Cultural do Estado da Bahia

Preciso ressaltar aqui que a casa mágica onde essa história se passou não é única no mundo, existem milhares delas, porém ainda hoje nem todes tem acesso ou se sentem no direito de ocupá-las. O entendimento sobre quem pode ter acesso a esses espaços ainda é enviesado pelas relações de classe e raça, principalmente aqui no Brasil, e é com o intuito de fazer pontes entre esses dois sujeitos: arte e público, que a mediação cultural trabalha. Mas onde parei mesmo? Ah, lembrei. O dia estava ensolarado, a casa mágica Xisto Bahia estava perfeita e pronta para receber seus heróis do dia. Todes os funcionários já estavam aguardando que os heróis chegassem e a aventura começasse. A nave espacial tinha acabado de estacionar em frente á casa e eles desembarcaram eufóricos e alegres para mais um dia recheado de novidades.

Estudantes de escola pública chegando ao Espaço Xisto Bahia, Salvador - BA, 2018.

ISSN: 2238-1112

Os guias conduziram os heróis pela entrada da casa onde olhares atentes e curioses se viravam para todos os cantos, tentando capturar tudo que estava presente ali, salvando em suas memórias cada detalhe. Um grande quadro com a foto de um homem na entrada do lugar é percebido e de imediato perguntam quem seria ele. Xisto Bahia, um mutiartista é apresentado á todes, sendo mencionado sua importante participação na cultura baiana. Logo adiante uma janela enorme com um letreiro em frente chama a atenção de uma pequena heroína e ela questiona onde o que seria aquela janela. A palavra bilheteria aparece na fala da guia e todes ficam curioses para saber o que significa. A guia então faz um jogo de perguntas e respostas fazendo com que todes juntes formulem a definição do que pode ser uma bilheteria. Para a maioria deles aquela era sua primeira vivência numa casa mágica e mesmo experienciando coisas novas, as relações entre o que estavam vivenciando e as suas referências de vida se comunicavam. Katz diz que:

> Toda essa terminologia está datada e precisa ser substituída por outra, onde não há usuários nem regiões vazias à espera de preenchimento... Pois somos co-criadores das informações que recebemos, ao mesmo tempo em que seus transformadores e seus disseminadores.
> (KATZ, p.05, 2003)

Mesmo que alguns nunca estivessem em um teatro, não significava que eram vazios de cultura. A cultura não depende de espaços culturais para existir, antes dos espaços existirem ela já se fazia presente na oralidade, nas ruas, nos terreiros, nos quintais. Ao entrarem na sala principal um dos funcionários que iremos chamar de Sr. T, saiu de uma salinha pequena que ficava atrás das cadeiras e veio cumprimentar aqueles heróis, informando que era o responsável por todo equipamento de luz que estava naquela sala enorme e conduzindo todes para sentar-se no enorme palco que ficava á frente das cadeiras. O chão do palco era todo de madeira e tinham grandes cortinas nas laterais e ao fundo. Falamos sobre o que seria um palco e como ele funcionava, quando logo em seguida a guia abriu a porta que ficava na lateral do palco dando acesso para o camarim. Todes entraram e tinham tantas cores naquela sala que as crianças ficaram encantadas. As crianças ouviam atentas as informações sobre os elementos de cena e sobre a necessidade de cada um daqueles objetos. Maquiagem foram usadas para transformar aquelas crianças em artistas por alguns minutos. Heróis artistas! Depois de todes devidamente prontes fomos para o palco após o terceiro sinal e dançamos ao som de uma música escolhida pelo Sr. T. Ao final da música, todes agradecerem e

ISSN: 2238-1112

desceram. Estavamos indo em direção a saída para que elas entrassem de volta na nave quando uma heróina vira-se para a guia e fala: não vejo a hora de voltar e trazer minha família também. A sensação de pertencimento e familiaridade com aquele espaço estava começando a acontecer. Com um sorriso no rosto ela diz que aguardará ansiosa pelo seu retorno.

Foto 1: alunes de uma escola pública numa visita guiada ao Espaço Xisto Bahia, Barris, Salvador – BA, 2018.

2. Considerações

A história contade acima não é baseada na utopia de uma jovem mediadora cultural em artes cênicas. Ela é real. Felizmente. Acreditar na mediação cultural é acreditar que a democratização cultural é uma potente ferramenta para que as paredes que separam as pessoas das produções e dos espaços culturais que acontecem/existem em torno delas sejam derrubadas. O mundo não é. O mundo está sendo. Precisamos conhecer nossas histórias como possibilidade e não como determinação. (Freire, 2002).

> ...meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre, mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da História, mas seu sujeito igualmente. (FREIRE, p.30, 2002)

A mediação está pautada nas tentativas de possibilitar outras narrativas, por compreender que precisamos ser não apenas objetos, mas também sujeitos de nossas histórias. Não podemos eliminar ou impedir os danos causados pelas diversas realidades que nos cercam, mas podemos intervir, ao constatar essas

ISSN: 2238-1112

diferenças tão desfavorável para alguns, por entender que assumir uma posição neutra não é a solução.

Claudiana Santos de Jesus
UFBA
clauddi_honnorio@hotmail.com
Artista da dança, coreógrafa, produtora e mediadora cultural. Formada pelo Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança (FUNCEB), Licenciada em Dança (UFBA), estudante dos cursos de Bacharelado em Dança, Pós-graduação em Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança e Mestrado Profissional em Dança (UFBA)

Rita Ferreira de Aquino (orientadora)
UFBA
aquino.rita@gmail.com
Artista de dança e professora da Escola de Dança da UFBA, PPGDança e PRODAN. Doutora em Artes Cênicas, Mestre e Especialista em Dança pela UFBA, Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Líder do Grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces

Referências:

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia, Saberes necessários á prática educativa. Coleção leitura, Paz e Terra, 25° Edição, p 32.**
KATZ, Helena. **O espectador da arte contemporânea, Mostra Sesc de Arte, Arte e pensares,** CDD 700, 2003, São Paulo. Editora Cultura. Arte.Sesc, 2003.
BARBOSA, Ana Mae. Mediação, medição e ação. **Revista Digital Art&,** São Paulo, v. XIII, n.17, p5, 2016.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Direção múltipla virtual (DMV): dispositivo de composição em dança colaborativa

Daniela Alves (PRODAN - UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Neste relato, apresento minha experiência inicial com o dispositivo DMV (direção múltipla virtual), ferramenta digital de composição colaborativa e interativa em Dança, criada por mim, artista da Dança de Florianópolis/SC, em um contexto de pouca aderência do público em geral aos trabalhos de Dança Contemporânea. Criei essa ferramenta com o intuito de construir novas corporeidades e dramaturgias em Dança, contando com a participação de pessoas colaboradoras virtuais dispostas a atuar na pesquisa, a partir de suas impressões sobre vídeos compartilhados, via *Facebook*, em que eu trazia proposições de corpo. Para tanto, elas respondiam ao menos uma das perguntas em relação aos vídeos: 1) o que você vê?; 2) o que você sente?; 3) para onde devo ir? (que ações experimentar? que questões explorar?). Essa primeira fase do projeto ocorreu de maio a junho de 2013, finalizada com uma mostra de processo em formato de conferência-demonstração no *Festival Múltipla Dança 2013*.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA. CRIAÇÃO COLABORATIVA. INTERATIVIDADE. DISPOSITIVO DE COMPOSIÇÃO. CULTURA DIGITAL.

Abstract: In this report, I present my initial experience with the DMV device (*direção múltipla virtual* – virtual multiple direction), a digital collaborative and interactive composition tool in Dance, created by me, a Dance artist from Florianópolis/SC, in a context of low adherence by the general public to Contemporary Dance works. I created this tool in order to build new corporeality and dramaturgies in Dance, with the participation of virtual collaborators willing to take part in the research, based on their perceptions about videos shared via Facebook, in which I brought body propositions. To do so, they answered at least one of the questions regarding the videos: 1) what do you see?; 2) what do you feel?; 3) where should I go? (what actions should I try? what issues should I explore?). This first phase of the project took place from May to June 2013, and ended with a process exhibition in a conference-demonstration format, held at the *Festival Múltipla Dança 2013*.

Keywords: CONTEMPORARY DANCE. COLLABORATIVE CREATION. INTERACTIVITY. COMPOSITION DEVICE. DIGITAL CULTURE.

1. Ponto de partida: sujeito e contexto

Neste relato, apresento minha experiência inicial com o dispositivo DMV (direção múltipla virtual), ferramenta digital de composição colaborativa e interativa em Dança, criada por mim, artista da Dança de Florianópolis/SC, a fim de produzir

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

material artístico partindo do corpo e suas subjetividades, em um contexto de pouca aderência do público em geral aos trabalhos de Dança Contemporânea.

Esse trabalho surgiu como fuga de um momento prolongado de estagnação, depois de ter ficado cinco anos sem atuar na cena. Isso ocorreu após o encerramento das atividades do *Aplysia*, grupo de Dança do qual fui cofundadora, minha verdadeira escola e família: um lugar de descoberta das inúmeras possibilidades do meu corpo e da minha Dança. O grupo durou dez anos, de 1998 a 2008, e, com o seu término, tive dificuldades em continuar, inclusive porque Florianópolis sempre foi uma cidade muito carente de políticas culturais.

Figura 1: *experimento 1* e comentário de colaboradora virtual.[1]

O período de estagnação durou até 2012, quando percebi que eu precisava da Dança para continuar existindo: foi com a potência dessa inércia que os caminhos me levaram à criação do dispositivo DMV.

[1] Montagem a partir de imagens capturadas do grupo *direção múltipla virtual*, do *Facebook* e do canal *Daniela Alves*, do *Youtube*.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

2. Laboratório Corpo e Dança: bolsa para pesquisa a partir de uma ferramenta inovadora e inédita de composição em Dança

Em 2013, surgiu a oportunidade de participar do projeto *Laboratório Corpo e Dança*, proposto por Jussara Xavier e financiado pelo Programa *Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014*, que oferecia três oficinas: 1) *Percepção Física e Criação em Dança*, com Alejandro Ahmed; 2) *Corpo e Cidade,* com Vanilto Lakka; e *Performance*, com Micheline Torres.

Um dos objetivos dessas ações era estimular a criação de uma proposta de iniciação à pesquisa para um trabalho solo, a partir de ferramenta inovadora e inédita de composição em Dança, que seria incentivada por bolsas concedidas pelo projeto. Assim surgiu o dispositivo DMV: fui contemplada por uma das bolsas, com duração de três meses, de abril a junho de 2013, período que marcou minha experiência inicial com essa ferramenta.

Figura 2: *experimento 1A* e comentário de colaboradora virtual.[2]

3. Projeto direção múltipla virtual (DMV)

[2] Montagem a partir de imagens capturadas do grupo *direção múltipla virtual*, do *Facebook*.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

O dispositivo DMV surgiu com o intuito de construir novas corporeidades e dramaturgias em Dança, contando com a participação de pessoas colaboradoras virtuais dispostas a atuar na pesquisa, sem a necessidade de terem conhecimentos técnicos em Dança. Essas colaboradoras eram convidadas a oferecer suas impressões a respeito de vídeos compartilhados em um grupo virtual, de caráter público, na plataforma *Facebook*, em que eu trazia *partituras corporais propositivas*, que, como sugere o nome, tinham o corpo como fundamento compositivo.

As participantes deveriam responder ao menos uma das perguntas em relação aos vídeos: 1) o que você vê?; 2) o que você sente?; 3) para onde devo ir? (que ações experimentar? que questões explorar?). Após fisicalizar as palavras das colaboradores virtuais, experimentando no corpo os caminhos propostos por elas, um novo vídeo era criado, dando continuidade à pesquisa.

A motivação na escolha de direção múltipla como estratégia de composição está conectada com o fato de que há pouca aderência do grande público aos trabalhos da área de Dança Contemporânea; assim, essa proposta de criar Dança de forma interativa no ambiente da *Internet* busca aproximar essa vertente da Dança ao público diverso e amplo.

Figura 3: *experimento 1A.1* e comentário de colaboradora virtual.[3]

[3] Montagem a partir de imagens capturadas do grupo *direção múltipla virtual*, do *Facebook*.

ISSN: 2238-1112

As *partituras corporais propositivas* poderiam ser *primárias* – quando a composição tinha origem na ação do corpo – ou *secundárias* – quando era criada a partir da resposta das colaboradoras virtuais à proposição postada anteriormente.

Essas ações do corpo estavam carregada de ideias, assuntos, questões e conceitos indissociáveis da própria ação, coisas que o corpo carrega, palpáveis ou não, mas todas visíveis, como *corpo-fisiológico*, *corpo-sedutor*, *corpo-potência*, *corpo-máquina*, *corpo-emoção*, *corpo-real*, *corpo-natural*, *corpo-falso*, *corpo-artificial*, *corpo-belo*, *corpo-feio*.

Ao final desses três meses de experiência, foram quatro partituras compartilhadas no grupo: o *experimento 1*; o *experimento 1A*, decorrente do *experimento 1*; o *experimento 1A.1*, consequente do *1A*; e o *experimento 2*.

Figura 4: experimento 2.[4]

4. Finalização da etapa inicial: conferência-demonstração no *Festival Múltipla Dança*

Após esses três meses de experiência com o dispositivo DMV, finalizei o processo com a conferência-demonstração *Direção Múltipla Virtual*, parte da programação do *Festival Múltipla Dança 2013*, em Florianópolis, apresentando os vídeos-experimentos *1*, *1A* e *1A.1*, intercalados com compilações de comentários das colaboradoras virtuais.

[4] Imagem capturada do canal *Daniela Alves*, do *Youtube*.

ISSN: 2238-1112

Figura 5: Conferência-demonstração *Direção Múltipla Virtual* no *Festival Múltipla Dança 2013*. (Foto: Cristiano Prim).

Juntamente com a exposição de vídeo projetado em tela, apresentei uma performance com minha presença na cena, mostrando, em forma de proposição corporal, até que ponto da pesquisa pude chegar com a colaboração das participantes, que, dado o grande envolvimento com a pesquisa, passaram a fazer parte do trabalho, tornando-se coautoras da composição.

Figura 6: Perfil do *Projeto DMV* no *Instagram*. (Montagem a partir de captura de imagens).

Essa investigação inicial impulsionou a criação e estreia do meu primeiro trabalho solo, *Direção Múltipla*, em 2014, e, atualmente, o dispositivo DMV é o objeto de estudo da minha pesquisa no Mestrado Profissional em Dança da Universidade

ISSN: 2238-1112

Federal da Bahia (UFBA), ocorrendo também em outras redes além do *Facebook* – como o *Instagram* e o *Whatsapp*.

Daniela Alves
PRODAN - UFBA
danielaalvesdance@gmail.com
Artista da dança, professora, gestora de projetos culturais. Mestranda em Dança (UFBA). Desenvolve o projeto solo "DMV- continuidade"; o treinamento físico-expressivo autoral "Corpo Infinito" e "Corpo Infinito - novos olhares" - para pessoas com deficiência visual; e integra o laboratório “ensaio para algo que não sabemos”.

Mirella Misi
UFBA
mirellamisi@gmail.com
Professora Adjunto 1 da Escola da Dança da Universidade Federal da Bahia. Coordenadora do Colegiado do Curso de Licenciatura em Dança Noturno. Vice-coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança (EAD). Professora do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Coordenadora do Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo (LaPAC).

Referência:

DANIELA ALVES. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f2_6GnL1qyk> Acesso em 11 abr. 2021. Conferência-demonstração "Direção Múltipla Virtual" - Múltipla Dança 2013. Apresentação de Daniela Alves. Veiculado em: 05 jun. 2013. Dur: 23m28s.
DANIELA ALVES. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sP0luryg3O0> Acesso em 11 jul. 2021. direção múltipla virtual – daniela Alves – experimento 1. Vídeo-experimento de Daniela Alves. Veiculado em: 19 abr. 2013. Dur: 03m06s.
DANIELA ALVES. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T68pFU5LVfg> Acesso em 11 jul. 2021. direção múltipla virtual – daniela Alves – experimento 2. Vídeo-experimento de Daniela Alves. Veiculado em: 02 mai. 2013. Dur: 02m44s.
DIREÇÃO MÚLTIPLA VIRTUAL. Facebook: groups/direcaomultiplavirtual.danielaalves. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/direcaomultiplavirtual.danielaalves> Acesso em: 11 abr. 2021.
PROJETO DMV. Instagram: @projetodmv. Disponível em: https://www.instagram.com/projetodmv.

ISSN: 2238-1112

Corpo brasileiro na Dança?: práticas pedagógicas em Estudos de Processos Criativos a partir dos Estudos Culturais e da Etnocenologia na Dança.

Daniela Maria Amoroso (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Esse relato de experiência deriva das práticas pedagógicas investigadas e realizadas no ensino de componentes curriculares de Estudos de Processos Criativos na Dança III e IV, nos cursos de Dança da Escola de Dança da UFBA durante o período de ensino à distância devido à crise sanitária COVID- 19, ou seja o semestre SLS 2020.2 e o semestre 2021.1. Trouxemos nos cursos a pergunta mobilizadora: Seria possível pensarmos a máxima O Corpo Brasileiro na Dança? Ou ainda, o que essa pergunta mobiliza no pensamento em Dança? Como entender os repertórios das danças populares brasileiras (Amoroso, 2013 e 2021) e das danças diaspóricas como letramentos do corpo (Ramos, 2017) que dança? Destacamos, assim, a importância dos Estudos Culturais e dos Estudos da Etnocenologia e dos Estudos da Decolonialidade que compõem a coluna vertebral das discussões críticas das poéticas dos trabalhos artísticos estudados e também dos processos criativos dos estudantes.

Palavras-chave: PROCESSSOS DE CRIAÇÃO. DANÇAS POPULARES. ETNOCENOLOGIA. COVID-19. PRÁTICAS PEDAGÓGICAS.

Abstract: This experience report derives from the pedagogical practices investigated and carried out in the teaching of curricular components of the Study of Creative Processes in Dance III and IV, in the Dance courses at the UFBA School of Dance during the distance learning period due to the health crisis COVID- 19, that is, the SLS 2020.2 semester and the 2021.1 semester. We brought in the courses the mobilizing question: Would it be possible to think the maxim Brazilian Body in Dance? Or, what does this question mobilize in thought in Dance? How to understand the repertoires of Brazilian popular dances (Amoroso, 2013 and 2021) and diasporic brazilian dances as literacies of the body (Ramos, 2017) that dance? Thus, we highlight the importance of Cultural Studies and Ethnocenology Studies and Decolonial Studies, which form the backbone of critical discussions of the poetics of the studied artworks and also of the students' creative processes.

Keywords: CREATIVE PROCESS. BRAZILIAN POPULAR DANCES. ETNOCENOLOGY. COVID-19. PEDAGOGICAL PRACTICES.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Da graduação, da criação e do ensino que envolve investigação e criação em Dança.

Esse relato de experiência deriva das práticas pedagógicas investigadas e realizadas no ensino de componentes curriculares de Estudos de Processos Criativos na Dança III e IV, nos cursos de Dança da Escola de Dança da UFBA. Trouxemos a pergunta mobilizadora: Seria possível pensarmos a máxima O Corpo Brasileiro na Dança? Ou ainda, o que essa pergunta mobiliza no pensamento em Dança? Como entender os repertórios das danças populares brasileiras (Amoroso, 2013 e 2021) e das danças diaspóricas afro-brasileiras como letramentos do corpo (Ramos, 2017) que dança? Esse questionamento artístico enquanto pergunta de dança me afetou quando em 2004 fui selecionada para a 4a. Bienal SESC de Dança: "A curiosidade de investigar como a cultura brasileira pode ou não traduzir-se em movimentos, gestos e linhas de pesquisas coreográficas balizou a escolha do tema da 4a. bienal SESC de Dança, O corpo brasileiro na dança" (SESC, 2004). Foram 170 trabalhos coreográficos inscritos no Edital da bienal e 33 coreografias selecionadas, dentre elas o solo Deixa eu Livre de minha autoria. Assim, questões que me importavam naquela época como a prática da capoeira Angola e a dança de Yemanjá como dispositivos da própria criação voltam no tempo espiralar (Martins, 2003) já em processo de ressignificação:

> Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, L. 2001. p. 84).

Nesse processo de ensino e aprendizagem, considerando a mediação dos saberes como ponto primordial na relação com os estudantes, entendemos que a vivência artistico-pedagógica da docência também pode ser entendida a partir do danscreviver experiências. Silva[1] (2021) em sua dissertação de mestrado nos explica sua experiência a partir do samba de caboclo:

[1] Inah Irenam Oliveira da Silva foi, em 2020.2, tirocinante do componente SLS Projetos Integrados Corpo, Cultura, Criação e Contemporaneidade que combinava os componentes de Estudos do Corpo, Estudos Críticos Analíticos e Estudos de Processos Criativos, este último sob minha responsabilidade.

ISSN: 2238-1112

> Danscreviver memórias espiraladas requer fôlego. Para substanciar práticas que partam do samba de caboclo e desdobrem em infinitas possibilidades corporais, conecto conceitos, procedimentos metodológicos e fundamentações teóricas que argumentem um corpo que sambografa sua história a todo instante. (SILVA, 2021, p.18).

Nos componentes em questão, partimos da pergunta espiralada sobre corpos e corpas brasileiras na Dança, e com o axílio de materiais didáticos caminhamos para um aprofundamento do que siginificam os repertórios das danças populares, quando trazidos para a criação em termos de questionamentos de raça, gênero e poder.

2. Caminhos, trilhas e pistas pedagógicas nas abordagens das danças populares brasileiras.

Relatamos a seguir alguns dos materiais audio visuais compartilhados durante os semestres citados como modo de partilha de saberes e fazeres no ensino de Dança. Destacamos aqui algumas obras: A morte do Cisne, de Antonio Nóbrega (SP/PE), A morte do cisne de John Lennon da Silva (SP), Isto não é uma Mulata, de Monica Santana (BA), O Samba do Criolo Doido de Luiz de Abreu (SP/BA), Les écailles de la mémoire, de Germaine Accogny (SENEGAL), Bleu, de Ana Pi (SP/FRANÇA), Mungangas, Pantinhos e Malassombros, de Denny Neves e Daniela Amoroso (Grupo de Dança Contemporânea/UFBA/BA). Enquanto obras para leitura, destacamos o livro Bisa Bia e Bisa Bel como disparador do entendimento da ancestralidade e o livro de Leda Maria Martins especialmente no entendimento das afrografias da memória. No que tange os materiais de videos, assistimos especialmente o documentário "Atlântico Negro" e a série "Diálogos Ausentes", do Itaucultural. Em termos de metodologia em tempos virtuais, criamos um canal de youtube para cada turma, assim como um drive para cada turma a fim de facilitar o envio e compartilhamento de conteúdos. As aulas síncronas foram organizadas para as discussões, visualizações coletiva das obras e laboratórios. Destacamos o samba de roda, a capoeira angola, o samba de caboclo como temas dos laboratórios práticos. Vale ainda destacar a participação do doutorando Tiago Ribeiro e da mestranda Luana Lordelo em 2021.1 com compartilhamentos das pesquisas com ênfase na criação e de Inah Irenam como já relatado em 2020.2. Como processo de compartilhamento das criações dos estudantes realizamos os Seminários de

Investigações Criativas, ou seja, cada encontro com 6 trabalhos de video de até 3 minutos, momento no qual a estudante exercitava a fala sobre seu próprio processo de criação. E aqui se abre um portal mágico de tudo o que pudemos compartilhar mas que infelizmente não cabem nessas linhas... Essas configurações processuais foram editadas em um único video em cada semestre e apresentados no Painel Performático da Escola de Dança e podem ser visitados no canal da Escola de Dança da UFBA: *Rasgo e Rasura 1, 2 e 3*, em 2020[2] e *Desatando o nó da garganta*, em 2021[3]. Tivemos no semestre SLS 30 estudantes e no semestre 2021.1, 25 estudantes que cursaram do início ao fim do semestre. Ainda que não se esgote aqui, o pensamento de dança, provocado pela pergunta Corpo brasileiro na Dança?, esgarçou barreiras heteronormativas grifando a necessidade do respeito à diversidade e da luta anti racista como implicações criativas pela dissolução de uma dança hegemônica excludente.

Daniela Maria Amoroso
UFBA
daniela.maria.amoroso@gmail.com
http://lattes.cnpq.br/7502274109504758
Professora da Escola de Dança da UFBA, Pós-Doutora pela Université Paris 8-Saint Denis, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia/ UFBA. Professora do PPGDança/PRODAN/PPGAC/UFBA. É artista, dançarina e pesquisadora.

Referências:

AMOROSO, Daniela. **Dança-Educação e Etnocenologia: Uma reflexão sobre práticas didáticas de criação a partir das Danças Populares Brasileiras**.Livro de Atas do SIDD2011Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrindo através da Dança 10-13 Novembro 2011.FMH.

MARTINS, Leda. Leda Martins keynote address [videorecording] : **Performances of spiral time.** Disponível em: https://hdl.handle.net/2333.1/98sf7m3p

RAMOS, Luciane. **Diálogos ausentes.** Itaucultural. 2017. Disponível em: https://youtu.be/uM5zq7gqH5I

SESC, **O corpo brasileiro na dança**. Programa da Bienal SESC de Dança. Santos, 2004..

SILVA, Inah Irenam. **Sambografia cabocla: um pensamento em dança a partir do samba de caboclo**. Dissertação de Mestrado. 89p. PRODAN. 2021.

[2] Disponíveis em https://www.youtube.com/watch?v=DAzU2OvmGnI
[3] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NAZoxihjfR4

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Dança sem toque: experiências artístico-educacionais virtuais em tempos de pandemia.

Débora Campos de Paula (UFRJ)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Esta reflexão surgiu da minha experiência como educadora e dançarina durante a pandemia do COVID - 19. Com esse novo cenário, em que o corpo e seu espaço coletivo seria mediado por uma tela, veio a necessidade de revisitar minha percepção da tecnologia como hostil e improdutiva na experiência da dança. Nesse relato de experiência, eu compartilho algumas pistas que me ajudaram a reconhecer e traçar esse novo território do fazer corporal através da tela. Especificamente, descrevo como eu tenho construído nas minhas aulas de dança para os alunos do Instituto Tear, local onde atuo como arte educadora. Com essa experiência de ensino da dança num ambiente virtual eu fui muito além dessa adaptação tecnológica. Com ela nasceu uma nova cartografia para a minha vivência em dança. A necessidade de repensar e redimensionar o trabalho corporal dentro de um espaço virtual provocou questionamentos que impactam minhas percepções artísticas e pedagógicas.

Palavras-chave: DANÇA. CORPO. PANDEMIA.VIRTUALIDADE, PEDAGOGIA.

Abstract: This is a report of my experience teaching dance during the COVID-19 pandemic. In this new context, in which the body shared collective through the lenses of a camera, it became necessary to revisit my perception of high tech tools as hostile and improductive when it concerns experiencing the body in dance. Here I share a few clues that helped me to recognize and discern different paths. Specifically I narrate some ways in which the workshops were developed for the youth who attended the program. Throughout this experience, I saw myself going much further than adapting my technological perception. With it I was able to build a new cartography in dance. This shift brought new dimensions to my work and had a great impact on my pedagogical and artistic perception of the body in a virtual space.

Keywords: DANCE. BODY. PANDEMIC.VIRTUALITY.PEDAGOGY.

1. O início: dança suspensa

Meu fazer artístico e educacional sempre esteve marcado pelo afeto e pelas trocas, possibilitando o entre, onde a dança e o conhecimento acontecem.

Então, veio o tempo em que estar junto seria mediado por uma tela, um meio, para mim, bastante hostil. O espaço restrito da casa tornou-se ainda menor diante da impossibilidade de transitar por outros lugares.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Eu nunca havia feito aulas de dança virtuais e muito menos imaginava ser possível propor, neste meio, algo que eu julgasse interessante e viável para meus alunos.

Aos poucos, fui encontrando minhas brechas e este é um movimento que ainda está em curso, desdobrando-se a cada dia, em novas descobertas.

2. Primeiros passos: a importância dos apoios

Trabalhar em equipe requer respeito, escuta, afinidade e compromisso. E, no momento de dar o primeiro passo para o retorno ao movimento, os grupos de trabalho do qual faço parte, foram fundamentais para o suporte técnico, pedagógico e afetivo. Trocar experiências, dúvidas e descobertas, entender juntos o que funciona ou não e tudo o mais que transita na total incerteza. Lidar com o imprevisível elevado a enésima potência das quedas de internet, câmeras desligadas, interferências nos espaços nossos e dos outros.

3. Nossa Tribo

A Tribo[1] do Instituto Tear[2] conta com uma equipe formada por quatro educadores[3], desenvolvendo suas linguagens artísticas separadamente, mas, tendo como diretriz a concepção filosófico/metodológica tecida pelo Tear, nomeada Artes Integradas[4].

Iniciamos 2020 presencialmente, em um processo de manutenção da turma e recepção de novos integrantes[5]. Estávamos nas primeiras costuras do planejamento e conversávamos desde 2019, sobre como aprimorar a comunicação

[1] A Tribo Arte é um grupo de jovens de 14 a 18 anos e faz parte do Programa Ciranda Brasileira do Instituto Tear. O programa oferece, desde 2002, formações artístico culturais gratuitas para crianças e jovens de baixa renda. Disponível em: Ciranda Brasileira: Tribo Arte - Instituto Tear -

[2] 2 O Instituto Tear é uma organização da sociedade civil que atua desde 1980 nas áreas de Arte/Educação e cultura.

[3] Michel Nascimento, Gabriella Levaskevicius, Débora Campos e Dudu Garcia, trabalhando respectivamente com música/percussão, teatro/canto, dança afro/dança contemporânea e danças populares sob a coordenação de Ana Carolina Cozendey.

[4] Esta concepção filosófico/metodológica é desenvolvida por Denise Mendonça -músico terapeuta, arte educadora, compositora e fundadora do Instituto Tear – e pelos muitos educadores que passaram pela casa, é inspirada principalmente nas ideias de Paulo Freire, John Dewey, Herbert Read e Ana Mae Barbosa.

[5] Em virtude da faixa etária é bastante comum mudanças significativas a cada ano com os alunos atendendo a demandas de entrada no mercado de trabalho, faculdade ou mudança de interesse.

ISSN: 2238-1112

com os jovens, através das mídias. Mas, não imaginávamos que essa se tornaria a única forma de contato com nossos alunos.

Com as atividades presenciais suspensas, migramos para o formato remoto, preferindo manter a equipe junta em todos os encontros[6]. Talvez essa decisão tenha sido tomada por uma necessidade, ainda não tão clara, de reforçarmos nossos princípios como educadores tearteiros[7], para enfrentarmos este novo momento.

2.1. Arte educação: múltiplas linguagens e interatividade

O início, foi um misto de incerteza e urgência em descobrir como manter a conexão e aprendizado. Começamos desenvolvendo atividades em múltiplas linguagens nos encontros síncronos e em tarefas assíncronas para serem realizadas, com os recursos disponíveis e registradas por imagem, vídeo, escrita, desenho, voz e movimento, de acordo com o desejo do aluno.

A escuta e o incentivo à autonomia e a criatividade foram fundamentais para criar um ambiente acolhedor de troca. Fomos, junto com os alunos, entendendo a interferência da tela como mediação nos encontros e como isto afeta nossa relação.

Abrindo espaço, recebemos potências desconhecidas. Habilidades para desenhar, fotografar, animar, escrever, interpretar, cantar, compor, filosofar.

Percebemos, como um ambiente com uma menor quantidade de estímulos e o fato de estar na própria casa, ajudou a comunicação e a produção das tarefas de alunos com desenvolvimento sensorial aguçado.

A princípio, as devolutivas que envolviam dança foram raras. Durante os encontros, fomos introduzindo progressivamente movimentos, jogos teatrais, apreciação de coreografias e estilos de dança. Creio que a resistência inicial ao mover se deu tanto pelo desconforto e timidez dos alunos, quanto pelo meu processo, ainda em curso, de descobrir formas de ativar, estimular e vivenciar o corpo/dança no meio virtual.

Entretanto, embora a dança, pensada de forma estrita, não estivesse tão presente nas produções e aulas, o corpo e o movimento, enquanto pontos de

[6] No modelo presencial trabalhávamos em duplas.
[7] Temos como propósito a inter e transdisciplinaridade e como fundamento quatro palavras princípio: Ser, Perceber, Pertencer e Criar.

ISSN: 2238-1112

reflexão, foram centrais. Reflexão movente, ao buscarmos juntos entender nossos corpos na relação: com a tela e sua permanente visualidade, com o confinamento, com os medos e inseguranças da pandemia, com o espaço compartilhado por familiares no momento das aulas.

Como estratégia dessa reflexão, nós brincamos, brincamos de olhar e registrar o que víamos de nossas janelas, de observar nosso espaço/casa, de entender como nossos corpos cabiam, fragmentados ou como um todo na tela, como nos relacionávamos com os sons do nosso ambiente, como entendíamos a dinâmica de falar e ouvir, respeitando os tempos individuais, como lidamos com a estranheza de nos expressarmos, acompanhados e visíveis a todo tempo, mas, sozinhos em nossos espaços.

Nunca exercitamos tanto a construção em equipe, misturamos e ampliamos nossas linguagens, planejando a cada reunião e encontro as atividades, sempre abertas, para partilharmos com os alunos, acolhendo suas demandas, respostas ou nova propostas.

Como consequência deste processo, terminamos 2020, com uma farta e rica produção[8].

Em 2021 reestruturamos nossas ações, estamos investindo mais nas linguagens artísticas e suas especificidades, retomamos o trabalho em duplas e os dois encontros semanais.

Nas aulas de dança incentivamos a preparação do ambiente para melhor mover o corpo, entendendo a importância de um espaço mais propício para se sentir à vontade para dançar.

Atualmente, no projeto “pés em travessia”[9], desenvolvemos aulas que estimulam a percepção das possibilidades, limites e expressões do corpo.

[8] *Quinze programas de conteúdo Online, a “TVar”, desenvolvidos a partir de materiais coletados e criados pelos alunos em suas casas e nos encontros síncronos, com a edição de Michel Nascimento. Disponível em: (368) instituto tear - YouTube.
*Fóruns de discussão com a temática: “ser negro no Brasil”. Este foi um espaço fundamental de aprofundamento, comunicação e expressão dos alunos, momento de escuta das subjetividades, além de propiciar desdobramentos artísticos nos programas da TVar. Ver programa TV Ar - Nós na Quarentena - PGM 11 - **"Quantas Histórias Carregam seus Cabelos?".** Disponível em:
(368) TV Ar - Nós na Quarentena - PGM 11 - "Quantas Histórias Carregam seus Cabelos?" - YouTube
*Produção virtual **“Senhora do Som Ijexá”** que conjugou dança, música, artes plásticas, contação de um Itan e teatro. Disponível em: (368) TV Ar - Nós na Quarentena PGM 15 - Senhora do som Ijexá - YouTube, tendo participado do Folclorando, mostra de trabalhos artísticos anual, realizado pela Companhia Folclórica do Rio-UFRJ que reúne grupos de dança e folguedos oriundos de escolas das redes pública e privada de ensino, de projetos sociais e de outras entidades que atuam com crianças e jovens.

Seguimos, eu e o professor Dudu Garcia, costurando nossas tramas dançadas colocando em jogo as brincadeiras com o espaço, ritmo, formas e dinâmicas.

Como uma avaliação preliminar, entendo que algumas pistas e caminhos já foram desenhados. Percebi que, o meio virtual, revelou-se um desafio positivo e pode ser um espaço favorável para o trabalho pedagógico com a diversidade. Reforcei o entendimento de que o fluxo de trocas e aprendizados pode e deve ser ainda mais horizontalizado e dinâmico. Radicalizei a necessidade de focar a experiência da dança menos na visualidade e mais na percepção, sensação, prazer, autocuidado, jogo e descoberta.

Esta é uma forma de interação que veio para ficar, então, que aprendamos cada vez mais a dançar com ela.

Débora Campos de Paula
UFRJ /PPGF
debcampos2222@gmail.com
Doutoranda em Filosofia PPGF/UFRJ, Mes. Saúde Coletiva IMS/UERJ, Grad. Educ. Física/UFRJ. Experiência na área de dança, atuando na transdisciplinaridade: corpo, memória, arte negra e arte educação. Intérprete/pesquisadora, coreografa e preparadora corporal. Integra o Coletivo Muanes Dançateatro, arte-educadora no Instituto Tear e prep. corporal no Coral Palavra Cantada RJ e Grupo Cine em Canto.

Fernando José de Santoro Moreira
UFRJ
fsantoro68@gmail.com
Dout. em Filos./UFRJ. Pós-dout. Filos./Univ. de Paris IV Sorbonne. Estágio sênior - École Normale Supérieure e na Univ. de Paris IV. Foi prof. Visitante - École Normale Supérieure de Paris. Coord. do Prog. de Pós-Graduação em Filos./UFRJ. Atualmente é Prof. Associado da UFRJ. Diretor do Lab. OUSIA de Estudos em Filos. Clássica e Editor Chefe do periódico Anais de Filos. Clássica

[9] O projeto Pés em Travessia é um intercâmbio da Tribo com a Escola Municipal Roberto Burle Marx de Guaratiba.

ISSN: 2238-1112

Asma: Um processo criativo mediado por ausências

Edson Beserra (PRODAN UFBA)

Comitê Temático Relato de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Proponho por meio deste relato refletir sobre emergências presentes em processos criativos tecidos à distância, por meio de ferramentas digitais. Trago para discussão *"ASMA",* videodança produzido sob encomenda para o Festival Dança em Trânsito, que propôs o encontro remoto entre artistas de diferentes localidades, neste caso específico, Brasília e Berlim. Criar durante a pandemia, foi um grande desafio, onde o caráter emocional, essencial no processo criativo em Arte, ganhou força de quase descontrole, quando fomos atravessados pelo episódio vivido por George Floyd. Tornou-se emergente dançar tal sensação. Como abrir mão do encontro corpo a corpo? Como nos transmutar em presença cênica no processo criativo à distância? São questões que pretendo esmiuçar, atravessado, por autores como Carmen Luz, Daniela Guimarães e Paulo Caldas, na encruzilhada dança-sociedade-decolonialidade e quem sabe assim vislumbrar caminhos, novas travessias para um por-vir criativo.

Palavras-chave: DANÇA. VIDEODANÇA. MEMÓRIA. DISTÂNCIA. CRIAÇÃO

Abstract: I propose through this report to reflect on emergencies present in creative processes woven from a distance, through digital tools. I bring for discussion "ASMA", videodance produced ordered by *Festival Dança em Trânsito*, which proposed the remote meeting between artists from different locations, in this specific case, Brasilia and Berlin. Creating during the pandemic was a great challenge, where the emotional character, essential in the creative process in Art, gained strength of almost out of control, when we were crossed by the episode lived by George Floyd. It became emerging to dance such a sensation. How to give up the melee encounter? How to transmute us into a scenic presence in the creative process at a distance? These are issues that I intend to look at, crossed, by authors such as Carmen Luz, Daniela Guimarães and Paulo Caldas, at the crossroads dance-society-decoloniality and who knows glimpse paths, new crossings for a creative to-come.

Keywords: DANCE. VIDEODANCE. MEMORY. DISTANCE. CREATION

Como artista e pesquisador da dança, não branco e gay, atuo na área de Dança há trinta anos dos quais dez foram atravessados pela experiência-vivência como candomblecista. Um divisor de águas na minha percepção de mundo. Para minha família de santo, e quando digo família – falo de um panteão que atravessa gerações e gerações em encontro direto com os meus antepassados de África – meu nome é *Naegan Sinalekue.*

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPel · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Neste relato reflito sobre emergências presentes em processos criativos tecidos à distância, por meio de ferramentas digitais, que ainda que permeados por muito diálogo, tem sua comunicação por vezes espaçada, imprecisa, incompleta.

Trago como referência para discussão "*ASMA*"[1], videodança produzido sob encomenda para o Festival Dança em Trânsito[2] que propôs o encontro remoto entre artistas de diferentes localidades, neste caso específico, Brasília e Berlim.

E se pudéssemos voltar no tempo? Dar alguns passos em direção a um passado remoto? Talvez tivéssemos preparados para o trabalho à distância, mediado por tecnologias de comunicação. Ambiente já explorado por artistas há anos, e, me pergunto o porquê de não ter me adentrado nesta seara criativa.

Fig 1: Asma ©Thiago Sabino

Quando eu, brasileiro e Martha Hincapie, colombiana radicada em Berlim, fomos notificados do sucesso na concorrência, celebramos. O desejo de fortalecer nossos laços, por meio de uma criação conjunta, nos parecia o bastante para enfrentar a solidão causada pela pandemia de Covid 19. Para Caldas (2021), "na pandemia, os gestos com que nos laçamos estão agora suspensos e interditados, mas podem e devem insistir como signo; e é como signo em ato e pleno de corpo que podem e devem ser de novo e sempre reivindicados". (CALDAS, 2021, n.p)

[1] Vídeo da obra na programação do Festival com cerca de 400 visualizações, disponível em https://youtu.be/x4V1qk1vrq4

[2] Festival de dança dirigido por GiseleTápias sediado na cidade do Rio de Janeiro.

ISSN: 2238-1112

O que não imaginávamos é que como artistas inseridos na contemporaneidade, não poderíamos nos privar de dialogar diretamente com tudo que nos rodeava. E foi justamente no rodeio entre homem negro e homem branco, que o touro-preconceito, o touro-assassino, o touro-escravagista imperou. Touro cuidadosamente nutrido pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado.

Em maio de 2020 George Floyd foi assassinado, asfixiado por um joelho, dobra do corpo que nos permite articular o andar, o correr, o saltar e o alçar voos, todas possibilidades de movimento ali reduzidas à imobilização do corpo do outro. Pensar que o joelho do homem branco, fardado, empoderado por um sistema que o privilegia e que por ele é regido, sobre o pescoço de um homem negro, subalternizado, nos fez lembrar que nunca houve alforria dos processos escravagistas de exploração do Mundo.

"I can't breath", fala repetida enquanto lhe foi possível repetir, ganhou as ruas em um levante mundial, nos lembrando que este alerta deveria ser ecoado na primeira pessoa do plural. De acordo com Luz (2019):

> Dança-se para intensificar o "lembrar" e a lembrança enquanto dupla ação afirmativa: como redundância evocativa da própria festa e agência individual-coletiva sobre o esquecer, um ato e uma política que ao mesmo tempo revelam e perturbam as feições e os intestinos coloniais do *establishment*. (LUZ, 2019, p. 292)

Nós tínhamos como fluxo criativo as perspectivas de corpos isolados e nossas ancestralidades como resgates para a fabulação de um mundo futurista, porém distópico.

Se no princípio uma distopia nos daria o impulso para a trajetória criativa, a morte de Floyd nos paralisou a ambos. Nos faltou o ar que aquele homem tanto precisou. Não respiramos juntas, nos engasgamos juntas e morremos também Tornou-se emergente dançar tal sensação.

Mas como mover sem respirar?

ISSN: 2238-1112

Fig 2: Asma ©Thiago Sabino

Eu precisava de apoio, e Martha estava à quilômetros de distância, as pessoas amigas, as pessoas pares também. Nossas conversas nos enchiam de vazios, de incertezas. Como ela mesma me dizia "*todo eso es muy complejo mi amor*"[3]... sim, nos chamávamos por amor, *corazón*, querida. Afeto não nos faltava, o que nos faltava era o corpo a corpo. Diálogo não nos faltava, o que nos faltava era o conforto do corpo a corpo.

Restou-me, assim, introjetar aquelas sensações tão dolorosas, torná-las memória, encarná-las e regurgitá-las no dia das filmagens, em estado de performance, como ignição para o meu mover.

Vale ainda pontuar que o processo de edição desta obra também foi pautado por ausências e incertezas. É na montagem que se definem a dramaturgia e as estórias que podem ser contadas, costuradas, ouvidas e recontadas. Como descrito por Guimarães (2017),

> [...] a criação do roteiro, a decupagem, os estados de imagens, a ação dos corpos, as criações de cenários, a escolha das locações, os movimentos de câmera, o uso de enquadramentos ou tipos de planos, as relações corpo e câmera até a ideia de composição final destes processos em sua montagem. Tudo parte e gira em função das percepções e sensações do corpo, no corpo e para o corpo. (GUIMARÃES, 2017, p. 26)

[3] " tudo isso é muito complexo, meu amor" (Tradução nossa)

ISSN: 2238-1112

Como abrir mão do encontro corpo a corpo? Como nos transmutar em presença cênica no processo criativo à distância. Re-agir é necessário e talvez neste movimento de re-ação esteja o novo por-vir criativo.

Fig 3: Asma © Thiago Sabino

Edson Beserra
UFBA
edsonbeserra@gmail.com
Mestrando pelo PRODAN UFBA, candomblecista, artista e pesquisador da dança, desenvolve produções em sua área há quase 30 anos e se motiva por temas que perpassem dramaturgia, performance, memória e ancestralidade por um viés interseccional e transdisciplinar.

Orientadora
Daniela Bemfica Guimarães
UFBA
bemfica.daniela@ufba.br
artecose@hotmail.com
Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança Universidade Federal da Bahia (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA (2012 e 2017). Docente Permanente do PPGDANÇA e PRODAN (UFBA). Líder Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2019) com o projeto “Trilogia do sonhar”.

ISSN: 2238-1112

Referências

CALDAS, Paulo. **A dança dos corpos interditados**. LOIE. Revista de danza, performance y nuevos médios. Argentina, abr.2021. Disponível em https://loie.com.ar/loie-08/reflexiones/a-danca-dos-corpos-interditados/. Acesso em 18 de junho de 2021.

GUIMARÃES, Daniela. ***CORPOLUMEN***: poéticas de (re)invenções no corpo na interação dança e cinema. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia. Bahia. 2017. Orientação: Profa. Dra. Ivani Santana. PPGAC-UFBA.

LUZ, Carmen. **Sobre não esquecer e lembrar**. In: HISTORIAS DA DANÇA: Antologia. São Paulo. Vol. 2. p. 287-299. 2019.

ISSN: 2238-1112

Time 5: e quando a dança da periferia chega ao teatro? processo de pesquisa e criação em dança na educação básica

Elizabeth Cruzeiro Scaldaferri (PRODAN/UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Este trabalho visa relatar o processo de criação em dança na educação básica com interação de outras linguagens artísticas, realizado em 2019 com estudantes da Escola Municipal Doutor Antonino Lessa, em Juiz de Fora/MG. *"Time 5"* como foi intitulado o trabalho interage a criação em dança, o gênero musical funk e o audiovisual, e seu processo se deu em duas etapas: a construção de um vídeo e a utilização deste na construção cênica. O pressuposto é que esta proposta de trabalho se aproxima do pensamento de Brandão (2014, p. 152) que em seu conceito de Arte como Tecnologia Educacional afirma: "...a vivência de processos de criação e de prática artística, quando conectados a processos de ensino-aprendizagem, mobilizam a sensibilidade, a percepção e a imaginação dos sujeitos...". Este relato faz parte de um estudo que compõe minha pesquisa no Programa de Mestrado Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia - PRODAN/UFBA.

Palavras-chave: DANÇA. ARTE. EDUCAÇÃO BÁSICA. TECNOLOGIA EDUCACIONAL.

Abstract: This work aims to report the process of dance creation in basic education with the interaction of other artistic languages, carried out in 2019 with students from Escola Municipal Doutor Antonino Lessa, in Juiz de Fora/MG. "Time 5", as the work was entitled, interacts with dance creation, the funk musical genre and the audiovisual, and its process took place in two stages: the construction of a video and its use in the scenic construction. The assumption is that this work proposal is close to the thought of Brandão (2014, p. 152) who in his concept of Art as Educational Technology states: "...the experience of processes of creation and artistic practice, when connected to teaching-learning processes, mobilize the subjects' sensitivity, perception and imagination...". This report is part of a study that makes up my research in the Professional Master's Program in Dance at the Federal University of Bahia - PRODAN/UFBA.

Keywords: DANCE. ART. BASIC EDUCATION. EDUCATIONAL TECHNOLOGY.

Desde 2014 integro como docente, artista e pesquisadora o quadro do magistério municipal de Juiz de Fora/MG, lecionando o componente curricular

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

dança[1] na Escola Municipal Doutor Antonino Lessa[2]. Assim, há oito anos proponho nesta escola um trabalho a partir da criação em dança com interação de outras linguagens artísticas partindo da seguinte questão: E quando os conhecimentos prévios dos estudantes são os movimentos do funk?

"Time 5" foi assim intitulado por ser o quinto trabalho que interage: a criação em dança a partir dos conhecimentos prévios de movimento dos estudantes, o gênero musical funk, muito apreciado pelos estudantes e o audiovisual. De acordo com o PCRM/Arte (2020 p. 280) "Em uma visão contemporânea, a Dança é uma arte que interfaceia com as mais diversas linguagens e que se coloca nos vários lugares". A ideia de *"Time 5"* foi trazer como protagonistas do trabalho os estudantes que há cinco anos participavam dos processos de criação em dança e que foram se tornando referência na dança dentro da escola para os estudantes mais novos.

> Do ponto de vista de um investimento na pessoa humana, o respeito e o cuidado para com ela, traz um propósito de superação de uma secular história de exclusões. Para tanto suscito atenção às oportunidades geradas a partir de experiências artístico-estéticas quando tratadas como campos de conhecimento. (RANGEL, 2015 P.3)

[1] A rede municipal de ensino de Juiz de Fora contempla o componente curricular dança desde 1996. A dança é lecionada por professores específicos, está presente em algumas escolas no contraturno, em outras como ampliação da carga horária ou nas escolas de tempo integral compondo a grade curricular. Desde 2012, a Rede Municipal conta com uma Proposta Curricular de Arte, que apresenta pontos importantes para o que se espera de um ensinar, aprender significativo em Arte. Em 2020 a Secretaria de Educação revisou a Proposta Curricular da Rede Municipal (JUIZ DE FORA, 2012) afim de atender a uma prerrogativa prevista na Base Nacional Comum Curricular[1] (BRASIL, 2017). Esta revisão considerou que a PCRM/Arte (JUIZ DE FORA, 2012) se encontra em acordo com a BNCC (BRASIL, 2017), mantendo o documento municipal como norteador das práticas pedagógicas para o ensino de Arte.

[2] A Escola Municipal Doutor Antonino Lessa, está situada no bairro Santa Efigênia, Zona Sul da cidade de Juiz de Fora/Minas Gerais. Atualmente atende estudantes do 2 º ao 9 º anos do Ensino Fundamental. Os estudantes na sua maioria residem no bairro ou nas proximidades e são oriundos de situação sócio econômica desfavorecida.

ISSN: 2238-1112

Fig.1 – Material de divulgação de "Time 5" com depoimento dos estudantes do ensino fundamental II

ISSN: 2238-1112

O processo de criação de *"Time 5"* se deu em um primeiro momento com a construção de um vídeo. Para tal, com os estudantes do ensino fundamental II partimos do estudo e seleção de imagens dos quatro trabalhos de dança anteriores. A partir da relação entre expressar – fruir – refletir – criticar os estudantes trouxeram depoimentos que defininem uma reflexão crítica sobre a dança nas suas vidas. A Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2017) propõe que a abordagem das linguagens artísticas no ensino fundamental articule seis dimensões[3] do conhecimento que caracterizam a singularidade de uma experiência artística. Uma outra ação partiu da proposta feita para que captassem imagens dançando em suas casas, trazendo assim um pouco dos seus contextos para o trabalho. Esse material foi mesclado a produção dos estudantes do ensino fundamental I. Para estes, propusemos a captura de imagens dançando na escola, e o depoimentos dos mesmos contando sobre quem os inspira a dançar. O pressuposto é que esta proposta de trabalho se aproxima do pensamento de Brandão (2014, p. 152) que em seu conceito de Arte como Tecnologia Educacional afirma:

> ... a vivência de processos de criação e de prática artística, quando conectados a processos de ensino-aprendizagem, mobilizam a sensibilidade, a percepção e a imaginação dos sujeitos, exercitando sua flexibilidade, curiosidade e interesse em participar. (BRANDÃO, 2014 P. 152)

[3]• Criação: refere-se ao fazer artístico, quando os sujeitos criam, produzem e constroem. Trata-se de uma atitude intencional e investigativa que confere materialidade estética a sentimentos, ideias, desejos e representações em processos, acontecimentos e produções artísticas individuais ou coletivas. Essa dimensão trata do apreender o que está em jogo durante o fazer artístico, processo permeado por tomadas de decisão, entraves, desafios, conflitos, negociações e inquietações. • Crítica: refere-se às impressões que impulsionam os sujeitos em direção a novas compreensões do espaço em que vivem, com base no estabelecimento de relações, por meio do estudo e da pesquisa, entre as diversas experiências e manifestações artísticas e culturais vividas e conhecidas. Essa dimensão articula ação e pensamento propositivos, envolvendo aspectos estéticos, políticos, históricos, filosóficos, sociais, econômicos e culturais. • Estesia: refere-se à experiência sensível dos sujeitos em relação ao espaço, ao tempo, ao som, à ação, às imagens, ao próprio corpo e aos diferentes materiais. Essa dimensão articula a sensibilidade e a percepção, tomadas como forma de conhecer a si mesmo, o outro e o mundo. Nela, o corpo em sua totalidade (emoção, percepção, intuição, sensibilidade e intelecto) é o protagonista da experiência. • Expressão: refere-se às possibilidades de exteriorizar e manifestar as criações subjetivas por meio de procedimentos artísticos, tanto em âmbito individual quanto coletivo. Essa dimensão emerge da experiência artística com os elementos constitutivos de cada linguagem, dos seus vocabulários específicos e das suas materialidades. • Fruição: refere-se ao deleite, ao prazer, ao estranhamento e à abertura para se sensibilizar durante a participação em práticas artísticas e culturais. Essa dimensão implica disponibilidade dos sujeitos para a relação continuada com produções artísticas e culturais oriundas das mais diversas épocas, lugares e grupos sociais. • Reflexão: refere-se ao processo de construir argumentos e ponderações sobre as fruições, as experiências e os processos criativos, artísticos e culturais. É a atitude de perceber, analisar e interpretar as manifestações artísticas e culturais, seja como criador, seja como leitor (BRASIL, 2017 P. 194).

ISSN: 2238-1112

Fig.2 – Estudante 1 – Frame dos vídeos de 2015, 2016, 2017 e 2018

Fig.3 – Frame do vídeo feito pelo estudante 1 para o trabalho “Time 5” 2019

Fig.4 – Trecho depoimento estudante 1

ISSN: 2238-1112

Fig.5 – Estudante 2 – Frame dos vídeos de 2016, 2017 e 2018

Fig.6 – Frame do vídeo feito pelo estudante 2 para o trabalho “Time 5” 2019

Fig.7 – Trecho depoimento estudante 2

ISSN: 2238-1112

Durante todo o processo de criação do vídeo, nas aulas, procurei trabalhar com propostas que ampliassem o repertório de movimento dos estudantes e que promovesse a interação entre os estudantes do ensino fundamental I e II.

> A produção de conhecimento a partir do corpo está em permanente expansão. O desenvolvimento de suas capacidades sensório-motoras através do fazer artístico nos possibilita lidar com desafios, rupturas, descontinuidades e incertezas, ao lado do prazer de criar espaços de participação, compartilhamento e troca, com vistas à inserção pessoal e emancipação social. (RANGEL, 2015 P.4)

Fig.8 – Propostas em aula

Com o vídeo finalizado passamos ao segundo momento do trabalho: estudar as imagens e construir a cena.

> Os processos de criação precisam ser compreendidos como tão relevantes quanto os eventuais produtos. Além disso, o compartilhamento das ações artísticas produzidas pelos alunos, em diálogo com seus professores, pode acontecer não apenas em eventos específicos, mas ao longo do ano, sendo parte de um trabalho em processo. A prática investigativa constitui o modo de produção e organização dos conhecimentos em Arte. (BRASIL, 2017 P193)

O vídeo é o elemento motivador do trabalho, ele abre possibilidade para o estudante estar em cena, porém este é livre para fazer escolhas. É importante pontuar que os estudantes ao longo dos anos se apropriaram de todas as etapas que compõe o processo de construção de um trabalho cênico, passando de agentes passivos a agentes ativos no processo de aquisição do conhecimento.

> Nessa dinâmica, a arte se alia ao processo de educação, estimulando encontros e diálogos, propiciando (re)construções. Mexe com o que não é imediatamente visível a “olhos nus”, pois toca em questões subjetivas e sutis. Valores que se transformam em atitudes e comportamentos, conformando dimensões do campo do ser e do conviver, tais como a

ISSN: 2238-1112

> autoestima, a confiança, a aceitação, o respeito, o diálogo, a flexibilidade, a disciplina, o comprometimento, a determinação, o prazer, e tantos outros. (BRANDÃO, 2014 P. 152)

A experiência artística *"Time 5"* estreou na XI Mostra Estudantil de Arte[4], oportunizando a um trabalho de periferia estar em um espaço central de arte da cidade. Em cena 40 estudantes – dançarinos – criadores também são responsáveis por registrar a apresentação com câmeras no tripé, na mão e acopladas ao corpo. De acordo com a BNCC (BRASIL, 2017 P.193) "A aprendizagem de Arte precisa alcançar a experiência e a vivência artísticas como prática social, permitindo que os alunos sejam protagonistas e criadores.".

Este relato faz parte de um estudo que compõe minha pesquisa no Programa de Mestrado Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia - PRODAN/UFBA.

Fig.9 – Elenco de "Time 5" – Teatro Paschoal Carlos Magno

[4] Mostra Estudantil de Arte é um evento realizado pela Secretária de Educação e Prefeitura de Juiz de Fora e acontece anualmente desde 2010. O objetivo da mostra é expor todos os trabalhos artísticos desenvolvidos nas escolas municipais. Durante uma semana acontece exposições de artes visuais e apresentações de dança, música, teatro e vídeo em espaços de arte da cidade.

ISSN: 2238-1112

Fig.10 – Estrea de “Time 5” – XI Mostra Estudantil de Arte – Teatro Paschoal Carlos Magno

Fig.11 – Banner com trecho de música criada pelos estudantes do ensino fundamental I

Autora: Elizabeth Cruzeiro Scaldaferri
PRODAN/UFBA
elizascaldaferri@hotmail.com
Elizabeth Scaldaferri é professora de dança da rede municipal de ensino de Juiz de Fora/MG, mestranda do Programa de Pós Graduação Profissional de Dança da UFBA pós graduada em Metodologia do Ensino das Artes (Uninter), e em Teatro e Dança na Educação (Faculdade Angel Vianna), licenciada em Artes Visuais (Claretiano) e em Pedagogia (Universidade Federal de Juiz de Fora).

Orientadora: Beth Rangel
PRODAN-UFBA
bethrangel19@gmail.com
Beth Rangel é professora Dra. da Escola de Dança da UFBA, coordenadora do Programa de Pós Graduação Profissional de Dança da UFBA, atua em pesquisas da Arte enquanto Tecnologia Educacional. É líder do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces.

Referências:

BRASIL. Ministério da Educação: LDB 9394/96 **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional** – Brasília: MEC, 1996: Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm. Acessado em: 06/04/2021

BRANDÃO, A. E. S. **A Arte como Tecnologia Educacional.** Salvador, 2014. Número de páginas (258f.) Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Salvador 2014.

RANGEL, B. **Corpo-sujeito e comunidades de sentido no entrelaçamento da arte, educação e cultura.** XI ENECULT – Encontro de estudos multidisciplinares de cultura – Salvador – 2015. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/artigos-aprovados. Acessado em: 30/06/2021

PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. Secretaria de Educação. **Proposta Curricular Arte** – Juiz de Fora/MG: 2020: Disponível em: https://www.pjf.mg.gov.br/secretarias/se/escolas_municipais/curriculos/arquivos/2020/arte.pdf. Acessado em: 05/04/2021

PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. Secretaria de Educação. **Proposta Curricular Arte** – Juiz de Fora/MG: 2012: Disponível em: https://www.pjf.mg.gov.br/secretarias/se/escolas_municipais/curriculos/arquivos/miolo_artes.pdf. Acessado em: 05/04/2021

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Implicações de processos artístico-pedagógicos na criação de dois espetáculos de dança no contexto escolar

Érica Ocké (PRODAN/UFBA)
Geórgia Rita Palomino (PRODAN/UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Este trabalho relata os processos de ensino-aprendizagem na criação dos espetáculos de Dança: “Movimentos do Brasil: a história da nossa música” (2018), da Escola de Dança A-rrisca, Ilhéus-BA; e “Entre Invisíveis e Esquecidos: nossos heróis” (2018), da Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, Araraquara-SP. Os processos propunham, em suas práticas artístico-pedagógicas, estratégias multi-inter-disciplinares a partir de ações coletivas, que dialogaram com contextos, educacionais, sociais e artísticos, e incitaram trocas ativas e criativas entre os sujeitos implicados, possibilitando uma educação emancipatória. Os desdobramentos desses processos contemplaram campos conceituais, procedimentais e atitudinais, potencializaram protagonismo e alteridade, ampliaram habilidades e saberes; possibilitaram posicionamentos críticos, estéticos e políticos, corroborando para a criação de cidadãos mais cientes e implicados, condições essas, tão urgentes às transformações sócio-político-culturais.

Palavras-chave: EDUCAÇÃO. PROCESSO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO. ESPETÁCULO.

Abstract: This work reports the teaching-learning processes in the creation of Dance espectacles:“Movimentos do Brasil: a história da nossa música” (2018), by the Escola de Dança A-rrisca, Ilhéus-BA; e “Entre Invisíveis e Esquecidos: nossos heróis” (2018), by the Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, Araraquara-SP. The processes proposed, in their artistic-pedagogical paractices, multi-interdisciplinary strategies based on collective actions, which dialogued with educational, social and artistic contexts, and incited active and creative exchanges between the subjects involved, enabling an emancipatory education. The unfolding of these processes contemplated conceptual, procedural and attitudinal fields, potentiated protagonism and alterity, expanded abilities and knowledge; they enabled critical, aesthetic and political positions, supporting the creation of more aware and involved citizens, conditions that are so urgent for socio-political-cultural transformations.

Keywords: EDUCATION. ARTISTIC PEDAGOGICAL PROCESS. SPECTACLE.

No presente trabalho, relatamos sobre as implicações de processos artístico-pedagógicos na criação de dois espetáculos de dança, dentro do contexto escolar de Geórgia Palomino, historiadora, artista da dança, docente na Escola

ISSN: 2238-1112

Municipal de Dança “Iracema Nogueira” da cidade de Araraquara-SP e mestranda do PRODAN/ UFBA, sob a orientação da Prof. Dr.ª Gilsamara Moura; e, Érica Ocké, diretora e docente da escola de Dança da A-rrisca em Ilhéus Bahia, licenciada em Dança pela UFBA, mestranda do PRODAN/UFBA, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Beth Rangel. Tais experiências são distintas em seus contextos, mas situadas na mesma época em 2018, e, principalmente, com processos e resultados similares.

Abordaremos os espetáculos, ambos realizados com adolescentes:

“Entre Invisíveis e Esquecidos: nossos heróis”, da Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, escola pública de ensino Integral, da Rede Municipal de Educação, que propõe aulas e ações em Artes e na qual a Dança, como pensamento de corpo, é central junto às demais linguagens, numa tessitura humanizadora, emancipatória e disruptiva.

“Movimentos do Brasil: a história da nossa Música”, da A-rrisca Cia. de Dança, escola privada que oferece cursos livres de diversas técnicas de Dança, dentro de um contexto de ensino não formal e formal no Curso de Educação Profissional em Nível Médio em Dança. A A-rrisca têm plano de cotas e atende sujeitos com realidades familiares, econômicas, educacionais bem distintas.

Ressaltamos a importância do processo artístico-pedagógico na construção desses espetáculos, já que potencializou o ensino-aprendizagem e a construção de conhecimentos relevantes. Todo ser é social, relaciona-se com outros e com contextos, gerando e friccionando saberes e ignorâncias. Quando esses sujeitos têm a oportunidade de experienciar práticas artístico-pedagógicas, o processo educacional se complexifica e ganha outros contornos, contemplando o fazer-pensar-sentir, o que gera mudanças significativas nas práticas, nos pensamentos e entendimentos que são indissociáveis; tais mudanças vão refletir nas suas relações e consequentemente potencializar a construção de saberes nos campos conceituais, procedimentais e atitudinais (Rangel, 2015).

ISSN: 2238-1112

Esquema 1: Relações na construção de conhecimentos e a interferência do processo artístico-pedagógico nesse processo.

"Movimentos do Brasil: a história da nossa música", abordou os movimentos musicais do Brasil contextualizados no momento histórico em que surgiram e durante o qual perduraram. O início do processo artístico-pedagógico se deu com convite aos alunos a apresentarem músicas com que se identificavam, essas músicas serviram como ignições para pesquisa feita em camadas, todas as etapas se conectavam com propósito de aprofundar as trocas e os conhecimentos. A partir dos estilos musicais apresentados foram identificados ritmos de origem, foram feitos debates sobre as letras das músicas e seus impactos sociais, levantou-se outros estilos musicais, movimentos musicais e o contexto histórico em que estavam inseridos. Esse processo possibilitou apreciação de novos estilos musicais e a admiração pela força que essa expressão representa na nossa história, suas relevâncias e significados. Aflorou sentimento de identidade e relação com questões vivenciadas e debatidas na contemporaneidade.

"Entre Invisíveis e Esquecidos: nossos heróis" foi concebido a partir de intensas pesquisas e reflexões da obra de Paulo Freire "Pedagogia do Oprimido" (1968) que completava 50 anos e do conceito de herói. Estudantes produziram vídeos-depoimentos sobre o que é herói e, a partir de vários desdobramentos e desconstruções do conceito, chegamos ao entendimento de herói coletivo, ou seja, grupos de pessoas que são historicamente invisibilizados, que lutam e resistem contra as diversas formas de opressões. Identificados alguns desses grupos, iniciamos pesquisas sobre a repercussão dos movimentos sócio-culturais que eclodiram com esses sujeitos. A turma do 4ª ano se aproximou do grupo LGTBQ+ e

do movimento cultural do Vogue[1]. Iniciamos intensos debates sobre gênero e violência e sobre formas de resistência dessas minorias. A criação coreográfica foi coletiva inspirada em releituras da dança vogue. Essas experiências permitiram aos estudantes, ampliar a conscientização dos apagamentos históricos e controle de protagonismos.

A possibilidade do envolvimento dos estudantes, na concepção/criação pela/para/em dança, a aproximação e a retroalimentação com os contextos educacionais, sociais e artísticos (Moura, 2017) foram imprescindíveis para o desenvolvimento da potencialidade criativa deste processo, que possibilitou o construto de novos saberes, evidenciando, assim, protagonismo dos sujeitos implicados.

Nas performances, estudantes partícipes de todo o processo, foram muito propositivos, ativos, criativos, e o processo se desenvolveu de forma dialógica, horizontal e solidária. Percebemos que essa participação, possibilitou o desenvolvimento de competências plurais cujas autonomias se evidenciaram. Apresentaram posicionamentos estéticos-políticos-críticos 'corpados' em seus discursos, indicando que, aquilo que se objetivava enquanto processo artístico-pedagógico, se materializava enquanto dança.

Observou-se, entre os estudantes envolvidos, uma perceptível noção de autonomia e pertencimento que transcendeu os muros das escolas. Tais transformações apontam para a necessidade urgente (e insistente) de mudanças nas dinâmicas de poder nas práticas pedagógicas. Para a construção de uma cidadania cultural, há de se acreditar que iniciativas como essas, transformam o mundo, do micro ao macro. Viva a dança nas escolas!

Geórgia Palomino
UFBA
geopalomino@gmail.com
Mestranda do PRODAN/UFBA orientada pela Prof.ª Dr.ª Gilsamara Moura, Historiadora, Artista da Dança, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança –UFBA, Arte-educadora na Escola Municipal de Dança "Iracema Nogueira", Araraquara- SP, idealizadora e performer do projeto artístico "Ella A Comportada".

Érica Ocké

[1] Vogue ou *voguing* é um movimento cultural, que surgiu a partir de 1970, na cena *drag* estadunidense. A dança parte das poses de modelos da revista "VOGUE". A comunidade LGTBQ+ negras e latinas eram invisibilizadas nos concursos de *drags*, então *Crystal Labeija,* reúne esses excluides e inaugura a primeira casa *voguers,* em Nova York.

UFBA
eocke@hotmail.com
Mestranda do PRODAN/UFBA orientada pela Prof.ª Dr.ª Beth Rangel, Licenciatura em Dança-UFBA, especialista em Metodologia do Ensino das Artes- UNINTER, diretora artística e pedagógica da A-rrisca Cia. de Dança e do Curso Técnico Profissionalizante em Dança da A-rrisca.

Gilsamara Moura
UFBA
gilsamaramoura@gmail.com
Artista da dança, curadora e consultora de projetos culturais. Pós-doutora em Dança e Política pela Université Côte D'Azur (Nice-França). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com pesquisa sobre Políticas Públicas em Dança. Professora Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Dança (PPGDança), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do PRODAN, na UFBA.

Beth Rangel
UFBA
bethrangel19@gmail.com
Professora Dra. da Escola de Dança da UFBA, coordenadora do Programa de Pós-Graduação Profissional de Dança da UFBA, atua em pesquisas da Arte enquanto Tecnologia Educacional. É líder do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e enlaces.

Referências:

MOURA, Gilsamara. **Contextos Múltiplos na Dança**. Salvador: UFBA, Escola de Dança. Salvador: EDUFBA, 2016.

RANGEL, Beth. Corpo-Sujeito e Comunidades de Sentido no entrelaçamento da Arte, Educação e Cultura. **Anais do XI Enecult**: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: FACOM/UFBA, 2015.

ISSN: 2238-1112

Da palavra ao corpo, do corpo à palavra: a circularidade entre o discurso poético, o movimento e a escrita numa oficina de criação de dança-teatro para mulheres

Fernanda Veiga Motta (Doutoranda, PPGAC-UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Na dialética de um corpo dançante banhado pela linguagem, me pergunto como corpo e palavra se articulam na criação em dança. Num caminho de pesquisa que se interessa pelos impulsos internos que criam o gesto e pela reverberação cinética de um corpo carregado de sua memória, afetos e pelo mundo ao seu redor. Uma perspectiva possível a partir das experimentações do século XX e que "procura explorar as sensações internas do movimento e as potências do seu corpo-consciência" (GODFROY, 2018, p.2). Na oficina de criação que anima essas reflexões, buscamos articular o movimento e a escrita de nove mulheres, praticantes da dança, e suas memórias. Considerando a arte como um "campo extenso" e relacional, entre si e o outro e a ausência de um canal privilegiado entre estas duas expressões artísticas (escrita e movimento) (LOUPPE,1998). O processo, inspirado na dança-teatro Bauschiana, ocorreu entre outubro e dezembro de 2019 no Teatro Vila Velha, em Salvador, e levou à criação do movimento a partir da memória singular das participantes, memória e seu aspecto lacunar, entre lembrança e esquecimento (Coutinho, 2004), entrelaçada aos devaneios poéticos dela insurgentes. Guiadas por instruções poéticas que levaram à uma escuta de si e do mergulho somático que guia a escrita. Escrita de si mobilizada pela memória e seus furos, num sistema circular em que a palavra move o corpo, que, por sua vez, desencadeia uma escrita de fonte corporal, que temporariamente denominamos de incorescrita.

Palavras-chave: PROCESSO CRIATIVO, DANÇA-TEATRO, ESCRITAS DE SI, MEMÓRIA.

Abstract: In the dialectic of a dancing body bathed in language, I wonder how body and word are articulated in dance creation. In a research path that is interested in the internal impulses that create the gesture and in the kinetic reverberation of a body charged with its memory, affections and the world around it. A possible perspective from the experiments of the 20th century and which "seeks to explore the internal sensations of movement and the powers of its body-consciousness" (GODFROY, 2018, p.2). In the creative process that animates these reflections, we seek to articulate the movement and writing of nine women and their memories. Considering art as an "extensive field" and relational, between oneself and the other and the absence of a privileged channel between these two artistic expressions (writing and movement) (LOUPPE,1998). The process, inspired by the Bauschian dance-theatre, took place between October and December 2019 at Teatro Vila Velha, in Salvador, and led to the creation of movement from the singular memory of the participants, and its incomplete aspect (Castelo Branco, 1994) , intertwined with their insurgent poetic daydreams (Bachelard, 1988). Guided by poetic instructions that led to listening to oneself and the somatic dive that guides writing. Self writing mobilized by

ISSN: 2238-1112

memory and its absences, in a circular system in which the word moves the body, which, in turn, triggers a writing from a bodily source, which we temporarily call *incorescrita*.

Keywords: CREATIVE PROCESS, DANCE-THEATER, SELF WRITING, MEMORY.

1. Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis: um processo de criação e reinvenção.

Entre outubro de dezembro de 2019, pouco antes do mundo ser terrivelmente abalado pela pandemia de Corona Vírus, conduzi, ao lado de nove mulheres de trajetórias distintas, o laboratório de criação Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis. O processo compõe o eixo dorsal de minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Pensado e proposto para mulheres, o laboratório de dança e escrita promoveu uma imersão. Teve por inspiração o processo criativo de perguntas e respostas da dança-teatro bauschiana, acrescido de exercícios de improvisação e exploração corporal, advindos de meu percurso nas artes do corpo e outros pensados para a experiência do laboratório.

Iniciamos os trabalhos no Teatro Vila Velha em Salvador, com a participação de 13 mulheres, e, ao longo do trajeto, finalizamos com um grupo de nove mulheres. O trabalho baseou-se nas memórias das participantes como fonte de criação, numa tentativa de explorar seu aspecto descontínuo, fragmentário, por vezes alucinatório e singular. Abordamos um entendimento de memória, desenvolvido por Freud (1895), nos primórdios de suas escritas, que entende o aparelho psíquico como um aparelho de memória, e nota seu aspecto lacunar e mutável, afeito aos afetos que nos marcaram, à logica de prazer e desprazer envolvidos aí e a repetição. Este ponto de vista entende também que a memória é capaz de reinvenção no presente e tem por propriedade ser composta pelo par lembrança-esquecimento, como aponta Coutinho (2004).

As experimentações corporais surgidas no processo, levavam em conta o corpo como uma materialidade que carrega traços da memória, das relações e do mundo à sua volta. As improvisações que faziam emergir o movimento eram da ordem de impulsos internos que guiam o corpo, que é também um corpo-consciência, que se interessa e se move pela exploração de suas potencialidades e

ISSN: 2238-1112

desejos presentes, mais do que pela simbolização direta da palavra e do mundo (Godfroy, 2018).

A prática, que todo tempo foi guia da pesquisa e de seu andamento, apontou o caminho, desta forma, a escrita passou a se apresentar após a experimentação corporal, ensejada pelas memórias visitadas e pelas sensações de corpo, despertadas pelas questões direcionadas às participantes. O caderno de bordo, ou o caderno de notas mnêmicas, acompanhou o laboratório como um parceiro das mulheres. Parte de suas escritas e relatos eram compartilhados em roda ao fim dos encontros, outra parte permanecia oculta, entre as autoras e a folha, guardando segredos das memórias evocadas.

2. Emergências mnêmicas e espiraladas do processo

A partir do encontro destes femininos, desenvolvemos um processo que se caracterizou pela cumplicidade entre as mulheres envolvidas, bem como pela escuta que despontou como aspecto chave da prática, criando um espaço de criação cênica e escrita, mas também de escuta de si e das outras.

Os movimentos criados pelas participantes a partir das questões permaneceram livres e fieis aos seus impulsos criadores. Eram, por vezes gestos, ou uma ação repetida, noutras uma sequência e uma canção, noutras ainda, uma cena. Ao fim do laboratório, solicitei que fizessem uma colagem dessas criações, entre movimento e escrita, podendo conter o texto falado ou não, sem restrições para o formato e que comporia a mostra pública ao fim do laboratório. Uma espécie de redução do trabalho feito ao longo dos encontros, que era já então um traço de memória.

Dos primeiros resultados do processo, apontamos alguns elementos que se destacaram nas cinéticas e escritas:

- A presença da ancestralidade feminina: principalmente nas figuras das mães e avós, a ancestralidade marcou a produção das participantes. Dessas figuras, se aproximavam e distanciavam, num jogo entre semelhanças e diferenças, que compunha o mosaico das memórias trazidas para a cena. A ancestralidade feminina se mostrando como força matriz na constituição das memórias.

- A Interseccionalidade e a diferença no feminino: trabalhar com as memórias singulares comporta em si a noção de uma experiência única,

ISSN: 2238-1112

intransponível, de cada mulher. Todavia, é preciso destacar a Interseccionalidade que marca a experiência de mulheres negras, numa sociedade racista e patriarcal que impõe à estas mulheres, uma lógica estrutural de preconceitos e desigualdade (Akotirene,2018). A experiência desta marca atravessou o trabalho com as memórias desveladas pelas participantes negras do laboratório. Em tempos de embates políticos e ódio, mas também de retomada do feminismo, suas nuances e importância, evidenciamos a presença da interseccionalidade na experiência do feminino, no laboratório.

- Uma escrita fragmentar: as escritas advindas do processo, surgidas a partir do retorno às memórias, e evocadas pela contingência do presente, apresentaram um caráter fragmentar e poético, não evidenciavam narrativas ou estórias contínuas, mas sensações, contemplações e cruzamentos de noções de passado e presente, num arranjo reduzido, que continha o núcleo da experiência vivida no processo e uma reinvenção da memória.

Além destes resultados, o processo criativo nos apresentou, como desdobramento, uma estrutura circular, entre palavra falada, movimento do corpo e escrita. A partir da prática, observamos nascer um fluxo contínuo, em que a palavra falada guiava o momento de improvisação e anunciava as questões dirigidas às mulheres, abrindo espaço para o surgimento dos movimentos e criações gestuais, estas, por sua vez, conduziam à escrita. Esta escrita de caráter singular, poético, fragmentar e de fonte corporal nomeamos *incorescrita*, num neologismo que leva consigo o radical *cor*, remetendo ao coração e ao centro do corpo. Escrita de si, propiciada pelo corpo, pela experiência do laboratório, pela cumplicidade desenvolvida por nós, mulheres, ao longo desta trajetória e pela escuta (de si e das outras), que se encontra no centro da estrutura circular que propomos e que acompanhou todo o processo.

Fernanda Veiga Motta
PPGAC-UFBA
fernandaveig@gmail.com
Fernanda Veiga é doutoranda no PPGAC-UFBA, mestre pelo departamento de Psicanálise da Université Paris 8. Atualmente é bolsista CAPES-Print de doutorado sanduíche na Université Côte d'Azur em Nice, França. É psicóloga, artista da cena e baiana de corpo e alma.

Orientadora de doutorado:
Denise Coutinho
UFBA
Denisecoutinho1@gmail.com
Professora associada do Instituto de Psicologia da UFBA. Doutora em Letras e Linguística pela UFBA, tendo realizado Doutorado-Sanduíche em Princeton University (2002). Graduada em Psicologia pela UFBA. Docente Permanente Pós-PSI e do PPGAC, ambos da UFBA. Membro da ABRACE e membro da ANDA.

Referências:

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

COUTINHO, Denise. **Tempo perdido e reinventado**: memória e contingência em literatura e psicanálise. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras. Salvador, 2004.

FREUD, Sigmund. **Projeto para uma psicologia científica**. In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1895/2006

GODFROY, Alice. ***Le biais figural de la parole***– à l'adresse des corps dansants, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne, 2018. Disponível em www.pourunatlasdesfigures.net. Acesso em: 28 de mar 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Isso é um teste

Flávia Dalla Bernardina (UFES)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Trata-se de artigo sobre o projeto *Isso é um teste*, que propõe, durante a quarentena, projeções semanais de vídeos de dança e performance na parede de um prédio em Vitória – ES, com transmissão ao vivo pelo Instagram. O projeto teve início na pandemia, com o fechamento dos teatros e espaços culturais e com a impossibilidade de fruição presencial de trabalhos de dança e performance de artistas brasileiros e estrangeiros, como Henrique Rodovalho em espetáculos da Quasar Cia. de Dança, Alex Neoral com a Focus Cia. de Dança, Henrique Lima, Jacob Storer, Cora Laszlo, Morena Nascimento, Diogo Granato, Rafael Abreu, Antônio Miano, Rafaela Seyhoun, para citar alguns. Pretende-se analisar os desdobramentos das obras em dança e performance apresentadas simultaneamente em suportes diversos - a parede de um prédio na projeção e a tela do celular na transmissão ao vivo – que abrem campo para outras experiências de fruição. Outro ponto que se pretende abordar são as diferentes escalas que os trabalhos assumem, também de forma simultânea, uma maior que a original na projeção na parede do prédio e uma escala reduzida na tela do celular e como tais recepções são percebidas pelo público. Questionamos no artigo como as relações da ordem do comum podem ser estabelecidas à distância, a partir da recepção da obra no isolamento social, seja visualmente na parede de um prédio, seja virtualmente pela transmissão ao vivo da tela do celular.

Palavras-chave: PROJEÇÃO; TRANSMISSÃO AO VIVO; DANÇA.

1. Isso é um teste

O projeto *Isso é um teste*, iniciado no início da pandemia, em abril de 2020 – e que segue até hoje - propõe durante o período de isolamento social, momento em que os espaços culturais estão temporariamente fechados, realizar projeções de vídeos de dança e performance de artistas brasileiros e estrangeiros na parede de um prédio em Vitória – ES, com transmissão ao vivo pelo Instagram.

Com o fechamento dos teatros e espaços culturais e com a impossibilidade de fruição presencial de trabalhos de dança e performance, o projeto *Isso é um Teste* busca ampliar, num momento contingencial em que vivemos uma pandemia, o acesso a obras de dança e performance registradas em vídeo.

O projeto ocupa-se da tentativa de manutenção dos vínculos em tempos de isolamento social, vínculos esses estabelecidos na relação com a obra de arte, e

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

construídos em espaços culturais, que possibilitam a sustentação de uma memória comum.

A escolha do nome foi proposital e dialoga com a zona de experimentações a que se propõe, para a criação e sustentação de afetos em tempos distópicos. Não há, aqui, pretensões de reconhecimentos ou premiações, mas a manutenção da rede e dos fluxos tecidos.

Nas transmissões simultâneas dos trabalhos – na parede do prédio e ao vivo pelo Instagram – nos importa pensar em como manter tais vínculos ativos no isolamento social, e como as relações na ordem do comum podem ser tecidas à distância, ainda que virtualmente, a partir da recepção da obra seja presencialmente na parede de um prédio, seja virtualmente pela transmissão ao vivo da tela do celular.

A ampliação das possibilidades de fruição das obras performáticas pelo público, num contexto sócio-cultural de restrições de circulação e convívio em espaços culturais, sejam eles públicos ou privados é uma das questões levantadas no processo criativo.

Também, observamos a contemplação dos desdobramentos da veiculação das obras em mídias e suportes em escalas diferentes, de maneira simultânea - uma macro, na projeção na parede de um prédio em Vitória-ES e a outra micro, pela tela do celular na transmissão ao vivo.

Esta última permitindo que qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo possa acessar o trabalho dos artistas apresentados. O projeto tem como objetivo abrir campo para outras experiências estéticas de fruição dos trabalhos de dança e performance.

Pretende-se com este projeto ampliar as possibilidades de fruição das obras performáticas pelo público, num contexto sócio-cultural de restrições de circulação e convívio em espaços culturais, sejam eles públicos ou privados. Pretende-se ainda, contemplar os desdobramentos da veiculação das obras em mídias e suportes em escalas diferentes, de maneira simultânea - uma macro, na projeção na parede de um prédio em Vitória-ES e a outra micro, pela tela do celular na transmissão ao vivo. Esta última permitindo que qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo possa acessar o trabalho dos artistas apresentados.

O que se vê é uma dupla (ou tripla) mediação na fruição do trabalho de dança ou performance: a dança para a tela; a projeção desta tela na parede de

ISSN: 2238-1112

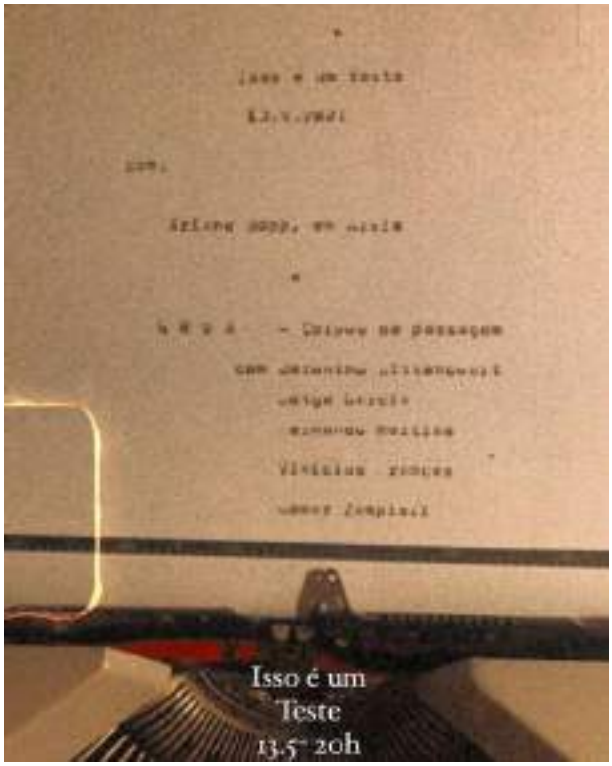
fundos de um prédio na cidade de Vitória – ES; essa projecão é transmitida ao vivo pelo Instagram da Autora (@flaviadalla) e fica gravado no *feed*.

Por Instantes de Felicidade, Quasar Cia. De Dança, coreografia de Henrique Rodovalho e direção de Vera Bicalho.

Está em cena a relação com a falta, com a articulação dos afetos e com uma estética da gambiarra e da precariedade, o que reforça o título escolhido para o projeto, além de encharcar de sentido aquilo que é possível ser feito, e não um ideal do que deve ser. A ausência de uma cronologia ou de uma agenda predeterminada autoriza a sua realização a partir da demanda que obedece a um outro tempo, o tempo de *kairós*, das artes e dos desejos.

O uso da máquina de escrever nos convites estrutura um exercício quase que diário de construção de um tempo, aquele que pensa mas não escreve de imediato. Há uma elaboração em curso que não se rende ao tempo máquina.

ISSN: 2238-1112



Como ampliar quando o mundo te limita? Como manter viva a sensação de estar em cena? As luzes da casa se apagam, o vinho é aberto, as crianças circulam livremente para transitar pelo espaço, para assistir e interagir com os trabalhos enviados pelos artistas. Incenso, alinhamento do projetor, celular equilibrando-se dentro de um copo de boca larga.

No paredão que recebe a dança, os corpos dos bailarinos interagem com as janelas entreabertas e com as caixas de ar condicionado. Coincidências e sincronias que se revelam nas prerrogativas do espectador atento e disponível, seja na tela do celular, seja presencialmente na rua. Registros valiosos que geram rastros de criação em escala aumentada na parede e paradoxalmente, numa escala menor, na tela do celular.

Se esquivar da espetacularização da arte, da desierarquização da relação entre quem faz e quem vê, o exercício do rigor, sem que isso implique em virtuoses gratuitas. Experiência de arte vida.

Flávia Dalla Bernardina
PPGA/UFES
flaviadallabernardina@gmail.com
Advogada em direitos autorais, Mestre em Artes Visuais pelo PPGA/UFES, membro do GEDAI/UFPR (Grupo de Estudos de Direitos Autoral e Industrial) membro da Comissão de Propriedade Intelectual e Direitos Culturais da OAB/ES, curadora independente.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dança Jazz e Vogue: origem cultural de seus movimentos para uma composição coreográfica

Francioney Oliveira da Silva Junior (UEA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Os movimentos jazzísticos da Dança Jazz (BENVEGNU, 2011) têm como característica a sensualidade, explosão, isolamento e sincopação, podendo ser relacionada com outro estilo de dança “Vogue” (BERTE, 2014), o qual consiste numa modalidade das danças urbanas que se remete a uma batalha infinita de "closes". O artigo indica uma interlocução entre as duas manifestações, criando corpomidiaticamente (KATZ e GREINER, 2005) uma proposta de movimento. O referido relato se dará baseado na experiência como bailarino no momento da construção do espetáculo “SETMA”, produzido pela PAJE Cia de Dança.

Palavras-chave: JAZZ. VOGUE. CONTEMPORÂNEO

Abstract: The jazz Movements of Jazz Dance (BENVEGNU, 2011) are characterized by sensuality, explosin, isolation and syncopation, and can be related to another style of dance “Vogue” (BERTE, 2014), which is a modality of urban dances that refers to na endless battle of “closes”. The article indicates na interlocution between the two manifestations, creating corpomediatically (KATZ and GREINER, 2005) a movement proposal. This report will be based on the experience as a dancer at the time of the construction of the show “SETMA”, produced by PAJE Cia de Dança.

Keywords: JAZZ. VOGUE. CONTEMPORARY

1. A Dança Jazz na PAJE Cia de Dança

A Dança Jazz enquanto manifestação específica para a cena/palco teve início no século XX, após uma construção de forte influência das danças de raízes negras, swing e charleston, principalmente nos palcos de shows da Broadway (BENVEGNU, 2011). Hoje a dança jazz se apresenta, principalmente, com misturas de movimentações e técnicas do balé clássico e da dança moderna, que cresceram fortemente em contemporaneidade ao jazz, trazendo, além do swing e isolamento das partes do corpo (que já constituiam a dança jazz), os pliés profundos, deslizes, trabalhos de solo (Jack Cole), piruetas e saltos. A explosão, sincopação, sensualidade, energia e improviso são características que fazem a diferença entre tais movimentações executadas na dança moderna, por exemplo, e na dança jazz.

ISSN: 2238-1112

O Projeto de Extensão de Pesquisa em Jazz na Contemporaneidade (PEJAC/PAJE Cia de Dança), dirigido pela Profa. Dra. Jeanne Abreu[1], do curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atua há mais de 10 anos neste segmento com objetivo de estudar a História do Jazz, principalmente das décadas de 1920 a 1960, destacando a pesquisa de movimento desse segmento na contemporaneidade e suas possibilidades. O projeto busca em suas investigações ressignificar este estilo de dança para uma proposta em dança contemporânea, pois ao expressar-se, com toda a história evolutiva acumulada desta dança, o *corpomidia* (KATZ e GREINER, 2005) que a faz hoje reconfigura suas formas de *fazer-dizer* (SETENTA, 2008), no sentido da intenção cênica sem, no entanto, deixar de percebê-la como dança jazz.

2. "SETMA"

Do desenvolvimento do espetáculo proposto pela direção da Cia intitulado "SETMA" e meu envolvimento como bailarino nessa criação, é que surgiu a necessidade de tal registro. O jazz, deste trabalho, é explorado nas suas características básicas, a fim de propor materialidades à cena contemporânea proposta. "SETMA" é uma obra em construção, concepção da diretora artística Jeanne Abreu e faz referência à história tecnológica do cinema, desde o advento da fotografia na sua possibilidade de se tornar filme (sequência de imagens e alta velocidade que vira vídeo) até as mais recentes possibilidades digitais e 3D de se apresentar um vídeo/filme. A primeira cena, em especial, objeto deste relato, cham-se "Close: dando vida às imagens" aborda as imagens estáticas ganhando movimento ao serem sequenciadas em milissegundos pelos nossos olhos, ávidos por registrarem em plataformas perenes a vida em movimento. Ao buscar pesquisas de movimento que referenciassem a fotografia (Close), o jazz estudado foi começando a "fazer lembrar" outro estilo específico de expressividade: a dança "Vogue".

[1] Professora doutora da Universidade do Estado do Amazonas no curso de Dança e Coordenandora do mesmo curso. Diretora e fundadora da PAJE Cia de Dança, ex-diretora da Cia Amazonense de Dança. Pesquisadora e autora das obras como "Atividades Rítmicas: dança, folclore e cultura popular", "Dor e Prazer no entrelaçamento dos corpos" e "Erotismo e Sedução de mulheres comerciárias de Manaus".

ISSN: 2238-1112

3. Dança Vogue e a Experiência

O Vogue surge como um estilo de dança nos anos 80, nos bailes conhecidos como *"ball culture"* nos EUA. Era uma das categorias elegidas pelos participantes do baile, advinda das revistas de moda que abusavam dos trajes e poses chiques da *high society*. Os dançarinos desses bailes e também do estilo eram, em sua grande maioria, LGBT+[2], grupo de pessoas que sofrem e sofriam muita discriminação pela sociedade em geral. Este movimento do Vogue era uma forma de afirmação e realização, pois

> Em um ambiente sociocultural (New York, 1980) em que os heterossexuais e brancos podiam fazer tudo, enquanto os gays deviam controlar como se vestiam, falavam e se portavam, a *ball culture* forjava espaços em que os participantes podiam ser o que quisessem, mostrar sua elegância, sedução, beleza, habilidades e conhecimentos. Temporariamente, podiam se mostrar e se expressar sem correr o risco de serem criticados, questionados e humilhados. (BERTE, 2014, p. 70)

Este estilo de dança, ao misturar pantomima, movimentos egípcios, de break, de retoques de maquiagem, desfile de moda e poses de revista, segundo Berte (2014), configura um estilo de dança muito aproximado da Dança Jazz, pois os isolations, sincopação (sequências de poses) e movimentos de quadris e ombros são comuns aos dois estilos, oportunizando um encontro de experiências de movimento enriquecedoras para o processo criativo.

O processo de criação da cena parte dessa modalidade de dança, onde podemos experimentar com a qualidade de movimento deste estilo como seria representado a foto-movimento. A experiência ajudou muito a entender e dançar esse estilo, pois ela realmente dá a sensação de criar poses para uma movimentação cinematógrafica. Durante os processos de criação o coreógrafo Kelson Nunes[3] pediu para nos utilizarmos do estilo vogue em diferentes épocas na história da dança, conforme os países de origem, como Egito, Grecia, Renascimento, anos 70/80, trazendo para o corpo o estilo vogue. Com a movimentação conforme o tema solicitado, mostramos que o estilo poderia se

[2] A Associação Brasileira LGBT (ABGLT) atualizou a nomenclatura para **LGBT**, para representar **l**ésbicas, **g**ays, **b**issexuais, **t**ravestis e **t**ransexuais e outros mais, a fim de localizar outras identificações de gênero.

[3] Coreógrafo da PAJE Cia de Dança e do espetáculo SETMA. É professor de Dança, licenciado em Dança pela UEA e bacharel em Educação Fisica pela Uni La Salle. Professor de Jazz no Núcleo de Dança do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro (Amazonas). Especialista em docência do Ensino Superior.

encaixar perfeitamente no processo de criação da primeira cena do espetáculo. Estas, executadas em sequência, comporiam o movimento. Experenciei o tema “pré-história”, e dele ultilizei cenário e movimento de caça, como descrito nas paredes das cavernas para criar uma coreografia que representasse a era e tivesse o estilo proposto pelo coreógrafo.

Ao observar tal estrutura de sequência de movimento (coreografia) é possível localizar qualidades de movimento tanto do Jazz como do Vogue se entreleçando para formar uma informação coreográfica que, inerentemente, expressa a história evolutiva dessas danças, assim como a intenção de um registro fotográfico ou, se mais ainda aprofundar, a intenção de como o artista/bailarino quer ser fotografado quando propõe ângulos, recortes, cores e poses. O Vogue, portanto, enquanto proposta dançante para a propositura do espetáculo, é encontrado como um potente recurso para tais pesquisas de movimento e, consequentemente, para uma composição cênica em dança contemporânea.

Francioney Oliveira da Silva Junior
UEA
jsoliveita@gmail.com / fodsj.dan16@uea.edu.br
Graduando em Bacharelado em Dança pela Universidade do Estado do Amzonas UEA, Pesquisador de dança e moda, Bailarino da Pajê Cia de Dança.

Amanda da Silva Pinto
UEA
amandapinto44@gmail.com / adpinto@uea.edu.br
Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em Pedagogia do Movimento Humano pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Graduada em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Prof. na Faculdade de Dança da UEA.

Referências

BENVEGNU, Marcela. Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans)formação. **Sala Preta PPGAC**, vol 11, n. 1, dez 2011, p.53-64.
BERTE, Odailso. VOGUE: dança a partir de relações corpo – imagem. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 69-80, 2014.
KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do Corpomídia. In: O Corpo: pista para estudos interdisciplinares.** São Paulo: Anablume, 2005.
SETENTA, Jussara sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EUDFBA, 2008.

ISSN: 2238-1112

Caninha Verde: a memória de uma brincadeira como prática de ensino

Francisco Leonardo Ramos Barroso (IFCE)
Circe Macena de Souza (IFCE)

Comitê temático: Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Esse texto compartilha uma experiência de criação coreográfica a partir das memórias e das matrizes estéticas tradicionais da Caninha Verde do Mucuripe/CE com os alunos do 8º ano do ensino fundamental II. Considerada atualmente semidesaparecida no bairro do Mucuripe/CE, a manifestação chegou ao Ceará pela praia de Aracati por volta de 1919, trazida pelo português João Francisco Simões de Albuquerque. A Cana Verde é uma manifestação que se expressa de diferentes formas nos estados brasileiros, no Ceará ela ganha características nordestinas nos gêneros musicais, nas coreografias e na estética que se relaciona ao ciclo da cana-de-açúcar. O estudo qualitativo utiliza a etnografia como abordagem metodológica com pesquisa bibliográfica em autores como Lourdes Macena, Joaquim Ribeiro, Luciano Gallet, Aluísio Alencar Pinto, Maria Amália Giffoni, Câmara Cascudo. Florival Seraine, aplicando relatos pessoais e dos estudantes sobre o processo de participação e experiência com a dança. Esse trabalho busca por meio da experiência coreográfica reconhecer questões de territorialidade e identidade cultural cearense no campo da cultura popular tradicional.

Palavras-chave: CANINHA VERDE. CULTURA POPULAR. DANÇA. ENSINO

Abstract: This text shares an experience of choreographic creation from the memories and traditional aesthetic matrices of Caninha Verde do Mucuripe/CE with students from the 8th grade of elementary school II. Currently considered semi-disappeared in the Mucuripe/CE neighborhood, the demonstration arrived in Ceará on Aracati beach around 1919, brought by the Portuguese João Francisco Simões de Albuquerque. Cana Verde is a manifestation that expresses itself in different ways in the Brazilian states, in Ceará it gains northeastern characteristics in musical genres, in choreographies and in the aesthetics related to the sugarcane cycle. The qualitative study uses ethnography as a methodological approach with bibliographic research in authors such as Lourdes Macena, Joaquim Ribeiro, Luciano Gallet, Aluísio Alencar Pinto, Maria Amália Giffoni, Câmara Cascudo. Florival Seraine, applying personal and student reports on the process of participation and experience with dance. This work seeks, through the choreographic experience, to recognize issues of territoriality and cultural identity from Ceará in the field of traditional popular culture.

Keywords: CANINHA VERDE, POPULAR CULTURE, DANCE, TEACHING

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. A caninha verde do Mucuripe-CE

No Ceará, a Cana Verde se estabeleceu no litoral, mais precisamente na cidade de Aracati, trazida por João Francisco Simões de Albuquerque por volta de 1919. Diferente de outras regiões no Brasil, no nosso Estado a brincadeira recebeu outras características, apesar de manter uma influência lusitana.

Acredita-se que seja oriunda da região do Minho em Portugal, onde cana verde significa “vinhas doentes”, a dança logo ficou conhecida como dança “Minhota”, fazendo referência ao local. Porém dos colonizadores Minhotos trouxeram essa dança para o Brasil que se fez presente na zona rural canavieira, fazendo uma alusão do nome cana verde com a cana-de-açúcar.

Em Fortaleza/CE, Caninha Verde era vivenciada por moradores do bairro Mucuripe/CE, mas atualmente está semidesaparecida, pois não é mais feita pela comunidade. A brincadeira era mantida pela mestra Gertrudes como mostra a figura a seguir:

Figura 1: Grupo da caninha verde do Mucuripe com a mestra Gertrudes à frente cantando. (formt. tiff). Acervo pessoal de Lourdes Macena[1]

Pesquisar sobre a Cana Verde se torna um desafio devido as condições atuais que a brincadeira se encontra, pois é um trabalho que se faz a partir das memórias de quem a viveu, utilizando também as poucas bibliografias que se tem

[1] Disponível em: http://www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-tradicionais/ Acesso em: 09 jun. 2021

[2] Semidesaparecida: termo usado para nomear algo que tenha deixado de ser visto com frequência ou deixado de existir fisicamente.

ISSN: 2238-1112

sobre o tema, de autores como Maria de Lourdes Macena (s/d) e Câmara Cascudo (1952).

Dona Gertrudes foi a mestra da cultura que manteve a brincadeira durante anos, como aponta a pesquisadora Lourdes Macena:

> D. Gertrudes assume a Cana verde do Mucuripe como uma forma de manter viva a lembrança D do marido por meio da brincadeira que por tanto tempo mantiveram juntos. Dona Gertrudes é hoje a depositária da memória de toda a simbologia de representação da Cana Verde. (MACENA, M de Lourdes, s/d, 1).

Não conheci Dona Gerta, mas minha conexão com a brincadeira ocorre no início dos anos 2000 quando conheço a dança através de grupos de projeção. Atualmente no Grupo Miraira-IFCE coordenado pela prof. Dr. Maria de Lourdes Macena foi onde aprendi a teoria e a prática da brincadeira, onde tive a oportunidade de conhecer histórias relacionadas aos grupos de projeção da cidade que dançam a Cana Verde e do grupo tradicional de Dona Gertrudes.

Quando comecei a ensinar sobre Folclore para crianças por volta de 2015, ainda com pouca experiência, me baseava em pesquisas na internet. Hoje com mais maturidade percebo que o artista-professor não deve somente se basear em conceitos teóricos, mas promover com seus estudantes ações de protagonismo, para uma maior participação do aluno em sala.

2. Caninha Verde na prática escolar

No ano de 2019 recebi a proposta da direção da escola Instituto Sagrado Coração de Maria para realizar uma semana de arte e cultura com o tema "Ceará *de cabo a rabo*". Dessa forma comecei a trabalhar uma criação coreográfica com os estudantes da turma do 8º ano do Ensino Fundamental, que explanou as danças cearenses, dançando a Cana Verde do Mucuripe, nas apresentações finais.

Tradicionalmente os figurinos da dança eram compostos de tecidos de cetim vermelho, verde e amarelo e nem sempre havia distinção entre vestimentas masculinas e femininas. No caso do trabalho realizado, escolhi figurinos distintos para meninos e meninas, pensando em um maior conforto para os alunos. Dessa forma, o figurino masculino possuía: blusas amarelas, bragas verdes e meias vermelhas e o feminino: blusas amarelas, saias verdes e meias vermelhas.

Conduzo o processo coreográfico aproveitando os acordes e o ritmo da música que está sendo utilizada, no caso foi a música Cana Verde do álbum “Ispinho e Fulô”[2] do Grupo MiraIra. A coreografia começa com dois cordões de meninos e meninas, que juntos seguem entrando ao centro, sendo levados pelo personagem do rei e da noiva, onde posteriormente dançam em fila indiana. Utilizei passos dos ritmos tradicionais cearenses como os de marcha e xote para compor e acompanhar a musicalidade na dança.

A partir da minha observação, consegui perceber bastante o interesse dos alunos sobre a brincadeira no decorrer das aulas, fazendo com que isso seja um estímulo para que eu possa desenvolver mais trabalhos referentes aos saberes e fazeres cearenses, e assim engrandecer minha experiência como artista docente de uma forma única e enriquecedora para a minha prática de ensino.

Conclui que, a partir de experiências como essa, ganha-se cada vez mais conhecimento e visibilidade no meio, fazendo como que a cultura popular tradicional se torne necessária no cotidiano escolar para auxiliar na formação da identidade sociocultural do aluno no espaço em que vive.

Francisco Leonardo Ramos Barroso
IFCE
leoleo21211999@outlook.com
Artista, docente, graduando em Artes visuais pela Estácio, dançarino brincante do Grupo Miraira/LPCT – IFCE e estudante do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPq

Nome do Orientador: Circe Macena de Souza
IFCE
circemacena@gmail.com
Artista docente de Fortaleza, Ceará. Professora do IFCE- campus Fortaleza. Mestre em Artes (IFCE), graduada em Licenciatura em Teatro pelo IFCE e é Técnica em Dança pela Escola Porto Iracema das Artes. Pesquisadora do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPQ.

[2] Disponível em: http://www.digitalmundomiraira.com.br/miraira/grupomiraira/producao-musical/ Acesso em: 10 jul. 2021.

ISSN: 2238-1112

Referências:

CASCUDO, Luis de Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro, Folclore brasileiro e tradições.** 1º ed 1952 - 2º ed 2012. Ed global. Vol 2.

MACENA, M. de. Lourdes. **Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor.** Belo Horizonte, 2014. Tese (Doutorado em Arte). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

História de Rainhas Vermelhas

Gabriela Mancini Mainardes (UFRJ)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O seguinte artigo retrata um recorte da minha pesquisa e desenvolvimento artístico, enquanto interprete criadora da Cia ComuniDança da UFRJ. O intuito é refletir sobre a pseudo-ingenuidade dos contos de fadas, mais especificamente de “Alice no país das maravilhas”, a reflexão sobre as questões socioculturais que podem ser vistas em contos infantis e no nosso dia a dia. Também trazendo percepções sobre a sociedade patriarcal na qual estamos inseridos e tentando entender uma quebra de reprodução de discursos construídos nessa sociedade machista e preconceituosa.

Palavras-chave: DANÇA. CORPO. ARTÍSTICO. FEMINISMO. MULHER.

Abstract: The following article portrays a clipping of my research and artistic development, while playing the creator of Cia ComuniDança at UFRJ. The intention is to reflect on the pseudo-ingenuity of fairy tales, more specifically "Alice in Wonderland", the reflection on sociocultural issues that can be seen in children's tales and in our daily life. Also bringing perceptions about the patriarchal society in which we are inserted and trying to understand a break in the reproduction of discourses built in this macho and prejudiced society.

Keywords: DANCE. BODY. ARTISTIC. FEMINISM. WOMAN.

1. Trabalho e desenvolvimento de pesquisa:

Esse relato é baseado na minha experiência como intérprete e criadora nos primeiros trabalhos de performances artísticas da Cia Comunidança, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Baseando-se na obra “Alice no país das maravilhas”, de Lewis Carroll e nos filmes criados a partir dela, a Cia Comunidança surge com o intuito de trazer para a construção cênica temas que nos atravessam enquanto artistas vivendo numa sociedade que nos limita ter um espaço de fala e de construção pensamentos críticos, do desejo de pesquisar sobre o que nos atravessa. Partindo desse princípio, iniciamos uma pesquisa coletiva que se dividia em percepções individuais, no final de 2019. Porém, logo no início de 2020 nossos processos sofreram uma transformação inesperada, já que por conta da pandemia do Covid 19, iniciamos então os encontros virtuais e começamos a desenvolver nossas pesquisas de forma remota integramente. A partir disso, a construção, que a

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

primeiro momento seria mais coletiva possível, se desdobra de maneira mais individual, e tenho que ir a busca de meus próprios caminhos.

Originei então a minha pesquisa, me relacionando com a personagem "Rainha Vermelha", por entender que ela, apesar de ter a sua imagem na narrativa sendo sempre assoiada a uma mulher "louca", a mesma poderia se ligar diretamente a algumas das minhas vivências pessoais. Em uma análise preliminar, a personagem se demonstra uma mulher forte e detentora do poder, e toma decisões precipitadas, mas a observo como uma mulher insegura e com medo, tanto da rejeição quanto da perda do poder que detém. Assim se esconde atrás de uma espécie de "máscara social" que a protege de certa exposição já vivenciada por ela, a falta de aceitação e ao mesmo tempo a garante com o mesmo status de poder.

Construo então uma cena, a partir de uma repetição de movimentos, mas intercalo, como num jogo de imagens, cenasque trazem um olhar inseguro e, de certo modo, muito verdadeiro, deixando exposta essa face da personagem que até então estava escondida. O vilão é constituído a partir da percepção de quem conta a história, mas se esse conto fosse contado pela perspectiva da Rainha, a "má" não seria a Alice que busca tirar o que é dela por direito? Nas relações com a vida real, percebo que somos inseguros com aquilo que é frágil, com que podemos perder inesperadamente e para isso criamos "capas" sociais que nos protegem, de certo modo, do risco eminente.

A partir desses estudos iniciais, temos como resultado o primeiro espetáculo online, ainda estando num processo de adaptação da cena que seria realizada num palco mais tradicional, para um espaço diferente, criado a partir de uma gravação e também relação intérprete – câmera. Após a avaliação do processo, tomamos consciência da necessidade de apropriação sobre conceitos e uso da tecnologia[1]

Iniciamos um segundo momento, no qual nos debruçamos em estudos e pesquisas dos conceitos de vídeo-dança e de criações direcionadas diretamente para um público online. Assim, o processo se divide para uma segunda performance que parte do mesmo tema inicial e a Cia entra em uma nova pesquisa se iniciando.

[1]SPANGHERO, Maísa**. A dança dos encéfalos acesos**/Apresentação Helena Katz; texto Leda Pereira. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Seguindo a Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa[2], a partir do momento de contextualização buscamos ligar as personagens a questões sociais que nos atravessam contemporaneamente. Então, constato que a minha percepção inicial sobre a Rainha vai além de entendê-la, no senso comum, como “louca”. Começo a entender que essa é a percepção superficial que mais atravessa a mulher na sociedade em que vivemos, pois está sempre sendo chamada de “louca”, “histérica”, “instável”, entre outras, palavras que depreciam a mulher. Nesse momento busco o livro “Mulheres que correm com os lobos” (2018), que relata em seus contos a essência da mulher selvagem e livre, capaz de se libertar dessas amarras sociais e se descobrir a partir de si mesma, e a leitura de Danièle Kergoat para compreender o processo de emancipação da mulher numa sociedade machista e patriarcal.

Tenho então a costrução da narrativa na qual basearia a minha performance, numa relação direta entre a história do conto infantil, que pode ser retratada na sociedade atual. A construção da cena surge a partir de um texto pessoal que contém dizeres sobre as dificuldades de SER nessa sociedade que nos taxa e nos rotula de diferentes formas, mas quando não somos exatamente aquilo que nos é proposto, nos usam, nos matam e nos maltratam de diferentes formas. Penso na performance como um jogo, que trás a tona medos e anseios, como uma carta aberta ao público na esperança de que meninas e mulheres que venham depois de mim possam viver e dançar numa sociedade que não as machuquem. Entendo a cena como um espaço de libertação das amarras nas quais mulheres são colocadas diariamente, entendo que a mulher assim como a Rainha não é retratada como a personagem principal, não tem o seu lado da história contado a partir de seu ponto de vista, não tem sua versão dos fatos validada, e/ou muitas vezes nem ao menos registrada.

Assim, me deparo com um resultado inicial da comparação da Rainha Vermelha do conto a todas as mulheres que um dia já foram chamadas de “louca”, buscando entender até que ponto a loucura da Rainha é real ou não somente uma construção de ponto de vista, e compreendendo o conto a partir de uma nova interpretação.

[2]BARBOSA, Ana Mae. ***Arte-Educação no Brasil Realidade hoje e expectativas futuras***. Tradução: Sofia Fan. Artigos Assinados • Estud. av. 3 (7) • dez 1989. https://www.scielo.br/pdf/ea/v3n7/v3n7a10.pdfvisitado em 06 jun 2021.

Gabriela Mancini Mainardes
UFRJ
gabi.mainardes.gm@gmail.com
Licencianda em dança, professora e bolsista do projeto de pesquisa e extensão ComuniDança; interprete criadora da Cia ComuniDança; extensionista no projeto CRM SSA – UFRJ (Centro de Referência para Mulheres Suely Souza de Almeida – UFRJ); Intérprete criadora e produção na Cia Arriscado:Um Diálogo entre Dança e acrobacia.

Denise Maria Quelha de Sá
UFRJ
deniquelha@hotmail.com
Licenciatura Plena em Educação Física e Desportos/UFRJ; Especializada em Psicomotricidade/UCAM e em Dança Educação/UFRJ; Mestre e Doutora em Memória Social/UNRIO. Coordenadora do Projeto de Extensão ComuniDança e do Projeto de Iniciação artística e cultural Cia ComuniDança e Substituta Eventual da Coordenação de Licenciatura do Curso de Dança da UFRJ.

Carolina Natal
UFRJ
natal.carolina@gmail.com
Doutora e Mestra em Multimeios/UNICAMP, com Estágio Doutoral na Paris VIII (França), tendo sua pesquisa voltada para as relações entre corpo, imagem e tecnologia. Atua como Coreógrafa no Curso de Dança da UFRJ e colabora com a Pós-Graduação em Dança da mesma Universidade - PPGDan.

Referências:

CARROLL, Lewis. **Alice através do espelho**. Tradução: Marcia Soares Guimarães. 1ªEd. Belo Horizonte. Ed: Autêntica Editora, 2017.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução: Izabel de Lorenzo. 2ªEd. Revista, São Paulo, 2000.

(7) •dez1989. https://www.scielo.br/pdf/ea/v3n7/v3n7a10.pdf visitado em06 jun 2021.

ESTÉS, C. P.***Mulheres que correm com os lobos***: ***mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*** / Clarissa Pinkola Estés; tradução de Waldéa Barcellos. – 1ª Ed – Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

KERGOAT, Danièle. ***Compreender as lutas das mulheres por Sua emancipação pessoal e coletiva*** in Feminismo, economia e política: debates para a construção da igualdade e autonomia das mulheres / Renata Moreno (Org.). São Paulo: SOF Sempreviva Organização Feminista, 2014. 160 p.

BARBOSA, Ana Mae. ***Arte-Educação no Brasil Realidade hoje e expectativas futuras***. Tradução: Sofia Fan. Artigos Assinados • Estud. av. 3

SPANGHERO, Maísa**. A dança dos encéfalos acesos**/Apresentação Helena Katz; texto Leda Pereira. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Perspectivas sobre o ensino da dança a partir do gênero musical Brega

Genildo Gonçalves da Silva (UFBA)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O estudo começou durante a monografia do curso de Licenciatura em Dança/UFPE e vem sendo ampliado no Mestrado em Dança/UFBA. Questiono: como desenvolver aulas de dança que dialoguem com os contextos específicos de cada estudante? Percebi, naquele contexto, a importância do gênero musical Brega, como possibilidade de estudo e desenvolvimento de propostas metodológicas em dança. A primeira etapa da pesquisa foi desenvolvida na Escola de Referência em Ensino Médio Diário de Pernambuco e interessava refletir: quais as contribuições que o estudo sobre o Brega pode proporcionar? O Brega percorre caminhos a transpor muros, portões, barreias e trincheiras educacionais proporcionando diálogos a partir e sobre as poéticas periféricas, ressignifica os processos de aprendizagem.

Palavras-chave: ENSINO/APRENDIZAGEM. DANÇA. PERIFERIA. BREGA

Abstract: The study began during the monograph of the degree in dance/UFPE and has been expanded in the master's in dance/UFBA. I ask: how to develop dance classes that dialogue with the specific contexts of each student? I realized, in that context, the importance of the Brega musical genre, as a possibility for studying and developing methodological proposals in dance. The first stage of the research was developed at the Escola de Referência em Ensino Médio Diário de Pernambuco and was interested in reflecting: what contributions can the study of Brega provide? Brega walks along paths crossing walls, gates, barriers and educational trenches, providing dialogues from and about the peripheral poetics, giving new meaning to the learning processes.

Keywords: TEACHING/LEARNING; DANCE; PERIPHERY; BREGA

A presente pesquisa é fruto da monografia do curso de licenciatura em dança, da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, campus Recife. A escolha desse tema partiu dos questionamentos dos alunos na disciplina de estágio curricular em Dança 4 onde os mesmos sugeriram vivências em dança referente ao movimento artístico Brega, logo, percebi a importância da inserção do Brega enquanto recurso metodológico de ensino. Este estudo foi desenvolvido na Escola de Referência em Ensino Médio Diário de Pernambuco, localizado na cidade de Recife – PE.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Trata de uma provocação que aponta minha proximidade afetiva com o movimento cultural Brega a partir do surgimento e consolidação desse movimento no norte e nordeste do Brasil, e do fascínio pelo ato performativo de seus intérpretes. Considera-se, que o presente estudo pode ser visto como fruto dessa intensa admiração pelo assunto, unido ao interesse científico pelas potentes questões culturais, políticas e econômicas que cerca esse movimento. A ousadia desta pesquisa para o âmbito acadêmico, traz um entendimento, que reside na importância que o estudo das chamadas "subculturas", e sobretudo oriundas das periferias, vêm conquistando na mídia e o âmbito acadêmico.

O *Caleidoscópio do Ensino de Dança* (MARQUES, 2010) propõe mover-se a partir da inter-relação entre Arte-Ensino-Sociedade, possibilitando diferentes trajetórias intrínsecas dos âmbitos que a envolvem, do fazer, apreciar e contextualizar. O caleidoscópio possibilita escolher em qual das pontas iniciará suas vivências. Trata de uma abordagem dialógica e sua eficácia está na relação da tríade que permite reordenação da prática docente. Assim, não deve ser tomada como um passo a passo, mas como campo direcionador de práticas. A dança assume papel fundamental no que diz respeito a forma como são estabelecidas as práticas no âmbito escolar. Ana Paula (2010) cita:

> Acreditamos que a dança no ensino atravessada por uma perspectiva intercultural deva adotar um posicionamento de abordagem de estudos culturais nos quais seja dada mais ênfase ao componente da cultura popular, pois tendem a ser "textos" pedagógicos, que registram classe, raça e preferências sexuais do outro (SOUZA, 2010, p. 62).

A partir daí vão surgindo ao decorrer das vivências educacionais outras perspectivas sobre o fazer e experimentar a dança na escola, desse modo, o movimento artístico Brega percorre um caminho ainda tanto desconhecido no ambiente escolar. Por outro lado, o Brega tem vida e é bastante conhecido nos corredores das escolas. Insurge nos corpos subalternizados que expressam os movimentos de suas comunidades. Marília Nascimento (2013) afirma a importância de reconhecer as especificidades dos contextos de cada pessoa em processos educacionais:

> Existe juventude trabalhadora, não-trabalhadora, suscetível à violência familiar e urbana e outras mais protegidas; juventudes com níveis de formação completamente diferenciados, com estruturas de famílias completamente diversas, expostas ao mundo da droga e tráfico e outras menos vulneráveis. Portanto, não se pode generalizar o perfil do estudante;

ISSN: 2238-1112

> no Ensino Médio e nem em qualquer outra etapa da Educação Básica. A diversidade de sujeitos e culturas do nosso país precisa ser respeitada na Educação básica (CURVELO, 2013, p.72).

No entanto, o reconhecimento das pessoas como sujeitos(as) implicados(as) em contextos sociais, possibilita diversas formas de aprendizagem, a descolonização do corpo e movimento e a compreensão da leitura corporal de si e das outras pessoas. Souza (2010) reflete:

> Precisamos assumir esses espaços tão presentes na vida dos alunos e alunas, ao invés de silenciá-los em sala de aula. Por que não trabalhamos dentro da estética da dança "brega" alguns elementos que emergem sobre gênero e sexualidade? Por que não, ao invés de proibirmos a veiculação das danças da indústria cultural em sala de aula, trazer reflexão sobre a banalização de elementos de grupos culturais diferenciados entre si? (SOUZA, 2010, p. 60).

Desse modo, ao inserir no ambiente escolar práticas que não condizem com as vivências estabelecidas pelo sistema formal de ensino, vão surgindo vários questionamentos como: qual a importância da inserção do Brega na escola? O que este movimento artístico tem a contribuir?

O Brega é um movimento que possibilita às pessoas compreenderem, discutirem e problematizarem a partir e sobre suas construções corporais no cotidiano. Logo, as questões sociais devem conduzir a experiências transversais no ensino da dança na escola de modo a impactar na formação dessas pessoas, como nos diz Isabel Marques (2007):

> Conceitos e regras sobre gênero, raça, etnia, classe social estão e são incorporados durante nosso processo de ensino-aprendizado sem que muitas vezes nos demos conta daquilo que estamos construindo ou até mesmo (re) produzindo. Nossos corpos são "projetos comunitários" quanto à forma, peso, postura, saúde. Raramente somos incentivados a arriscar, a tentar o novo, a variar nossos movimentos ou até mesmo descobrir nossas próprias vozes neles contidas (MARQUES, 2007, p. 26).

Durante a realização da pesquisa foi desenvolvido, vivências em dança que transitava entre as pautas que são dialogadas nas letras musicais do Brego, posteriormente, as discursões eram levados para o corpo, de modo que, os sujeitos, podessem ressignifcar seu caminhar, mediante as narrativas que as letras musicas expressão. Espera-se que essas reflexões levem a conexões, novas ideias, sobretudo do aprofundamento do Brega como dança, contemplando a atuação como professores visando cada vez mais autonomia profissional.

Genildo Gonçalves da Silva (UFBA)
genildo.ufpe13@hotmail.com
Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Dança PPGDANÇA/UFBA. Possui experiência transversais na área de Artes e das Danças Populares Pernambucanas, Dança Contemporânea e Color Guard. Desenvolve pesquisas voltadas para o Currículo, Práticas Pedagógicas e metodológicas com ênfase no Gênero musical Brega.

Orientador: Lucas Valentim Rocha (UFBA)
lucas.valentim0@gmail.com
Artista, professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança. ORCID: http://orcid.org/0000-0002-1513-9182

Referências

CURVELO, M. N. **(In)visibilidae da dança nas escolas de ensino médio da rede pública estadual de Salvado**r. Salvador-BA, 2013, 210f. Dissertação, Mestrado no Pograma de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2013.

MARQUES, Isabel **A. Dançando na escola**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SOUZA, A. P. A. DE. **Corpos que Dançam Dentro e Fora da Escola :** Discursos Pela Interculturalidade na Dança no Ensino. Recife-PE,127f, Dissertação, Mestrado no Programa de Pós- Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Do rebuliço ao passo: as múltiplas possibilidades do corpo

Geraldo de Lima Lopes (UFBA)

Relatos de experiências sem apresentação artística

Resumo: A experiência com Ensino da Dança/Arte na implementação do Programa Novo Ensino Médio, Lei 13.415/2017, aconteceu na Escola Professor Humberto Soares em Petrolina/PE, região do sertão de Pernambuco, ainda de modo presencial, em 2019, pela Secretaria Estadual de Educação. O processo de ensino-aprendizagem foi acionado significativamente em mim, enquanto artista-docente, pelo desafio de fazer jovens rapazes, entre 14 e 20 anos, superarem o sentimento de não saber dançar (ou não querer dançar). A improvisação, a criação artística compartilhada e o desenvolvimento de processos emancipatórios foram experimentados através de jogos pedagógicos, aplicados como provocadores de movimentos e suporte para o ensino da Dança. Seus resultados estiveram implicados na criação de um espetáculo de Dança, na sensibilização da comunidade escolar para apreciação em Dança e na desconstrução de algumas ideias, prejulgamentos, apresentados por esses jovens, em relação a Dança e suas masculinidades.

Palavras-Chave: DANÇA. NOVO ENSINO MÉDIO. ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS

Abstract: The experience with Teaching Dance/Art in the implementation of the New High School Program, Law 13.415/2017, took place at the State School Professor Humberto Soares in Petrolina/PE, in the hinterland of Pernambuco, still in person, in 2019, by the State Secretariat of Education. The teaching-learning process was significantly triggered in me, as an artist-teacher, by the challenge of making young boys, between 14 and 20 years old, overcome the feeling of not knowing how to dance (or not wanting to dance). Improvisation, shared artistic creation and the development of emancipatory processes were experienced through pedagogical games, applied as movement promoters and support for teaching Dance at School. Its results were involved in the creation of a Dance show, in the awareness of the school community for appreciation of Dance and in the deconstruction of some ideas, prejudgments, presented by these young people, in relation to Dance and its masculinities.

Keywords: DANCE. NEW HIGH SCHOOL. PEDAGOGICAL STRATEGIES

1. Compreendendo a proposta

Inicialmente, ressalto que a inclusão do ensino da Dança na Escola Professor Humberto Soares em Petrolina/PE ocorreu em 2019 na implementação do

Novo Ensino Médio[1] na instituição. O programa, que foi lançado pelo governo Federal em 2017, possibilitou a reformulação da grade curricular então existente. Mudanças foram necessárias para que algumas propostas pudessem concretizar-se nas escolas de todo o país. A ampliação progressiva da carga horária e a criação de itinerários formativos, sendo a parte flexível do currículo, permitiram as pessoas estudantes optarem por disciplinas eletivas. Na Escola Profº Humberto Soares o interesse deles moveram a escolha pelas atividades oferecidas. É aí que entra a Dança, ligada à eletiva de Artes e minha experiência artista-docente.

A minha proposta de oficina de Dança para o itinerário formativo da área de Artes foi apresentada com o intuito de fazer mover algumas ideias, conceitos socialmente construídos acerca do corpo masculino e seus movimentos na dança. Os estudantes matriculados, na sua maioria eram garotos, entre 14 e 20, moradores de Petrolina. Cidade nordestina, sertaneja.

As aulas partiam do mover corporal o que provocou certo estranhamento no grupo que não conhecia tais experiências, e isso gerou muita resistência. As propostas pedagógicas inicialmente não tiveram adesão dos estudantes o que dificultou bastante o processo. Tais reações me impulsionaram a buscar estratégias para cumprir a ementa da disciplina e convencê-los a se permitirem experimentar seus corpos na dança.

Enquanto artista-docente em dança, me questionava quais seriam os motivos para tanto receio desse movimento dançado, uma vez que a dança além de ser uma das linguagens de ensino obrigatório na educação básica, também está comumente presente no nosso cotidiano brasileiro. Após diversas tentativas e reflexões, compreendi que na verdade essa rejeição estava ligada à tais julgamentos sobre como esta dança poderia afetar suas masculinidades.

Nesse sentido, compreendi que antes de pensarmos em dança em si e todos os seus elementos, poderíamos começar com as dinâmicas de deslocamentos, percepção corporal associado a objetos por meio de jogos pedagógicos. Essa estratégia foi abrindo espaço para a experiência de cada estudante com o seu corpo e com o corpo do outro. Muitos não tinham a percepção

[1] Lei nº 13.415/2017 alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e estabeleceu uma mudança na estrutura do ensino médio, ampliando o tempo mínimo do estudante na escola de 800 horas para 1.000 horas anuais (até 2022) e definindo uma nova organização curricular, mais flexível, que contemple uma Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e a oferta de diferentes possibilidades de escolhas aos estudantes, os itinerários formativos, com foco nas áreas de conhecimento e na formação técnica e profissional.

ISSN: 2238-1112

de quantas possibilidades a dança poderia apresentar sobre si mesmo, quantas conexões se estabeleciam nessas trocas e como isso se reverberava nas suas relações dentro e fora da escola.

2. Metodologia

Nesse campo alguns elementos foram utilizados como provocadores de movimentos: bambolês, bexigas, elásticos, folhas de papel A4, trabalhados individualmente e/ou em grupos. Com o bambolê por exemplo, eles investigavam as articulações associadas aos níveis corporais (alto, médio e baixo), bem como os deslocamentos e espacialidades, e assim por diante. A ideia partia quase sempre do experimental (com um único objeto) e avançava progressivamente (para dois ou três) a medida em que cada estudante ou grupo realizava a proposta. Com o elástico, além desse (re)conhecimento corporal, o grupo também interagia coletivamente propondo os desafios a serem executados, o que provocava um protagonismo coletivo enquanto mediavam esse percurso. Nesse processo, desenvolviam as etapas e demonstravam suas experiências pessoais, sociais e como seus corpos se apresentavam de forma potente e singular. Diante dessa evolução, eu enquanto mediador os observava e desenvolvia novas etapas específicas para aquele determinado corpo, e com isso, esse planejamento se construía a cada novo encontro.

3. Resultados

À medida que avançávamos tanto na disponibilidade dos estudantes como nos níveis de complexidade desenvolvido organizávamos pequenas células geradas a partir do movimento corporal de cada um deles. Foi revelador perceber corporalmente a sensação de cada um quando seu movimento aparecia nas muitas células coreográficas que foram criadas. Era a contribuição pessoal num movimento que agora se apresentava coletivo, nesse sentido, o dançar ultrapassa o pedagógico e alcança o sujeito em seus diversos contextos para além da Escola.

Propomos que outros estudantes, demais funcionários que possivelmente tinham visões similares sobre a dança assistissem ao que fora construído na disciplina. Assim, uma mostra espetáculo foi especialmente organizada e aberta ao

público escolar em dia específico para que todos os presentes contemplassem aqueles garotos dançando e protagonizando suas histórias através da dança.

4. Considerações finais

Para além da ressignificação da dança enquanto campo de (re)conhecimento e investigação corporal, essa experiência também contribuiu para que a Escola e seus fazedores compreendessem o potencial pedagógico que a dança possuía na instituição. Ademais, refletissem sobre seus prejulgamentos acerca dessa linguagem bem como determinadas percepções afetam e inibem esses corpos e as suas danças. Por fim, no semestre seguinte outras oficinas foram propostas para outros estudantes e turmas e a dança ocupou um espaço cada vez maior na Escola e ações como estas puderam fazer parte do processo de ensino-aprendizagem dos seus estudantes.

Geraldo de Lima Lopes
UFBA
glopes.pe@outlook.com
Estudante do Mestrado Profissional em Dança-PRODAN. Especialista em Dança Educacional e Artes cênicas. Professor de Artes da Educação básica e Bailarino na Cia de Dança do SESC Petrolina-PE.

Orientadora: Maria Sofia Villas - Bôas Guimarães
UFBA
msguimaraes@ufba.br
Professora Adjunta da Escola de Dança da UFBA e Coordenadora do Memorial de Dança da UFBA. Doutora e Mestre em Artes Cênicas – PPGAC-UFBA, Licenciada em Dança\UFBA e Especialista em Socioeducação\UCSAL. Tem pesquisa em Dança e Memória com interesse em processos artísticos-pedagógicos de artistas e grupos da Dança na Bahia e no Brasil.

Referências

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. **Lei nº 13.415/2017, de 13 de fevereiro de 2017**, Altera as Leis nos 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e 11.494, de 20 de junho 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação, a Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, aprovada pelo Decreto-Lei no 5.452, de 1o de maio de 1943, e o Decreto-Lei no 236, de 28 de fevereiro de 1967; revoga a Lei no 11.161, de 5 de agosto de 2005; e institui a Política de Fomento à Implementação de Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral. 2017. Disponível em: <

ISSN: 2238-1112

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/L13415.htm>. Acesso em: 11 jul. 2021.

GARCIA, Regina Leite (Org). **O corpo que fala dentro e fora da Escola.** Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

CAMPOS, Lorraine Vilela. **Novo Ensino Médio: entenda a reforma**; *Brasil Escola*. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/educacao/novo-ensino-medio-entenda-reforma.htm. Acesso em 07 de julho de 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Musa: em busca do encantamento em tempos pandêmicos

Ilana Cunha Elkis (ECA/SP)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato tem como objetivo apresentar a pesquisa em dança nomeada *Musa*, realizada pelo Núcleo Artístico BOIA (SP) em 2021, durante à crise sanitária da Covid-19. Pretende-se aqui descrever as adaptações necessárias para à continuidade do trabalho em modo virtual, através da plataforma *Zoom*. A palavra musa tem muitos significados, ela dá origem ao substantivo museu e ao verbo *amusement*, pelo qual sua tradução mais próxima à língua portuguesa seria o verdo encantar. Para tanto, *Musa* se propõe a discutir imagens e coreografias, entendidas como femininas, que se comprometem ao encantamento. Concomitante a isto, se busca descrever como a prática artística na plataforma virtual se desenrolou, utilizando suas ferramentas audiovisuais, assim como a pesquisa especifica em dança se adaptou.

Palavras-chave: CORPO. ESCULTURA. IMAGEM. VIRTUALIDADE. *ZOOM-SPECIFIC*

Abstract: This report has the objective of presenting a dance research named *Musa*, work of the BOIA, a dance nucleous in São Paulo, through the period of the year 2021, during the Covid-19 pandemic. Here we will describe the adaptations required to continue the work virtually using the *Zoom* plataform. The word Muse has many meannings, it originates the substantive museum and the verb amusement. Therefore, *Musa* proposes a discussion about images and choreographies titled as female performances. Concomitant with that, a description of how the artistic practice enrolled it self with the virtual plataform and its tools, adding up with an update of it's specific work in dance.

Keywords: BODY.SCULPTURE. IMAGE. VIRTUAL. ZOMM-SPECIFIC.

Este relato de experiência tem como objetivo descrever a adaptação da pesquisa em dança *Musa* para o modo virtual durante o período de crise sanitária da Covid-19, entre os anos de 2020, e realizado pelo Núcleo Artístico Ilana Elkis + BOIA, grupo de pesquisa em dança sediado na cidade de São Paulo, dirigido e produzido por Ilana Elkis.

Antes da pandemia este trabalho tinha seu ponto de partida em um corpo que nomeiamos durante a pesquisa em estúdio como corpo-escultura, na tentativa de estabiliza-lo para estuda-lo através de uma prática investigativa de apoios,

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

transferência de peso e pausas longas, entre fluências controlada e contínua do movimento. Esta pesquisa, realizada pelas performers (Gabi Rios, Mari Taques, Michelle Farias e Luma Preto) era locada em cima de bases de madeira, que representavam as bases de esculturas e monumentos, locais que elevavam a obra de arte para ser vista por diversas perspectivas.

Para somar à essa prática, o estudo sistemático de obras tridimensionais da antiguidade à contemporaneidade nos apoiou, como por exemplo, as estátuas gregas das Musas, as esculturas de Rodin e as de Sarah Lucas. Esta última, nos apontava perspectivas feministas-críticas em relação a representação do feminino, o que nos trouxe através de seus *ready-mades,* que compõem corpos com peles e peitos que despencam, qualidades escultóricas outras, e atualizadas às discussões acerca das representações do feminino em nosso tempo.

Como desde o princípio, se pretendia colocar o espectador como um observador capaz de observar esses corpos-esculturas, percorrendo 360º ao redor dos mesmos, imaginávamos esse trabalho de dança sendo realizado em um espaço não-convencional à dança, como por exemplo na Caixa Branca, no Museu, e não na Caixa Preta.

Vale lembrar, que a palavra Musa tem muitos significados, ela dá origem ao substantivo museu, um dos locais não convencionais à dança e nos quais a dança Paulistana vem cada vez mais “ocupando”. Uma prática capaz de potencializar pesquisas, quando seu contexto/espaço/lugar está implicado no processo, mas que também pode implicar em uma reprodução de modelos hegemônicos, assim como o sucateamento do trabalho do artista. Mesmo que este aspecto não esteja diretamente ligado ao escopo deste relato, é importante ressaltar que é uma questão que atravessa essa pesquisa também. Seguindo.

O verbo *amusement*, na lingua inglesa é outro derivado da palavra Musa, no qual a tradução mais próxima à língua portuguesa seria encantamento... Agora... em Março de 2020, essa pesquisa se interrompe. Pandemia.

Pausa.

Retomamos à pesquisa através da plataforma Zoom, no segundo semestre de 2020, e em seguida fomos contempladas pela Lei Emergencial Aldir Blanc com a qual realizamos o Lab. Tricheira, mais ensaios semanais e duas aberturas de processo ao público. Todas através da plataforma, em modo ao vivo, ou seja, captação e transmissão em tempo real.

ISSN: 2238-1112

A mudança do formato de apresentação presencial em dança, para um não-presencial e virtual foi necessária para a adaptação deste trabalho, assim como os assuntos e as práticas que os norteavam se articularam também às mudanças. Passamos a estudar imagens bidimensionais, ao invés, de esculturas tridimensionais com volumes. As situações de corpo estudadas partiam agora de um enquadramento, um proscênio da tela do computador. As camas das casas viraram as bases dessas musas, que agora intocáveis, mais do que nunca, faziam o exercício de encantar através das câmeras de seus celulares e computadores.

Enquadramentos em busca de profundidade através de linhas de perspectiva, como as grandes pinturas renascentistas ao fundo dos palcos italianos nos edifícios teatrais, estavam de volta. Lençóis brancos e camisetas brancas, entraram aqui como elementos que traziam a qualidade neutra e asséptica de um museu. O lugar e não-lugar imaginado para apresentar este trabalho.

Em seguida, retomamos a pergunta, atualizando-a através da seguinte forma: *Como encantar através da imagem bidimensional?* Uma questão que foi se desdobrando em respostas através de instruções faladas e estudos de composição fotográficas. A relação do corpo das intérpretes com a câmera em uma busca cansativa de achar os melhores ângulos e melhores situações de corpo para encantar, fizeram desencadear estados que nomeamos como presenças plastificadas de um corpo *self* midiático.

Para abertura de processo, coreografamos uma sequencia de ações em imagens, pelas quais marcamos os tempos de duração para cada uma. Os pontos de vista pelos quais o público iria vê-las, assim como a disposição dos quadrados na tela do computador, foram definidos anteriormente, a partir da composição de duetos e quartetos, propondo sempre uma simetria entre os quadrados da tela.

Na primeira cena, começava com algumas intérpretes em cima de suas camas, enquanto o público ia entrando na sala virtual, onde a produção explicava como usar ferramentas da plataforma Zoom, para ter uma boa experiência deste trabalho *on-line*. Com todas as câmeras e microfones desligados, exceto quatro câmeras posicionadas em plano *plongeé*, com a vista de cima, o trabalho começava. Este plano cinematográfico, foi escolhido para o espectador iniciar a experiência a partir de um ponto de vista acima do objeto corpo-escultura oferecendo-lhe uma possibilidade similar ao *voyerismo*.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Com tudo, percebemos que o trabalho se tratava da produção de imagens e a desestabilizações delas em uma experiência hibrida entre dança e tecnologia audiovisual, mas diferente de uma videodança, e sim uma coreografia *zoom-specific*. Onde as intérpretes hora aparecem em plano detalhe trazendo o foco aos movimentos de suas mãos, hora em plano geral para evidenciar o corpo em relação com seu entorno. Em meio a isso, ligam e desligam o botão da câmera, conforme quanto tempo ficou estabelecido para aquela imagem durar.

Percebemos que nessa prática hibrida, o corpo que dança começa a realizar ações jamais realizadas, que implicam comandar aparatos tecnológicos para completar seu processo de comunicação. Assim sendo, as ações como: perceber apoios, realizar rolamentos, fazer transferência de peso sobre uma superfície, aspectos que cerceiam a busca para o encantamento de outrem do outro lado da tela, se misturam com ações como ligar e desligar os botões e reposicionar a câmera o tempo todo.

Ilana Cunha Elkis
ECA-USP
elkisilana@gmail.com

Ilana Elkis é artista da dança e desenvolve trabalhos de pesquisa em dança desde 2010. Tem Licenciatura e Bacharelado em Dança e Movimento pela Universidade Anhembi Morumbi. Realizou mestrado nas Artes da Cena na Universidade Estadual de São Paulo, USP. Sua dissertação, nomeada "Entre Lugares" discute as práticas de dança fora da caixa cênica e teve orientação de Prof. Dr. Ferdinando Martins.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não lugares:** Introdução a uma antropologia da modernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
BASTOS, Helena. **Corpo e Cidade**: Moveres entre aproximações e distanciamentos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.
BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo. Fatos e Mitos**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.
BISHOP, Claire. Caixa Preta, cubo branco, zona cinzenta: exposições de dança e a atenção do público.Bryan-Wilson, J. e Ardui, O. **Histórias da Dança**: Vol. 2. Antologia. São Paulo. MASP, 2020.
BUTTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2003.
ELKIS, Ilana **Entre Lugares.80 f**. 2020. Dissertação (Mestrado- Teoria e Prática do Teatro), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, SP, 2020.
GREINNER, Christine. **O Corpo**: Pistas para estudos indisciplinares. 3. Ed. São Paulo, Annablume, 2008.

ISSN: 2238-1112

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução: Elizabeth Carbone Baez. Gávea, revista semestral do Curso de Especialização em História da Artes no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n.1, 1984.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Tradução: Jorge Menna Barreto. **Revista Arte & Ensaios** n. 17, EBA/UFRJ, 2009.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto e Anna Maria Barros de Vechhi. 5. Ed. São Paulo: Summus, 1978.

WARK, Jayne. **Radical Gestures**: Feminism and Performance Art in North America. Mcgill-Queens University. Ithaca. 2006.

YOUTUBE.COM. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c1Imm-9NVmw&t=30s Acesso em:11 de Jul.2021. **MUSA em busca do encantamento (trecho do trabalho)**. Veiculado em: 11 de Jun. 2021. Dur. 4m57s.

ISSN: 2238-1112

A ludicidade na formação de professores de Dança: estudos em fisiologia, metabolismo e nutrição

Izabela Lucchese Gavioli (UFRGS)
Mariana Wolffenbuttel (UFRGS)
Bruna Troleiz Damaceno (UFRGS)
Guilherme Moller Menegat (UFRGS)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: RELATO DO OBJETO DE ESTUDO: A disciplina ESTUDOS DO CORPO II (EFI 04088), aborda os princípios da fisiologia geral e do exercício aplicadas à Dança, utilizando a metodologia PBL - *Problem-Based Learning* (MOREIRA et al, 2021; BRANSFORD et al, 2000; RATO et al, 2010). PRÁTICA PEDAGÓGICA: os discentes devem propor uma experiência de fixação de conteúdos de forma lúdica, contextualizada à realidade e integrando conceitos de Dança. O grupo de metabolismo energético criou um jogo análogo ao “Banco Imobiliário”, chamando-o “Banco da Energia”, que aborda conceitos fisiológicos como o da molécula energética ATP, metabolismo basal, balanço energético e educação alimentar (McARDLE et al, 2016). A importância desta experiência vai além de inserir práticas dancísticas no jogo. É um posicionamento que reivindica a experiência acadêmica do estudo da fisiologia ministrado por profissionais de Dança, e instrumentaliza os licenciandos a ocuparem espaços profissionais. A experiência está descrita em <https://www.youtube.com/watch?v=D-ZV3M0wI04> (YOUTUBE, 2020).

Palavras-chave: FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE DANÇA. ANDRAGOGIA. FISIOLOGIA DA DANÇA. TÉCNICA PBL. APRENDIZAGEM.

Abstract: REPORT OF THE OBJECT OF STUDY: The discipline STUDIES OF THE BODY II (EFI 04088), addresses the principles of general physiology and exercise applied to Dance, using the PBL - Problem-Based Learning methodology (MOREIRA et al, 2021; BRANSFORD et al, 2000; RATO et al, 2010). PEDAGOGICAL PRACTICE: students should propose an experience of fixing content in a playful way, contextualized to reality and integrating Dance concepts. The energy metabolism group created a game analogous to “Banco Imobiliário”, calling it “Bank of Energy”, which addresses physiological concepts such as the energy molecule ATP, basal metabolism, energy balance and food education (McARDLE et al, 2016). The importance of this experience goes beyond inserting dance practices into the game. It is a position that claims the academic experience of the study of physiology taught by dance professionals, and equips undergraduates to occupy professional spaces. The experience is described at <https://www.youtube.com/watch?v=D-ZV3M0wI04> (YOUTUBE, 2020)

Keywords: DANCE TEACHER TRAINING. ANDRAGOGY. DANCE PHYSIOLOGY. PBL TECHNIQUE LEARNING.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Contextualização da experiência de ensino e metodologia PBL na Dança

A experiência relatada ocorreu no semestre 2019/2, na disciplina ESTUDOS DO CORPO II (código EFI 04088), obrigatória, oferecida na 2ª etapa do curso de Licenciatura em Dança. A disciplina aborda conteúdos relacionados ao funcionamento dos diversos órgãos e sistemas corporais e promove a análise de práticas de dança sob o ponto de vista fisiológico. O conteúdo da disciplina está dividido em 8 módulos: parâmetros cardiovasculares, respiratórios, metabolismo energético, parâmetros nutricionais, musculoesqueléticos, metabolismo ósseo, alongamento e flexibilidade, e princípios do treinamento corporal. Em cada módulo, os discentes propõem uma atividade interativa, uma prática avaliativa que realizam em grupos, propondo uma "releitura" do contéudo do módulo. São valorizadas a criatividade, a ludicidade e a inclusividade da proposta. A proposição desta atividade contempla vários preceitos da neurociência da andragogia: intercala o protagonismo das falas, diversifica e fraciona as formas de avaliação, e proporciona aprendizado através do desafio de ensinar.

Em suas estratégias pedagógicas, a disciplina utiliza a metodologia PBL - *Problem-Based Learning* (MOREIRA et al, 2021; BRANSFORD et al, 2000; RATO et al, 2010). Este método foi criado nos anos 1960 na Faculdade de Medicina de Hamilton (E.U.A.), confrontando a grande quantidade de conteúdos da primeira metade do curso, com aparentemente pouca relevência prática. Surge a proposta de nortear a aquisição de conhecimentos pela resolução de problemas práticos, reorganizando o mapa mental de aprendizado de forma menos sistemática, porém mais eficiente. O método PBL propõe a aprendizagem mediante o fazer, priorizando questionamentos e contextualizações de casos que se desenvolvem a partir de situações-problema. Atualmente é utilizado, além da formação na área das ciências da saúde, também na matemática, direito, educação, economia, ciências sociais e engenharia.

2. O jogo "Banco de Energia"

Nesta prática de ensino, o grupo a cargo da atividade interativa do módulo de metabolismo energético criou um jogo análogo ao "Banco Imobiliário", chamando-o "Banco de Energia". Neste, diferentemente do "Banco Imobiliário" (onde a ideia

central é acumular mais bens e dinheiro) o objetivo é manter o equilíbrio entre a energia consumida (em forma de alimento) e a energia gasta (em forma de atividade física). O jogo aborda conceitos fisiológicos como o da molécula energética ATP, metabolismo basal, balanço energético e rotas de utilização de macronutrientes (McARDLE et al, 2016); incentiva atitudes educativas com relação a alimentação, tema de grande problematização entre praticantes de dança. Além disto, o jogo foi criado para ser utilizado em qualquer contexto educativo, dentro ou fora da escola. A experiência está descrita em <https://www.youtube.com/watch?v=D-ZV3M0wI04> (YOUTUBE, 2020)

Figura 3: O tabuleiro do jogo “Banco de Energia”, inspirado no jogo “Banco Imobiliário”

Figura 2: materiais do jogo “Banco de Energia” (“dinheiro”)

ISSN: 2238-1112

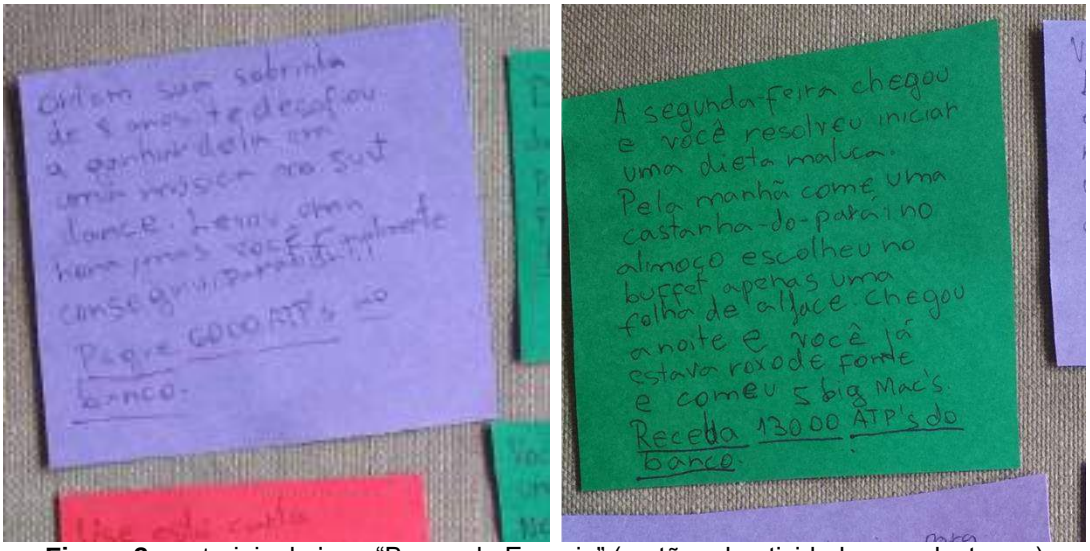


Figura 3: materiais do jogo “Banco de Energia” (cartões de atividades em destaque)

3. Uma análise como docente, em primeira palavra

Durante os anos que antecederam as experiências pessoais que levaram ao relato – 46 de prática de Dança, 29 como profissional; 20 anos de magistério superior em Dança, e 27 anos de prática médica – percebia sempre uma lacuna nos Estudos do Corpo para profissionais de Dança. As questões artísticas e o universo particular da Dança não eram satisfatoriamente abordados pelas áreas (supostamente) afins da atividade física e do desporto. E mais que isto: via negada aos jovens profissionais de Dança em formação a oportunidade de entrarem efetivamente no universo do estudo do corpo, da anatomia, da fisiologia, de uma forma apropriada e específica para a Dança. Quase como se, tacitamente, lhes fosse dito que não tinham propriedade para tal. Ao ingressar como docente no curso de Licenciatura em Dança na UFRGS, em 2014, passo a procurar colegas que estejam modificando esta realidade, e desafio-me a também modificá-la. A introdução da metodologia PBL proporciona uma forma mais generosa e empática de trazer estes conteúdos às turmas de Dança. Desejar que o aluno aprenda e não usar a complexidade do conteúdo como forma de demarcação de poder (como já observado quando áreas “duras” lecionam para a Dança) é fundamental. Assim, quando os discentes trouxeram espontaneamente a ideia e a organização do jogo, percebi que uma parte deste caminho começava a ser trilhado. A inserção da Dança na experiência, e no jogo em si, vai muito além de práticas corporais. É um

ISSN: 2238-1112

posicionamento político e de ocupação de espaço profissional. O licenciando em Dança pode gostar, conhecer e dominar os conteúdos de fisiologia da Dança. Pode ensinar e motivar seus colegas. Pode aprofundar-se nesta área e vislumbrar sua atuação nas áreas de estudos somáticos e de saúde, se assim desejar. Este foi o nosso objetivo, e vê-los criativos e fortalecidos em seu aprendizado foi uma grande alegria que gostaríamos de compartilhar.

Izabela Lucchese Gavioli
UFRGS
izabela_lg@hotmail.com
Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Médica Reumatologista e especialista em Medicina do Esporte. Intérprete-criadora, coreógrafa e coordenadora do Grupo Laços.

Mariana Wolffenbuttel
UFRGS
mariw_1988@yahoo.com.br
Graduanda Licenciatura em Dança UFRGS

Bruna Troleiz Damaceno
UFRGS
brunatroleiz@gmail.com
Graduanda Licenciatura em Dança UFRGS

Guilherme Moller Menegat
UFRGS
gui.menegat20.10@gmail.com
Graduando Licenciatura em Dança UFRGS

Referências

BRANSFORD, John; BROWN, Ann; COCKING, Rodney. **How People Learn: Brain, Mind, Experience, and School.** Washington, D.C.: National Academy Press, 2000.

McARDLE, William; KATCH, Franck; KATCH, Victor. **Exercise Physiology: Nutrition, Energy, and Human Performance**. 8ed. Philadelphia, USA. Lippincott Williams & Wilkins, 2016.

MOREIRA, Jefferson; SANTOS, David; SILVA, Fabrício. Aprendizagem experiencial da docência universitária: desenvolvimento profissional de professores tutores no método Problem-Based Learning. **Rev. Diálogo Educ.,** Curitiba, v. 21, n. 68, p. 184-209, jan./mar. 2021

RATO, Joana; CALDAS, Alexandre. Neurociências e educação: realidade ou ficção? VII Simpósio Nacional de Investigação em Psicologia, 2010, Universidade do Minho, Portugal. **Actas do VII Simpósio Nacional de Investigação em Psicologia,** Portugal, fevereiro de 2010.

YOUTUBE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D-ZV3M0wI04> Acesso: 30 mar 2021. **Estudos em fisiologia da dança: um jogo divertido para aprender sobre metabolismo e nutrição.** Apresentação no XVI Salão de Ensino UFRGS. Veiculado em: 14 set 2020. Dur: 4m59s.

ISSN: 2238-1112

Adaptar: experiências de um corpo-dança em isolamento social

Julia Bragil Biazzi (UFSM)
Silvia Susana Wolff (UFSM)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este resumo trata de um recorte do Trabalho de Conclusão de Curso da autora, no curso de Dança-Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria. Assim, é um estudo que visa refletir sobre a produção artística da autora em tempos de isolamento social. A reflexão buscou evidenciar experiências de vida, utilizando-as no processo de criação. Este trabalho foi organizado com a metodologia de pesquisa autoetnográfica, abordagem qualitativa que evidencia experiências pessoais a fim de criar saberes plurais. Além disso, esta pesquisa visa questionar e dialogar com as relações de presença na dança principalmente pensando no âmbito das tecnologias digitais e a forma como isto exige uma adaptação dos corpos artistas. O trabalho conversa com os estudos de presença de Jussara Miller e com os estudos sobre dança e tecnologia de Ivani Santana. A pesquisa se desenvolveu pela prática resultando na obra de videodança “Corpo isolado, filmado, adaptado” onde se buscou caminhos para pensar sobre a imagem dos corpos e a virtualidade pandêmica.

Palavras-chave: CRIAÇÃO EM DANÇA. EXPERIÊNCIAS DE VIDA. VIDEODANÇA.

Abstract: This abstract is an excerpt from the author's Bachelor’s Degree final paper in Dance Studies at the Federal University of Santa Maria. Thus, it is a study that aims to reflect on the author's artistic production in times of social distancing. The reflection sought to highlight life experiences, using them in the creative process. This paper was organized with the autoethnographic research methodology, a qualitative approach that highlights personal experiences in order to create plural knowledge. In addition, this research aims to question and dialogue with the relations of presence in dance, mainly thinking about the scope of digital technologies and how that requires an adaptation of the artists' bodies. This paper is in line with Jussara Miller's presence studies and Ivani Santana's studies on dance and technology. The research was developed through practice, resulting in the videodance work “Isolated, filmed and adapted body” where ways were sought to think about the image of bodies and the pandemic virtuality.

Keywords: CREATION IN DANCE. LIFE EXPERIENCES. VIDEODANCE.

1. Adaptar: os caminhos de pesquisa

A minha atuação na dança foi o eixo central do desenvolvimento da discussão presente neste estudo. Entender e compreender minha trajetória na dança me trouxe diretamente para este momento de pesquisa e além disso, a

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

pandemia de COVID-19, que fez o mundo enfrentar o isolamento social, atravessou cada uma das experiências aqui descritas.

Assim, diante da pandemia, confinada em casa em meio ao isolamento social, comecei a questionar-me sobre o fazer artístico nestes tempos. “A inquietação ganha visibilidade no corpo quando se configura como ação e se torna, inevitavelmente política” (GREINER, 2020, p. 82). A partir disso, o intuito deste projeto – que aqui é um recorte da pesquisa de TCC em Dança – Bacharelado – foi pesquisar minhas próprias vivências, buscando compreender experiências dançadas do (m)eu corpo atravessado pelo isolamento social.

Pensando em outros modos de fazer-pensar dança esta problemática de pesquisa veio atrelada à produção de uma videodança que chamei de “Corpo isolado, filmado, adaptado”[1], para questionar a presença na tela e como aponta Santana (2011, p. 3) para “propor uma organização não mais fechada na estrutura de “caixa-preta” – configuração de um palco italiano – mas em um ambiente sistêmico que permite a interação e a imersão”. E, além disso, para possibilitar outra forma de acesso à arte, através das redes de comunicação.

Desta forma, pude elencar alguns objetivos: pesquisar, a partir da produção de uma obra de videodança, a presença que se transforma, pensando no contato do público com a artista e a relação com as telas; ressignificar as sensações e experiências de um corpo-dança durante o isolamento social, diante da adaptação em relação as tecnologias digitais; e possibilitar espaços para discutir o lugar da arte dentro da universidade.

Para atingir estes objetivos, apoiei-me em algumas referências básicas que julguei importantes para a contextualização da obra e da escrita. Através da autoetnografia, justifico minha escrita mais pessoal e poética, onde escrita e dança acontecem de maneira simultânea. Além disso, para trabalhar com uma obra de videodança, os estudos sobre dança e tecnologia foram fundamentais, assim, Ivani Santana em seus estudos sobre dança com mediação tecnológica, deram o pontapé inicial para esta pesquisa e para pensar o corpo e a presença em dança, dialoguei com Jussara Miller.

2. Considerações finais

[1] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sb1WPxXMf64&ab_channel=JuliaBiazzi

ISSN: 2238-1112

À partir da apresentação da obra ao público, da análise de algumas impressões a respeito dela e todo contexto, aponto os lugares por onde andei e com eles, onde cheguei neste momento.

Refletindo sobre a presença na dança e pelas telas, e buscando de certa forma compreender como isto vinha acontecendo nos processos artísticos dos corpos em isolamento, criei e apresentei a obra de videodança apontada acima; ali, encontrei caminhos para pensar sobre a imagem dos corpos e a virtualidade pandêmica. Além disso, pensar a dança como arte da presença, a presença cênica e essa conexão pelas telas.

> A presença cênica na videodança pode ser observada através da relação construída entre o espectador e o corpo na virtualidade. Neste momento, embora o corpo não seja presente no espaço físico, é possível reconhecer nesta relação, os efeitos da presença cênica. O espectador e as imagens estabelecem um contato bastante intenso no qual pode-se observar uma troca de sensações e afetos, ocasionada através da projeção do corpo físico no meio virtual. (ANGELI e GASPERI, 2019, p.6)

A partir disso, compreender que a presença cênica pelas telas acontece por outros caminhos que não a relação direta entre artista/bailarina/interprete-criadora e público e sim através das imagens de seu corpo no espaço. Mas ainda assim, mesmo nas obras em vídeo, as imagens são carregadas de significados e afetos, diferentes a cada pessoa que assiste. Da mesma forma, a presença, no sentido literal da palavra – existir em algum lugar – tem acontecido de maneira síncrona, onde antes mesmo da conexão via chamadas de vídeo, já existe um preparo do tempo e espaço.

Com esta pesquisa também busquei ressignificar as sensações pelas quais passei durante o isolamento social. Entender pela arte os lugares de medo e desafio da incerteza do momento. Falar, sobretudo dançando, quantas milhões de possibilidades podem existir a um corpo em isolamento na medida em que produz arte do interior de sua casa. Ressignificar dançando, todos os caminhos tortuosos pelos quais passamos até chegar aqui. E tornar ainda mais minha dança em um ato político na medida em que continuo produzindo e pensando sobre arte e dança, diante do total despreparo dos governos federal, estadual e municipal em pensar ações emergenciais para auxiliar artistas no período da pandemia.

Minha dança, que no vídeo foi enclausurada, foi filmada, foi fotografada, meu corpo que foi exposto em ângulos, direções, cores e gestos, refletiu cada uma

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

das sensações que passaram por mim neste período e que de alguma forma foram compartilhadas com outros artistas e com público na medida em que também sentiram ansiedade, medo, inquietude, solidão, desconforto, potência criativa e força. Meu corpo-dança isolado foi filmado, exposto e visto de muitos ângulos...

Minha dança, aqui como pesquisa criativa possibilita espaços para pensar estas outras maneiras de se pesquisar em artes e entender a importância de se criar saberes plurais, banhados pela voz da pesquisadora e repleta de experiências vividas com outros corpos, outros afetos, outras possibilidades.

Finalizo, por hora esta pesquisa... Mas não posso deixar de apresentar outros tantos questionamentos, que foram surgindo ao longo da escrita, que ficam para um próximo momento. Até que ponto fomos obrigados a nos “adaptar” para existir nessa lógica de produção exacerbada na pandemia? O que esse adaptar causou aos nossos corpos-danças? Como a produção digital, expandida em 2020 mudou nossa maneira de produzir arte?

Julia Bragil Biazzi (Autora)
UFSM
juliabragil@hotmail.com
Licenciada e Bacharela em Dança pela Universidade Federal de Santa Maria (2017 e 2021)

Silvia Susana Wolff (Orientadora)
UFSM
silviawolff72@gmail.com
Doutora em Artes-UNICAMP, Bacharel em Comunicação-PUCRS (2000) e Mestre em Artes/Dança-NYU (2005). Professora adjunta do Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Santa Maria.

Referências:

ANGELI, D. T.; ROCCO, G. A Presentificação do Performer na Videodança. In: **Anais do VIII Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas – 2019,** n. 4. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/652> Acesso em: 12 jan. 2021.

GREINER, C. Indagações sobre o que pode (ser) um processo. In: GREINER, C.; ESPIRITO SANTO, C.; SOBRAL, S. (Orgs.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança:** criações e conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoeseconexoes/6#> Acesso em: 10 set. 2020.

MILLER, J.; LASZLO, C.M. Corpos em conexão, corpos em presença. **Revista Manzuá de Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 3, n.2, p. 60 –81. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/23207> Acesso em: 12 jan. 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

SANTANA, I. Pequena introdução à dança com mediação tecnológica. **Revista da Bahia**, v. 41, p. 127-137, 2005.v

VERSIANI, D. B. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. IN: **Letras de hoje.** Porto Alegre. V. 37, n.º. 4, p. 57 – 72, dezembro, 2002.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Ano de Jongo: pesquisa em dança a partir de vivências na comunidade da Serrinha-RJ

Juliana Cristina Silveira Pedreira

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Esse relato trata de uma experiência em dança a partir de vivências na Casa do Jongo, comunidade da Serrinha, cidade do Rio de Janeiro. Realizada de forma independente e sem vínculos institucionais, a pesquisa surge com o intuito de aprofundar e ampliar os conhecimentos sobre as danças populares brasileiras, decorrente das lacunas deixadas pela graduação em Dança e o pouco contato com as manifestações populares brasileiras durante o processo acadêmico. O caminho encontrado para a realização da pesquisa foi o trabalho de campo, onde foram utilizados instrumentos de registros como vídeos, fotografias, gravações em áudio e um diário de campo. As vivências partiram dos encontros do jongo adulto que iniciaram em janeiro de 2019 e seguiram até janeiro de 2020, o último encontro por conta da pandemia do coronavírus. As experiências corporais nos encontros do Jongo, o contato com a qualidade e diversidade da manifestação, me possibilitaram uma vivência ímpar. O toque do tambor, os pontos de jongo, a energia dos jongueiros e do espaço representaram descobertas muito potentes e uma imensa contribuição na minha formação cultural, humana e artística.

Palavras-chave: DANÇA, DANÇAS BRASILEIRAS. MANIFESTAÇÕES POPULARES. JONGO. JONGO DA SERRINHA.

Abstract: This report deals with an experience in dance from experiences in Casa do Jongo, community of Serrinha, city of Rio de Janeiro. Carried out independently and without institutional ties, the research comes with the aim of deepening and expanding knowledge about Brazilian popular dances, resulting from the gaps left by the graduation in Dance and the little contact with brazilian popular manifestations during the academic process. The way found to carry out the research was fieldwork, where recording instruments such as videos, photographs, audio recordings and a field diary were used. The experiences started from the encounters of the adult jongo that began in January 2019 and continued until January 2020, the last meeting because of the pandemic of the coronavirus. The bodily experiences in Jongo's meetings, the contact with the quality and diversity of the manifestation, enabled me to experience a unique experience. The touch of the drum, the jongo points, the energy of the jongueiros and space represented very powerful discoveries and an immense contribution in my cultural, human and artistic formation.

Keywords: DANCE, BRAZILIAN DANCES. POPULAR DEMONSTRATIONS. JONGO. JONGO DA SERRINHA.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Pesquisar as danças brasileiras sem vínculos institucionais surge de uma grande demanda individual e de formação. Natural da Bahia, sou formada pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, onde fiz a escolha de imergir em outra cultura, me distanciando do meu estado de origem para viver novas experiências culturais. As lacunas deixadas pela graduação em Dança e o pouco contato com as manifestações populares brasileiras durante o processo acadêmico me impulsionaram a buscar as referências nas comunidades tradicionais, onde as manifestações acontecem. Possuo ligações familiares com a cidade do Rio de Janeiro, o que impulsionou a minha ida e início da pesquisa. Outro fator de importância na escolha do Jongo foi um seminário na universidade, onde fiquei responsável por falar da história do Jongo e preparar uma vivencia corporal. Diante das limitações da pesquisa, que só puderam ser realizadas por meios digitais, levando em consideração a distância dos estados, surgiram muitos questionamentos a respeito do "fazer dança" em uma universidade pública brasileira. Após a conclusão do curso em 2018, traço meu próprio roteiro de pesquisa e decido iniciar pelo Jongo, com o objetivo de conhecer o máximo de manifestações populares brasileiras dentro das comunidades tradicionais. O caminho encontrado para a realização da pesquisa foi o trabalho de campo, onde foram utilizados instrumentos de registros como vídeos, fotografias, gravações em áudio e um diário de campo. O Jongo é uma manifestação popular típica do sudeste brasileiro, tem o tambor como elemento fundamental e sagrado, cantos importantes que são os pontos de jongo e uma dança de pares dentro da roda de jongo. Peço licença a todos os jongueiros para contar a minha experiência e vivências dentro da casa do Jongo, no Morro da Serrinha-RJ. Sigo para o Rio de Janeiro sem contato prévio com o grupo e em questão de dias, descubro um evento literário que o Jongo da Serrinha estava presente na programação. O primeiro contato com a manifestação me fez olhar atentamente para questões individuais que desestabilizaram o meu fazer artístico durante a graduação. Uma das jongueiras do grupo veio em minha direção e me convidou para experienciar a movimentação corporal, a partir dessa interação pude me aproximar mais do Jongo e tornar possível a minha ida ao Morro da Serrinha. Um desafio estava a minha espera, o desconhecimento do carioca em relação ao Jongo, embora seja um grupo bastante presente no cenário cultural da cidade. Por se tratar de uma comunidade inserida em uma área de risco, motoristas de aplicativo apresentavam resistência para aceitar o destino, "me convidando" a contar a história

ISSN: 2238-1112

do Jongo e explicar os trabalhos culturais desenvolvidos na casa. Em 1 ano e 4 meses imersa na zona Oeste do Rio de Janeiro, entre tantas relações estabelecidas e espaços transitados, ninguém conhecia o Jongo e tampouco tinha ido na casa do Jongo. A minha primeira ida à casa do Jongo foi em dezembro de 2018, aniversário de 98 anos de tia Maria do Jongo, jongueira mais antiga em atividade na época. Em um momento acolhedor, com muita alegria e fartura, conheci familiares da tia Maria, passei o dia entre eles, com muito samba do Império Serrano e diante da primeira roda de Jongo vista por mim na comunidade e com todos os participantes do grupo, de crianças à idosos. Em 19 de janeiro de 2019 iniciaram os encontros do Jongo adulto, uma grande novidade. Aberto à pessoas de dentro e fora da comunidade, o encontro seguiu pelos meses de abril, maio, julho, agosto, setembro, outubro, novembro, dezembro e janeiro de 2020, minha última ida na casa do Jongo e o último encontro de Jongo adulto pois no mês seguinte iniciara a pandemia do coronavírus. Os encontros eram estruturados em cinco momentos: chegada e interação com os visitantes, vivência musical dos toques dos tambores, apresentação e cantoria dos pontos de jongo, vivência corporal com a abertura da roda e o encerramento com um almoço beneficente. As experiências corporais nos encontros do Jongo, o contato com a qualidade e diversidade da manifestação, me possibilitaram uma vivência ímpar. O toque do tambor, os pontos de jongo, a energia dos jongueiros e do espaço representaram descobertas muito potentes e uma imensa contribuição na minha formação cultural e artística. Muitos instantes me remeteram ao contexto de tradição oral, embora não seja da comunidade tive a feliz oportunidade de ver jongueiros e jongueiras revisitarem suas memórias e contarem suas histórias, compartilhando seus saberes e fazeres. Conheci Luísa Marmello, a primeira mulher a tocar um tambor de Jongo no Rio de Janeiro, através dela aprendi o toque dos tambores do Jongo: caxambu, candongueiro e machado. Integrante do grupo, fantástica professora e ser humano, tive a oportunidade de conversar bastante com ela. A princípio minha intenção no encontro era conhecer, aprender os movimentos corporais e a história do jongo; fui surpreendida, assim como os demais presentes com o convite da Luísa para escolhermos um tambor, até mesmo quem nunca tinha tocado um tambor antes. Durante o ano as aulas foram alternadas entre Anderson e Luísa. Anderson faz parte do grupo e é responsável pelos ensinamentos dos tambores nas aulas do projeto que atende crianças durante o ano na casa do Jongo. A responsável por apresentar as movimentações corporais do Jongo é Laizir

Sinval, uma das principais jongueiras do grupo. Aprendi os passos da dança, ensinados de forma leve e prazerosa; conheci os pontos de jongo e as metáforas por trás de cada canto que sempre retratava situações reais da comunidade e das histórias dos jongueiros. O ano de 2019 foi de grandes perdas para a comunidade jongueira, a partida da saudosa Luísa Marmelo e a tia Maria do Jongo que fez sua passagem de forma poética, em uma roda de Jongo durante um dos encontros do jongo adulto onde eu estive presente. Busquei com esse relato de experiência registrar a indubitável importância de conhecer as manifestações populares em seus contextos, estados, regiões, grupos e comunidades tradicionais. Tive grandes aprendizados, um deles foi o despertar de um olhar mais crítico a respeito da difusão dos saberes de cada comunidade por pessoas que não fazem parte da trajetória e história dos grupos. As tradições dessas comunidades precisam ser vistas com bastante respeito e responsabilidade. O contato com a Casa do Jongo me estimulou a seguir outras manifestações Brasil a fora, para conhecer de perto as comunidades que seguem resistindo e fortalecendo a nossa cultura popular brasileira.

Juliana Cristina Silveira Pedreira
julisilveirap@gmail.com
Licenciada em Dança pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), realizou pesquisa de campo com mulheres do Samba de Roda do Recôncavo baiano na conclusão do curso. É psicopedagoga, pós graduanda em Arte na educação e licencianda em pedagogia na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Atualmente é professora de Arte na rede pública de ensino em Amargosa-BA e voluntária do PIBID em escola do campo.

ISSN: 2238-1112

IFestival Dança: projeto de extensão e componente curricular em edições virtuais de 2020-2021

Juliana Cunha Passos (IFB)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O IFestival Dança é um projeto de extensão, desenvolvido no Instituto Federal de Brasília desde 2012, em que estudantes e docentes do curso de Licenciatura em Dança e comunidade apresentam trabalhos artísticos, participam de oficinas e rodas de conversa, entre outras atividades. Desde 2017, a sua organização foi incorporada ao conteúdo de um componente curricular do curso. Assim, os estudantes aprendem a desenvolver e a executar o evento, atuando em diversas atividades de pré-produção, produção e pós-produção, com a supervisão de docentes. Em 2020 e 2021, com a pandemia da COVID-19 e com a instauração do ensino remoto, o evento foi reformulado para formato virtual. Este texto tem o objetivo de refletir sobre os processos de ensino-aprendizagem envolvidos na produção do evento e sobre a relação entre extensão-ensino-pesquisa imbricada em suas atividades. Pretende também refletir sobre os desafios, dificuldades, vantagens e desvantagens da produção de evento de dança em formato virtual.

Palavras-chave: IFESTIVAL. LICENCIATURA EM DANÇA. EXTENSÃO. ENSINO. EVENTO VIRTUAL.

Abstract: The IFestival Dance is an extension project, developed at the Federal Institute of Brasília since 2012, in which students and teachers of the Degree in Dance and community present artistic works, participate in workshops and conversation circles, among other activities. Since 2017, its organization has been incorporated into the content of a curricular component of the course. Thus, students learn to develop and run the event, acting in various pre-production, production and post-production activities, under the supervision of teachers. In 2020 and 2021, with the COVID-19 pandemic and the introduction of remote learning, the event was reformulated for a virtual format. This text aims to reflect on the teaching-learning processes involved in the event's production and on the relationship between extension-teaching-research embedded in its activities. It also intends to reflect on the challenges, difficulties, advantages and disadvantages of producing a dance event in a virtual format.

Keywords: IFESTIVAL DEGREE IN DANCE. EXTENSION. TEACHING. VIRTUAL EVENT.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. O projeto de extensão IFestival Dança

O IFestival Dança[1] é um projeto de extensão[2] desenvolvido no Instituto Federal de Brasília desde 2012, sendo uma mostra de dança semestral, em que estudantes e docentes do curso de Licenciatura em Dança e comunidade externa apresentam trabalhos artísticos e participam de oficinas e rodas de conversa. A programação é composta de atividades com caráter formativo, educacional e de convívio com a comunidade, que é convidada à fruição artística e a participar de debates da área de dança.

A partir da experiência formativa vivenciada pelos estudantes do curso, fez-se necessário, apresentar os trabalhos práticos desenvolvidos nos componentes curriculares. O evento além de promover a fruição desses trabalhos do âmbito educacional, também promove a fruição de resultados de pesquisas práticas em dança realizadas por grupos de pesquisa. Assim, promovendo a integração das atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Além disso, os estudantes têm a oportunidade de aproximar-se de experiência profissional de artista, ao apresentarem para o público. Dessa forma, há a aproximação do caráter integrador do curso, com a previsão de projetos integradores em seu PPC (IFB, 2019).

O IFestival firma-se assim como a consolidação desses projetos, dando vazão às suas produções e aos anseios dos estudantes de compartilhar suas propostas artísticas. Assim, objetiva incentivar a criação e fruição artística em dança, promover a integração entre ensino, pesquisa e extensão; criar espaços de diálogo com a comunidade; promover a integração dos diversos cursos do IFB e espaços de reflexão e aprendizagem sobre a área de dança.

O evento foi idealizado em 2012, por Diego Pizarro, docente do curso, que permaneceu em sua coordenação até 2016. Contou com a colaboração de docentes e estudantes vinculados ao Centro Acadêmico de Dança (CADAN), para a organização do evento. Nos anos seguintes, docentes e estudantes revezaram na sua organização e desde 2019, a coordenação geral está a cargo da docente Juliana Passos.

[1] Para maiores informações acesse https://ifestivaldanca.wixsite.com/ifestival
[2] Vide normativas sobre extensão do IFB nas referências.

ISSN: 2238-1112

Desde o início de 2017, sua organização foi incorporada ao conteúdo programático do componente curricular do sexto semestre do curso. Assim, os estudantes podem aprender a organizar e realizar o evento, atuando em diversas atividades de pré-produção, produção e pós-produção, com a supervisão de docentes.

Conquistas e desafios

Os resultados obtidos configuram-se em um grande engajamento dos estudantes, no sentido de elaborar trabalhos artísticos para apresentar no evento, consolidando assim seu aspecto integrador, uma vez que atividades de ensino, pesquisa e extensão são mobilizadas para interagir no compartilhamento de trabalhos.

A partir da organização do evento, os estudantes responsáveis também têm a experiência de produzir um evento artístico na área de dança, como um processo de ensino-aprendizagem. O evento proporciona acesso à dança, ao conhecimento, à prática docente e a projetos de pesquisa e extensão desenvolvidos no curso e por artistas da comunidade.

O fato do evento ter sido incorporado ao conteúdo curricular do curso apresentou vantagens e também muitos desafios. Como vantagem, destaca-se a oportunidade de todos os estudantes vivenciarem e aprenderem a organizar/produzir eventos artísticos e também a renovação da equipe todo início de semestre letivo, com novas ideias e experiências.

Como desafio, pode-se destacar as relações de ensino-aprendizagem envolvidas em sua organização. O coordenador geral do evento é também o docente responsável pelo componente curricular, devendo conduzir as reuniões, orientar e acompanhar a realização das etapas de produção, além de avaliar e controlar a frequência dos estudantes. Assim somam-se atividades pedagógicas às atividades de produção.

ISSN: 2238-1112

Figura 1: divulgação da 17º edição.

Outra dificuldade se relaciona ao número limitado de estudantes matriculados no componente. Por ser um componente do 6º semestre do curso, as turmas geralmente são reduzidas, com 12 a 15 estudantes. Além disso, o projeto não conta com recursos financeiros da instituição, muitas vezes, sendo necessário encontrar parcerias ou patrocínios, solicitar contribuições financeiras de docentes e estudantes, realizar venda de camisetas, rifas, entre outros.

Em 2020, com a pandemia da COVID-19 e com a instauração do ensino remoto, o evento precisou ser reformulado para formato virtual. Duas edições ocorreram nesse formato, em outubro de 2020 e março de 2021 e a terceira edição está prevista para agosto deste ano.

As quinze edições anteriores ocorreram presencialmente, com as atividades sendo realizadas em salas, auditórios e espaços abertos do campus. Nas edições em formato virtual, as atividades precisaram ser adaptadas para plataformas virtuais.

Como desvantagens verificou-se a dificuldade de utilização dessas plataformas pelo público e o controle de frequência nas atividades para emissão de certificados. Por outro lado, foi possível realizar atividades com artistas convidados, não residentes em Brasília, e o público do evento também.

A visibilidade das ações foi muito ampliada, com atividades sendo transmitidas ao vido pelo canal do *YouTube* da TV IFB ou *lives* temáticas com convidados pelo *Instagram*[3]. Os trabalhos artísticos inscritos no evento, vídeo-dança ou vídeo-performance, foram publicados e divulgados no IGTV do *Instagram* e no

[3] www.instagram.com/ifestivaldanca.ifb

ISSN: 2238-1112

YouTube, ampliando seu acesso pelo público (alguns com 500 ou 700 visualizações).

Novos formatos de apresentações artísticas também puderam ser contemplados, como performances ao vivo pelo *Google Meet* ou *Zoom*, promovendo assim novas formas de criação e fruição em dança. No futuro, é possível deslumbrar formatos híbridos de eventos artísticos, com atividades ocorrendo de forma presencial, concomitante com atividades virtuais em plataformas digitais.

Figura 2: divulgação da 18º edição.

Juliana Cunha Passos
Instituto Federal de Brasília - IFB
juliana.passos@ifb.edu.br
Bacharel e Licenciada em Dança. Mestre e Doutora em Artes da Cena. Docente do Curso de Licenciatura em Dança do IFB.
Coordenadora do projeto de extensão IFestival Dança.

Referências:

- INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA. **Projeto pedagógico do curso de Licenciatura em Dança**. Brasília, DF, 2019. Disponível em: **<**https://www.ifb.edu.br/attachments/article/22990/01_PPC%20LiDan%20-%202019%20versa%20corrigida_.pdf**>** Acesso em: 10 jul. 2021.
- INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA. **Portaria Normativa n. 006/2016, de 15 de setembro de 2016**. Brasília, DF, 2016. Disponível em: <https://www.ifb.edu.br/attachments/article/3285/PORTARIA%20NORMATIVA_006_Revoga%20Portaria%2004-2016_e%20novas%20disposi%C3%A7%C3%B5es%20-

%20Linhas%20priorit%C3%A1rias%20de%20extens%C3%A3o.pdf**>** Acesso em: 10 jul. 2021.

- INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA. **Resolução n. 007/2012/CS-IFB, de 31 de janeiro de 2012**. Brasília, DF, 2012. Disponível em: <https://www.ifb.edu.br/attachments/2939_Resolu%C3%A7%C3%A3o%20RIFB_007_2012_Regimento%20da%20Extens%C3%A3o.pdf> Acesso em: 10 jul. 2021.

WebSite: <https://ifestivaldanca.wixsite.com/ifestival>

ISSN: 2238-1112

Relato sobre a experiência da criação em dança como processo da pesquisa acadêmica em arte

Kathya Maria Ayres de Godoy (IA/UNESP)
Daniella Rocco da Silva (IA/UNESP)

Relato de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato aborda a experiência vivenciada na disciplina Artemídia Expoente e as Produções Artístico-Científicas, oferecida pelo Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (PPG-IA/UNESP) e realizada no primeiro semestre de 2020. A disciplina apresentou como ementa a reflexão a partir da exposição da produção artístico-científica no ambiente de ateliê-laboratório tendo em vista o Trabalho Equivalente em Artemídia na linha de Processos e Procedimentos Artísticos, porém, devido ao contexto pandêmico e à situação de isolamento social, as produções acabaram sendo feitas em espaços possíveis e compartilhadas por meio de plataformas midiáticas. Esta vivência resultou num trabalho de criação artística e proporcionou a reflexão sobre a *incorporação dos saberes em dança* (GODOY, 2013), interferindo no processo de construção da pesquisa acadêmica, no planejamento das etapas e na escrita. O texto perpassa pelos caminhos das experiências estéticas e artísticas como construção do co*nhecimento sensível* (GODOY, 2013) e resgata as provocações reflexivas que desencadearam nos percursos da pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: DANÇA. CRIAÇÃO EM DANÇA. SABERES EM DANÇA. CONHECIMENTO SENSÍVEL.

Abstract: This report deals with the experience lived in the discipline Artemidia Expoente and Scientific Artistic Productions, offered by the postgraduate program in arts at the State University Julio de Mesquita Filho anda held in the first semestre of 2020. The discipline presented as syllabus the reflection from the exhibition of scientific artistic prodution in the laboratory-atelier environment in view of the equivalente work in Artemídia in the line of Artistic Processes and Procedures, however, ude to the pandemic contexto and the situation os social isolation, the productions ended up being made in possible spaces and shared through media platforms.This experience resulted in a work of artistic creation anda provided a reflection on the *incorporation of knowledge in dance* (GODOY, 2013), interfering in the process of construction of academic research, in the planning os stages and in writing. The text goes through the paths of aesthetic and artistic experiences as a construction of sensitive knowledge and rescues the reflexive provocations that unleashed in the research pathways.

KEYWORDS: DANCE. DANCE CREATION. DANCE KNOWLEDGE. SENSITIVE KNOWLEDGE.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Do início

Este relato aborda a experiência vivenciada na disciplina Artemídia Expoente e as Produções Artístico-Científicas, do Programa de Pós-Graduação em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (PPG-IA/UNESP), realizada no primeiro semestre de 2020.

Como ingressante do mestrado participei desta disciplina organizada pelo Prof° Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira, que propunha a reflexão a partir da exposição da produção artístico-científica no ambiente de ateliê-laboratório, tendo em vista o Trabalho Equivalente em Artemídia na linha de Processos e Procedimentos Artísticos. Porém, mediante aos impactos da pandemia COVID-19, a disciplina foi deslocada para o modo virtual e teve que considerar as plataformas midiáticas para as exposições das produções artísticas e levar em conta os espaços possíveis nas produções artísticas.

2. Das provocações reflexivas

Em caminhos de finalização, uma proposição foi acionada junto aos estudantes: criar uma obra artística que traduzisse o projeto de pesquisa. Uma provocação reflexiva que traria deslocamentos, buscas, (re)encontros e outros sentidos aos porquês da pesquisa.

Inicio daí um processo de mergulho e chamo-o de *pequenas mortes.* Trago para o meu corpo as histórias, as memórias e as sensibilidades que estavam lá, um estado de (re)conhecimento das qualidades sensíveis que até então permaneciam invisíveis, um *entrelugar*[1]*.*

3. Das *pequenas mortes*

Muitas dessas experiências estavam dispostas a me atravessar e como sujeito estive exposta a me entregar, (in)corporando novos saberes em dança (ANDRADE e GODOY, 2018). Em meio a esta reflexão, resgato a provocação do professor Pel como um convite a olhar sensivelmente o projeto de pesquisa e extrair de lá estesias capazes de compor artisticamente suas linhas e entrelinhas. Permitir

[1] Lugar que o corpo ocupa entre as linguagens da dança e das artes visuais, que pode ser tangível e intangível quando está entre habitar o espaço físico e o virtual (ROMERO, 2019).

ISSN: 2238-1112

essas *pequenas mortes* foi criar uma escuta íntima capaz de reconduzir os caminhos de estar e ser no agora.

A obra aconteceria em um lugar simples, calmo, claro, sem interferências; um tanque transparente com um fio de água que escorreria do alto daria importância à cena; no fundo uma espécie de pó dourado iria aos poucos misturando-se com a água; o tanque seria preenchido pelo líquido, pela dança e pela roupa; a água subiria afogando o presente, sem transbordar, e traria renascimentos.

Sob os impactos da pandemia a obra nasceu. Foi gravada no fundo do quintal da casa da minha mãe, perto do canteiro de flores e dos comedouros, num dia de inverno. O tanque de aço recebia a água de mangueira que vinha de trás do limoeiro. O pó dourado foi substituído por folhas que chegavam com o vento e a roupa era o vetido do meu casamento. A *performance* durou em média três horas.

Uma experiência intensa que fez o corpo refletir sobre a constituição do sujeito da experiência em dança que é atravessado entre vivências significativas dentro desta linguagem e que (in)corpora os saberes dessas experiências (GODOY, 2020). Um trânsito por verdades líquidas que contornaram, preencheram, afogaram, e propuseram.

4. Das transposições

Transpor as reflexões sobre os escritos do projeto para o corpo e dilui-las por meio da dança, trouxe contribuições. A obra artística performática intitulada "ARTEisolada(MENTE): um relato dançado"[2], constituiu-se como o grande disparador para a pesquisa acadêmica por caminhos. Uma construção que perpassou experiências estéticas e artísticas e que fez brotar o co*nhecimento sensível* (GODOY, 2020)[3].

A ementa da disciplina propunha a reflexão a partir da exposição da produção artístico-científico e para além disso, houve uma mobilização sensível da obra para a escrita, interferindo neste processo. Uma transposição da escrita (objetiva) para a arte (subjetiva) e sua volta, desdobramentos que criaram interferências, aberturas e deslocamentos.

[2] https://youtu.be/3kbkgcrDop0
[3] Conhecimento construído a partir dos saberes em dança estabelecidos pelo sujeito, a partir o olhar para a sensibilidade e estesia, e em conexão com o contexto em que cada um está inserido.

ISSN: 2238-1112

5. Das conclusões

Tendo em vista o contexto pandêmico COVID-19 e as modificações que a disciplina exposta neste trabalho sofreu, algumas possibilidades foram disparadas quando por uma provocação do professor responsável, foi permitido olhar para a o projeto de pesquisa e criar uma transposição deste para a arte e refletindo na escrita acadêmica. Uma mobilização sensível, uma interferência provocativa e reflexiva.

Figura 1: *Relato Dançado – "(ARTE)Isoladamente" (foto: Léo Souzza).*

Kathya Maria Ayres de Godoy
IA/UNESP
E-mail: kathya.ivo@terra.com.br
Doutora em Educação pela PUC/SP. Professora aposentada do quadro permanente do Instituto de Artes da UNESP no PPG Artes e Graduação em Artes Cênicas. Coordenou os cursos de graduação em Artes Cênicas. Lidera o Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação. Assessora Científica da FAPESP. Autora de diversos livros na área de Dança e Educação. Produtora executiva da Perform*A*rte.

Daniella Rocco da Silva
IA/UNESP
E-mail: dani_rocco@hotmail.com
Licenciada em Educação Física pela USCS e Pós-graduada em Educação Infantil pela UNICID. Leciona dança para crianças e jovens na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e Educação Física para Educação Infantil na rede privada de ensino. Integrante do Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação no IA/UNESP

Referências:

ANDRADE, Carolina Romano; GODOY, Kathya Maria Ayres de. **Dança com crianças:** propostas, ensino e possiblidades. Curitiba: Appris, 2018.

GODOY, Kathya Maria Ayres de (org). **Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino:** dança, arte e educação. 1ª ed. Curitiba: Appris editora, 2020.

ROMERO, José da Silva. **Dança, Artes Visuais e Cibercultura:** entrelugares do corpo**.** Tese de doutoramento em Artes. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2019.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Escola de Danças e Ritmos Sarandeiros - Projeto “Saranlives”

Laysa Marcela Gomes Silva (UFMG)
Maria Luiza Gonzaga Garcia (UFMG)

Relato de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Em virtude do período da quarentena a proposta extensionista do projeto de extensão Escola de Dança e Ritmos Sarandeiros, grupo que há 40 anos realiza pesquisas com a cultura brasileira na Universidade Federal de Minas Gerais, precisou ser reorganizada. Foi então criado o projeto “Saranlives”, realizado pelas bolsistas Maria Luiza Gonzaga e Laysa Gomes sob coordenação do Diretor do Grupo Gustavo Côrtes, o projeto teve como objetivo de disseminar os conhecimentos técnicos e históricos básicos de danças brasileiras por meio da produção de material pedagógico, levando em conta toda a pesquisa e o trabalho coreográfico do Sarandeiros, Através de lives (interação virtual em tempo real), feitas pelo aplicativo Instagram, os integrantes do Grupo Sarandeiros ministraram aulas de danças populares todas as quartas-feiras às 19h30, durante 3 meses. Até o dia 27 de Maio de 2021, as lives alcançaram um total de de 10.093 pessoas.

Palavras-chave: DANÇAS BRASILEIRAS. CULTURA BRASILEIRA, LIVES. PROJETO DE EXTENSÃO.

Abstract: Due to the quarantine period, the extension proposal for the extension project Escola de Dança e Ritmos Sarandeiros, a group that has been conducting research on Brazilian culture for 40 years at the Federal University of Minas Gerais, needed to be reorganized. The “Saranlives” project was then created, carried out by scholarship holders Maria Luiza Gonzaga and Laysa Gomes under the coordination of the Director of the Gustavo Côrtes Group. The project aimed to disseminate basic technical and historical knowledge of Brazilian dances through the production of teaching material , taking into account all of Sarandeiros' research and choreographic work, Through lives (real-time virtual interaction), made by the Instagram app, the members of Grupo Sarandeiros taught popular dance classes every Wednesday at 7:30 pm, during 3 months. Until May 27, 2021, the lives reached a total of 10,093 people.

Keywords: BRAZILIAN DANCES. BRAZILIAN CULTURE, LIVES. EXTENSION PROJECT.

1. Introdução

Devido ao período da quarentena tivemos de repensar o trabalho e a proposta extensionista da Escola de Dança e Ritmos Sarandeiros, chegando então ao projeto das Saranlives realizado pelas bolsistas Maria Luiza Gonzaga e Laysa Gomes sob coordenação do Diretor do Grupo Gustavo Côrtes. O projeto surgiu com

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

o objetivo de disseminar os conhecimentos técnicos e históricos básicos de danças brasileiras por meio da produção de material pedagógico, levando em conta toda a pesquisa e o trabalho coreográfico do Sarandeiros. O Grupo Sarandeiros foi fundado em 1980 pelas professoras Marilene Lima e Vera Soares. Este projeto de extensão realizado na UFMG tem o objetivo maior de valorizar, difundir e pesquisar as raízes culturais brasileiras através da dança e da música. Nesse sentido, foram-se 41 anos de trabalho, produção de conhecimento, diversos espetáculos, festivais e turnês internacionais.

2. Metodologia

Através de lives (interação virtual em tempo real), feitas pelo aplicativo Instagram os integrantes do Grupo Sarandeiros ministraram aulas das danças folclóricas todas as quartas-feiras às 19h30, onde os professores informam sobre as manifestações escolhidas, sua trajetória e selecionaram espectadores para participarem da live, executando uma pequena sequência coreográfica. As lives começaram no dia 13 de maio de 2020, com a temática de Batuque de Viola, sendo ministrada por Luiza Rallo e Marcos Liparini, em seguida no dia 20 de maio, foi realizada a Live de Frevo por Petrônio Alves e fechando o mês de maio foi realizada a Live de Carimbó ministrada por Gustavo Côrtes, Barbara Amaral e Iago Silva. Iniciando o mês de Junho, modificamos a proposta das lives para o tema junino, buscando uma programação com temas mais populares nas festas de São João e ligadas às festividades que ocorrem nos meses de Junho e Julho. Iniciando essa proposta no dia 03 de Junho foi realizada uma Live de Xaxado, ministrada por Mariana Morais, no dia 10 de Junho o tema da Live foi do ritmo Forró, sendo ministrada por Christian Sousa, em seguida no dia 17 de Junho Gerson Carvalho ministrou a Live de Coco e fechando o mês junino no dia 24 no próprio dia de São João foi realizada uma Live de Quadrilha ministrada por Guilherme Costa. No mês de Julho no dia 01 foi dada uma Live de Boi Bumbá ministrada por Ayrsha Oliveira, no dia 08 de Julho tivemos uma Live de Ritmos Brasileiros com Victor Augusto, em seguida no dia 15 de Julho foi realizada a Live de Samba de Roda ministrada por Elisanea Lima, no dia 22 de Julho ocorreu o Bate papo Dançante: Danças de Motrizes Afro com Hugo Martins e fechando o mês de Julho no dia 29 ocorreu a Live de Siriri ministrada por Caroline Cavalcante.

ISSN: 2238-1112

3. Resultados

As lives começaram no dia 13 de maio de 2020 e ocorrem todas às quartas-feiras até o dia 29 de Julho, cada live abordava uma dança brasileira diferente. Até o dia 27 de Maio de 2021, as lives alcançaram um total de de 10.093 pessoas em que, elas obtiveram um total de 6.345 visualizações e 1.142 likes no aplicativo Instagram.

4. Considerações Finais

Além de cumprir com um caráter extensionista, percebemos que, ao disponibilizar as lives de maneira permanente no instagram do grupo, elas poderiam ser utilizadas como material didático para o ensino das danças brasileiras nas escolas, tendo em vista a importância desse conteúdo para a formação dos alunos e da demanda dos professores de Educação Física por esse tipo de conteúdo.

> É fundamental que o professor de Educação Física acompanhe e ajude os alunos a identificar quais significados sobre a dança estão sendo produzidos nos diversos segmentos da sociedade, quais os efeitos que as diversas manifestações da dança produzem sobre seus integrantes e como se constroem as relações históricas e de poder nesses grupos sociais. (SBORQUIA e NEIRA, 2008, p. 83)

Diante do exposto, nós bolsistas percebemos que, com este projeto fornecemos acesso e abrimos novos olhares sobre essas manifestações folclóricas traduzidas pelo trabalho do Grupo Sarandeiros, proporcionando processos pedagógicos para o ensino e diálogos sobre as danças brasileiras, suas origens e possibilidades de construção pedagógica

Laysa Marcela Gomes Silva
UFMG
lalagomes08@gmail.com
Graduanda em Educação Física Licenciatura e Bolsista de Extensão do Projeto Escola de Danças e Ritmo Sarandeiros

Maria Luiza Gonzaga Garcia
UFMG
maluggarcia@gmail.com
Graduanda em Educação Física Licenciatura e Bolsista de Extensão do Projeto Escola de Danças e Ritmo Sarandeiros

Gustavo Pereira Côrtes

UFMG
gustavocortesufmg@gmail.com
Doutorado em ARTES DA CENA pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil(2013), Professor Adjunto III da Universidade Federal de Minas Gerais.

5. Referências

SBORQUIA, Silvia Pavesi; NEIRA, Marcos Garcia. **As danças folclóricas e populares no currículo da Educação Física: possibilidades e desafios.** Motrivivência, v. 20, n. 31, p. 79-98, 2008.

INSTRAGRAM.COM. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAbZp_qlAYa/> Live de Frevo, realizada em: 20/05/200. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTRAGRAM.COM. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CAtbQ6BFJ6S/ > Live de Carimbó, realizada em: 27/05/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTRAGRAM.COM. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CA_bWZilYtw/> Live de Xaxado, realizada em: 03/06/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTRAGRAM.COM. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBRenyBll37/> Live de Forro, realizada em: 10/06/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTRAGRAM.COM. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBjfqVTFBtK/> Live de Côco, realizada em: 17/06/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTRAGRAM.COM. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CB1hUZolZIe/> Live de Quadrilha, realizada em: 24/06/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTRAGRAM.COM. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCHjYx6FVeU/> Live de Boi Bumbá, realizada em: 01/07/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTRAGRAM.COM. Disponível em:<https://www.instagram.com/p/CCrmd0MFDQQ/> Live de Samba de Roda, realizada em: 15/07/2020. Disponível em @sarandeiros.

INSTRAGRAM.COM. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CC9nYvDlV6M/> Bate papo Dançante - danças de motrizes afro, realizada em: 22/07/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTRAGRAM.COM. Disponível em:<https://www.instagram.com/p/CDPpNuWnF4Z/> Live de Siriri, realizada em: 29/07/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corpas Gordas na Dança

Leidiane Pereira da Silva (UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Este resumo pretende compartilhar parte da pesquisa que se inicia em março de 2021, no Mestrado em Dança/UFBA, acerca de corpas gordas de mulheres artistas brasileiras a começar pela autora deste. Sendo assim, pretendemos apresentar questões e estudos preliminares a fim de dialogarmos a respeito da concepção de corpas gordas de artistas mulheres como uma tentativa de romper com a narrativa excludente e discriminatória que as destinam ao campo do inapropriado ou inadequado às práticas de dança. Nesta direção, com base nos pensamentos de BATISTA, 2019 e CIRILLO; MELLO, 2020, evidencia-se que a concepção de corpa gorda se altera com a experiência no mundo, com a história, com as percepções, memórias, etc. Cada sujeita apresenta-se ao mundo com seu modo de ser/estar/viver/fazer/cocriar. As autoras acima nos apontam com a possibilidade de um corpo “suculento” que também dança e produz arte. Pautada nesta afirmação, proponho reflexões que possibilitem alterar paradigmas que até então impediam a capacidade do corpo em ser visto e em estar dançando. Com efeito, nos evidencia perspectivas nas quais o corpo “suculento” seja percebido como forte, livre e potencialmente político. Nesse sentido, este trabalho, que também responde a questões particulares, pretende atritar essa visão que exclui ao incluir. Já percebemos que a corpa gorda não tem sido um assunto de destaque abordado pelo/as pesquisadore/as vinculado/as a esta associação. Nossa contribuição, então, contará com a recepção às novas pesquisas com corpas gordas de artistas mulheres da dança que se posicionam e reivindicam seus lugares de fala.

Palavras-Chave: CORPAS GORDAS. DANÇA. MULHERES ARTISTAS.

Abstract: This summary intends to share part of the research that begins in March 2021, in the Master's in Dance/UFBA, about fat bodies of Brazilian women artists, starting with the author of this one. Thus, we intend to present questions and preliminary studies in order to dialogue about the conception of fat bodies of women artists as an attempt to break with the exclusionary and discriminatory narrative that assigns them to the field of inappropriate or inadequate for dance practices. In this direction, based on the thoughts of BATISTA, 2019 and CIRILLO; MELLO, 2020, it is evidenced that the conception of fat corps changes with experience in the world, with history, perceptions, memories, etc. Each subject presents herself to the world with her own way of being/being/living/doing/creating. The authors above point us to the possibility of a "juicy" body that also dances and produces art. Based on this affirmation, I propose reflections that make it possible to change paradigms that until then hindered the body's capacity to be seen and to be dancing. In effect, it shows us perspectives in which the "juicy" body is perceived as strong, free, and potentially political. In this sense, this work, which also responds to particular questions, intends to friction this vision that excludes by including. We have already noticed that the fat body has not been a prominent subject addressed by the researchers linked to this association. Our contribution, then, will rely on the reception to new research on the

ISSN: 2238-1112

fat bodies of female dance artists who position themselves and claim their places of speech.

Keywords: FAT BODIES. DANCE. FEMALE ARTISTS.

Neste trabalho, apresentarei reflexões relacionadas às corpas gordas, indicando o porquê de trazer no feminino e, também, apresentar aqui minhas inquietações sobre como determinadas corpas são invisibilizadas ou consideradas não-aptas a dançar. Trago então o minha própria corpa e a de uma grande artista da dança: Jussara Belchior, como exemplos. Inicialmente, por que corpa gorda e não corpo gordo? Trata-se de um posicionamento político feminista que irei defender como pesquisadora no Mestrado em se tratando da questão central da pesquisa e que ilumina os preconceitos, invisibilizações e discriminações a que são submetidas as mulheres gordas no contexto da dança. Inspirada pelos pensamentos de BATISTA, 2019 e CIRILLO; MELLO, 2020, há evidências de que a concepção de corpa gorda, se altera com a experiência no mundo, com a história, com as percepções, com as memórias, com os avanços e conquistas feministas plurais, etc.

Cada sujeita apresenta-se ao mundo com seu modo de ser/estar/viver/fazer/cocriar que vai se constituindo nos processos da vida com as experiências, processo esse inestancável de trocas corpo-ambiente (KATZ & GREINER, 2005). As autoras, estudadas nesta pesquisa, nos apontam como a possibilidade de um corpo “suculento” também poder dançar e produzir arte. Pautada nesta afirmação, proponho reflexões que possibilitem alterar paradigmas que até então impediam a capacidade da corpa gorda em ser vista e em estar dançando.

Com efeito, os estudos nos evidenciam perspectivas que tais corpas “suculentas” sejam percebidas como fortes, livres e potencialmente políticas, imagem coletiva e social que ainda está em vias de ser construída e reconhecida, há de se afirmar. Neste sentido, este trabalho também responde ou, pelo menos, fricciona questões particulares, pretendendo atritar essa visão que exclui ao incluir.

Como corpa gorda, em tempos de crises e pandemia, numa sociedade patriarcal e conservadora, analisei a fundo minha biografia dos meus primeiros passos na Dança. Durante toda a minha vida, a música foi, para mim, uma porta que

ISSN: 2238-1112

se abria e iluminava o movimento, aquele ainda não falado, apenas em gestos e percepções. Música e Dança como irmãs de minha infância e adolescência.

Porém, com o passar do tempo, engordei e, assim como muitas outras mulheres, me senti inferior e incapaz de dançar. Em 2015, quando ingressei na Faculdade de Licenciatura em Teatro, pela Universidade Regional do Cariri - URCA, com 18 anos de idade, me deparei com várias outras artistas gordas como dançarinas, atrizes e performers. Ali, pude ver que seria possível voltar a acreditar em minha corpa.

Com base nesses exemplos de outras corpas gordas, me vi novamente engajada a fazer dança, reacendendo o meu sonho de ser dançarina. Quando criança, morando num sítio na zona rural, eu me encontrava na dança a partir das músicas tocadas em um radinho de pilha, dançando livremente. Desde então, a dança fez parte de mim assim como as músicas que eu costumava ouvir. No entanto, quando engordei, a vida perdeu o sentido; sentia o peso do preconceito e da discriminação atuando sobre minha existência. A Arte parecia que havia morrido dentro de mim.

Segundo MOURA (2016):

> Certamente todos nós já improvisamos em algum ou em vários momentos da vida. Improvisar acaba sendo recorrente na vida de qualquer sujeito, afinal, sempre estamos buscando estratégias imediatas para resolver problemas. No campo das artes, a improvisação tem se tornado, cada vez mais, uma estratégia para ampliar o repertório criativo dos artistas e, em muitas ocasiões, a própria improvisação é entendida enquanto objeto artístico. (MOURA, 2016: p. 55).

Como qualquer outro artista, eu construí minha trajetividade na Dança, ora escrevendo, ora estudando, ora performando, ora montando encenações e monólogos, ora fazendo oficinas, ora criando meu próprio canal no YouTube onde posto meus vídeos.

Ingressei no Mestrado em Dança do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA), no primeiro semestre de 2021. Foi a partir daí que se iniciou a pesquisa sobre essas corpas gordas que de outras artistas brasileiras, com as quais me reconheço e admiro.

Obviamente, tive muito medo em me aceitar como mulher acima do peso, mas com o conhecimento dessas artistas e professoras que vou pesquisar no Mestrado, também reconheci minha capacidade de empoderamento e execução da

ISSN: 2238-1112

pesquisa. A dança sempre foi um marco em minha vida, seja ela dançada, lembrada, adormecida ou reativada.

No site da artista Jussara Belchior, encontramos textos, criações, biografia, entre outros. Jussara Belchior estuda e pratica dança desde os 6 anos de idade; começou pelo balé clássico, mas encontrou na dança contemporânea possibilidades de dançar a partir das provocações de seu próprio corpo, ao invés de tentar alcançar um "ideal" imposto e hegemônico. Ela é paulistana, mas mora em Florianópolis há 12 anos; trabalha como bailarina, interlocutora e diretora, além de articular ações que questionem o imaginário e a visibilidade da corpa gorda. Interessa-se por poéticas e políticas de movimentos, assim como por posicionamentos através da dança. Jussara Belchior é Doutoranda em Teatro UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), com pesquisa sobre arte gorda e bailarina gorda, intitulada até o momento como "Poética gorda: atravessamentos entre discursos através do espetáculo Peso Bruto".

Segundo BELCHIOR, 2017, ela viveu por muito tempo uma contradição de que não poderia dançar, também aprendeu sobre leveza e beleza. Aprendeu a dançar como uma bailarina magra, mesmo sendo gorda, mas, mesmo assim não era o suficiente.

> A contradição era intensa e diária. Recebi muitas dicas sobre como emagrecer e muitas alertas de que era necessário que eu emagrecesse para ser uma bailarina profissional. Afinal, era um desperdício do meu talento eu ser gorda. Eu continuava gorda e continuava dançando. No entanto, não era um ato de rebeldia, pelo menos não consciente. Eu dançava porque fazia sentido pra mim, nunca pensei em desistir. Ser gorda era, certas vezes, um incômodo, mas eu encontrava jeitos de persistir. Dançar é meu jeito de estar no mundo. (JUSSARA, 2017: p. 01).

Vivemos em uma sociedade de preconceitos e, muitas vezes, olham para os gordos como doentes ou impossibilitados a executar alguma atividade, como por exemplo, a dança. Por outro lado, há uma resiliência e resistência em continuar abrindo espaços e ocupando funções e cargos, até então não-cabíveis a tais corpos e corpas.

De acordo com BELCHIOR, 2020, administrar uma vida artística-acadêmica é muito desgastante, porém indispensável para alguns. Trata-se de experienciar a teoria e a prática juntas, indissociáveis. As materializações plurais também sofrem certo tipo de preconceito e julgamento no meio acadêmico. Então,

vamos pensar sobre essas camadas discriminatórias relacionadas à dança, às corpas gordas na dança.

Nós, mulheres artistas gordas, precisamos continuar lutando por aceitação, nos amando da forma que somos, ocupando espaços e colaborando na formulação de políticas públicas afirmativas e de acessibilidade. Considero tudo importante na luta, juntar nossas forças com outras corpas, outros coletivos que pensam um país mais justo, igualitário, democrático.

E a dança pode contribuir e trazer essa oportunidade de ser e estar, com modos plurais de existência na sociedade. Atualmente, me olho no espelho e me percebo enquanto corpa gorda, assim como Jussara Belchior que não se escondeu, não desistiu de se encontrar e construir seu espaço na dança.

Desse modo, pensando sobre os caminhos que pesquisadore.as e artistas da Dança têm trilhado, vislumbramos a potencialidade das corpas gordas no campo epistemológico da Dança, cada vez mais presente e efetivo.

Leidiane Pereira da Silva
leidianepdsilva19@gmail.com
Graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA), e Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA).

Orientadora: Gilsamara Moura/ UFBA
gilsamaramoura@gmail.com
Artista da dança, curadora e consultora de projetos culturais. Pós-doutora em Dança e Política pela Université Côte D'Azur (Nice-França). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com pesquisa sobre Políticas Públicas em Dança. Professora Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Dança, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do PRODAN / UFBA.

Referências:

BATISTA, Danielle Souza. **E Escola, por acaso, é lugar de Dançar?** E-book: Paraná (repositório), 2019. Disponível em: < http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/123456789/1663/1/BATISTA_E_por_um_acaso_escola_e_lugar_para_dancar.pdf>. Acessado em: 10 de jun. 2021.

BELCHIOR, Jussara. **Breves Relatos de uma Bailarina Gorda**. DAPesquisa, Florianópolis, v.15, out.2020. Escrita Performativa, p.02-15. Disponível em: < https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17968>. Acessado em: 10 de jun. 2021.

SANTOS, Jussara Belchior. **Viver as contradições.** Originalmente para Ediciones Inestables - Orgullosamente Gordas, São Paulo, 2017. Disponível em: < https://www.jussarabelchior.com/ >. Acessado em: 10 de jun. 2021.

CIRILLO. José.; MELLO. Júlia Almeida D. ***Rotundus*: um documentário sobre o corpo gordo como matéria política na arte contemporânea**. Doc On-line: Portugal, n. 28, pp. 5-17, set. 2020. Disponível em: < http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/768 >. Acessado em: 10 de jun. 2021

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares**. — São Paulo: Annablume, 2005. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/328586517_O_Corpo_Pistas_para_Estudos_Indisciplinares >. Acessado em: 29 de jun. 2021.

MOURA, Gilsamara**. Contextos Múltiplos na Dança**. Salvador: UFBA, Escola de Dança. Salvador: EDUFBA, 2016. Disponível em: < https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26143>. Acessado em: 10 de jun. 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Transmutação de afetos: vivências sobre um processo de ensino-aprendizagem de dança com uma aluna autista

Leylla Raissa Sampaio Melo (UFPA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Este relato de experiência é um registro da minha prática docente na Escola de Dança do Colégio São Paulo, em Belém do Pará, a partir da entrada de uma aluna com autismo em uma turma de dança infantil, no período de 2016 a 2018. A problemática faz referência ao modo de como a turma reagiu a presença dessa aluna nas vivências de dança em sala de aula e a forma que ela se comportou a partir disso, tendo em vista o lugar de afetação das alunas-bailarinas e os modos de agir entre elas, por forças diferenciadas, caracterizando o que chamei de transmutação de afetos. Destaquei também a importância de focar no processo de ensino-aprendizagem ao invés de restringir somente ao resultado, de modo que a criação artística em dança se torne uma construção coletiva e inclusiva. Assim, a reflexão parte das possibilidades de propor vivências de dança que estimulem a experiência criativa.

Palavras-chave: DANÇA. AUTISMO. VIVÊNCIAS. TRANSMUTAÇÃO DE AFETOS. ENSINO-APRENDIZAGEM.

Abstract: This experience report is a record of my teaching practice at Colégio São Paulo dancing school, in Belém do Pará, following the entry of an autist female student into a dance class for children, in the period from 2016 to 2018. The main issues are the way in which classmates reacted to the presence of this student in classroom dance experiences and the mode she behaved based on this, considering the place of affectation of female student-dancers and the ways they interact among themselves, moved by different forces, characterizing what I called “transmutation of affects.” I also highlight the importance of focusing on the teaching-learning process instead of only the result, allowing for artistic creation in dance to become a collective and inclusive construction. Thus, reflection starts from the possibilities of proposing dance practices that stimulate creative experience.

Keywords: DANCE. AUTISM. EXPERIENCES. TRANSMUTATION OF AFFECTS. TEACHING-LEARNING

Acredito que existem muitas formas de se ensinar. Assim como, existem formas de aprendizagem. E creio que esse processo deve ser construído de modo conjunto, não apenas compartilhando conhecimentos, mas também afetos. Na sala de aula de dança isso não seria diferente.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Desde que iniciei no mercado de trabalho como professora de dança, muitos desafios enfrentei diante das problemáticas que envolvem a profissão: que dança é essa que proponho ensinar? Por que ainda persiste uma metodologia de cópia-reprodução em algumas técnicas? Por que o resultado é avaliado como mais importante do que o processo em alguns espaços de ensino da dança? Será que eu posso fazer diferente? Quais seriam os possíveis efeitos dessa escolha?

Fui movida por essas e outras indagações ao longo da minha prática docente em dança, e percebendo o que era possível (ou não) no ambiente em que desenvolvia meu trabalho. Foi então que me deparei com um ambiente mais favorável as possibilidades de propostas diferenciadas e técnicas não-estereotipadas de ensino da dança: a escola. No espaço escolar, descobri minha capacidade de criar e (re)inventar metodologias para o ensino da dança, a partir de experimentações ou práticas que chamei de “vivências em dança”, envolvendo turmas infanto-juvenis.

No ano de 2016, fui colocada frente a frente ao meu maior e encantador desafio: a K.P. Com apenas cinco anos de idade, ela entrou na sala de dança do Colégio São Paulo, em Belém do Pará, e já foi se apresentando a mim e as colegas de turma. Logo após, a mãe me contou que ela tinha o grau 1 de autismo[1]. A entrada da K.P. nesse dia em sala de aula e a notícia que, a partir de então, iria fazer parte da turma infantil de dança, causou visivelmente um frenesi.

Inicialmente, encontrei dificuldades com algumas questões que se tornaram mais evidentes para minha reflexão, a partir da presença da K.P. na sala de aula de dança, e consequentemente, optei por observar e agir de forma mais cautelosa durante o processo educativo em dança da turma infantil. Entre as problemáticas mais presentes na sala de aula, destaco o fator ressaltado anteriormente sobre o ensino da dança com o foco no resultado ao invés de priorizar o processo e desenvolvimento do educando.

Ao comparar espaços escolares e não-escolares onde tive experiência profissional, pude perceber que, comumente, em ambientes não-escolares a prática

[1] Existe uma discussão acerca da definição de autismo, entre as organizações e profissionais da área da saúde. Os estudos apontam o autismo como um tipo de transtorno do espectro, caracterizado por níveis de gravidade (grau 1, 2 e 3). No caso da aluna-bailarina em questão, o diagnóstico apontou o grau 1, que corresponde ao nível leve, com pouca dificuldade em estabelecer comunicação e expressão, sem limitar sua interação social. Caracterizado também pela dificuldade em romper rotinas e compreender explicações metafóricas. Geralmente, manifesta comportamentos restritos e movimentos corporais repetitivos, apresentando também dificuldade motora (WHITMAN, 2015).

ISSN: 2238-1112

da dança era mais associada ao propósito de exames de grau ou focado em apresentações artísticas, isto é, direcionar aulas com a finalidade de ter um bom resultado em exames para avançar de nível ou grau em determinada técnica de dança, por exemplo; ou quando havia uma exigência de ensaios e/ou treinamento exacerbado para espetáculos artísticos como culminância das atividades anuais.

Quando iniciei o trabalho com dança no Colégio São Paulo, percebi que aquele espaço escolar me proporcionava possibilidades de trabalhar para além desse resultado, concedendo-me a liberdade não só nas criações artísticas de apresentações ou espetáculos de dança (afinal o resultado é parte consequente do processo), mas também no desenvolvimento das próprias aulas e metodologias a utilizar.

Com a entrada da K.P. na turma infantil percebi mais ainda que estava no caminho: estabelecer parâmetros flexíveis de planejamento e metodologias de aulas, sem estar vinculada a uma técnica fechada e proporcionar caminhos de descobertas para as alunas-bailarinas, estimulando-as no processo criativo em dança, foi a forma mais adequada que encontrei para alcançar de modo prazeroso e potente o resultado por meio do processo.

Por outro lado, o processo pode ser diferente para cada aluna dentro da sala de aula de dança, inclusive para K.P. Mas esta não foi a questão. O ponto que me chamou atenção estava na forma como a turma reagiu ao processo entre diferentes. Percebi que, de certo modo, houve uma ruptura na turma entre dois lados opostos: acolhimento e afastamento.

Para ilustrar essa questão, destaco como exemplo uma aula que propus a turma, a qual precisou se dividir em grupos para realização de uma prática de criação coletiva de uma célula coreográfica. Ao solicitar que se dividissem espontaneamente, os grupos se formaram e a K.P. permaneceu sozinha. Em um determinado momento, uma colega teve empatia de convidá-la a fazer a prática com ela. Logo após, seguiram pela sala convidando outras colegas da turma a participarem do grupo.

Mesmo quando recebia respostas negativas, K.P. perguntava o porquê do não aceite em participar do seu grupo e caso ainda permanecesse resistência por parte de alguma colega, justificava que eram “amigas da dança”. A partir desse e outros argumentos semelhantes, a K.P. acabava por tocar de alguma forma as colegas e, por vezes, convencendo-as. Já aquelas que permaneciam com a mesma

ISSN: 2238-1112

opinião, visivelmente se sentiam constrangidas e pediam desculpa por discordar. Em outras situações similares, percebi que a K.P. não se intimidava e encontrava, da sua própria forma, resoluções positivas e se colocava participativa em vários momentos das aulas, mesmo sentindo afastamento de algumas colegas da turma.

Nesse contexto, identifiquei o que Barbosa (2018) destaca sobre as potências de agir do ser: são forças diferenciadas, que podem ser positivas ou negativas, e existem no ambiente em que estamos inseridos – nesse caso, o espaço escolar, em uma sala de aula de dança. Então, percebi que existiam duas forças distintas: de afastamento e acolhimento, que se atravessavam, e a K.P. transformava a força negativa (vindo de algumas colegas da turma) em uma potência de agir positiva, o que denomino a transmutação de afetos.

Nesse sentido, a autora caracteriza a transmutação como “qualidade da vontade de potência, que deixa de ser negativa para se tornar afirmativa.” (BARBOSA, 2018, p. 833). Logo, o exemplo demonstra a forma ativa dessa aluna-bailarina diante das adversidades que lhe atravessavam, apresentando uma mudança de qualidade na vontade da potência de agir e, por isso, ocorre uma transformação no modo de “afetação” entre as partes envolvidas naquele ambiente.

Outra circunstância que vale ressaltar é com relação ao próprio processo de ensino-aprendizagem: para algumas crianças, ao lançar um estímulo, é possível perceber uma resposta rápida, enquanto para outras não. Isso independe do fato de ser ou não uma pessoa com deficiência, afinal todo e qualquer ser humano tem suas potencialidades e limitações.

No entanto, grande parte da turma de dança reagiu com um certo incomodo com relação a esse tempo de aprendizagem da K.P. Observei que nos momentos em que havia um detalhamento ou repetições sobre as explicações de dinâmicas ou movimentos de dança, a aula parecia mais monótona as outras crianças.

Com isso, passei a propor atividades utilizando materiais (balão, arco, cones, entre outros) ou até mesmo solicitava que as próprias alunas-bailarinas levassem para a sala algum tipo de material específico, de acordo com o tema da aula.

Outra atividade que geralmente propunha era a respeito de criar movimentos corporais a partir de movimentos de animais. Inclusive, durante essa prática em especial, a K.P. levou um elemento novo para representação dos

ISSN: 2238-1112

animais: a sonoridade. A forma como ela representou os animais para além dos movimentos corporais, foi interessante não só para ela mesma, mas também para a turma que percebeu que a dança pode existir a partir do movimento corporal, assim como pela sonoridade emitida pelo corpo.

Então, percebi que precisava utilizar práticas somáticas, com intuito de estimular construções coletivas em dança. Nesse viés, dialogo com Fortin (2012), que trata a questão das práticas somáticas como uma possibilidade não só de conhecimento do próprio corpo, enquanto soma, mas também dentro da criação coletiva em dança. Assim, lancei mão de estímulos que proporcionassem caminhos de descobertas corporais e sensoriais para as alunas-bailarinas da turma, como também pudessem fomentar o processo criativo em dança.

Somado a isso, percebi a necessidade de criar uma rotina linear nas aulas, com relação a execução dos conteúdos de ensino, pois facilitava a aprendizagem não só da K.P., mas também das demais crianças. Com isso dividi a aula em pilares: preparação corporal (dinâmicas de alongamentos, despertar do corpo ou exercícios de respiração ativa); atividades psicomotoras por meio do ensino-aprendizagem dos elementos técnicos da dança; processo criativo das alunas-bailarinas; socialização dos momentos vivenciados e finalização da aula.

Vale ressaltar que essa rotina de aulas não era algo inflexível, pelo contrário: embora utilizasse pilares para seguir de modo linear as aulas, os conteúdos, dinâmicas e atividades desenvolvidas eram aplicadas de um modo fluído e de acordo com as respostas da turma que, inclusive, foram bastante produtivas no que diz respeito aos processos criativos em dança produzidos em coletivo pelas alunas-bailarinas.

Apesar de concentrar o foco do ensino da dança no processo, a turma criou grandes expectativas para apresentação do resultado dos processos criativos em dança realizados em sala de aula, que culminaram no espetáculo do final do ano de 2018. Em meio aos ensaios, uma aluna relatou a preocupação da turma com relação ao desempenho da K.P.: estariam com medo que ela cometesse erros durante a apresentação.

Essa declaração me tocou profundamente pelo fato de que imaginava que após todas as vivências da turma, questões como essas e outras acerca do ser diferente tinham sido diluídas aos poucos. Porém, essa fala demonstra o quanto

ISSN: 2238-1112

esta presente moralidades dentro do convívio social, não sendo diferente em uma sala de dança.

Então, perguntei a aluna-bailarina o que seria “um erro na dança”, e ela me disse que seria não acompanhar os passos ou fazer de forma diferente das demais, por exemplo. Esse pensamento esta muito associado principalmente ao ensino-aprendizagem da criança na dança sob uma visão da supremacia estética: movimentos devem seguir uma homogeneidade, sem “destoar” de um conjunto e estabelecer uma unidade e, por vezes, resultado de um processo de cópia-repetição.

De acordo com Woodruff (1999), esse modo de pensar sobre o movimento do corpo na dança ligada ao treinamento técnico voltado para a valoriação do virtuosismo estético, prioriza o produto sobre o processo e tem como base o mecanicismo. Então, expliquei a essa aluna-bailarina que o fator mais importante era o processo de aprendizagem e criação coletiva em dança, o qual a turma se propôs a realizar, e que se preocupar com “erros” seria limitar a essa visão mecanicista e de apenas enaltecer o resultado na dança.

Nesse sentido, penso que o trabalho coletivo de criação na dança já representa um conjunto: de corpos diferentes, com histórias e processos diversos, os quais somados configuram uma riqueza de conteúdo no processo de criação artística. Ademais, respeitar o tempo de aprendizagens de cada aluna-bailarina foi essencial para o desenvolvimento individual delas e, ao mesmo tempo, repercutiu na construção conjunta da turma, aprofundando modos de percepção sobre si e do outro.

De modo geral, posso destacar que com relação ao desenvolvimento das propostas pedagógicas na turma, as alunas-bailarinas foram bastante receptivas com as práticas e demonstravam interesse em realizar as atividades. Percebi que, com a entrada da K.P. na turma infantil houve o surgimento de certos embates, os quais, ao longo das aulas, encontrei formas de refletir e mediá-los conforme a situação, juntamente com as alunas-bailarinas e, principalmente, sob influência do modo de recepção-reação da K.P., o que foi decisivo para muitas transformações naquele espaço escolar como um todo.

Sendo assim, a entrada da K.P. na turma de dança infantil reverberou para além da sala de aula, de modo que a própria escola sentiu a necessidade de conduzir o trabalho educativo dos alunos do ensino regular de forma mais inclusiva,

capacitando os profissionais da educação desse espaço e incorporando especialistas nas práticas educativas, modificando a forma de atuar no processo de ensino-aprendizagem dos alunos e, especialmente, respeitando a diversidade.

Por isso, acredito que a escola é um espaço político, visto que estabelece relações sociais e modos de pensamento sobre questões do próprio ambiente escolar e os reflexos do meio externo. Logo, é o principal espaço de produção de conhecimento, formação, aprendizagem e, sobretudo, de transformação social.

Para mim, o encontro com a K.P. na turma de dança infantil foi transformador, não só como professora e nas minhas práticas em sala de aula, mas também como ser humano, pois aprendi a observar, escutar e pensar modos diferentes no processo de ensino-aprendizagem das alunas-bailarinas, considerando as idiossincrasias de cada uma. Além disso, aprendi a aprender sobre o outro e sobre minhas próprias deficiências e potencialidades. Essa experiência foi diferente de todas que já tinha vivenciado até então e muito marcante na minha carreira enquanto docente.

Portanto, a dança está para além do ensino e aprendizagem de movimentos, com base em uma técnica específica. Muito menos, se restringe em um resultado esteticamente rígido ou perfeito. A dança se faz presente a partir da descoberta de um estado de presença e da troca entre si, o outro e o ambiente, que conduz um elo de interseção do próprio corpo com as demais esferas presentes. E, a partir disso, proporcionam-se possibilidades de construir e produzir dança.

Leylla Raissa Sampaio Melo
UFPA
melo.leylla@gmail.com
Graduada em Licenciatura em Dança pela UFPA, com especialização em Educação Especial pela UNAMA. Professora de Artes pela Secretaria de Estado de Educação (SEDUC/PA) e de Dança na rede privada de ensino em Belém. Integrante do Grupo de Pesquisa *Políticas do movimento: subjetividades e somática e educação e e e...*, coordenado pelo Prof. Dr. Saulo Silveira, da Faculdade de Dança da UFPA.

Saulo Silva da Silveira
UFPA
E-mail: saulo.silveira@ymail.com
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professor-pesquisador na Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA). Coordenador do Projeto de Pesquisa *Políticas do movimento: subjetividades e somática e educação e e e..* , vinculado a UFPA.

ISSN: 2238-1112

Referências

BARBOSA, Mariana de Toledo. Um corpo que experimenta e avalia: a ética em Deleuze à luz da "grande identidade" Spinoza-Nietzsche. **Kriterion Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, Editora da UFMG, **n.141**, p.867-890, 2018.

FORTIN, Sylvie. O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos. In: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abrace, 2012. p. 115-139.

WHITMAN, Thomas L. **O desenvolvimento do autismo**: social, cognitivo, linguístico, sensório-motor e perspectivas biológicas. São Paulo: M. Books, 2015.

WOODRUFF, Dianne. Treinamento na dança: visões mecanicista e holística. **Cadernos do GIPE CIT**, Salvador, **n.2**, p.31-39,1999.

ISSN: 2238-1112

Videodança para todes: um relato de experiência em extensão universitária

Liane Rafaelle Lima de Souza Oliveira (UFPE)
Jennifer Zeferino Cruz de Lima (UFPE)
Ana Cristina Marques de Oliveira (UFPE)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O relato de experiência sobre o projeto de extensão universitária "Videodança para todes" surge com o objetivo de relatar as possíveis contribuições para a formação de artista-docente das alunas do curso de Dança da UFPE durante o processo de criação artística de um videodança, sendo gerado a partir das memórias das (os) idosas (os) de suas famílias, registradas através de diário de bordo. Os encontros foram remotos. Os resultados trazem reflexões das alunas sobre o papel da mulher na sociedade, suas transferências de saberes entre gerações como a costura, servindo de motivação para a dramaturgia e construções de figurinos alinhavados. Também foi citada a valorização das suas individualidades, o estímulo à participação em eventos, à fruição, ao conhecimento sobre a audiodescrição, além das dificuldades de acesso à internet nos encontros remotos. O projeto tem-se mostrado uma opção pedagógica em tempos de pandemia, contribuindo para formação do artista-docente de dança.

Palavras-Chave: VIDEODANÇA. IDOSO. MEMÓRIA. CRIAÇÃO. EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA.

Abstract: The experience report about the university extension project "Videodança para todes" aims at reporting the possible contributions to the artist-teacher academic qualification of the undergraduate students of Dance Degree at UFPE, during the creation process of a videodance, generated by the memories of the elderly of their families, written down in their logbooks. The meetings were held by videoconference. The results bring reflections of the students on the role of women in society, their share of knowledge from Generation to generation, such as sewing, for instance. That served as motivation for dramaturgy and construction of "alinhavados" (meaning "basted") costumes. The participant students also mentioned the valorization of their individualities, the stimulus to participation in events, fruition, knowledge about audio description, in addition to the difficulties of internet access during the meetings. The project has proved to be a pedagogical option in times of pandemic, contributing to the qualification of the dance artist-teacher.

Keywords: VIDEODANCE. ELDERLY. MEMORY. CREATION. UNIVERSITY EXTENSION.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Videodança para todes: a proposta pedagógica

"Videodança para todes" é um projeto de extensão universitária desenvolvido pelo grupo de pesquisa *"PesquisARTES: interseções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida" da UFPE*. O videodança, de acordo com Schulze (2010), é um termo genérico, utilizado para descrever uma forma artística relativamente nova que mistura dança e audiovisual, com o foco no movimento, sendo essa linguagem utilizada como estratégia pedagógica nesse trabalho.

A Extensão Universitária brasileira hoje é estabelecida via Constituição e demais leis, como o Plano Nacional de Educação, e tem sido idealizada como uma das formas de aprofundar a relação das universidades com a sociedade (DA SILVA KOGLIN, DE OLIVEIRA KOGLIN, 2019). As vivências na extensão oferecem aos acadêmicos a oportunidade de estabelecer uma relação ativa de sua prática com o contexto social no qual se insere. Com isso, pretende-se relatar experiências de alunas do curso de Dança da UFPE participantes desse projeto, que consiste na criação de um videodança acessível a partir das memórias das (os) idosas (os) de suas famílias, analisando quais as contribuições desse processo na formação do artista-docente de dança.

Produziu-se um diário de bordo sobre os idosos com fotos, informações afetivas, histórias, hábitos e objetos pessoais, que motivaram a investigação de movimentos e coreografia. Os encontros foram realizados remotamente, e a criação do figurino e as captações de imagens de modo presencial, no Centro de Artes e Comunicações da Universidade Federal de Pernambuco (CAC/UFPE).

Ainda em processo de edição, o videodança contará com uma equipe de audiodescrição tornando acessível. Paralelamente a esse processo, o grupo de pesquisa se dedicou à realização de outras atividades como: seminários, participação em eventos artísticos/acadêmicos, palestras sobre audiodescrição e intercâmbio com outros grupos de pesquisas.

Foram coletados virtualmente os dados sobre as percepções das alunas com a seguinte questão: "Quais as contribuições que o projeto vem dado para o seu processo de formação de artista docente da dança?". Suas falas estão descritas a seguir.

ISSN: 2238-1112

Alinhavos de memórias: contribuições na formação artista/docente da dança

Os resultados surgem das vivências e do compartilhamento das memórias ancestrais que fomentaram o processo coreográfico da videodança, criação e a prática narrativa, estabelecendo conexões entre as pesquisadoras, resgatando, costurando e corporificando afetos. As histórias das idosas relatadas nos diários de bordo nos levaram a detectar conexões entre elas, como o serviço braçal da costura, unindo essas personagens, alinhavando os contextos e criando um grande tecido de afetos e memórias, resultando um produto artístico intitulado “Patchwork: alinhavos de memórias”.

Fig.1: Foto do processo de criação de figurino com costura alinhavada (Walton Ribeiro)

Percebeu-se que a atividade da costura era um lugar possível para aquelas mulheres, muitas vezes, impossibilitadas de assumir outras tarefas fora do seu ambiente doméstico, pois, dividiam-se também entre os afazeres de casa e cuidados com seus filhos. A partir disso, as discussões coletivas levaram às reflexões sobre o papel da mulher na sociedade, percebendo-se seus modos de resistir no tempo e perpetuar hábitos entre gerações.

> *“A prática da partilha da memória dos nossos idosos, levou a várias reflexões, sobre diversas questões, principalmente relacionadas à mulher e, a partir disso, percebi que esses temas vividos por elas, ainda são vividos em tempos atuais e estão contribuindo com ideias de pesquisas futuras.”* (ALUNA 1)

Essas falas corroboram com os estudos de Tejada e Espino (2012), que abordam as atribuições de tarefas com base no gênero, tendo relação profunda entre a consideração da mulher como um ser de condição inferior, além do seu distanciamento do controle econômico como resultado de seu trabalho, sendo

ISSN: 2238-1112

gradualmente relegadas a um papel secundário em uma das formas ancestrais de seu sustento, agravando sua situação econômica e seu comprometimento social.

Fig.2: Foto das captações de imagens do videodança (Walton Ribeiro)

As discentes também relataram dificuldades de acesso devido à má qualidade de sinal de internet, gerando grandes desafios aos encontros nesse período pandêmico e de modo remoto, além de espaços reduzidos para exploração.

> *"As dificuldades de estar presente nos encontros devido à falta de internet, ou até mesmo à variação do tempo, foi para mim um dos piores pontos que atrapalhou o processo de aprendizagem."* (ALUNA 2)

Devido ao contexto emergencial vivido, tivemos que nos adaptar à aprendizagem no ambiente virtual. Segundo Strazzacappa (2021), o ensino remoto levou a uma série de problemas técnicos, logísticos, profissionais e pessoais, onde talvez o ponto mais crítico foi o agravamento das desigualdades sociais.

Relatou-se que as vivências valorizaram suas individualidades e não apenas o virtuosismo, sendo explorado em corpo possível, real, em que todas as alunas trabalhavam sua movimentação de modo mais confortável e consciente.

> *"Para mim, uma das coisas que mais ficaram marcadas foi a liberdade de criar algo significativo. Explico: é uma libertação de um corpo preso ao "convencionalmente belo", de que eu já havia me cansado há muito tempo,*

> *mas não tinha consciência de que essa era uma das principais prisões." (ALUNA 3)*

Para a criação em dança contemporânea a obra quer dizer não só a conclusão de um processo, mas sim, que está relacionada a toda a vida do artista, e esse "processo criativo se dá de maneiras diferentes e varia de pessoa para pessoa, é visto por olhares facetados, não tem uma organização linear e é complexo". (FRANCO, 2008).

Sobre as atividades paralelas desenvolvidas pelo PesquisARTES, além do videodança, obteve-se falas sobre algumas contribuições na formação em dança:

> *"Tivemos encontros com profissionais da área de acessibilidade comunicacional, leituras sobre promoção e qualidade de vida do idoso, produção de trabalhos para submissão de eventos." (ALUNA 5)*

Podemos concluir que a videodança sendo utilizada como proposta de extensão universitária, trouxe contribuições para as formações das discentes do curso de Dança da UFPE, potencializando a criatividade e o pensamento crítico, mesmo com dificuldades com o ensino remoto. O projeto ainda se encontra em andamento, e tem-se mostrado uma opção pedagógica em tempos de pandemia.

Liane Rafaelle Lima de Souza Oliveira
UFPE
liane.rafaelly@gmail.com
Licenciada em Dança; Integrante do grupo de pesquisa PesquisARTES: interseções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida (UFPE)

Jennifer Zeferino Cruz de Lima
UFPE
zeferinojennifer@gmail.com
Licenciada em Dança; Integrante do grupo de pesquisa PesquisARTES: interseções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida (UFPE)

Ana Cristina Oliveira Marques
UFPE
anacristina.marques@ufpe.br
Docente do Curso de Dança da UFPE; Líder do grupo de pesquisa PesquisARTES: interseções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida (UFPE)

Referências:

SCHULZE, Guilherme Barbosa. Um olhar sobre videodança em dimensões. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010.

DA SILVA KOGLIN, Terena Souza; DE OLIVEIRA KOGLIN, João Carlos. A importância da extensão nas universidades brasileiras e a transição do reconhecimento ao descaso. **Revista Brasileira de Extensão Universitária**, v. 10, n. 2, p. 71-78, 2019.

FRANCO, Erika K. **Um processo criativo em dança contemporânea: a simbiose Pedra/Osso na conexão entre os Princípios da Eutonia e os Fatores do Movimento.** São Paulo, 2008 – 176p. Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP.

DE LA COLINA TEJADA, Laura; ESPINO, Alberto Chinchón. El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía. **Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea**, n. 24, p. 179, 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia. De cereja do bolo para o sal indispensável da comida: por uma mudança de paradigma no ensino da arte. **Revista de arte da Fap**, n. 20, p.1-587, 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Espiritualidade artística de Ruth St Denis

Luana do Socorro dos Santos Lopes FADAN UFPA
Gabrielly Albuquerque ETDUFPA

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente resumo trata da análise da composição coreográfica de Ruth st Denis, com o objetivo de investigar os fundamentos imbricados a espiritualidade que levaram a precursora moderna a construir a base para os seus repertórios, a forma como ela aborda a dança como um ato experimental, relaciona a arte do movimento alinhado a uma filosofia espiritual do corpo. Desenvolvo a pesquisa por meio do projeto Dança Moderna Americana na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) sob orientação da Prf[a] MS Gabrielly Albuquerque. Como resultado parcial desta pesquisa pude compreender a metodologia criativa elaborada por Ruth st Denis, na qual ela proporciona uma pesquisa de movimento pessoal sob influência da conexão interna do corpo, destaco como a metodologia auxilia no processo de preparação e organização corporal do dançarino, despertando a dança pela prática da improvisação.

Palavras-chave: DANÇA. CORPO. ESPIRITUALIDADE

Abstract: the present abstract treat to analyze of Ruth st Denis´s choreography compose, with the aim of investigating the imbricade foundations of spirituality that took the modern precursor the build the basis for hers repertories, the way she approaches the dance as an experimental act, relates the art of movement in line with a spiritual philosophy of the body, I develop the research through the Dança Moderna Americana project at the Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) under the guidance of Prf[a] MS Gabrielly Albuquerque. As a partial result this my research I could understand the creative methodology developed by Ruth st Denis, in which she provides a research personal movement under the influence of the internal connection of body I highlight how the methodology helps in the preparation and organization process to dancer´s body, awaking the dance by the practice of improvision.

Keywords: DANCE. BODY. SPIRITUALITY

1. Composição espiritual

O projeto de pesquisa Dança Moderna Americana: histórias, produções artísticas e análises coreográficas fomenta pesquisas em dança relacionadas a *modern dance* com o objetivo de investigar os trabalhos artísticos, construídos pelos intérpretes-pesquisadores na dança nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Coordenado pela Prof[a] Dr[a] Eleonora Leal em colaboração com a Prof[a].

ISSN: 2238-1112

MSc Gabrielly Albuquerque, no terceiro módulo estudamos Ruth St Denis. O projeto promove encontros semanais no intuito de desvendar a vida e obra da precursora moderna, nesses encontros tratamos de nos aprofundar em leituras acerca de seus trabalhos, seu legado, os principais atos realizados pela precursora no contexto histórico na qual estava envolvida.

Enquanto pesquisadora, construo minha investigação voltada para os estudos da composição coreográfica, na qual analiso a construção performática da modernista, junto com a professora Gaby Albuquerque investigamos sobre os aspectos corporais que levaram Ruth st Denis a construir a sua fundamentação coreográfica para seus repertórios. A pesquisa bibliográfica fundamenta-se principalmente nos livros *Dance was her religion* (ROSIMAN 2004) e *Ruth st Denis pioneer & prophet* (SHAWN, 1920) Com base nos textos e discursões ao longo dos encontros, observo o modo de organização corporal visto que, Ruth st Denis possuía uma peculiaridade ao desenvolver a sua dança. Nas palavras de Ruth "I believe that we should regard the dance fundamentally as a life experience, as the ultimate means of expression and this not something to be taken on from the outside; or something to be imitated" (ROSIMAN, 2004, p.196)[1] tendo essa percepção, a dança era tratada como uma experiencia contínua, em que o corpo interagia com o mundo espiritual por meio da experimentação em dança. O acesso a fotografias de suas performances, auxiliou na análise do processo artístico, nesse viés, pude identificar poses, amplitude de movimento, pequenos deslocamentos, o uso dos níveis espaciais, entre outros conceitos coreográficos, que fazem parte da experimentação em dança. Com base nessas informações levou-me a compreender a dança moderna construída por Ruth st Denis, que se tratava de uma dança que buscava a manifestação da espiritualidade, por meio de uma materialização do diálogo interno entre ela e o divino

> Dancing is the Divine impulse of Spirit to move rhythmically, proportimately, and perpetwlly,but in order that the dance may attain its rightfulplace among the arts and may serve humanity as it should, dancers must change their emphasis from the material to the spiritual.(SHAWN, 1920, p.101)[2]

[1] "eu acredito que nós devemos considerar a dança fundamentalmente como uma experiencia de vida, o único meio de expressão, e isso não é algo a ser assumido de fora; ou algo a ser imitado"

[2] "dançar é o impulso espiritual divino para se mover ritmicamente, proporcionalmente e perpetuamente, mas para que a dança possa atingir o seu lugar de direito entre as artes e possa servir a humanidade com isso os dançarinos deveriam mudar suas ênfases do material para o espiritual"

ISSN: 2238-1112

O corpo do bailarino era visto como algo fora do material orgânico, a dança a transformava em um ser transcendental, essa maneira de trabalhar o corpo em projeção é a busca por um movimento que transmitisse uma energia espiritual, para tal ato era necessário sentir a alma e transfigurá-la para cena com o foco da mensagem divina. O gesto oriundo dessa conexão interna transforma a Ruth st Denis em uma personalidade transcendental, " o gesto artístico, de forma semelhante, traduz um sentimento, mas que não é exatamente do artista e sim do personagem, isto é, não é um sentimento real, mas criado, produzido" (MENDES, 2010, p.134).

Adepta a improvisação como resultado de seus trabalhos, ela desenvolve um corpo cênico capaz de se mobilizar em sua totalidade, sem que haja uma imposição de movimentos pré-codificados, nesse caso, os movimentos correspondiam a experimentação espiritual. A maneira como Ruth st Denis se apresentava era de uma presença cênica incrível, fruto de muita dedicação a pesquisa acerca do corpo, “a srt Ruth tinha um grande amor pelo corpo, pela beleza, e com conhecimento de coisas que em geral não eram conhecidas no mundo da dança” (GRAHAM,1993, p.54).

Figura 1: Ruth st Denis em Radha*, The New York Public Libery Digital Collections,* data criada 1906

Foram meses de dedicação a leituras e interpretações sobre as performances de Ruth st Denis, que durante esse percurso me deparei com uma mente criativa muito interessante, ela pertence ao primeiro grupo de artistas que abordava uma nova percepção para o corpo na dança, ela constrói uma filosofia

ISSN: 2238-1112

corpórea que reverbera em cena, que futuramente ela usará em sua escola de dança.

2. A busca por uma dança pessoal

No processo de experimentação performática, procuro investigar dentro da minha prática artística uma dança improvisada, explorando por meio de um laboratório em que o movimento é despertado a partir de uma consciência interna corporal. Ruth st Denis não codificou uma técnica em dança, mas criou uma metodologia para a composição coreográfica, a liberdade criativa proporciona meios de investigar o corpo, o que permite fazer uso de outras áreas do conhecimento, a própria Ruth st Denis estudou o corpo sob o entendimento pela filosofia, metafísica, sociologia, biológica, anatomia; a pesquisa garantiu uma segurança teórica para desenvolver o fundamento do corpo para a performance.

A reflexão que trago com este trabalho é a sensibilidade em organizar o corpo para dança, embora ela use a improvisação, a performance exige uma concentração corporal do dançarino para que este possa se permitir a experimentar a dança por outro viés.

Autora Luana do Socorro dos Santos Lopes
FADAN UFPA
luana.lopes@ica.ufpa.br
2˚ semestre graduação em licenciatura plena em dança pela faculdade de dança da UFPA, técnica em dança intérprete criador ETDUFPA discente colaboradora dos projetos de pesquisa e extensão de Dança Moderna Americana
Orientadora Prof.ª MSc Gabrielly Albuquerque Lobo Pereira Santa Brígida

ETDUFPA
Gabrielly@ufpa.br
Especialista em Pedagogia da dança pela facimab, mestra em treino desportivo pela lusófona, professora da escola de teatro e dança da UFPA, coordenadora do projeto de extensão passos e impasses das dores que nos movem e colaboradora do projeto pesquisa dança moderna americana - ETDUFPA. Coordenadora do curso técnico em dança / intérprete criador de 2017 a 2020.

Referências:

GRAHAM, Martha. **Memórias de sangue/** Martha Graham. Tradução Cláudia Martinelli Gama. SP: Siciliano, 1993.

MENDES, Ana Flávia. **Gesto transfigurado**: a abstração do cotidiano urbano nos processos de criação e encenação do espetáculo Metrópole. Coleção processos criativos em companhia. Vol.1, Escrituras, São Paulo, 2010

ROSEMAN, Janet Lynn. **Dance was her religion the sacred choreography of Isadora Duncan, Ruth st Denis and Martha Graham.** Holm Press Chino Vally, Arizona 2004.

SHAWN, Ted. **Ruth st Denis pioner&prophet.** Vol.1 John Henry Nash Library, 1920.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Mulheres Lunares: Encontros virtuais com vivências e criações em Dança. Conectando energias femininas.

Luana Lordêlo Cunha (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

RESUMO: Com o avanço da pandemia e o isolamento social, se ampliou a necessidade pelo encontro entre mulheres. De maneira remota, o 1º encontro de Mulheres lunares ocorreu durante todas as sextas-feiras do mês de março, com duração de 2h e com 4 artistas da dança para guiar os encontros. O objetivo deste relato é ampliar a discussão de práticas de dança(s) conectadas a natureza cíclica feminina. Apoiado nos estudos da Miranda Gray (2019) e de Lucy Penna (1993) chegamos a questão: De que maneira a dança pode auxiliar Mulheres a despertar suas energias criativas? O movimento e o autoconhecimento feminino como contribuições à natureza autêntica da Mulher.

PALAVRAS-CHAVE: DANÇA. MULHER. ENCONTRO VIRTUAL. ENERGIA FEMININA.

Alternativas virtuais para mover em coletivo

A “gripezinha” não acabou e o mundo parece ter se voltado freneticamente ao ambiente virtual. A dança contudo, encontra-se neste estado que ainda não sabemos nomear. E diante da urgência pelo encontro com outros femininos para mover em coletivo, me debruço a pensar: como a dança poderia auxiliar mulheres a despertar suas energias criativas adormecidas pelo distanciamento social? Em janeiro de 2021 foi criada a página *@mundolu.nar* na plataforma do *instagram,* com o objetivo de (re)pensar em conteúdos e práticas corporais voltadas para Mulheres. Sem a pretensão de alucinadamente ganhar seguidoras, a página foi ganhando sua identidade e algumas artistas parceiras mesmo sem apoio financeiro. Após algumas reuniões com essas artistas lançamos em formato de projeto o “1º Encontro de Mulheres Lunares” que ocorreu durante todo o mês de março, sempre nas sextas-feiras pelo turno da tarde. Os encontros foram virtuais pela plataforma do *zoom meeting* sempre com 2h de duração com práticas corporais ligadas a danças, conversas, escutas e trocas...

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Luas e Arquétipos: Movendo a natureza cíclica feminina

Em cada encontro, havia uma ligação entre a fase da Lua daquela noite e a identidade da prática abordada pela artista convidada. A Miranda Gray, em seu livro “Lua vermelha”, aborda a relação dessas fases da lua com a energia criativa das Mulheres.

> A ligação entre a criatividade das mulheres e a Lua era observada no ciclo repetitivo da energia criativa, que mudava de forma no decorrer do ciclo menstrual feminino. Essas energias davam a cada mulher a capacidade de criar, ou seja, de trazer ao ser o não manifesto, seja uma ideia, um entendimento ou a própria vida. A energia criativa formou uma ponte entre o mundo tangível e o intangível e encontrou a expressão por meio do intelecto, das emoções, da intuição, do subconsciente e do corpo, dependendo da fase específica do ciclo feminino. (GRAY, 2017, p. 199)

Assim, pudemos estabelecer ainda que no campo remoto, uma ligação entre o grupo através da natureza da Lua. Na fase da Lua Minguante, que se iniciou o encontro, a proponente Mariana Reis[1] trouxe como eixo de movimento uma prática com bases no Ballet clássico. Mariana, pediu que cada uma trouxesse uma saia, e, ao final da prática fizemos um processo criativo em conexão com esse elemento – a saia – onde juntas movemos nossas feiticeiras. A Lua Minguante traz consigo o arquétipo da feiticeira com a energia da mudança, da essência selvagem e da consciência espiritual (GRAY, 2019).

Na fase da Lua escura, o segundo encontro, a proponente Roberta Roldão[2] abordou o Movimento dos baobás[3]. A Lua escura se relaciona com a fase da menstruação, do conhecimento interno e da sabedoria intuitiva (GRAY,2019). Deixarei aqui, um depoimento enviado pela própria Roberta sobre suas impressões, sensações:

(...) Me mover foi muito gratificante e preparar uma aula especialmente para Mulheres, no mês das mulheres sob a perspectiva afro referenciada do Movimento dos Baobás me ajudou muito a organizar a escrita para finalizar a tese de Doutoramento e reler depoimentos q*ue me motivaram a seguir adiante, mesmo*

[1] Mulher preta, ingressou no curso de dança pela UFBA. Atuou como bailarina-pesquisadora-intérprete no projeto de extensão do grupo Irepó. Integrou o Balé Jovem de Salvador e atua como professora de Ballet Clássico em escolas de dança de Salvador.

[2] Criatura. Formada em Direito, Mestra em Artes e Doutoranda em Artes Cênicas. Atravessou o oceano dançando na École des Sables no Senegal (2011/2018).

[3] O movimento dos baobás é parte da tese de Doutoramento da Roberta Roldão (UFBA). Referência disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=alt43GWJMgA> Acesso em 10/05.

ISSN: 2238-1112

em tempo de Pandemia. Pude perceber a importância da escuta sensível e do quadril ativo para trocar experiências além da cultura hegemônica que nos engessa em modelos prontos de relacionamentos e hierarquias que impedem o processo dialógico entre ensinar-aprender (...). Neste encontro, a vivência conectada ao movimento da pelve e do quadril ativo que Roberta traz, provoca descolamentos de domínio sobre si mesmas e em como isso promove o autoconhecimento. Dominar o movimento da pelve para a força criativa do sexo como propõe Penna (1993):

> Domínio está relacionado com o conhecimento. Preciso aceitar, brincar, descobrir como funciona (apesar do medo), pensar sobre a coisa. Aí sim, posso dominar, porque conheço – funciona assim em todos os campos do conhecimento humano. E com o corpo, ainda mais. No que diz respeito à pelve feminina, temos sido quase sempre totalmente ignorantes e reprimidos há milhares de anos, pela própria dificuldade de lidar com a força criativa do sexo. (PENNA,1993, p. 54)

Esse domínio, que portanto liberta, transforma camadas muito profundas na estrutura patriarcal. Afinal, de que maneira, conhecer as fases do próprio ciclo menstrual e/ou as influências do ciclo lunar pode potencializar as energias criativas da mulher? Seguimos então para a fase da Lua crescente, com a proponente Rita Carneiro[4] que conduziu um encontro com o ventre, através de sua experiência com a dança do ventre. No dia do encontro de Rita, tivemos muitos problemas de conexão, e ele foi, portanto, passado da sexta à tarde, para a segunda seguinte à noite. Isso gerou algumas ausências e entendemos que isso também faz parte, afinal, a internet não é democrática e o ambiente virtual é bastante excludente.

Mover o ventre é sempre bater de frente com o patriarcado oprime nossas barrigas, colocando-as como sensuais quando é conveniente ou como motivo de vergonha quando não tem a forma estética atraente. Neste encontro com o ventre e com a lua crescente, potencializamos as energias da donzela. Relacionadas com o período pré-ovulatório, o arquétipo da donzela traz consigo o movimento, a ação e os recomeços (GRAY, 2019).

Caminhamos então, para a última fase do encontro: A Lua cheia, na qual, eu, Luana Lordêlo abordei como tema “criações lunares”. Afetada por todas as vivências anteriores, busquei a partir da investigação de movimentos ondulatórios e do batom uma criação com um resgate do sorriso e da autoestima. Juntas pudemos celebrar o ato de se pintar, de se sentir plena, afetadas pelo arquétipo da Mãe. A lua

[4] Mulher preta, licenciada em dança e língua estrangeira. Artista da dança e educadora social, Rita utiliza a dança do ventre em diálogo com as questões de gênero, saúde e etnia.

ISSN: 2238-1112

cheia em conexão a fase da mãe, fase da ovulação traz consigo a energia da estabilidade e da completude (GRAY, 2019). Ao final da prática, fomos desenhar todo esse nosso ciclo, o qual passamos em todos os encontros...

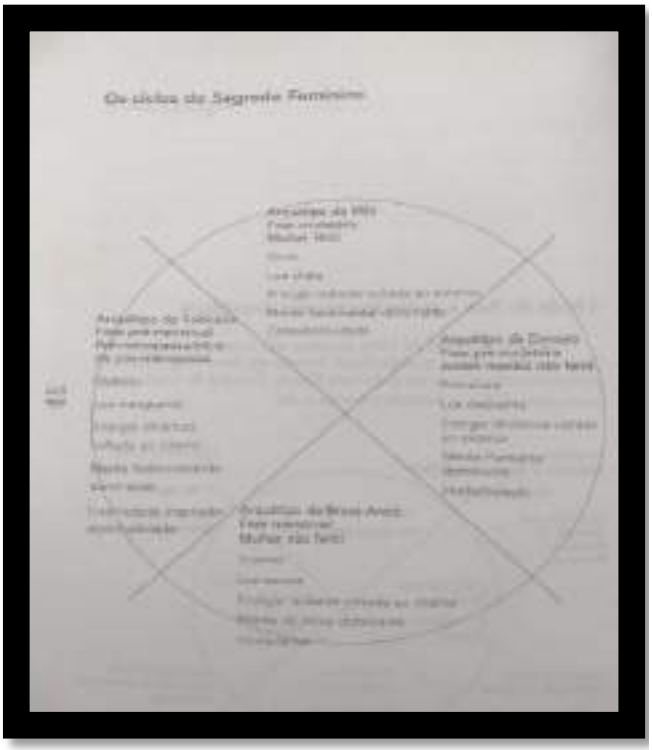


Figura 1 – Ciclos do Sagrado Feminino Retirado do livro Lua Vermelha (2019)

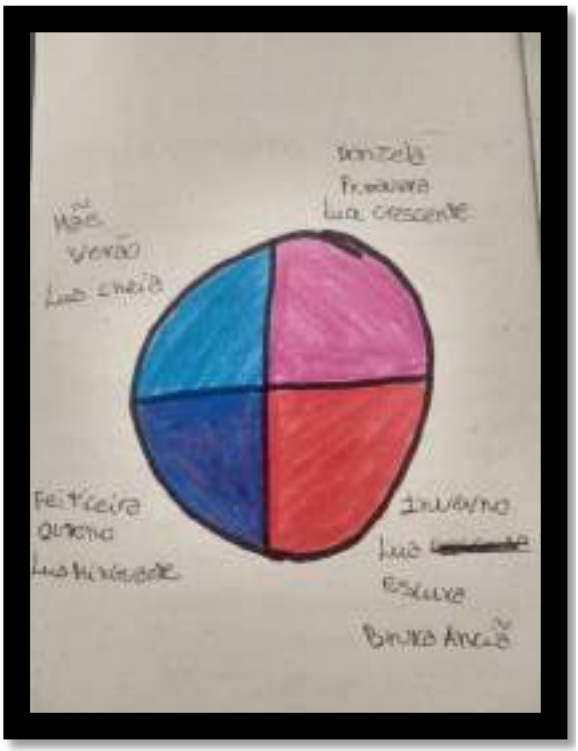


Figura 2 – Desenho Ciclo por Luana Lordêlo

Microfone aberto para os ruídos...

Os encontro não foram gravados, nem registrados para preservar a privacidade das participantes. Entendemos em coletivo que o corpo seria a maior memória. A tela já traz muitos incômodos, desconfortos e ausências. Contudo, deixaremos o link do nosso instagram que traz algumas imagens e registros que as participantes nos enviaram: <https://www.instagram.com/mundolu.nar/>. Variamos entre 07 e 12 mulheres, mas sabendo que éramos muitas, nossas mais velhas e nossas mais novas. Entre 12 e 52 anos trocamos com cada uma.

Não foi um encontro acessível a todas as mulheres, porém estamos buscando isso para seguir com nosso propósito de repensar o feminismo trazendo também a acessibilidade. O discurso de autoconhecimento que vemos em redes sociais, se torna ainda muito superficial e romântico. Autocuidado é um exercício privilegiado! A solidão causada pelo isolamento social também nos distanciou da

ISSN: 2238-1112

nossa natureza cíclica e afetou nossa autoestima. O mundo não respeita a natureza, muito menos a natureza menstrual. A dança pode ser um caminho para resistir e escutar nossas corpas.

Tem sido difícil para mim, como pesquisadora aceitar o meu ciclo nessa lógica de produção acadêmica, e por isso questiono se a academia está aberta ao feminismo que sangra, que produz mais em uma fase, menos em outra, que necessita hibernar e até mesmo res(pirar)! Teorizando a partir da dor (hooks, 2017) de modo que, através do autoconhecimento de nós mesmas, de nossas danças, possamos valorizar as nossas corpoas que buscam conceitos, ciclos, curas, luas...

Luana Lordêlo Cunha
UFBA
E-mail <lualordelo@hotmail.com>
*Mulher, artista, professora e pesquisadora de Dança. Formada pelo BI de artes e pela licenciatura em Dança pela UFBA. Mestranda do PPGDANÇA UFBA. Integrante do grupo de pesquisa UMBIGADA GPDACCO – grupo de pesquisa em dança, cultura e contemporaneidade. E-mail <lualordelo@hotmail.com>

Referências

CUNHA, Luana Lordêlo. Inscrições Abertas. Salvador, 27 de Fev, 2021. Instagram @mundolun.ar. Disponível em: https://www.instagram.com/mundolu.nar/ Acesso em 10 de Maio de 2021.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. / Bell Hooks; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. – 2. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

GRAY, Miranda. **O despertar da energia feminina:** o caminho da benção mundial do útero de volta à natureza autêntica da mulher. / Miranda Gray; tradução Larissa Lamas Pucci. – São Paulo: Gaia, 2019.

GRAY, Miranda. **Lua Vermelha:** as energias criativas do ciclo menstrual como fonte de empoderamento sexual, espiritual e emocional / Miranda Gray; tradução Larissa Lamas Pucci. – São Paulo: Editora Pensamento, 2017.

PENNA, Lucy Coelho. **Dance e recrie o mundo** / Lucy Coelho Penna; São Paulo: Summus, 1993.

ISSN: 2238-1112

Estratégias de criação e improvisação musical através de plataformas digitais: uma experiência sobre a atuação musical na obra Resto

Lucas Vieira Pereira (PRODAN-UFBA)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Trata-se de um relato de experiência construído a partir da atuação musical na performance virtual do filme cênico “Resto no tempo, no silêncio, na escuta” desenvolvido pelo grupo de pesquisa CORPOLUMEN: redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança, Projeto TEPe (Brasil/Portugal) durante a Bienal do Ceará – De par em par. A performance artística foi realizada em tempo real com o uso de recursos digitais, por meio da plataforma Zoom, com 14 artistas incluindo dançarinos, músicos e colaboradores sob a direção artística da Profa. Dra. Daniela Guimaraes. A trilha sonora foi construída baseada no roteiro e editada no momento de sua ocorrência. Para atuação musical foram utilizadas trilhas sonoras por meio de instrumentos acústicos como vibrafone, berimbau, atabaques, escaletas, efeitos de semente, tambor de mola e, também, sons eletrônicos sampleados.

Palavras-chave: PERFORMANCE ARTÍSTICA. ATUAÇÃO MUSICAL. IMPROVISAÇÃO EM TEMPO REAL. PLATAFORMA DIGITAL

Abstract: This is an experience report built from the musical performance in the virtual performance of the scenic film “Rest in time, in silence, in listening” developed by the research group CORPOLUMEN: networks of studies of body, image and creation in Dance, TEPe Project (Brazil/Portugal) during the Biennial of Ceará – From pair to pair. The artistic performance was carried out in real time using digital resources, through the Zoom platform, with 14 artists including dancers, musicians and collaborators under the artistic direction of Profa. Dr. Daniela Guimaraes. The soundtrack was built based on the script and edited at the time of its occurrence. For musical performance, soundtracks were used through acoustic instruments such as vibraphone, berimbau, drums, melodicas, seed effects, spring drum and also sampled electronic sounds

Keywords: ARTISTIC PERFORMANCE. MUSICAL PERFORMANCE. REAL-TIME IMPROVISATION. DIGITAL PLATFORM.

A pandemia do coronavírus reconfigurou as dinâmicas de espaço e tempo, demandando dos artistas novas formas de produzirem e compartilharem arte. Nessa direção, as plataformas digitais tornaram-se ferramentas ainda mais importantes e necessárias no desenvolvimento de atividades que antes eram realizadas presencialmente. As performances artísticas no espaço virtual tornaram-

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 anos 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

se possibilidades em suas variadas configurações e se fizeram ainda mais presentes no contexto da Covid-19.

Nesse sentido, este trabalho possui como objetivo relatar as experiências da atuação musical na performance virtual do filme cênico “Resto no tempo, no silêncio, na escuta” desenvolvido pelo grupo de pesquisa CORPOLUMEN: redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança, Projeto TEPe (Brasil/Portugal) durante a Bienal do Ceará – De par em par.

Trata-se de um relato de experiência construído a partir da performance artística realizada em tempo real com o uso de recursos digitais, por meio da plataforma Zoom, com 14 artistas incluindo dançarinos, músicos e colaboradores de diferentes estados do Brasil e de outros países, sobre a direção artística da Profa. Dra. Daniela Guimaraes. O roteiro de “Resto” possui seis cenas: A casa e eu; Dançando pelas paredes; Os objetos falam; Espelho: o eu, os eus e os outros e Prazer: a festa e Onírico: a identidade. A trilha sonora foi construída baseada no universo criativo que o roteiro estimulava. Toda proposta sonora apresentada foi criada, organizada e editada em tempo real, apoiada pela decupagem continuada do roteiro da obra que realizamos juntos, direção e eu.

A atuação musical, enfoque da experiência aqui relatada, foi desenvolvida com trilhas, ruídos e sons diversos pensados a partir dos ensaios e conversas entre os bailarinos e a direção. Os sons eram escolhidos de acordo com a dinâmica da improvisação e todo universo sonoro era coletado os ensaios experimentados. Porém, na criação em tempo real, as decisões aconteceram pela percepção e pelas escolhas intuitivas e de escolhas finas das variadas possibilidades sonoras, pensando a hora ideal de usá-las e quais das músicas, sonoridades e ruídos escolher de acordo com a cena. A exemplo do trecho da vinheta da Voz do Brasil, com um discurso político que contrastava com um dos performers que tinha um disco de Caetano Veloso nas mãos, fazendo alusão ao momento presente do nosso país, e a uma lembrança crítica da época da Ditadura Brasileira. Outro pequeno trecho sonoro usado, conectado a essa mesma temática, foi a música “Construção” de Chico Buarque, tudo em conformidade com as cenas que passavam também por edição em tempo real. As trilhas eram disparadas através do dispositivo eletrônico, sampleador e disparador de sons “SPD SX”, o qual dava possibilidade às ações de soltar trilhas e improvisar outros sons, principalmente na minha atuação individual

ISSN: 2238-1112

como músico na experiência ao vivo, desta forma, o recurso eletrônico deixou o processo com mais fluidez e diversidade sonora.

Para esse procedimento foram utilizados a interface de áudio, microfones, equipamento eletrônico (SPD sx) e teclado controlador configurados através da própria plataforma Zoom. Nesse processo, realizamos vários testes para que ruídos e latências fossem diminuídos durante a performance. Além disso, readaptamos os espaços dos nossos domicílios para que a qualidade sonora das trilhas musicais disparadas em tempo real em diálogo com os instrumentos acústicos que eram somados a esses sons, como vibrafone, berimbau, atabaques, escaletas, efeitos de semente, tambor de mola e sons eletrônicos sampleados, fossem melhor escutados.

Os resultados dessa experiência nos permitiram perceber que mesmo no contexto remoto era possível humanizar o espaço digital, construindo relações de afetos e qualidades de movimentos corporais conectados, mesmo que separados pelas telas. Os ensaios e experimentos foram dando uma forma ao repertório sonoro e ao mesmo tempo, trazendo afinidades e escutas para a parte da criação ao vivo, pois inúmeras possibilidades sonoras foram surgindo e sendo coletadas a cada ensaio. Existiram também parcerias musicais com o músico baiano Wilton Batata e como o banco de coleta sonora do Projeto TEP Brasil/Portugal, que somaram-se às diversidades de sons. Foram criados pela direção desenhos de *timelines de cada cena*, que geraram uma espécie de motivações para a criação de paisagens imagéticas e sonoras da obra, o que me ajudava a escolher as sonoridades, ruídos, trilhas e músicas, e auxiliava os bailarinos na criação improvisacional de estados corporais.

Em tempos de distanciamento social, as plataformas digitais nos permitiram a continuidade das nossas produções artísticas, mesmo havendo limitações provenientes das suas especificidades e limitações técnicas e operacionais. O desenvolvimento da atuação musical durante o filme cênico “Resto no tempo, no silêncio, na escuta” possibilitou a construção de um novo *modus operandi* desse coletivo que parece ter humanizado esse espaço de ações distantes de lugares distintos, sem o contato físico, mas que ao mesmo tempo, permitiu encurtar distâncias e unir artistas de diversas partes do país e fora dele.

A experiência de desenvolver essa criação utilizando-se das plataformas digitais também permitiu aos participantes dar novos sentidos aos elementos que compunham os espaços do ambiente domiciliar, reconfigurando sua arquitetura e

ISSN: 2238-1112

ressignificando os objetos desse lugar, bem como os corpos e as sonoridades que o habitam. A música precisa escutar o corpo, e o corpo dialogar com a música, e é nessa perspectiva do entre lugares em comunicação – dança e música – que a experiência desenvolvida nessa performance e em minha pesquisa se dá.

É perceptível que durante a atuação musical e performance como um todo fomos convocados a exercitar a composição em tempo real e a edição ao vivo através de uma autonomia-colaborativa, isto é, com escolhas e decisões baseadas no coletivo. Nessa direção, como nos aponta Rocha (2019), experiências como essas auxiliam no "exercício de religamento ao possibilitar que os artistas lidem com suas escolhas exclusivas e com os acordos estabelecidos em coletividade" (ROCHA, 2019, p.6).

A experiência de desenvolver a atuação através de plataforma virtual evidencia também um jogo de escolhas e decisões na relação dança e música partilhadas em tempo real. Processos colaborativos sempre nos põem frente a frente com a necessidade da horizontalidade como princípio, pois "as sonoridades e os silêncios entre os sons funcionam como potencializadores da fala corporal, das sensorialidades que nos tocam" (GUIMARÃES, 2017, p. 260).

É neste sentido que as relações da improvisação em tempo-real com ênfase no diálogo entre dança e música tornaram-se ainda mais evidentes. Um jogo interdisciplinar de saberes distintos, mas que se entrecruzam no propósito de buscar novas formas de realizar processos colaborativos, como o experienciado através de "Resto no tempo, no silêncio, na escuta". Processos colaborativos em tempos de pandemia e isolamento social se tornaram possíveis, onde conseguimos encontrar uma nova e inusitada maneira de pensar a criação na perspectiva dança e música em tempo real dentro de uma plataforma digital *streamming*, estabelecendo novas possibilidades e reflexões em projetos artísticos.

Por fim, produzir dança, música e cinema, como na obra apresentada, tem demandado dos artistas um desafio imenso e que certamente deixará um legado para as novas produções performáticas no futuro. A experiência virtual de atuação musical e Improvisação em tempo real realizados neste filme cênico foi um processo que poderá trazer luz às novas pesquisas voltadas para contextos de pesquisa entre Dança e Audiovisual e em grupos socioculturais diversos no que tange à Improvisação em tempo real em Dança e a Música realizada através de plataformas digitais.

Lucas Vieira Pereira
UFBA
lucasdegal@hotmail.com
Mestrando pelo PRODAN UFBA,Músico percussionista e arte educador , graduado em música pela UFBA, especializado no ensino de arte, educação e música pela UniBF, compositor e instrumentista da dança e atualmente músico técnico da Escola de Dança da UFBA.

Daniela Bemfica Guimarães
UFBA
bemfica.daniela@ufba.br
Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA e coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA. Docente Permanente do PPGDANÇA e PRODAN (UFBA). Líder Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2019) com o projeto “Trilogia do sonhar”.

Referências:

GUIMARÃES, Daniela B. **Corpolumen: poéticas de (re) invenções no corpo na interação dança e cinema**. 2017. Tese de doutorado. Escola de Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia.

ROCHA, Lucas Valentim. **Autonomia-colaborativa e hierarquia situacional: perspectivas para processos colaborativos em dança.** Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA, 2019.

ISSN: 2238-1112

Ensaio sobre o tempo: histórias de movimentos e evidências dramatúrgicas (d)escritas no programa do espetáculo

Luciana Paludo (UFRGS)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Trata-se de um relato de Experiência do espetáculo Ensaio sobre o tempo, encenado pelo grupo Mimese cia de Dança-coisa em 2017, cidade de Porto Alegre, RS, Brasil; realizado em colaboração entre integrantes do grupo, como uma das ações da Pesquisa de Linguagem autoral em dança. Expõe questões de autoria em dança e suas relações com a memória e o intercâmbio de experiências. Para abordar autoria, criou-se o termo histórias de movimentos. A prática de rastrear essas histórias, além de evidenciar certa procedência dos movimentos, faz emergir novos arranjos coreográficos e performáticos. Buscam-se pistas no texto do programa do espetáculo para observar pensamentos que guiaram sua dramaturgia. Tem-se o apoio do pensamento de Ivana Menna Barreto, para se pensar numa autoria em rede. Para a análise do programa busca suporte nos pressupostos desenvolvidos por Cecília Almeida Salles, na Crítica Genética.

Palavras-chave: DANÇA. HISTÓRIAS DE MOVIMENTOS. AUTORIA. PROGRAMA DE ESPETÁCULO. DANÇA-MEMÓRIA.

Abstract: This is an experience report about the show Ensaio sobre o Tempo, performed by the group Mimese cia de Dança-coisa in 2017, in the city of Porto Alegre, RS, Brazil; created as a collaboration between members of the group, as one of the actions of the Research on Authorial Language in Dance. It sheds light on authorship issues in dance and its relationship with memory and the exchange of experiences. To approach authorship, the term stories of movements was created. The practice of tracking these stories, not only establishes a notion of origin of the movements, but also enables the emergence of new choreographic and performance arrangements. Clues are also sought in the text of the show's program to observe thoughts that guided its dramaturgy. We also support our analysis in Ivana Menna Barreto's thoughts, to develop ideas about authorship through network. For the analysis of the program, we rely on the assumptions developed by Cecília Almeida Salles, in Crítica Genética.

Keywords: DANCE. STORIES OF MOVEMENTS. AUTHORSHIP. SHOW PROGRAM. MEMORY-DANCE.

1. Histórias em movimentos

Em 2016 iniciei o Projeto de Pesquisa de Linguagem autoral em dança e habilitei o Mimese cia de dança-coisa como um Projeto de Extensão, ambos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desde então, os projetos

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

funcionam como ações conjuntas. O Mimese tem sido um laboratório para a pesquisa, a qual tem o desígnio de observar, organizar e registrar a forma que proponho o trabalho em dança. Inicialmente, atendendo a um dos objetivos específicos da pesquisa, busquei recuperar repertórios de movimentos criados por mim, entre os anos de 1997 e 2010, pois grande parte desse acervo havia sido esquecida ou deixada de lado. As narrativas se tornaram longas histórias e, a partir disso, chegamos ao termo *histórias de movimento* e isso passou a ser uma estratégia para estabelecer conexões com e entre as referências de movimentos de cada integrante do grupo.

Em 2016 lancei ao grupo duas perguntas: 1ª) *o que você quer construir com o seu corpo?* A resposta a essa primeira era para ser sintetizada em uma ou duas palavras; 2ª) *o que você faz para isso?* Enquanto a resposta para a segunda indagação era para ser feita a partir de movimentos, na intenção de promover uma celebração de histórias e de intercâmbio de experiências. Se, inicialmente, as sugestões de repertório partiram de minhas histórias, desse dia em diante, pudemos incorporar outros movimentos, a partir dessas narrativas. E assim foi criado o espetáculo Ensaio sobre o tempo[1].

Em 2017 o grupo iniciou um processo de remontagem desse espetáculo. Outros vocabulários de movimento surgiram e migraram para a composição, o que fez com que ele ganhasse outros contornos.

Barreto (2017) falará de autoria e coautoria, dessa ação de cocriação. Nesse sentido, se inicialmente me reconhecia como autora da linguagem em dança que estava sendo estudada por nós, para a remontagem do espetáculo Ensaio sobre o tempo, passei a me reconhecer no papel de mediadora, tanto no que já existia, quanto ao que começara a brotar, nas novas organizações.

> A autoria, dessa forma situada no domínio da colaboração, labor compartilhado, e no contexto em que vejo a criação em dança, constrói-se pela necessidade de um ato que se incorpora a um processo já em curso, que em sua própria realidade traduz ausências e incapacidades, impasses, dificuldades de sobrevivência. Nessa perspectiva o corpo é sempre possibilidade de reinvenção porque pressupõe aproximação, contato, ações comuns (...) – e o processo autoral emerge nessas ações (BARRETO, 2017, p. 29).

[1] Estreia de Ensaio sobre o tempo, 2016: https://www.youtube.com/watch?v=Txf_34-SzV8&t=3s

ISSN: 2238-1112

A seguir, passo a analisar o programa do espetáculo Ensaio sobre o tempo[2], na remontagem realizada em outubro de 2017.

2. Evidências do programa do espetáculo Ensaio sobre o tempo

A confecção do programa do espetáculo Ensaio sobre o tempo[3] partiu de um esboço, escrito em um caderno de anotações que eu utilizava para preparar os encontros com o Mimese cia de dança-coisa. Salles (2008), através dos estudos no campo da Crítica Genética, aponta para o trabalho de lidar com "(...) os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os indícios materiais do processo" (SALLES, 2008, p. 25). O garimpo nesses materiais pode evidenciar os movimentos contínuos de artistas, nos seus afazeres e esforços para realizarem suas composições.

O texto do programa inicia com um Preâmbulo, o qual aponta para as ações iniciais do elenco. O espetáculo é permeado por *blackouts*, entre uma parte e outra; isso aparece na grafia de uma tarja preta, com a palavra *Blackout*, escrita em letra branca.

Depois do primeiro *blackout*, a Parte I – Revisitar o tempo. Nessa parte há uma remontagem da coreografia *Continuum [Im-preciso]* (2006); o texto traz um histórico de quem fez parte do elenco inicial. As marcas temporais descritas no programa mostram questões que estão implicadas na remontagem de um trabalho de dança. Em seguida, há outra tarja preta: *blackout*.

Na Parte II – O agora, há uma série de histórias de movimentos que permeiam a construção das cenas. A escrita poética dá a ver uma espécie de narrativa dramatúrgica, entre as seis coreografias que compuseram essa parte. Ao final desse bloco, *blackout*.

Na Parte III – Déjà vu a escrita mostra três momentos: inicia com Semelhanças, releitura livre realizada por Tayná Barboza, para o primeiro trabalho do Mimese (2002). Em seguida vem o *Solo da Lu*; danço um pouco sozinha e, em seguida, o final do espetáculo, com todas as pessoas do grupo participando da composição[4].

[2] Teaser de Ensaio sobre o tempo, 2017: https://www.youtube.com/watch?v=qtZYwslBnZI
[3] Fiz um vídeo para mostrar o programa e comentar https://youtu.be/EBzuz5nhcfU
[4] Fragmento da última parte do espetáculo Ensaio sobre o tempo, 2017: https://youtu.be/Ylf6UdTHQHA

A conclusão que chego a partir dessa breve análise abre perspectivas para aprofundamento deste estudo, para incrementar a pesquisa e problematizar os vestígios deixados pelas composições coreográficas na dança. Os rastros que insurgiram das histórias de movimentos delinearam os fios dramatúrgicos dessa proposição cênica do grupo. Nesse espetáculo assino a direção e a escrita dos textos; hoje posso reconhecer uma certa ação como dramaturgista. A sensação é de que tive uma agulha em mãos, com um fio de lã vermelho e que trabalhei para que as partes tivessem um sentido entre si – nas diversas camadas temporais, de tantas histórias de movimento.

Luciana Paludo
UFRGS
lpaludo07@gmail.com
Luciana Paludo é bailarina, bacharel e licenciada em Dança. Especialista em Linguagem e Comunicação, mestre em artes visuais, doutora em Educação, é professora do Curso de Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realiza trabalhos solo e investigações coreográficas em colaboração com outros artistas.

Referências:

BARRETO, Ivana Menna. **Autoria em Rede:** modos de produção e implicações políticas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
Fragmento do espetáculo Ensaio sobre o tempo, 2017. Luciana Paludo. Disponível em < https://youtu.be/Ylf6UdTHQHA >. Acesso em 11 abr. 2021.
Mimese cia de dança-coisa – Ensaio sobre o tempo, 2017. Luciana Paludo. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=qtZYwslBnZI >. Acesso em 11 abr. 2021.
SALLES, C. A. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Relato de Experiência em Literatura e Dança-Educação: uma aula interdisciplinar sobre o clássico e o moderno a partir dos corpos

Luciana da Costa Quintal (UFRJ)
Orientadora: Prof. Dra. Luciane Coccaro (UFRJ)

Comitê Temático Relato de Experiência

Resumo: Relato de experiência de proposta pedagógica, realizada com alunos da 3ª. Série do Ensino Médio Integral do CECA[1] (RJ), o qual contempla a fusão da Literatura e da Dança pelo viés da interdisciplinaridade. O objetivo geral dessa experiência dialoga com a BNCC, trazendo a abordagem do Parnasianismo ao Modernismo (BOSI, 1982) em comparação com a transição da dança clássica à dança moderna na História da Dança (CARLONI, 2014). A metodologia teórico-empírica se baseou na abordagem triangular de Barbosa (2002) para refletir e pôr em prática a educação através dos corpos: elaborou-se a contextualização histórica, a experimentação do balé clássico e sua consequente desconstrução. Assim, trouxe como resultados positivos para o ensino de Linguagens a ampliação do repertório de leituras e de movimentos dos alunos, além do respeito a todos os corpos.

Palavras-chave: DANÇA-EDUCAÇÃO. LITERATURA. INTERDISCIPLINARIDADE.

Abstract:
Experience report of a pedagogical proposal, carried out with students from the 3rd. Full High School Series of CECA (RJ), which contemplates the fusion of Literature and Dance through an interdisciplinary approach. The general objective of this experience dialogues with the BNCC, bringing the approach of Parnassianism to Modernism (BOSI, 1982) in comparison with the transition from classical dance to modern dance in the History of Dance (CARLONI, 2014). The theoretical-empirical methodology was based on Barbosa's (2002) triangular approach to reflect and put into practice education through bodies: historical contextualization, classical ballet experimentation and its consequent deconstruction were elaborated. Thus, as positive results for the teaching of Languages, the expansion of the students' reading and movement repertoire, in addition to respect for all bodies, was brought about.

Keywords: DANCE-EDUCATION. LITERATURE. INTERDISCIPLINARITY.

1. Contextualização da experiência

Para contextualizar essa experiência, é preciso apresentar o constante diálogo entre Dança e Literatura presente no meu fazer pedagógico. Minha trajetória como professora da rede estadual de educação (SEEDUC-RJ) há doze anos, aliada

[1] Sigla referente à unidade escolar Colégio Estadual Chico Anysio, localizada no bairro do Andaraí (RJ).

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

à graduação do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ), leva-me a elaborar propostas pedagógicas diferenciadas que considerem a professora leitora, pesquisadora e apreciadora das artes que sou para além dos manuais e currículos escolares. Além disso, como integrante do projeto de pesquisa “Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas” (UFRJ) – que nos oferece espaço para apresentação, discussão e partilhas das nossas experiências –, coordenado pela Prof. Dra. Luciane Coccaro, a característica de professora pesquisadora (GIROUX: 1997, p. 157) se faz grande impulsionadora de minhas pesquisas e práticas pedagógicas.

O CECA, pioneiro do formato integral da rede, não pode ser apontado apenas como um ampliador do horário escolar dos estudantes, mas sim como um formato integralizador, que possui disciplinas articuladoras além do núcleo comum e que defende a desfragmentação dos conteúdos. Sendo assim, trata-se de uma escola integral em tempo integral, onde os professores trabalham de forma integrada, e os alunos têm uma relação diferenciada de pertencimento com a escola. Por outro lado – mesmo com tantos diferenciais – a escola não possui o componente Dança no currículo escolar; e a disciplina Arte só aparece na 3ª. Série do Ensino Médio.

Dessa forma, esta experiência contempla a fusão da Literatura e da Dança pelo viés da interdisciplinaridade, justificada pelos moldes tradicionais ainda persistentes nas nossas escolas, as quais ainda menosprezam a participação dos corpos (BOCCHETTI, 2017, p. 32) e da Dança nos seus espaços (MARQUES, 2003, p.21). Da mesma forma, a literatura na sala de aula tem apresentado discursos ainda “fossilizados” (LARROSA, 2013, p.126) que ainda priorizam o cânone literário sobreposto às outras artes.

Nesse contexto, o objetivo geral dessa experiência dialoga com a BNCC, não no sentido de defender suas proposições, mas de obedecer suas imposições enquanto documento oficial, uma vez que esta orienta a “decidir sobre formas de organização interdisciplinar dos componentes curriculares (...) para adotar estratégias mais dinâmicas (...)” (BRASIL, 2017, p.12). Como objetivos específicos, buscou-se a abordagem do Parnasianismo ao Modernismo (BOSI, 1982) em comparação com a transição da dança clássica à dança moderna na História da Dança (CARLONI, 2014).

ISSN: 2238-1112

2. A experiência

A metodologia teórico-empírica se baseou na abordagem triangular de Barbosa (2002): elaborou-se a contextualização histórica, a experimentação do balé e sua consequente desconstrução. Assim, foi aplicada uma aula para a 3ª. Série (Ensino Médio), cujo conteúdo do Currículo Mínimo de Língua Portuguesa/Literatura determina “Caracterizar o Modernismo brasileiro” e “Identificar o caráter de transgressão/manutenção presente na literatura modernista” (RIO DE JANEIRO, 2012).

Planejada para o Dia Internacional da Mulher (março/2020), as três turmas da 3ª. série foram divididas em salas separadas, de acordo com cada atividade realizada (mostras de filmes, palestras etc.). Cada professor responsável assumiu uma sala de aula para a realização de sua proposta. Assim, a aula “Literatura e Dança-Educação” buscou abordar – além da interdisciplinaridade entre o clássico e o moderno a partir dos corpos – o tema do padrão e da ditadura da beleza, compreendendo que todos os corpos podem dançar. A configuração do espaço para a recepção dos alunos (as carteiras escolares afastadas para a lateral, deixando uma área livre à frente) foi pensada para: a composição de uma plateia de estudantes (tanto para a aula expositiva como para a apresentação dos vídeos); uma aula introdutória de balé clássico (onde as carteiras serviram de barra de apoio); a experimentação dos passos de dança como uma diagonal de uma aula clássica de balé.

Chegaram à sala de aula 18 alunos que elegeram esta atividade para celebrar o dia Internacional da Mulher na nossa escola. Assim que chegavam, assinavam a lista de presença e se sentavam para assistir a aula expositiva. Nesse momento, eles se mostravam atentos às semelhanças entre as características literárias parnasianas e modernistas – aproveitando a oportunidade para revisitar esses conteúdos – comparadas às do mundo da Dança, universo ainda muito desconhecido por eles. No segundo momento, para a surpresa dos estudantes, pedi-lhes que ficassem de pé, atrás das carteiras, e utilizassem o apoio dos assentos para o apoio das mãos. Explicada a função da barra na aula de balé,

ISSN: 2238-1112

alguns passos foram ensinados[2]. Da barra, seguimos para o centro e, em seguida, para a diagonal, onde trouxemos alguns passos aprendidos nos exercícios anteriores. A provocação deste momento se deu a partir da proposta de desconstrução desses passos: do equilíbrio ao desequilíbrio, das linhas perfeitas às sinuosas, etc. – fazendo uma comparação direta com a liberdade formal da poesia modernista.

Figura 1: Mostra do documentário “Bonita” (AMORIM, 2017).

Figura 2: Experimentação no centro.

[2] Os passos ensinados obedeceram a uma sequência pela metodologia clássica vaganovista, tais como *tendu*, *plié*, *jeté*, etc. e suas nomenclaturas em francês foram traduzidas para dar-lhes o sentido dos movimentos.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

3. Considerações Finais

Esta aula trouxe como resultados a ampla participação da turma, pois – mesmo aqueles que não mostraram interesse em participar, fosse por vergonha da exposição ou por puro preconceito de gênero, iniciados os primeiros momentos, também quiseram participar. Outro fator importante foi o cumprimento de determinadas competências socioemocionais apontadas pela BNCC (BRASIL, 2017, p.12), tais como a criatividade, a abertura para o novo e o pensamento crítico. Por fim, a Dança, além de ser oportunizada e valorizada enquanto área de conhecimento científico, veio também a contribuir para o ensino de Literatura, ampliando o repertório de leituras e movimentos dos alunos e o respeito a todos os corpos.

Luciana da Costa Quintal
UFRJ
E-mail: lulyquintal.dancaufrj2@gmail.com
Licencianda em Dança (UFRJ), integrante do projeto de pesquisa “Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas”, graduada em Letras (UVA) e Teatro (UNÍTALO), especialista em Língua Portuguesa (UVA). Atua como professora de Língua Portuguesa e Literatura da rede estadual há 12 anos. Interessa as linhas de pesquisa voltadas para a educação, corporeidade e linguagens artísticas.

Nome do Orientador: Prof. Dra. Luciane Coccaro
UFRJ
E-mail: lu.coccaro@gmail.com
Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal dos Cursos de Dança (UFRJ), doutora em Ciências Humanas/Sociologia (UFRJ), mestre em Antropologia Social (UFRGS), graduada em Ciências Sociais (UFRGS) e coordenadora do "Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas" (DAC/UFRJ), com bolsistas PIBIAC e PIBIC.

Referências:

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da Arte.** São Paulo: Cortez, 2002.

BOCCHETTI, André. O furor como método: sentidos educacionais de uma prática somática. **Revista COCAR**, Belém, Edição Especial, N.4, p. 28 a 56 (28p.), 2017.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**: Educação é a base. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_publicacao.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2019.

CARLONI, Karla Guilherme. Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 167-185 (18p.), 2014.

GIROUX, Henry A. **Professores como Intelectuais Transformadores**. In: GIROUX, Henry A. Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997, 157-164.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RIO DE JANEIRO. **Currículo Mínimo: Língua Portuguesa/Literatura**. Rio de Janeiro: Seeduc, 2012.

BONITA. Biltis Amorim. Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual (UNIVALI). Prof. Orientador: Giovani Canan. Documentário, 20m05. Youtube: Nonprofit Movie, 2017.

ISSN: 2238-1112

Corporeidade ecossistêmica dançante: desenvolvendo uma escuta sensível nas relações de cuidado com as plantas

Lyz Vedra Freire de Oliveira (UFC)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Este relato de experiência baseia-se no projeto de TCC, de mesmo título deste resumo, qualificado no semestre 2020.2 no curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará. Tal projeto propõe a investigação de uma corporeidade ecossistêmica dançante em diálogo sensível com questões que abordam a existência e as interdições (FOUCAULT, 1996) inerentes à uma travesti artista da dança. Por meio de práticas somáticas e ações performativas vividas desde 2015 nos grupos de pesquisa PIBIC UFC Brisa - Corporeidades Dançantes (2015-2016) e ON.DA.S. - Organismos Vivos em Danças Somáticas (2016-2019), estabeleceu-se uma relação sensível com as plantas e com o meio ambiente ecológico e urbano do Ceará. Neste relato serão articulados temas como a vulnerabilidade, a ecodependência e a interdependência (HERRERO, 2018). A partir desta experiência, propõe-se desenvolver uma prática ético-estético-política contra-hegemônica.

Palavras-chave: CORPOREIDADE. CUIDADO. ECODEPENDÊNCIA. ESCUTA SENSÍVEL. TRAVESTI.

Abstract: This report of experience is based on the TCC project, of the same title of this abstract, qualified in the semester 2020.2 in the Bachelor of Dance course of the Federal University of Ceará. This project proposes the investigation of a dancing ecosystem corporeity in sensitive dialogue with issues that address the existence and interdictions (FOUCAULT, 1996) inherent to a trans woman dance artist. Through somatic practices and performative actions lived since 2015 in the research groups PIBIC Brisa - Corporeidades Dançantes (2015-2016) and ON.DA.S. – Organismos Vivos em Danças Somáticas (2016-2019) a sensitive relationship was established with the plants and the ecological and urban environment of Ceará. In this report, themes such as vulnerability, eco-dependence and interdependence (HERRERO, 2018) will be articulated. From this experience, it is proposed to develop a counter-hegemonic ethical-aesthetic-political practice.

Keywords: CORPOREITY. CARE. ECODEPENDENCY. SENSITIVE LISTENING. TRANS WOMAN.

Estabelecer uma ecoexperiência somática enquanto resiliência travesti

Este relato se articula a partir da vivência de uma transição de gênero ecoada por entre movimentos, gestos, palavras, espaços, imersões, dimensões e reverberações experienciadas por mim, uma pesquisadora travesti dançante que é

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

transpassada sistematicamente por uma interdição severa que inside sobre corpos dissidentes, a proibição de existir. Nesta perspectiva, busco desenvolver uma escuta sensível nas relações de cuidado com as plantas e em ações performativas, na tentativa de criar estratégias para continuar vívida. Nesse processo passo a entender, portanto, assim como Yayo Herrero, que além de sermos ecodependentes e, portanto, dependermos dos elementos que sustentam a vida, somos vulneráveis e precisamos de cuidados (HERRERO, 2018).

Junto a transição vem a transfobia cotidiana e eu passo a viver realidades que me tiram cada vez mais do convívio social, o que acaba fazendo-me sentir isolada, sozinha, confusa e triste. Dessa forma, assim como Michel Foucault entende os processos de interdição do discurso quando diz: “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996, p. 9), também começo a entrar em contato com interdições espaciais, intervenções negativas sobre a minha presença e permanência nos espaços públicos pela cidade – não posso transitar facilmente –, pois ao apresentar-me enquanto figura feminina trans/travesti torno-me anomalia, matéria estranha e indesejada – muitas vezes desejada, mesmo que por um interesse velado –, questionada e julgada, assim como relata Jota Mombaça quando diz que “[...] simplesmente andar pelas ruas pode ser um evento difícil quando suas roupas são consideradas “inapropriadas” e sua presença mesma é lida como ofensiva apenas pelo modo como você age e aparenta.” (MOMBAÇA, 2016, p. 9).

Paralelamente a essa experiência, foi surgindo uma aproximação entre mim e as plantas a partir dos grupos de pesquisa PIBIC UFC Brisa – corporeidades sensíveis (2015-2016) e PIBIC UFC ON.DA.S. – Organismos Vivos em Danças Somáticas (2016-2019), orientados pela professora dos cursos de Dança da UFC Profa. Dra. Patricia de Lima Caetano. Tais grupos tinham por objetivo,

> investigar procedimentos de criação em artes e suas relações com/na natureza a partir das experimentações de um corpo vivo, múltiplo e instável, em constante processo de invenção de si e do mundo (corporeidade) tomando a Educação Somática e a Performance (ato performativo) como meios instauradores de processos criativos. (CAETANO, 2015).

Foi numa experiência imersiva junto ao grupo Brisa, no Manguezal da Sabiaguaba, em Fortaleza - CE, que pude sentir-me de uma maneira única. Naquela ocasião, iniciamos com uma prática inspirada no Tai Chi Chuan, com o intuito de

ISSN: 2238-1112

ativarmos em nossos corpos uma experiência de enraizamento e porosidade. Buscávamos assim, evidenciar a dimensão integrada do corpo, corporificando o entrelaçamento entre o corpo físico e a mente, assim como compreende a abordagem somática Body-Mind Centering (COHEN, 2015).

Naquela relação, já conectada por entre as raízes aéreas[1], não me sentia mais individualizada do resto do Mangue Branco[2], mas parte dele. Uma experiência emanada de uma arquitetura distribuída, tão fortemente manifestada pelas raízes aéreas do mangue e própria às plantas, assim como mostra Stefano Mancuso quando diz que:

> O modelo vegetal não prevê um cérebro, que desempenha o papel de comando central, nem órgãos simples ou duplos que dependam dele. Em certo sentido, sua organização é a própria marca de sua modernidade: elas têm uma arquitetura modular, cooperativa e distribuída, sem centros de comando, capaz de suportar perfeitamente predações catastróficas e repetidas. (MANCUSO, 2019, p. 96).

Posteriormente a essas investigações, desenvolvemos coletivamente junto ao grupo de pesquisa ON.DA.S. uma prática de pesquisa intitulada “Escuta das Árvores” (2017), na qual investigamos através de uma escuta ampliada, um campo vibrátil das árvores. Nessa prática, junto a uma abordagem xamânica[3], pude notar novamente, a mesma realidade coletiva e distribuída que experimentei junto ao Mangue Branco.

Aos poucos, fui germinando as propriedades vibrátil-afetivas benéficas que encontrei na “Escuta das Árvores”, em minhas reflexões e cultivando estratégias próprias para me manter bem e vívida. Dessa forma, de lá para cá, a partir de 2017, venho desenvolvendo ações performativas que compõem ao mesmo tempo, uma prática de pesquisa e de cuidado, e que vieram se tornando cada vez mais urgentes dentro de um processo de sobrevivência à violência sistemática incidida sobre a minha corporeidade desobediente. São elas: OBSERVAR (2016); COLETAR (2018);

[1] Raízes aéreas são raízes que se desenvolvem em ambiente aéreo, comum em plantas epífitas e trepadeiras. (ALMEIDA; ALMEIDA, 2014).
[2] Mangue Branco (Laguncularia racemosa L.) é uma espécie arbórea halófita, que se desenvolve sob influência da inundação pelas marés, nos solos instáveis, salinos e anóxicos característicos do ecossistema manguezal (OLIVEIRA, 2005).
[3] A proposição performativa “Escuta das Árvores” foi compartilhada com o grupo pelo artista-pesquisador Felipe Andrés González Murillo. Tal proposição apoiada em uma abordagem xamânica, faz parte de sua dissertação de mestrado intitulada “Caminante Brujo: Corpos e Tecnoviagens do Artista-Xamã”, defendida em 2018 no PPGArtes do ICA/UFC.

SEMEAR (2019); CULTIVAR (2019); PLANTAR (2019) e ESCUTAR AS PLANTAS (2020).

Dentro dessas perspectivas esta pesquisa é desenvolvida através da metodologia somático-performativa, na qual o artista-pesquisador encontra-se integrado com todos os elementos que compõem a pesquisa, produzindo um sentido conectivo entre as materialidades investigadas. Assim como expressa a autora e criadora da abordagem, Ciane Fernandes, quando aponta as contribuições dessa metodologia para a pesquisa em artes, citando uma "integração de identidades num soma fluido: sujeito e objeto, realizador e observador, artista-criador e pesquisador-analista" (FERNANDES, 2014, p. 90-91).

Articulada a esses conceitos de pesquisa, a Cartografia também é utilizada como metodologia de pesquisa assim como entendem Cássio Fernandes Lemos e Andréia Machado, quando dizem que "a cartografia é um acompanhamento de percursos e a percepção e desenvolvimento das conexões em rizomas." (LEMOS; OLIVEIRA, 2017, p. 47). Nesse sentido desenvolve-se uma abordagem da atenção do cartografar assim como compreende Kastrup quando diz que "[...] O objetivo é atingir uma atenção movente, imediata e rente ao objeto-processo, cujas características se aproximam da percepção háptica" (KASTRUP, 2007, p. 18).

Lyz Vedra Freire de Oliveira
UFC
lyzvedra@alu.ufc.br
Mulher trans/travesti, artista-pesquisadora do corpo, bacharelanda em Dança pela Universidade Federal do Ceará. Investiga a partir de uma abordagem corpo-arte-natureza, a corporeidade em constante ecorelação com o mundo.

Patricia de Lima Caetano
UFC
patriciacaetano@ufc.br
Patricia Caetano é artista da dança e professora dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança e do PPGArtes da Universidade Federal do Ceará (UFC). Pós-Doutora pelo Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Educadora do Movimento Somático pela *The School for Body Mind Centering™.*

Referências:

ALMEIDA, Marcílio de; ALMEIDA, Cristina Vieira de. **Morfologia da raiz de plantas com sementes**. Piracicaba: ESALQ/USP, 2014. Disponível em

http://www.lcb.esalq.usp.br/sites/default/files/publicacao_arq/978-85-86481-32-1.pdf. Acesso em: 04 de ago de 2021.

CAETANO, Patricia. **Projeto de Pesquisa ON.DA.S. Organismos vivos em danças somáticas**. UFC: Fortaleza, 2015.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, Perceber e Agir:** Educação Somática pelo Método Body-Mind Centering. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa**:** Sintonia, Sensibilidade, Integração. **Art Research Journal**, v. 1/2, p. 76-95, jul./dez. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HERRERO, Yayo. Conexiones entre la crisis ecológica y la crisis de los cuidados. Entrevista a Yayo Herrero López em 10/01/2018. Site. Espanha.

KASTRUP, V. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 19(1), p. 15-22, jan/abr. 2007.

LEMOS, Cássio Fernandes; OLIVEIRA, Andréia Machado. Mapeamento, Processo, Conexões: a cartografia como metodologia de pesquisa. **Paralelo 31**, Pelotas, p. 28-38, 2017.

OLIVEIRA, V. F. **Influência do estresse hídrico e salino na germinação de propágulos de Avicennia schaueriana Stapf e Leechman ex Moldenke e Laguncularia racemosa (L.) Gaertn. f**. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado em Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro/Escola Nacional de Botânica Tropical, 2005.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas:** um novo modelo para o futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma Redistribuição Desobediente de Gênero e Anticolonial da Violência**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi. Acesso em: 05/abr/2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dança na Escola: entre indisciplina e potência criativa pelo olhar de uma pibidiana

Marcela Renata Costa Silvério (UFV)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: O que é considerado como indisciplina no ambiente escolar está associado a alguns elementos morais como a presença do silêncio e a quietude do corpo. E como a escola costuma lidar com a indisciplina? É fundamental que para o processo de ensino-aprendizagem seja necessário concentração, atenção, cuidado e afeto. Mas essas questões estão diretamente relacionadas à escuta do corpo e das suas necessidades. Através da Dança na escola o que é dito como indisciplina se transforma em potência criativa para o fazer artístico, ampliando os saberes do corpo, através da imaginação e das sensações.

Palavras-chave: DANÇA NA ESCOLA. INDISCIPLINA. CRIATIVIDADE

Abstract: What is considered indiscipline in the school environment is associated with some moral elements such as the presence of silence and the stillness of the body. And how does the school usually deal with indiscipline? It is essential that the teaching-learning process requires concentration, attention, care and affection. But these issues are directly related to listening to the body and its needs. Through Dance at school, what is said to be indiscipline is transformed into creative power for artistic work, expanding the knowledge of the body, through imagination and sensations.

Keywords: DANCE AT SCHOOL. INDISCIPLINE. CREATIVITY

1. O corpo na escola

O corpo na escola ainda com traços tradicionais e de estilo fabril: seriada, rotineira, condicionada a sinais (alarmes) e carteiras afeta e impossibilita que esse corpo naturalmente movente, se sinta à vontade, diante de obrigações e silenciamentos. Refletir sobre o corpo na escola dialoga com o conceito de corpo educado e indisciplina.

Através da experiência como bolsista no PIBID[1] na Escola pública estadual Madre Santa Face (em um coletivo de 8 bolsitas, alunos da graduação em Dança sob a coordenação da professora Rosana Pimenta e posteriormente Laura Pronsato, no período entre 2014 e 2015, no município de Viçosa em Minas Gerais,

[1] Programa Institucional de Iniciação a Docência

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

com as turmas do 5º ano do ensino fundamental) se constituiu a ponte para a análise da experiência escolar vivenciada, a partir da observação e atuação frente as demandas do calendário de eventos escolares e das necessidades corporais dos alunos, o que possibilitou as proposições artísticas através da Dança na escola.

Para fundamentar essas reflexões a cerca deste relato de experiência são considerados como referêncial teórico o artigo de Marcia Strazacappa “A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola” que faz uma análise de como a escola pode formatar e codificar os corpos escolares através da disciplina. O texto de João Duarte Junior “Por que Arte-educação?” no qual o autor expõe a importância da educação através da Arte e o papel da Arte na escola. Como também os Parâmetros Curriculares Nacionais como um documento que apresenta uma referência para o ensino de Dança na escola.

Através deste estudo verificou-se que a experiência de estar em sala de aula desenvolvendo o ensino de Dança confronta o comportamento disciplinar valorizado no ambiente escolar. A vivência com o cotidiano escolar foi fundamental para essa reflexão, já que através da escuta atenta pôde se compreender que a indisciplina tão questionada na unidade escolar, se tornava potência criativa nas aulas de Dança. Os alunos vistos como indisciplinados se expressavam e imergiam nas atividades de forma intensa, revelando o seu potencial artístico e expressivo.

2. Dança na escola: relações entre o movimento e à indisciplina

A escola como espaço de disciplinamento dos corpos é marcada pelo controle através da disciplina, obrigações e silenciamentos. “A noção de disciplina na escola sempre foi entendida como “não movimento”. As crianças educadas e comportadas eram aquelas que simplesmente não se moviam.” (STRAZZACAPPA, 2001, p. 70)

A expressão do corpo é uma necessidade humana de se colocar no mundo e interagir com ele. Essa necessidade pode ser vista na escola, na expressividade das crianças.

Com isso, as reflexões à cerca do ensino de Dança na escola municipal Madre Santa Face, no município de Viçosa foram vivenciadas em três etapas: escuta e planejamento; apreciação artística, literatura e o lúdico; brincadeiras antigas e as danças populares.

ISSN: 2238-1112

O primeiro momento de escuta e planejamento se deu no primeiro semestre de 2014 com reuniões com o corpo docente e escuta atenta as demandas escolares, através de observação do cotidiano escolar. A segunda etapa iniciou-se com apresentação de uma peça teatral para os alunos, planejamento das atividades baseadas em livros da literatura infantil e brincadeiras, realização das proposições de atividades pelas duplas de trabalho junto dos alunos. Na terceira etapa, efetivou-se a proposta de ensino com base no corpo lúdico, que se assemelhava ao corpo brincante vivenciado nas Danças Brasileiras.

Durante as aulas de Dança, a princípio, havia uma inquietude por parte de alguns professores titulares que acompanhavam as atividades, chamando a atenção dos alunos ditos indisciplinados. Mas, a articulação com a escola e as reuniões docentes possibilitaram um caminho de compreensão da proposta pedagógica do subprojeto Dança, a partir da ampliação de informações e conhecimentos sobre o ensino da Dança, na qual esses professores tinham acesso. Dessa forma, as demandas escolares foram entrando em sintonia com a proposta pedagógica da instituição.

Construir conhecimento em dança no espaço escolar é interagir com esse espaço, dialogando com o estudo do movimento, com a criação artística e possibilidades inesgotáveis de se mover. “Aprender não é decorar. Aprender é um processo que se mobiliza tanto os significados, os símbolos, quanto os sentimentos, as experiências a que ele se refere.” (DUARTE JÚNIOR, 1994, p. 25)

Através da Dança na escola o que é dito como indisciplina se transformou em potência criativa à medida que a vivência artística possibilitava através de brincadeiras e jogos, a relação com o movimento e o desenvolvimento da Dança como área de conhecimento.

Imagem 1: Fotografia Rebeca Lima Fonte: Imagem do banco de dados da equipe Pibid

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

3. Olhar de uma pibidiana e a necessidade de se colocar em movimento

A experiência no PIBID no subprojeto Dança na Universidade Federal de Viçosa foi um ponto de encontro com a realidade escolar e de desenvolvimento do ensino de Dança, possibilitando o contato e vivências com a comunidade escolar e as complexidades existentes no ensino de Dança na escola.

O incentivo à docência proposto pelo programa apresenta uma forma de estar de frente aos dilemas presentes no ato de ensinar. Assim, o ensino da dança na escola contribui para a formação cultural e social, como redescoberta de si, e de outros caminhos de se relacionar com o espaço.

> Dessa forma, a escola pode desempenhar papel importante na educação dos corpos e do processo interpretativo e criativo de dança, pois dará aos alunos subsídios para melhor compreender, desvelar, desconstruir, revelar e, se for o caso, transformar as relações que se estabelecem entre corpo, dança e sociedade. (BRASIL, 1998, p. 70)

Ao desvencilhar de suas carteiras, inseridos na criação, improvisação e na imaginação houve a imersão dos alunos para a sua própria gestualidade e seu mover, experimentando seus próprios movimentos. Assim, o corpo se abre para a imensidão do movimento e para a potência criativa presente na experiência artística.

Marcela Renata Costa Silvério
UFV
marcela_rcs@hotmail.com
Especialista em Arte na Educação: Teoria e Prática ECA USP
Bacharel e Licenciatura em Dança DAH UFV
Técnica em Dança – ETEC DE ARTES

Referências:

BRASIL, SECRETARIA DA EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Parâmetros Curriculares Nacionais/ arte**. Secretaria de Educação Fundamenta: terceiro e quarto ciclos. Brasília: MEC/SEF, 1998b. Disponível em << http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf>> acessado em 02 de maio

STRAZZACAPPA, Márcia. **A educação e a fábrica de corpos:** [a dança na escola]. Cad. CEDES [online]. 2001, vol.21, n.53, pp.69-83.

DUARTE JUNIOR, João-Francisco: **Por que arte-educação?** [6ª edição]. Campinas, SP: Papirus, 1991.

ISSN: 2238-1112

Cheias de assunto: conversas com Dona Dança do Ventre

Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)
Ana Clara Santos Oliveira (UFAL)
Caíque Silva Melo (UFBA)
Isis Dandara Vasconcelos de Araújo Carvalho (UFBA)
Mariana Calabrese Dantas (UFBA)
Esther Paola Bonfim Vásquez (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O texto relata *lives* realizadas em 2020, por um grupo de artistas e pesquisadoras vinculadas ao Projeto de Pesquisa Oriente-se: Dança do Ventre, Orientalismo e Feminismo Decolonial (PPGDANÇA/UFBA). O interesse é propor uma conversa sobre a Dança do Ventre, expondo possibilidades de existências pluriversais. Em um sistema mundo colonial capitalista, a dança não acontece incólume à desigualdade de gênero, racismo, machismo, gordofobia e LBTQI+fobia enquanto afecções sociais. A partir daí, foram levantadas questões artístico-pedagógicas e políticas em torno das ideias de Katz e Greiner (2005), Katz (2010), Gielen (2015), Said (2007), Grosfoguel (2008) e Ramose (2011). A conversa promoveu reverberações via comentários no decorrer das *lives* e significativa difusão no meio midiático, extrapolando a tríade “mediador-convidado-Dona Dança do Ventre”. Promoveu também uma representação ficcional, com a feitura de uma boneca “Dona Dança do Ventre”.

Palavras-chave: DANÇA DO VENTRE. *LIVES*. PLURIVERSALIDADE. DECOLONIALIDADE.

Abstract: The text reports live performances in 2020, by a group of artists and researchers linked to the Oriente-se Research Project: Belly Dance, Orientalism and Decolonial Feminism (PPGDANÇA/UFBA). The interest is to propose a conversation about Belly Dance, exposing possibilities of pluriversal existences. In a colonial capitalist world system, dance does not happen unaffected by gender inequality, racism, machismo, fatphobia and LBTQI+phobia as social affections. From there, artistic-pedagogical and political issues were raised around the ideas of Katz and Greiner (2005), Katz (2010), Gielen (2015), Said (2007), Grosfoguel (2008) and Ramose (2011). The conversation promoted reverberations via comments during the lives and significant diffusion in the media, extrapolating the triad “mediator-guest-Dona Dança do Ventre” (Ms. Dance of the Belly). It also promoted a fictional representation, with the making of a doll “Dona Dança do Ventre” (Ms. Dance of the Belly).

Keywords: BELLY DANCE. LIVES. PLURIVERSALITY. DECOLONIALITY

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Apresentação

O objetivo central desse texto é relatar *lives* realizadas em 2020 por um grupo de artistas e pesquisadores[1] vinculadas ao Projeto de Pesquisa Oriente-se: Dança do Ventre, Orientalismo e Feminismo Decolonial (PPGDANÇA/UFBA), interessados em propor uma conversa "cheia de assunto" sobre a Dança do Ventre. Indaga-se, principalmente, de quais maneiras críticas o contexto contemporâneo da Dança do Ventre tem sido abordado. Como perpetuar esse saber no solo brasileiro, problematizando as reiterações historicamente construídas pelo imaginário cultural ocidental? Finalmente, como ponderar a dança numa crise sanitária e epidemiológica e, repropor outros modos de feitura?

Neste sentido, foi realizado o ciclo de *lives* intitulado "Cheias de Assunto: conversas com Dona Dança do Ventre", dentro da rede social *Instagram* durante o ano de 2020. Em cada *live* se levantaram questões artístico-pedagógicas e políticas à figura ficcional da Dona Dança do Ventre. Em sua complexidade de nomes e contextos de atuação, a personagem fictícia[2] de uma senhora foi construída com a finalidade de personificar essa prática longínqua, transformada ao longo do tempo com inúmeras feições. O exercício retórico expunha as experiências de cada integrante com a pergunta disparadora: Como você encontrou a Dona Dança do Ventre?

[1] Márcia Mignac, Camila Saraiva, Caíque Melo, Paola Vásquez, Rita Carneiro, Mariana Calabrese, Ana Clara Oliveira, Isis Dandara Vasconcelos e Thaís (Luuluu) Coelho.

[2] Para dar feição a essa representação, foi confeccionada uma boneca por meio da linha *Abigail Friends*, com a criação e assinatura do artista João Perene numa aposta criativa e humorada. Este foi um jeito encontrado para o tratamento reflexivo nos encontros *on-line,* transpostos também de forma lúdica nas aparições públicas no perfil coletivo na rede social já citada.

ISSN: 2238-1112

Figura 1 (à esquerda): Dona Dança do Ventre**.**

Figura 2 (à direita): Perfil do grupo “Cheias de Assunto”.

Esse é o interesse deste texto: apresentar as problematizações gerais do ciclo de *lives* e concomitantemente, discorrer a análise relativa a “Dona Dança do Ventre”.

2. Conversas cheias de assunto

A preparação dessas *lives* foi feita em encontros online semanais, de duas horas de duração cada. A primeira live envolveu Márcia Mignac, Camila Saraiva e Rita Carneiro, realizada no dia 21 de agosto de 2020. Apresenta a dança como uma arte diversa, motivo pelo qual impossibilita pensar em apenas um modo universal de feitura. Camila questiona a representação da odalisca como uma ritualística máxima do feminino. Já Rita destaca a importância do protagonismo de mulheres pretas na dança do ventre e problematiza como essa arte gestada no Egito, se rendeu à ditadura do embranquecimento no ocidente, em atendimento ao modelo colonial racista.

A segunda *live* foi realizada por Paola Vásquez, Isis Dandara e Caíque Melo no dia 25 de setembro de 2020. A exposição compara os contextos na capital e no interior do Estado, no que tange às práticas artísticas e pedagógicas da Dança do Ventre. Ressalta a importância, por exemplo, das políticas públicas de fomento à arte e cultura nas cidades do interior, para que agentes e profissionais de dança não necessitem migrar em direção aos centros urbanos.

ISSN: 2238-1112

A maternidade e a dança como ocorrências que se constituem mutuamente, foi um aspecto pautado pela experiência de Isis. A artista inicia a live com uma performance com seu filho de colo, afirmando a potência artística da mulher na maternidade.

Caíque problematiza o poder colonizador eurocêntrico, e por consequência a intervenção da sociedade patriarcal na liberdade estilística do artista, com a negação da presença do homem na Dança do Ventre.

A terceira *live*, realizada em 30 de outubro de 2020, envolveu Ana Clara, Mariana Calabrese e Thaís Coelho. Thaís reafirma a dança como campo de conhecimento. Faz pensar sobre o ofício da Dona Dança do Ventre, diante das inúmeras possibilidades. Destaca o ofício de professora, entendendo a educação como uma emancipação do ser. Por fim, ressalta que a Dona Dança do Ventre pode ser o que ela desejar.

Mariana Calabrese traz o questionamento em torno do padrão estético hegemônico. Discute os conceitos de gordofobia e pressão estética, a fim de serem feitas mudanças no cenário artístico, incentivando o protagonismo dos corpos gordos. Também foi apontado as expectativas do público, comparando a ligação direta do padrão estético social (ocidental) com o padrão estético da dança.

A última *live* foi realizada em 19 de dezembro de 2020 e incluiu Mariana Calabrese, Ana Clara e Paola Vásquez. Foi abordado os contextos virtuais onde a Dança do Ventre é apresentada. Assim como os recursos de exposição e visibilidade atuam na existência do usuário virtual e a sua legitimação na dança, em atendimento à virada excibicionista. Afinal, o que se pretende é muito mais afirmar a "arte como poder de exibição" (GIELEN, 2015).

Questionamentos feitos para se pensar a Dança do Ventre e fusões em perspectivas descoloniais. Pois, no "sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno" (GROSFOGUEL, 2008, p. 124), contrapor com lucidez a realidade das estruturas racistas, machistas e classistas que coabitam a Dona Dança do Ventre é uma atitude descolonial. Neste sentido, as feituras da dança constituem corpo e desenham os contornos do tipo de mundo que se deseja habitar, como uma ação política de enfrentamento ao que está posto.

ISSN: 2238-1112

3. Conclusão

É perceptível com essa ação das *lives* e agora, na produção dessa escrita coletiva, que as questões junto a Dona Dança do Ventre perpassam as insurgências do mundo de agora. Pois, segundo Katz (2010) importa falar o que não estava audível e enfrentar o que está posto de modo distinto ao das borboletas, "que não sobreviveram ao momento em que um alfinete lhes atravessa o corpo para fixá-los no lugar" (Bauman, 1999, p.12). Que a Dança do Ventre possa continuar a se mover de modo pluriversal e desviante das molduras impostas.

Márcia Virgínia Mignac da Silva
UFBA
marcia.mignac.silva@gmail.com
Professora Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Docente dos Cursos de Graduação, Especialização e Pós-Graduação (PPGDANÇA/PRODAN). Mestre em Dança/PPGDANÇA-UFBA. Doutora em Comunicação e Semiótica/PUC-SP.

Ana Clara Santos Oliveira
UFAL
anaclaradanca@gmail.com
Doutoranda em Artes, (PPGARTES-UFMG), sob a orientação do Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga. Professora do Curso de Dança (ETA/ICHCA-UFAL). Pesquisadora e Artista da Dança. Mestra em Dança (PPGDANÇA-UFBA). Diretora da Zambak Cia de Dança Tribal.

Caíque Silva Melo
UFBA
caique-melo@live.com
Mestrando no PPGDANÇA-/UFBA. Graduando no curso de Bacharelado e Licenciado em Dança pela Escola de Dança/UFBA. Técnico em Dança/FUNCEB. Um dos Fathers da HouseofTremme. Dançarino, coreógrafo, professor, produtor e pesquisador na área da Dança.

Isis Dandara Vasconcelos de Araújo Carvalho
UFBA
isisdandara.vasconcelos@gmail.com
Dançarina, professora, coreógrafa e produtora de dança. Graduada (Licenciatura e Bacharelado) em Dança/UFBA, Pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança-UFBA. Diretora do Fluxus Festival de Dança, Corpóreos Festival, Dança em Fluxo Feira-Salvador.

Mariana Calabrese Dantas
UFBA
marianacdpov@gmail.com
Graduanda no curso de Licenciatura em Dança /UFBA. Formada em Ballet Clássico no método Vaganova. Possui vivências em Dança Contemporânea e Dança do Ventre. Dançou em eventos de dança árabe como Mercado Persa/SP e Luz do Ventre/SP. Lecionou aulas de Baby Classe e foi bolsista PIBID/UFBA no subúrbio de Salvador.

Esther Paola Bonfim Vásquez
UFBA
eu.paolavasquez@gmail.com
Mestranda em Dança (PPGDANÇA-UFBA). Bacharela em Produção Cultural e Licenciada em Dança pela UFBA. Técnico em Dança (Funceb). Diretora da Hariq Cia de Danças Árabes

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos.** São Paulo: Annablume, 2015.

GROSFOGUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais:** transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Revista Crítica de Ciências Sociais, n.80, p.115-147, março 2008. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=982>. Acesso em: 23 de mar. 2021.

KATZ, Helena. O Papel do corpo na transformação da política e biopolítica. In: GREINER, Christine. **O Corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares.** São Paulo: Annablume, 2005.

RAMOSE, Mogobe Bernard. **Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana.** Ensaios Filosóficos. Volume IV. Outubro 2011. Disponível em: <https://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/mogobe_b._ramose_-_sobre_a_legitimidade_e_o_estudo_da_filosofia_africana.pdf>. Acesso em: 25 de mar. 2021.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DEBORD, G. **A Sociedade do espetáculo e Comentários sobre a sociedade do Espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Contraponto Editora, 1997.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Disciplinaridades em rede: uma perspectiva da performance Teoria do Caos

Marcos Vinicius de Moraes Lima Pereira (UFRJ)
Vitória Pedro e Araujo (UFRJ)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo desenvolver um estudo a partir da performance 'Teoria do Caos', de autoria própria, para refletir sobre seus cruzamentos com os conceitos de transdisciplinaridade, interdisciplinaridade e indisciplinaridade. Dessa forma, por meio de um olhar semiótico, pretendemos friccionar o constructo "disciplina" e suas relações histórico-sociais, ao investigar algumas de suas múltiplas significações em corpo e movimento. Portanto, tal ação performática e seus plurais atravessamentos e cruzamentos com diversos campos como das danças, performances, sociologias, matemáticas, histórias e filosofias, nos permite desvelar algumas formas e funções de enxergar, interpretar e lidar com os fluxos de movimentos cotidianos que se constroem em corpo, socio-culturalmente. Aqui, uma perspectiva poética da Teoria Científica do Caos nos abre caminhos de atenção e estudo as disciplinaridades performáticas corporificadas, sistematicamente, por/em corpos-espaços urbanos.

Palavras-chave: IN-TRANS-DISCIPLINARIDADE. PERFORMANCE. TEORIA DO CAOS.

Abstract: This research aims to develop a study based on the performance 'Teoria do Caos', of our own authorship, to reflect on its intersections with the concepts of transdisciplinarity, interdisciplinarity and indisciplinarity. Thus, through a semiotic point of view, we intend to rub the construct "discipline" and its historical-social relations, investigating some of its multiple meanings in body and movement. Therefore, such performative action and its plural crossings with several fields of knowledge such as dances, performances, sociology, mathematics, histories and philosophies, allows us to unveil some forms and functions of seeing, interpreting and dealing with the daily movements flows that are built in body, socio-culturally. Here, a poetic perspective of the Scientific Theory of Chaos opens up paths for attention and study of the performative disciplinarities that are embodied, systematically, by/in urban bodies-spaces.

Keywords: IN-TRANS-DISCIPLINARITY. PERFORMANCE. CHAOS THEORY.

A performance 'Teoria do Caos', sobre a qual nossa pesquisa se debruça, surge a partir de uma interpretação poética da Teoria científica do Caos, que está relacionada à imprevisibilidade que um ato pode gerar, ou seja, qualquer ação-escolha tomada pode assumir proporções inesperadas, alterando toda uma

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

sequência habitual. Essa teoria nos fez, inicialmente, refletir sobre a ação do corpo no espaço, do espaço no corpo, do corpo-espaço, dos fluxos e performances cotidianas e suas reverberações nessa teia-trama corpo-espaço-tempo. Assim, a ação performática se constrói:

> [..] quando nos dispomos em certa proximidade, a partir do entrelaçamento de um fio elástico, de dez metros, que envolve o centro dos nossos corpos. Iniciamos o jogo variando o comprimento desse elástico, em zonas de grande fluxo de pessoas, nos colocando ali em potência de afetar e ser afetado. (ARAUJO e PEREIRA, 2020, p. 20).

A partir dessa ação, pretendemos construir caminhos disruptivos e caóticos em relação às performatividades incorporadas e incorpadas, sistematicamente, pelos transeuntes. Logo, o ato de esticarmos um fio elástico em zonas de grande fluxo de pessoas pode repercutir em inúmeras imprevisibilidades.

Partimos de um conceito de conhecimento, na performance citada, que se dá pelo trânsito de saberes ao traçar cartografias através dos estudos em diversos campos de saber. Compreendemos que o modelo racional propagado pelo sistema colonial-capitalista impôs processos de divisão de trabalho e produção setorizada, que podem ser considerados reflexos de uma organização de conhecimento fragmentada, desarticulada e disciplinar. Deste modo, percebemos que tais noções se conectam à noção cartesiana e dualista presente nos mecanismos de simplificação e recorte do que concebemos enquanto “disciplina”, conhecimento e a produção do mesmo. Ademais, a lógica disciplinar pode ser vista, também, como uma estratégia de controle dos corpos. Visto que somos ensinados, desde as primeiras fases do ensino escolar, à relacionarmos “disciplina” ao enrijecimento e silenciamento corporal como garantia de qualidade dos processos pedagógicos. Há alguns anos, essa razão disciplinar tem sido questionada e reinventada a partir de conceitos como Interdisciplinaridade e Transdisciplinaridade. Aqui, usaremos Basarab Nicolescu (n. 25/03/1942) como referência para abordar o assunto. A interdisciplinaridade surge como uma necessidade de saída a essa segmentação de conteúdos e como uma estratégia de criar rachaduras nas estruturas enrijecidas das delimitações isoladas das disciplinas, criando uma conexão entre elas. A transdisciplinaridade, por sua vez, pensa não só em conectar entre os saberes, mas o prefixo trans nos expressa algo em trânsito entre, em e além de disciplinas, sob uma lógica de complexificação de saberes, instituindo o conhecimento em rede, ou seja, não linear-fragmentado. Assim, considera e valoriza

ISSN: 2238-1112

a pluralidade de experiências como produções de conhecimento em seus diversos contextos. Enxergamos aqui que "quando a estratégia da pesquisa é da ordem de subversão do trans, nas redes transdisciplinares, acaba se tornando indisciplinar. Um campo que é "propriamente um atrator ou 'buraco negro'" (SODRÉ, 2002, p.235 *apud* GREINER, 2005, p. 11). Ou seja, a infinitude projetada no campo indisciplinar nos faz dialogar com a infinitude das possibilidades do corpo e da Teoria do Caos. Então, pra nós, enquanto pesquisadores em dança, é importante considerar a potência dos conhecimentos indisciplinares do corpo pois, como nos traz Cristine Greiner (2005, p. 131) "O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas". Portanto, entendemos o corpo enquanto cruzamento, rede, complexidade e indisciplinaridade. Em uma analogia à performance, o fio elástico conecta diversos corpos e espaços em trânsito e em caos, ou seja, em abertura à infinitude de possibilidades. .

Sendo assim, nós acreditamos que o corpo, nessa perspectiva indisciplinar se constrói e transita por-entre espaços num fluxo caótico e transdisciplinar, ao mesmo tempo. Visto que cada corpo-contexto faz parte de estruturas disciplinares performáticas de ordem e controle social. Portanto, por entre os fluxos caóticos cotidianos, são construídas relações transdisciplinares a partir de corpos-indisciplinares. Sendo assim, com relação ao corpo, não se cabe apenas a disciplina, mas sim a abertura ao caos, em seu inacabamento.

Logo, entendemos a indisciplinaridade como uma tecitura articulada de saberes multidimensionais do corpo. Utilizamos a semiótica, partindo da noção de que essa ciência "tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, […] o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e sentido". (SANTELLA, 1983 p. 13). A partir dessa perspectiva estudamos o processo de significação ligado a in-trans-disciplinaridades de forma plural e não deslocada da experiência. Desta maneira, em nossa pesquisa-performance, através de uma revisitação videográfica da performance em diálogo com alguns cruzamentos teórico-práticos, nos propomos a explorar possíveis imbricações entre corpo, espaço, tempo, em um contexto ocidentalizado, pensando corpo enquanto conhecimento manifesto e criativo que incorpora e é incorporado, simultaneamente.

Nesse sentido, nossa performance se propõe a intervir nas ordens disciplinares performáticas cotidianas de cada espaço que ocupamos. Existem muitos fatores que influenciam na conjuntura das disciplinas em cada espaço-corpo-tempo, tecendo em cada contexto uma rede transdisciplinar. Com isso, nossa intervenção, a partir do fio elástico, pretende construir uma nova ordem performática possível que, por sua vez, coexistirá com a ordem habitual. Nesse sentido, os corpos que constroem e transitam pelos espaços de intervenção, são convidados à possibilidade de in-trans-cambiar, in-trans-relacionar, in-trans-experimentar tais ordens disciplinares específicas, à in-trans-disciplinaridade de seus saberes, vivências, experiências, em corpo, nas performances cotidianas.

Marcos Vinicius de Moraes Lima Pereira
UFRJ
marcos.vinicius2011@gmail.com
Marcos Moraes - Formado Técnico em Dança, pela FAETEC. Atualmente cursa Licenciatura em Dança na UFRJ. Foi bolsista GARIN da 'Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ' onde atuou como bailarino e intérprete criador. Foi ganhador do Prêmio Petrobrás FIL Inovação 2017. Atuou como bailarino na comissão de frente Unidos da Tijuca.

Vitória Pedro e Araujo
UFRJ
vitoria.araujo_17@hotmail.com
Vitória é artista e pesquisadora. Formada no Curso Técnico em Dança da FAETEC. É graduanda em Dança na UFRJ, desde 2017. No mesmo ano, passou a integrar como intérprete-criadora a CDC UFRJ. Foi Bolsista de Iniciação Artística do Projeto “A Poética das Situações do Corpo no Espaço”. Atuou como monitora em “Expressão Corporal” e como coreógrafa no projeto Ópera Studio UFRJ.

Referências:

ARAUJO, V; PEREIRA, M. Entrelaces Performáticos sob a Luz da Teoria do Caos. In: SOUZA, M; CORRÊA, J; ANQUINO, D (Org.). **As poéticas, políticas do corpo e seus trânsitos nas danças do por-vir:** cadernos de resumos expandidos. Salvador: ANDA, 2020, p. 20-25.

GREINER, C. **O corpo:** pista para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

NICOLESCU, B. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. Tradução de Lucia Pereira. São Paulo: Triom, 1999.

SANTAELLA, L. **O que é semiotica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ISSN: 2238-1112

Dos fundamentos Bartenieff ao corpo monstro: diálogos entre a preparação técnica do intérprete e a criação em dança

Marcos Vinícius Buiati Rezende (UnB)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Apresento aqui um relato de experiência do projeto “Os Fundamentos Bartenieff e seus desdobramentos no ensino, composição coreográfica e dramaturgia em dança”, realizado no Instituto Federal de Brasília de 2017 a 2019. A pesquisa se realizou em duas frentes: a primeira, consistiu no estudo e na análise dos fundamentos Bartenieff com posterior investigação das relações entre estes e as atividades de ensino-aprendizagem em dança; e a segunda frente, que se debruçou sobre a pesquisa de linguagem em dança, a partir de estudos que inter-relacionavam os fundamentos Bartenieff e a construção do corpo cênico. Foram investigadas as relações entre a preparação técnica do intérprete e a produção coreográfica em dança, a partir da articulação entre os princípios do método e a construção de um corpo cênico expressivo. A pesquisa produziu diversos produtos artísticos coreográficos que foram apresentados como resultado. Ao fim do projeto, começou-se a delinear a construção da ideia de corpo monstro: uma metáfora que condensa a práxis do processo de pesquisa em torno de um procedimento de construção poética para o corpo na dança.

Palavras-chave: BARTENIEFF.CORPO.MONSTRO.CRIAÇÃO.DANÇA.

Abstract: I report here the experience of the project "The Bartenieff Fundamentals and its developments in teaching, choreographic composition and dance dramaturgy", carried out at the Federal Institute of Brasília from 2017 to 2019. The research was accomplished in two phases: the first, which consisted of the study and analysis of Bartenieff fundamentals with further investigation of the relationship between then and teaching-learning activities in dance; and the second phase, which focused on language research in dance, based on studies that interrelated the Bartenieff fundamentals and the construction of the scenic body. The relations between technical preparation of the interpreter and the choreographic production in dance were investigated, based on the articulation between the principles of the method and the construction of an expressive scenic body. The research produced several choreographic artistic products that were presented as a result. At the end of the project, the construction of the monster body idea began to be outlined: a metaphor that condenses the praxis of the research process around a poetic construction procedure for the body in dance.

Keywords: BARTENIEFF.BODY.MONSTER.CREATION.DANCE

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Os Fundamentos Bartenieff, a preparação técnica do intérprete e os diálogos com o ensino aprendizagem de dança

O objetivo deste texto é relatar a experiência do projeto de pesquisa "Os Fundamentos Bartenieff e seus desdobramentos no ensino, composição coreográfica e dramaturgia em dança", realizado, de 2017 a 2019[1], no Instituto Federal de Brasília, com alunes da Licenciatura em Dança. A pesquisa se realizou em duas frentes: a primeira que consistiu no estudo e análise do método com posterior investigação das relações entre o mesmo e as atividades de ensino aprendizagem em dança; e a segunda, que se debruçou sobre a pesquisa de linguagem em dança, a partir da inter-relação dos fundamentos Bartenieff e a construção do corpo cênico.

Em sua frente 1, a pesquisa propôs inicialmente a vivência teórico-prática do método, que é estruturado por dez princípios de movimento, nove exercícios preparatórios (pré-básicos) e seis exercícios básicos (FERNANDES, 2002) e a partir daí, se desenvolve em sequências de movimentos mais complexas cujo foco é a integração com ações mais globais que privilegiam a particularidade expressiva individual.

Ao longo do ano de 2017, o projeto se debruçou então basicamente na vivência e experimentação desses exercícios e princípios. O começo dos encontros se dava sempre a partir dos exercícios em sua proposta original, aliando leituras, vivências individuais e coletivas, toques corporais, escutas compartilhadas, mergulhos somáticos, anatômicos e imagéticos. Nesse momento foram experimentados sistematicamente todos os exercícios pré-básicos e também os seis exercícios básicos dos fundamentos Bartenieff em uma escala cumulativa.

Outro foco do trabalho na frente 1 era observar como as práticas realizadas no âmbito da pesquisa retroalimentavam os processos didático-pedagógicos em dança, na minha atuação docente no IFB, e em que medida estes contribuíam para a melhora das ferramentas metodológicas e de ensino-aprendizagem de dança a partir das investigações realizadas. O aprofundamento do trabalho refletiu-se diretamente nos resultados obtidos com alunos dos cursos em que atuo como docente, uma vez que este método está na base dos processos de

[1] O projeto foi cadastrado na Pró Reitoria de Pesquisa e Inovação do IFB, passando por todos os trâmites e validações institucionais.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

ensino aprendizagem utilizados por mim em minhas aulas práticas de dança na educação básica (ensino médio) e no nível superior (licenciatura em dança).

2. Os Fundamentos Bartenieff, o corpo cênico e a literatura

Em sua frente 2, a pesquisa se propôs a investigar as relações de construção de um corpo cênico, fazendo pontes com a improvisação, composição coreográfica e dramaturgia em dança. Ao longo da minha trajetória como criador, constantemente me apoiei em obras literárias como mote para os processos de criação em dança. Assim, um dos objetivos da frente 2 foi também aprofundar as relações já iniciadas em trabalhos anteriores, entre a preparação corporal proposta (fundamentos Bartenieff) e a produção coreográfica em dança, em diálogo com a literatura. Essa fase já se fazia presente desde 2017, mas começa a ganhar força a partir de 2018, uma vez que nesse momento já havíamos percorrido nas vivências todos os exercícios propostos originalmente pelo método.

Passo a partir desse momento, a trabalhar com um conto do escritor argentino Jorge Luís Borges (2008): *A casa de Astérion*. No conto, Astérion, que é também o nome próprio do Minotauro, ser da mitologia grega que possui a cabeça de um touro sobre o corpo de um homem, é o personagem principal e narrador da história.

Com Astérion de Borges, pude de maneira mais objetiva e intencional buscar uma possível dramaturgia corporal híbrida a partir dessa interface homem-animal. Começou nessa fase do trabalho um flerte com a estética do grotesco, da feiura, de um corpo contorcido, por vezes estranho, que se apresentava em cena via imagem ofertada pelo conto literário através de seu personagem principal, o Minotauro, mas que se desdobrava e se potencializava a partir dos procedimentos de preparação técnico-expressiva embasados nos fundamentos Bartenieff.

É nesse ponto, durante o ano de 2018 e início de 2019, que a pesquisa produziu diversos produtos artísticos coreográficos que foram apresentados como resultado: duas intervenções cênicas realizadas no campus Brasília do IFB; um espetáculo de dança – *O Fio de Minos* (abril/2019); e, por fim, uma performance-síntese do projeto realizada também no campus Brasília.

ISSN: 2238-1112

3. A emergência do corpo monstro

Os princípios de movimento e exercícios técnicos de Bartenieff, que incialmente eram estudados e vivenciados segundo orientações mais fiéis ao método, começaram a se transformar e a ser utilizados não só no momento de aquecimento/preparação mas também como propulsores das improvisações e laboratórios de criação do espetáculo. Nesse momento, se intensificou a busca por uma espécie de corpo borrado, intersticial, híbrido, em termos de composição gestual, a partir do treinamento via fundamentos Bartenieff.

Parto nesse momento para a investigação da teoria da monstruosidade na cultura (COHEN, 2000; COURTINE, 2011; GIL, 2000; TUCHERMAN, 1999), para a qual o monstro habita sempre zonas fronteiriças, e seria uma espécie de catalisador que provoca, entre outras coisas, um borrar de fronteiras: culturais, estéticas e políticas. No processo de pesquisa do espetáculo *O Fio de Minos* (2019), a partir do conto de Borges cujo protagonista era o Minotauro, busquei então aprofundar teoricamente as relações dessa zona de fronteira do monstro com a criação.

A ideia de corpo monstro, que surge nesse momento, seria assim o resultado de uma convergência entre o treinamento a partir dos fundamentos Bartenieff, os monstros presentes na literatura, a experiência da prática artística a partir da investigação de uma gestualidade/corporeidade monstruosa, e as contribuições da teoria da monstruosidade na cultura em sua acepção histórico-filosófica-estética.

O corpo monstro mais do que um conceito, é aqui uma abordagem prático teórico metodológica para se pensar a pesquisa e a produção de linguagem em artes cênicas.

Marcos Vinícius Buiati Rezende
UnB
mbuiati@gmail.com
Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás e Bacharel em Dança pela UNICAMP. Professor da área de dança do Instituto Federal de Brasília.

Alice Stefânia Curi (Orientadora)
UnB
alicestefania@gmail.com
Atriz, diretora, pesquisadora. Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Coordena, em parceria com a Professora Rita de Almeida Castro, o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo (DGP/CNPq), que abriga, dentre outras, a linha de pesquisa Dramaturgias do Corpo Cênico e o laboratório artístico Teatro do Instante.

Referências:

BORGES, Jorge Luís. **O Aleph.** São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: _____. et al. **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal – história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN/COURTINE/VIGARELLO. **História do corpo - vol. 3 - As mutações do olhar: o século XX.** Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

CURI, Alice Stefânia. **Dramaturgias de Ator:** puxando fios de uma trama espessa. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, 2013. Disponível em: https://tinyurl.com/ycb2bvuv. Acesso em maio/2020.

_____. Corpos e Sentidos. In: ALMEIDA, M. (Org). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos.** Brasília, Ed. IFB, 2015.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros.** Lisboa: Vega, 1999.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Plumas, piteiras, ação: diminuindo distâncias através da performatividade

Matheus dos Anjos Margueritte (UNESPAR)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Frente às diversas mudanças ocasionadas pela pandemia da COVID-19, este estudo propõe aos seus leitores uma reflexão sobre as distâncias existentes no devir educacional, a partir do relato de uma experiência pedagógica e performativa em plataforma virtual. Trata-se de uma pesquisa artística-acadêmica, que ocorreu entre outubro e dezembro de 2020, contando com a participação de 11 criadoras-intérpretes, de idades, cidades e áreas distintas. Como resultado do processo, as inquietações são discutidas pela noção de performatividade defendida por Icle & Bonato (2017) e Roel (2020), em interface com o conceito de território discutido por Kastrup (2001). Em tempos onde distâncias de outra natureza são impostas aos corpos dançantes, o ensino da dança ancorado em aspectos da performativade, parece-nos fornecer pistas para uma educação pautada na pluralidade de existências.

Palavras-chave: DANÇA. ENSINO. PERFORMATIVIDADE.

Abstract: Front to various changes caused by COVID-19 pandemic's situation, this study aims to pose questions for its readers regarding the existing distances in education occasions, from there a pedagogical and performative experience account in a virtual platform. This academic and artist research happened from October to December 2020, with the participation of 11 performer-creators, from different ages, cities and areas. As a process result, the uneasinesses are discussed by performative notions defended by Icle & Bonato (2017) and Roel (2020), in interface with the territory idea discussed by Kastrup (2001). In times when another distances are imposed on the dance bodies, the dance teach anchored in performative aspects, seems to provide clues to an education based on the plurality of existences.

Keywords: DANCE. TEACHING. PERFORMATIVE

As distâncias existentes nas relações entre os agentes envolvidos nos processos educacionais em dança mostram-se cada vez mais inadmissíveis, sobretudo frente às implicações impostas pela pandemia da COVID-19 e as transformações decorrentes desse cenário, que já estabelecem, por si só, distanciamentos de outra natureza.

Nesse sentido, em virtude das restrições sanitárias relacionadas ao combate do coronavírus, percebe-se que uma dessas adaptações foi a intensa

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

migração dos espaços de feitura da dança para o ambiente virtual, principalmente daqueles que se propõe ao seu ensino, sendo ele formal ou não-formal. Esse fenômeno, ainda que diversificado, mantém de maneira geral dois formatos: encontros síncronos ou assíncronos[1].

Frente a esse panorama, o presente estudo nasce da minha experiência enquando artista-docente [2] no ensino não-formal de dança via plataforma virtual em tempos pandêmicos. A pesquisa-experiência que nutre as discussões desse resumo ocorreu no período de outubro a dezembro de 2020 através de encontros semanais e contou com a participação de 11 mulheres de idades, cidades e áreas distintas, tendo como desfecho a co-produção do espetáculo Cabaré (2021).

Durante os encontros, notamos que a plataforma utilizada replicava configurações hierárquicas e silenciadoras vigentes em certos contextos educacionais presenciais, que reforçam as distâncias entre professores e alunos, uma vez que as tomadas de decisão sobre o acesso ao espaço, à visibilidade ou o momento de fala, ficavam centralizadas em uma única figura. Contudo, Icle e Bonato (2017) indicam a performatividade como estratégia de aproximação entre os agentes envolvidos nas práticas pedagógicas, pois o diálogo, a troca e o posicionamento crítico são marcos ontológicos do seu devir.

Do outro lado da moeda, fez-se necessário olharmos para as práticas corporais desenvolvidas pelo grupo: aulas de *Stiletto* e *Jazz Funk*[3]. As duas codificações técnicas estão embasadas em aspectos do universo feminino em sua pluralidade de existência, onde noções como a da sensualidade são exploradas para além daquilo que se entende no senso-comum. Tal abordagem é capaz de criar um campo de habitação, um território a ser habitado, processo que, segundo Virgínia Kastrup (2001):

> [...] envolve o 'perder-tempo', que implica errância e também assiduidade, resultando numa experiência intima com a matéria [...] O habitar resulta numa corporificação do conhecimento, envolvendo órgãos dos sentidos e também músculos. Habito o território onde me snto em casa, tenho

[1] Encontros síncronos e assíncronos são entendidos a partir do senso comum. O primeiro caso refere-se ao momento em que todos os participantes se reúnem em um mesmo horário. Já o encontro assíncrono é aquele que não requer a presença imediata de seus participantes.
[2] Termo cunhado pela pesquisadora Isabel Marques em sua tese de doutorado em 1996, na faculdade de educação da USP.
[3] Técnicas de dança pautadas no hibridismo das danças urbanas com outras codificações, como o Jazz Dance e o Balé Clássico. Ambas são oriundas dos Estados Unidos da América e, no caso do Stiletto, há a obrigatoriedade do uso do salto alto.

ISSN: 2238-1112

> habilidades e realizo movimentos que parecem espontâneos. (KASTRUP, 2001, p.22)

Ao friccionarmos o entendimento de performatividade com o território de existência dos corpos dançantes participantes, encontramos uma forma de organização pautada na experiência coletiva, essa capaz de aproximar a distância entre quem ensina e quem aprende dança. Por conseguinte, este estudo buscou vivenciar a sala de aula, ainda que virtual, como espaço performativo, ao considerar que a educação em dança é criação compartilhada capaz de provocar "[...] certas desestabilizações nas hierarquias entre professor/educador, aluno/educando, bem como nos modos narrativos geradores de aprendizado." (TRIDAPALLI, 2008, p.52-53).

Assim, os encontros tornaram-se um espaço no qual o protagonismo das diferenças emergiram como convite à co-produção de um espetáculo de dança online. A partir da criação conjunta de um roteiro, com temática e proposta previamente acordada, iniciamos processos investigativos de movimento, nos quais técnicas de dança, conceitos relacionados ao uso da câmera, desejos de experimentação e, principalmente, situações vivenciadas pelas criadoras-intérpretes foram disparadores para a dramaturgia que se estabeleceu.

O espetáculo Cabaré (2021) questiona a relação das criadoras-intérpretes e do público com a feminilidade, com o desejo e com as noções de corpo e de dança na contemporaneidade. O cárater experimental da obra convoca novas significações a partir daquilo que é vivenciado, ação que rompe com os modos fixos de existência no mundo.

Segundo Renata Roel (2020), a aprendizagem quando ancorada na performatividade, possibilita pensar no corpo como um sistema minimamente aberto, onde os atravessamentos impostos pela realidade são capazes de atualizar o modo como os agentes envolvidos nos processos educacionais se percebem nos contextos em que estão inseridos. Deste modo, considerar a performatividade como estratégia de ensino-aprendizagem da dança, fornece pistas para a atuação de artistas-docentes nos diferentes campos de sua feitura, onde a pluralidade de existências é convite para a mobilização de distâncias.

Finalizo essa escrita rememorando que a rede colaborativa que emergiu dessa experiência educacional e performativa, nos proporcionou borrar fronteiras entre professor e aluno e propositor e executor, ao passo que deflagrou a atitude

relacional da dança: ao vestir nossas plumas e acender nossas piteiras, não nos interessava quem ensinava ou quem aprendia, mas sim os movimentos que ressoavam do encontro, estes capazes de transformar o mundo.

Matheus dos Anjos Margueritte
UNESPAR
margueritte.bio@gmail.com
Aluno de graduação do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná - UNESPAR; Colaborador do grupo de Pesquisa em Dança pela UNESPAR.

Referências

ESPETÁCULO CABARÉ – MARGUERITTE. Matheus dos Anjos Margueritte et. al. 26:23. Curitiba: Youtube, 2021.

ICLE, Gilberto; BONATTO, Mônica Torres. Por uma pedagogia performativia: a escola como entrelugar para professores-performers e estudantes-performers. **Caderno Cedes**, Campinas, v.37, n.101, p. 7-28, 2017.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, Arte e Invenção. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v.6, n.1, p.17-27, 2001.

ROEL, Renata Santos. **Performar convites, plasmar encontros, bailar:** por uma docência performativa. Curitiba: UNESPAR, 2020.

TRIDAPALLI, Gladistoni dos Santos. **Aprender investigando:** a educação em dança é criação compartilhada. Salvador, 2008. 96 f. Dissertação de Mestrado em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Experiências em mediações artístico-pedagógicas em dança conduzidas pela oralidade

Moira Braga Sales (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato de experiência expõe o processo de criação da obra Ventaneira de minha autoria e os procedimentos metodológicos que direcionaram a criação. Em 2009, no Curso Técnico da Escola Angel Vianna, surgiu a primeira fagulha criativa do trabalho que chamei de *Ventaneira*. Após algumas experimentações escrevi a história *Ventaneira - a cidade das flautas*, que se tornou livro, áudio livro, espetáculo de dança, e curta metragem acessíveis com tradução em Libras e audiodescrição. Sou Moira Braga, tenho cabelos lisos, olhos castanhos, rosto fino, boca pequena. Mulher, mãe, artista e cega. Minhas práticas, artísticas e pedagógicas são pautadas nos ensinamentos da metodologia Angel Viana. Aqui, aponto as primeiras pistas da pesquisa que iniciei no Mestrando Profissional em Dança PRODAN/UFBA e busca compreender como a Metodologia Angel Viana pode instrumentalizar processos de criação e educativos a partir de uma mediação conduzida pela oralidade e não pautada prioritariamente na visualidade.

Palavras-chave: VENTANEIRA. METODOLOGIA ANGEL VIANA. PROCESSOS DE CRIAÇÃO. ACESSIBILIDADE.

Abstract: This experience report exposes the creation process of the work Ventaneira of my authorship and the methodological procedures that guided the creation. In 2009, in the Technical Course at Escola Angel Vianna, the first creative spark of the work I called Ventaneira appeared. After some experiments I wrote the story Ventaneira - the city of flutes, which became accessible book, audio book, dance performance, and short film with translation in Libras and audio description. I'm Moira Braga, I have straight hair, brown eyes, thin face, small mouth. Woman, mother, artist and blind. My artistic and pedagogical practices are based on the teachings of the Angel Viana methodology. Here, I point out the first research clues that I started in the Professional Master's Degree in Dance PRODAN/UFBA and seeks to understand how the Angel Viana Methodology can instrumentalize creative and educational processes from a mediation conducted by orality and not primarily based on visuality.

Keywords: VENTANEIRA. ANGEL VIANA METHODOLOGY. CREATION PROCESSES. ACCESSIBILITY.

Sou artista, mulher, mãe e cega. Acho importante falar sobre esses marcadores sociais porque imprimem no meu corpo condições especificas sobre o meu modo de estar no mundo. Sou graduada em Jornalismo e minha formação em

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

dança é da Escola e Faculdade Angel Vianna. Nessa instituição, onde estudei, hoje faço parte do corpo docente do curso técnico de bailarino contemporâneo.

Não posso falar do meu trabalho e da minha trajetória como artista sem falar de Angel Vianna. Se eu não a tivesse conhecido, provavelmente, não teria me tornado uma profissional da dança. Foi com essa mulher, de sensibilidade única para olhar, tocar e perceber o corpo das outras pessoas que descobri que podia dançar. Foi em sua escola que me constituí como artista e conheci uma dança que começa a partir do reconhecimento de si, da consciência do tamanho, da forma e do peso dos meus ossos, das possibilidades de dobrar e desdobrar as articulações, de respirar com o corpo todo, de sentir através da pele e explorar novas formas de relação com o espaço, com o meu corpo e com outros corpos. Nas palavras de Letícia Teixeira, “O trabalho de Angel provoca o despertar da potencialidade de cada um.”. (TEIXEIRA, 2008, p.13).

À mestra Angel Vianna, dedico este trabalho. Meu relato de experiência começa em 2009, na ampla sala “E” da escola Angel Vianna, no Curso Técnico de Recuperação Motora e Terapia através da Dança. A inspiração foi o livro *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, que narra uma história que passa durante o século XIII, na qual o viajante Marco Polo conta ao seu soberano sobre as cidades que conheceu durante suas viagens. Cidades com nomes de mulheres e caracterizadas de modo metafórico, subjetivo e existencial. A proposta do professor Paulo Trajano era que as palavras de Ítalo Calvino ao descrevem as cidades invisíveis, lidas em voz alta, servissem como motivação e espaço de reverberação do movimento em meu corpo. Criei a partir das sensações, da escuta, da memória, um repertório de movimentos que desencadeou o trabalho chamado *Ventaneira: a cidade das flautas*.

Ventaneira nasceu como dança, mas teve como embrião, a palavra. Então, a palavra deu corpo e forma a uma história que de um breve solo, cresceu, tornando-se um conto e virou livro, audiolivro, espetáculo de teatro e audiovisual. A metodologia de criação pautava a ideia da oralidade como disparadora de criação. O que me faz lembrar da fala de Deleuze e Guatarri:

> Se a linguagem parece sempre supor a linguagem, se não se pode fixar um ponto de partida não-linguístico, é porque a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer. Não acreditamos, a esse respeito, que a narrativa consista em comunicar o que se viu, mas em transmitir o que se ouviu, o que um outro disse. (DELEUZE e GUATTARI, 2002, p.13).

ISSN: 2238-1112

No início, em 2009, por sugestão do professor Paulo Trajano, utilizamos como base de pesquisa de movimento as notações de Rudolf Laban. Em minhas práticas como artista não vidente, os conceitos de Laban contribuíram muito para criar camadas de contorno consistente de relação do meu corpo com espaço. A professora Lenira Rengel é uma especialista nos estudos de Laban e nos lembra algo precioso para o meu trabalho:

> Foco, usualmente, é relacionado ao sentido da visão. Na Teoria de Laban, o foco não se restringe à visão. O foco pode ser acionado por outras partes do corpo, que podem estar "olhando" ou centrando sua atenção em um ou em vários pontos no espaço. (RENGEL, 2014, p.22)

A pesquisa de movimento partiu da escuta do livro de Calvino e me deu sustentação para criar minha própria cidade fantástica: *Ventaneira* é uma cidade pacata e muito plana, sem morros, nem montes, nem ladeiras. Foi concebida às margens do rio Solfejo e é cercada de vastos campos de alecrim, onde o sol brota e mergulha todos os dias. Nas fronteiras da cidade, há quatro grandes birutas fixadas em torres espiraladas que indicam a direção dos ventos. A população de *Ventaneira* fabrica flautas de todos os tipos e as amarram em pipas coloridas que ficam pairando no céu.

Enquanto contava essa história, eu executava uma partitura de movimentos me deslocando em uma linha diagonal marcada com fita crepe no chão. Este solo foi apresentado apenas três vezes, mas *Ventaneira* permaneceu reverberando. A cidade ganhou personagens e veio o desejo de fazer um livro. Mas, antes *Ventaneira* se tornou um espetáculo. Através do Edital da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro em 2016, convidei para dividir o palco outro ator cego o Felipe Pereira e a direção de Morena Kattoni, parceira de estudos da metodologia Angel Vianna. Definimos um espaço cênico inspirado na cidade plana e trouxe para o palco o desenho de quatro quadrantes marcados por piso tátil, que possibilitou autonomia de mobilidade e deslocamento para mim e Felipe.

Em 2018, foi lançado o livro e audiolivro pela editora Autografia. Com o pretexto de divulgar o livro e para continuar contando a história ao vivo, *Ventaneira* voltou a ser um solo. Assim, eu pude aprofundar as pesquisas de corpo e conscientização dos movimentos para ser diversos corpos/personagens. Em 2021, *Ventaneira* reestreia nas telas como audiovisual, este formato atendeu ao desejo de

integrar no meu trabalho três áreas que venho me dedicando nos últimos anos: Dança, Teatro e Acessibilidade.

Escrever sobre *Ventaneira* me leva a revisitar toda minha trajetória nas artes cênicas e as palavras de meu amigo Edu Oliveira representam o que sinto:

> Recordar era um dos princípios desse trabalho, assim como o exercício proposto para este texto. Pensar nos ciclos, encontros e nesse flutuar do tempo que se atualiza a cada instante trazendo para o momento agora o que supomos ter ficado no passado. O passado, geralmente, entendido como o tempo anterior, permanece em nós sendo o que somos a partir das experiências vividas. (CARMO; ROCHA, 2021, p. 228)

Moira Braga Sales (UFBA)
moirabraga@gmail.com
Possui graduação em Comunicação Social pelo Centro Universitário da Cidade (2001), Especialização em Corpo, Diferenças e Educação pela Faculdade Angel Vianna (2012). É mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança PRODAN/UFBA. Professora do Centro de Estudo do Movimento e Artes Ltda e da Faculdade Angel Vianna. É bailarina da Pulsar Cia de Dança.

Orientador: Lucas Valentim Rocha (UFBA)
lucas.valentim0@gmail.com
É artista e professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Co-fundador do Coletivo Carrinho de Mão. Colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança. ORCID: http://orcid.org/0000-0002-1513-9182

Referências

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis.** Tradução: Diogo Maianardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TEIXEIRA, Letícia Pereira. **Inscrito em meu Corpo:** uma abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna. Rio de Janeiro. 2008. 76f. Dissertação de Mestrado em em Teatro – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira; ROCHA, Lucas Valentim. Dança, Política e Acessibilidade: Confissões para Odete. In. SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; XAVIER, Jussara. **Tudo isto é Dança.** Salvador: Editora ANDA, 2021

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 3 edição. Guararema, São Paulo, Anadarco, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Capitalismo e Esquizofrenia.** vol 2. São Paulo: 34 Ltda, 2002.

ISSN: 2238-1112

Processo Formativo: tecendo caminhos de práticas colaborativas

Monica dos Santos da Silva (PRODAN-UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Compartilhar experiência, artístico-pedagógica em dança vivenciada no projeto social Centro Integrado Casa da Criança e do Adolescente — CICA no Município de Camaçari/BA, e sua reverberação para além da instituição, como a criação de uma Companhia de Dança intitulada Flux Cia de Dança — FCD com objetivo inicial de continuidade a formação artística aos jovens oriundos do projeto CICA. A partir desse recorte, as articulações reflexivas foram sendo atravessadas, numa tessitura de percepção entre a experiência e sua repercussão. Esta composição foi reafirmando a dança, sua potência transformadora em um ambiente que a experiência colaborativa no grupo como lugar de conhecimento.

Palavras-chave: DANÇA. EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA. PRÁTICAS COLABRATIVAS. FORMAÇÃO

Abstract: To share artistic and pedagogical experience in dance experienced in the social project Integrated Center Casa da Criança e do Adolescent — CICA in the Municipality of Camaçari/BA, and its reverberation beyond the institution, such as the creation of a Dance Company called Flux Cia de Dança — FCD with the initial objective of continuing the artistic training of young people from the CICA project. From this perspective, the reflexive articulations were crossed, in a weaving of perception between the experience and its repercussion. This composition was reaffirming the dance, its transforming power in an environment that the collaborative experience in the group as a place of knowledge.

Keywords: DANCE. ARTISTIC-PEDAGOGICAL EXPERIENCE. COLLABRATIVE PRACTICES. FORMATION.

1. Contexto da interação

Os seres humanos manifestam necessidades de se organizar em grupo para diversas finalidades. Interessada na potência do trabalho coletivo que lida com processos compartilhados em dança, busco investigar acerca da contribuição da experiência compartilhada nos processos de criação e fazer uma reflexão dos processos de criar e aprender coletivo, na perspectiva de “tratar do tecido de relações, imbricamentos e compartilhamentos evidenciados na criação em dança” (ROCHA, 2013, p. 21). Esta investigação faz parte da minha pesquisa de Mestrado

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

em desenvolvimento, intitulado “Espaço Aberto: dança, experiência compartilhada em processo formativo”.

Enquanto artista e docente implicada em trabalhos de programas sociais, em 2010 ao ingressar no quadro de funcionário da prefeitura Municipal de Camaçari/BA, em condição de Reda, no projeto social do Centro Integrado Casa da Criança e do Adolescente — CICA, iniciei os trabalhos artísticos e educativos em dança para crianças e adolescentes com faixa etária entre 7 a 18 anos. Durante oito anos como professora de dança no projeto-CICA, ao longo do processo compreendi, que o ensino da dança inserido neste ambiente, vai além de reprodução de passos e composições coreográficas para culminância de projeto de final de ano. Era preciso compadecer com as inúmeras vulnerabilidades de ordens econômicas, sociais e principalmente afetivas que reverberavam em cada criança e adolescente. Em minhas observações na sala de aula, essas emoções eram perceptíveis e exteriorizadas no modo de expressar sua dança e nas interações entre professor e aluno e aluno-aluno. Viana explica que “quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação” (VIANNA, 2005, p.70), neste espaço compreendemos os ritmos respiratórios que permeiam em nossas musculaturas que se abrem, e articula ao movimento, tornando visível a expressão de suas emoções. Viana (2005) salienta:

> A observação e o questionamento são importantes em todo lugar, em toda a vida - inclusive em uma sala de aula de dança. É preciso observar a pessoa que está a seu lado na sala, descobrir por que ela é simpática ou antipática e notar quais as musculaturas que regem essa simpatia ou antipatia (VIANNA, 2005, p. 72).

Observação nas aulas possibilitou estar mais perto dos alunos, de seu contexto de vida e em simultâneo refletir a dinâmica das aulas. Percebendo as diversidades de sujeitos e suas diversas vulnerabilidades, seria preciso elaborar uma pedagogia da dança em que os processos de ensino-aprendizagem contemplassem também o acolhimento a todos os alunos. Foram priorizados abordagens em que potencializam a autonomia do sujeito e a interação entre os participantes, assim adicionadas ação de cooperação entre todos, na procura de uma dança criada em conjunto na perspectiva de uma “relação dialógica entre professor-aluno e aluno-aluno nasce das presenças e das singularidades que emergem no trabalho em sala de aula”. (MILLER, 2014, p.105). Nessa relação entre

os corpos presentes e do sentido do acolhimento, da liberdade de ser quem somos, o que traz nosso corpo, pretendia trabalhar as possibilidades de reconhecimento de si, através da criação de sua própria dança, em um processo de criação coletiva, com base na busca pela autonomia de cada participante. Nesse contexto me acompanhava a incerteza do caminho, a incompletude docente e a necessidade do compartilhamento dos saberes, em sala. Principalmente quando buscamos autonomia e liberdade. Paulo Freire (1996, p. 21) já dizia: “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou construção”. Neste sentido fui buscando acompanhamento de uma análise reflexiva das minhas proposições pedagógicas.

2. Construído outras conexões

Antes do término de contrato com o projeto-CICA em 2018, já se cogitava entre os jovens a possibilidade de criar uma companhia de dança, pois não havia em Camaçari, ofertas de programas que atendessem a esses jovens, quando egressos, para continuidade com a experiência em dança. Nem cursos livres de qualificação profissional, técnico ou mesmo superior. Havia ainda uma questão que impulsionava a criação da Cia de dança: esses jovens, em sua maioria, já ministravam aulas em cursos livres de dança na cidade.

A cidade de Camaçari-Ba está localizada na região metropolitana de Salvador, apesar de situar o maior complexo industrial integrado do Hemisfério Sul, é marcada por diversos problemas, entre eles estão a ausência de políticas culturais locais. Em dança é preocupante, pois, as ações promovidas pelos dirigentes do governo, direcionadas para desenvolvimento da dança são mínimas, como o lançamento de editais de maneira esporádica. Os jovens que almejam profissionalizar no campo da dança, buscam a capital baiana, mas infelizmente, alguns sonhos são deixados para trás, diante das dificuldades no percurso que impedem de permanecerem nestes espaços de qualificação. Diante desta situação prosseguimos de modo independente com o grupo de jovens egressos do projeto, CICA em trabalhos artísticos esporádicos com objetivo inicial de continuidade no desenvolvimento de sua arte. A partir de 2020 firma-se enquanto grupo passando a ser chamado Flux Cia de Dança (FCD). Deste modo, as questões artísticas, pedagógicas, emancipatórias e colaborativas foram se tornando essenciais ao

ISSN: 2238-1112

trabalho da Cia para que assim a docência em dança também estivesse no fluxo do trabalho da Companhia.

A experiência gestada no programa CICA, segue sua extensão na FCD, e agora apresenta-se como objeto de pesquisa de mestrado, propondo sistematizar uma ação formativa constituída a partir da experiência colaborativa com esse grupo. O conhecimento construído na prática de dança abre possibilidades de perceber e de agir de modo relacional, estando disponível para afetar e ser afetado pelo ambiente-contexto da experiência. (RIBEIRO, 2015, p.70).

Monica dos Santos da Silva
UFBA
monicadanca1@gmail.com
Artista da dança, professora e fisioterapeuta, Mestranda do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA; Especialista em Estudos Contemporâneo em Dança-UFBA; Licenciado em Dança-UFBA. Idealizadora da Flux Cia de Dança e Professora na rede municipal de ensino da Cidade Dias D' Ávila e Mata de São João.

Orientadora: Maria Sofia VB Guimarães
UFBA
sukiguima@gmail.com
Professora Adjunta da Escola de Dança da UFBA, Vice Coordenadora da Graduação em Dança e Coordenadora do Memorial de Dança da UFBA. Doutora e Mestre em Artes Cênicas – PPGAC-UFBA, Licenciada em Dança\UFBA e Especialista em Socio educação\UCSAL. Tem pesquisa em Dança e Memória com interesse em processos artístico-pedagógicos de artistas e grupos da Dança na Bahia e no Brasil.

Referências:

MILLER, Jussara. O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação. **Revista Educação Temática Digital**, Campinas, SP v.16, n.1, p.100-144, jan./abr., 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

RIBEIRO, Mônica. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis. In: GREINER, Christine e KATZ, Helena (orgs). **Arte e Cognição:** Corpo, mídia, comunicação e política. São Paulo: Annablume, 2015.

ROCHA, Lucas Valentim. **Processos Compartilhados em Dança:** experiências de criação e aprendizagem. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2013.

VIANNA, K. **A dança**. Summus: São Paulo, 2005.

COFICPOLO.COM. Disponível em: https://www.coficpolo.com.br/pagina.php?p=39. Acesso em 28 jun. 2021

ISSN: 2238-1112

Festival Jaraguá em Dança: 26 anos de histórias, comédias, aplausos e tragédias - Pocket Version

Nathã Luiz Schug (FURB)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O referido artigo “Festival Jaraguá em Dança: 26 anos de histórias, comédias, aplausos e tragédias- Pocket Version”, foi elaborado a partir do Trabalho de Conclusão de Curso “Festival Jaraguá em Dança: 26 anos de histórias, comédias, aplausos e tragédias”, com autoria formando da licenciatura em dança da Universidade Regional de Blumenau- FURB, Nathã Luiz Schug, orientado pela Prof. Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann, esta pesquisa contou com a participação de entrevistados no qual fizeram parte de boa parte da história do festival, foram realizadas entrevistas gravadas no qual estão disponíveis no referido TCC. Os capítulos estão divididos onde o primeiro encontrasse dados da pesquisa, o segundo tras conceitos de historiografia, dança e um recorte sobre a dança em Santa Catarina. A mudança de casa, passagens marcantes e música oficial do festival estão no terceiro capítulo, enquando o quarto capítulo traz as histórias do festival, incluindo as comédias e tragédias, dança na pandemia e planos futuros. Ao fim encontrasse as considerações finais, folders das edições do festival, dados do teatro da SCAR e documentos relacionados a pesquisa.

Palavras-chave:DANÇA, JARAGUÁ DO SUL, FESTIVAL, PESQUISA.

Abstract:
The aforementioned article “Festival Jaraguá em Dança: 26 years of stories, comedies, applause and tragedies – Pocket Version”, was elaborated from the Final Paper of the Course “Festival Jaraguá em Dança: 26 years of stories, comedies, applause and tragedies ”, with authorship graduate of the degree in dance at the Universidade Regional de Blumenau-FURB, Nathã Luiz Schug, supervised by Prof. Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann, this research had the participation of interviewees who were part of a good part of the festival's history, recorded interviews were carried out, which are available in the aforementioned TCC. The chapters are divided where the first one finds research data, the second three concepts of historiography, dance and a section on dance in Santa Catarina. Moving house, landmark passages and official festival music are in the third chapter, while the fourth chapter brings the festival's stories, including comedies and tragedies, pandemic dancing and future plans. At the end, find the final considerations, folders of the festival's editions, SCAR theater data and documents related to the research.

Keywords: DANCE, JARAGUÁ DO SUL, FESTIVAL, RESEARCH.

1. O Festival

O Festival Jaraguá em Dança comumente reconhecido com sua sigla, o JED, é realizado na cidade de Jaraguá do Sul, no estado de Santa Catarina (SC). O

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

evento foi criado no ano de 1995 pelo então presidente Fundação Cultural de Jaraguá do Sul da época, o Sr. Balduino Costa, onde que no ano de 2017 se tornou Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. Do ano de 1995 a 2002 o JED era realizado no Ginásio de Esportes Arthur Muller, um espaço poliesportivo de referência popular localizado no centro da cidade. Em 2003, o festival passou a ser realizado na Sociedade Cultura Artística (SCAR), onde segue até hoje.

No princípio o evento era competitivo, dividido por categorias, faixas etárias e gêneros e delimitado através de editais e regulamentos. Por volta da penúltima década (anos 2000) transformou-se em uma mostra, mantendo a configuração de segmentos até os dias de hoje. Até o ano de 2020 milhares de bailarinos e coreógrafos passaram pelos palcos do Jaraguá em Dança durante suas 26 edições.

Durante a pesquisa apareceu que grupos convidados fizeram a abertura das noites de apresentações, e elas foram citadas pelos entrevistados como passagens marcantes do festival, podemos citar as companhias: Cia Millenium[1], Ballet da Cidade de São Paulo[2], Teatro Guaíra[3], Jair Morais[4] , foi citada a presença de Ana Botafogo e o prêmio de 25 anos a professora Rosani Pillati, onde que até 2019 a professora havia participado de todas as edições.

[1] A Companhia de Dança Millennium teve sua fundação em 26 de julho de 1997 na cidade de Itajaí, SC, pelo professor, dançarino e coreógrafo Thurbo Braga. Nestes 18 anos de existência a Companhia participou de 80 competições de nível e internacional, e obteve 70 primeiros lugares. (FUNDAÇÃO CULTURAL DE ITAJAÍ, 2021)

[2] O Ballet da Cidade de São Paulo foi criado em fevereiro de 1968 como Corpo de Baile Municipal para acompanhar as óperas do Theatro e se apresentar com obras do repertório clássico. Em 1974, sob a direção Antônio Carlos Cardoso, assumiu o perfil de dança contemporânea que orienta sua proposta até hoje. (COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL, 2021)

[3] O Teatro Guaíra possui quatro corpos artísticos: a Orquestra Sinfônica do Paraná, o Balé Teatro Guaíra, o G2 Cia de Dança e a Escola de Dança. Anualmente, cerca de 350 mil espectadores frequentam o Teatro Guaíra, que é o espaço cultural mais conhecido do estado. (TEATRO GUAÍRA, 2021)

[4] Jair de Gouveia Moraes (1946 – 2016), mais conhecido como apenas como Jair Moraes, foi bailarino, coreógrafo e professor. Considerado uma referência no mundo da dança nacional, passou por Joinville e teve grande importância para a Escola Municipal de Ballet. Dirigia a Cia. Masculina de Dança e ensinava dança a meninos de baixa renda e tinha como pré-requisito apenas a vontade do bailarino de aprender. (NSC TOTAL, 2016)

ISSN: 2238-1112

Fotografia 1 – Encerramento do JED com Ana Botafogo. Fonte: Arquivo Histórico de Jaraguá do Sul (2021)

Jaraguá do Sul é uma cidade com cerca de 132.800 habitantes (IBGE, 2010). Segundo a Prefeitura de Jaraguá do Sul (2020), "[...] 45% da população tem descendência alemã, 25% italiana, 3% húngara e 6% polonesa, sendo que os 21% restantes pertencem a outras etnias incluindo os afrodescendentes". Há indícios que o Festival de Dança de Joinville inspirou a criação do Festival Jaraguá em Dança. Joinville é considerada a "Capital da Dança" e está localizada à 50 km de distância da cidade de Jaraguá do Sul. O Festival de Dança é um evento que existe há mais de 30 anos e possui o título de "O maior Festival de Dança do Mundo" pelo *Guinness World Records Book*. É descrito pela antropóloga LARRAÍN (2008, p. 8) da seguinte forma:

> O Festival de Dança de Joinville como um espaço onde o político é expresso por meio do uso da categoria arte e dos discursos sobre cultura, identidade e democracia, elucidando como eventos deste tipo - e que envolvem manifestações consideradas artísticas como a dança - são uma arena privilegiada na construção e consolidação de identidades locais, regionais e nacionais. A pesquisa aprofunda na questão do campo político, mostrando como no Festival de Dança de Joinville acontece um processo de criação e construção do que é considerado cultura e qual é sua relação com a construção de cidadania na região e no Brasil. Da mesma forma, esta pesquisa analisa o evento em questão como um espaço onde a dança aparece como o grande significante e "guarda-chuva" dos diversos significados de cultura e arte bem como dos discursos sobre democracia e inclusão social, presentes nele.

Jaraguá do Sul possui vários grupos de danças independentes, estruturados em escolas de ensinos não formais e dentro das escolas particulares.

ISSN: 2238-1112

Em algumas escolas municipais existem projetos para a composição de grupos de dança.

Durante o JED na mesma noite o público pode assistir apresentações de dança clássica, moderna ou danças urbanas de forma aleatória, no qual se torna um diferencialao comparar com outros festivais tradicionais. Não existe seletiva dos trabalhos, visto que o evento ao se tornar mostra tem como objetivo de ser um festival democrático. Christiano Goulart Machado, Chefe de Eventos Culturais da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer de Jaraguá do Sul e Coordenador do JED, quando perguntado sobre os 26 anos de histórias, do JED, comentou:

> *Basta uma pitada de amor, paixão e dedicação. Pronto! Está aí a receita do sucesso do Jaraguá em Dança. Antes de tentar explicar de forma simplista um evento deste porte, o seu êxito é devido ao empenho de professores, bailarinos e coreógrafos. Uma vez por ano o brilho das apresentações invade os palcos, numa mistura de êxtase, movimentos sincronizados e ritmo. Todo o trabalho, às vezes, de um ano inteiro, com sangue, suor e lágrimas, ganha magia em pouco mais de cinco minutos de exibição. Na plateia, pais, tios, tias, avós e amigos em um transe absoluto e com despertar programado para os aplausos. Há tantas cores, luzes, sons, movimentos e coisas boas para a alma e para o coração que, antes mesmo de acabar, dá gosto de quero mais… daí o processo reinicia até que as cortinas se abram novamente*. (MACHADO, 2020)

Comédias e Tragédias tratadas no tÍtulo, faz referencias as situações ocorridas durante o festival como por exemplo, a professora que se recusou a pegar o troféu, pois haveria ficado em segundo lugar, teve outra situação em que houve um apagão em meio ao festival, fora os tropeços esbarroes e outras histórias que a primeira impressão causa um desespero, mas ao passar dos tempos, ao relembrar causa risos.

Durante a conclusão tivemos a seguinte análise sobre retorno pós-pandemia e visão sobre a tecnologia sobre o corpo:

> Ainda em reflexões das perspectivas futuras, observa-se que quase em unanimidade deseja-se o retorno do festival de forma presencial. A pandemia provocada pela Covid-19 fez com que o evento sofresse uma alteração nas suas organizações, disponibilizando e organizando no formato on-line. Existe a perspectiva de uma relação mais unificada entre o corpo que dança e a tecnologia digital. Em um pensamento moderno, as novas tecnologias fazem parte de nossa evolução, entretanto, resta o pensamento adverso que se preocupa sobre essa "necessidade" de atrelar-se às tecnologias digitais para caracterizar algo como contemporâneo. Há um medo que paira sobre essa é a ideia: a retirada do foco do corpo e sua transferência para a tecnologia. Afinal, o que faz a dança? O corpo ou a tecnologia? (SCHUG, p.65, 2021)

É interessante apontar a importância desta pesquisa para a história da dança, devido ao fato que não possui outro estudo do gênero na região, sendo assim, através do pioneirismo vemos possíveis percursos que surgem e como essa pesquisa pode ser aprofundada em vários campos, sendo assim esperamos que essa pesquisa seja a primeira de várias histórias possam surgir por aqui.

Nathã Luiz Schug
FURB
natha.admliss@gmail.com
Formando em Licenciatura em Dança-FURB, Pós-Graduando em Liguagens e Poéticas da Dança-FFM. Agente Cultural de Jaraguá do Sul-SC e região.

Ivana Vitória Deeke Fuhrmann
FURB
ivacontemporaneo@hotmail.com
Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1988). Especialização em Movimento Humano e Saúde pela Universidade Regional de Blumenau (1996). Mestrado em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (2009). É professora titular da Universidade Regional de Blumenau nos cursos de graduação de Artes, de Teatro e de Dança.

Referências:

SCHUG, Nathã Luiz, Festival Jaraguá em Dança: **26 Anos De Histórias, Comédias, Aplausos e Tragédias,** 2021, Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia), Graduação em Dança, Blumenau, 2021, Centro de Ciências da Educação, Artes e Letras- CCEAl, Orientadora: Prof°. Ms. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann, 111p. CAAE: 42514820.0.0000.5370, apresentado em 2021. No prelo

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios: CENSO Jaraguá do Sul. Rio de Janeiro, 2010.

LARRAIN, América. **O negócio da arte e da cultura: para uma antropologia do Festival de Dança de Joinville**. 2008, Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia social, Florianópolis, 2010 Disponível em: http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91636. Acesso em: 23 set. 2020.

MACHADO, Christiano Goulart. **Festival Jaraguá em Dança- Entrevista 05- feat Christiano Machado**. Entrevista concedida a Nathã Luiz Schug, Disponível em: https://youtu.be/NaRdOTSzqMY.

PREFEITURA DE JARAGUÁ DO SUL, **História da cidade**, Disponível em: https://www.jaraguadosul.sc.gov.br/apresentacao-secel. Acesso em 02 de out. de 2020.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corpos, encontros e resistências: a experiência de um estágio atravessado pela pandemia na iN SAiO Cia. de Arte

Nayana Soffiatto (Universidade Estácio de Sá)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente texto tem a intenção de relatar parte da experiência como estagiária na iN SAiO Cia. de Arte, dirigida por Claudia Palma-desde 2010. Iniciei na companhia em agosto de 2019 durante o projeto vigente *"iN SAiO 10 anos CONVIDA"*, contemplado pela 26ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura, que foi atravessado pela pandemia da Covid-19. Em especial, destaco a retomada e a ampla circulação do espetáculo "*ATO INFINITO*", que trata da "junção de corpos para existir e sobreviver" (PALMA, 2019, p.24). Tal experiência me convocou a pensar como está se dando e se darão os encontros e movimentos de resistência em um quadro de confinamento, em que a premissa para sobreviver são o distanciamento e a imobilidade dos corpos nos espaços públicos. As reflexões revelam a potência desses artistas em se adaptar e resistir diante dos enfrentamentos que sua arte propõe.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA. ESTÁGIO. PANDEMIA.

Abstract: This text intends to report part of the experience as an intern at iN SAiO Cia de Arte, directed by Claudia Palma, since 2010. I started at the Cia in August 2019 during the current project "*iN SAiO 10 anos INVITES*", awarded by the 26th edition of Fomento à Dança, which was crossed by the Covid-19 pandemic. In particular, I highlight the resumption and wide circulation of the show "*ATO INFINITO*", which deals with the "joining of bodies to exist and survive" (PALMA, 2019, p.24). This experience called me to think about how the encounters and resistance movements will take place in a context of confinement, in which the premise for survival is the detachment and immobility of bodies in public spaces. The reflections reveal the power of these artists to adapt and resist the confrontations that their art proposes.

Keywords: DANCE CONTEMPORANEA. PHASE. PANDEMIC.

Esse texto é um recorte do trabalho de conclusão de curso intitulado "*Um estágio atravessado pela Pandemia na iN SAiO Cia. de Arte*", como um dos requisitos para a obtenção do título de Especialista em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Estácio de Sá. A referida pesquisa relata minha experiência como estagiária na iN SAiO Cia. de Arte, no período entre agosto de 2019 e julho de 2020, ao longo do projeto vigente "*iN SAiO 10 anos CONVIDA*",

ISSN: 2238-1112

contemplado pela 26ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura. A iN SAiO Cia. de Arte é uma companhia de dança paulistana independente, dirigida por Claudia Palma desde 2010. A companhia tem como característica um trabalho autoral, que busca respostas para suas diferentes necessidades expressivas nos corpos/movimentos que estão em constante transformação, a partir de um processo de criação alicerçado no diálogo, na colaboração e na contemporaneidade da dança.

O projeto em pauta, "*iN SAiO 10 anos CONVIDA*", configurava-se em uma "radiografia de cada uma das 7 criações realizadas nesses 10 anos, de modo a destacar um eixo de cada uma delas que, por sua vez, deu origem a uma nova proposta" (PALMA, 2019, p.2). A cada eixo, muitas ações foram englobadas, intimamente interligadas e recheadas de convidadas/os. Nesse relato, destaco a retomada e a ampla circulação do espetáculo "*ATO INFINITO*", último trabalho da companhia até o presente momento. Conforme sinopse, "*ATO INFINITO*" trata de:

> (...) um espaço em colapso, corpos que insistem após o desmoronamento. As existências ganham urgências diante de um risco iminente, ou acontecido, ou suposto, ou anunciado. Bordas e centros tornam-se móveis. Aglutinar-se é uma necessidade para resistir, existir até a exaustão (PALMA, 2019, p.25).

A ideia desse trabalho surge quando, em 2017, começou a acontecer na cidade de São Paulo uma série de desmontes na área da cultura, pela gestão do prefeito em exercício. A partir disso, o grupo questiona como se proteger, reagir e se responsabilizar diante da situação dada.

A esse respeito, quando um corpo é levado a agir/pensar em RESISTÊNCIA (uma das palavras geradoras do processo de criação do espetáculo), outros conteúdos emergem desse contexto, uma vez que a arte contemporânea reflete e está imbricada às experiências de vida, ao cotidiano, ao entorno e às suas relações com as necessidades estéticas e dramatúrgicas de determinado artista/grupo. Tal aspecto marca a pesquisa artística da iN SAiO, em especial por se caracterizar

> (...) por intenso trabalho autoral, em consonância com o olhar proposto pela direção, na busca de uma criação em dança que descubra as necessidades expressivas de cada trabalho. Com isso, estudar um corpo constituído por vocabulários voltados a uma permanente construção e desconstrução do movimento, a favor da cena e de sua expressão (IN SAIO CIA DE ARTE, 2019).

ISSN: 2238-1112

Nesse sentido, "*ATO INFINITO*" amplia seus temas, aborda outros desmontes e diferentes tipos de lutas e resistências para sobreviver, que os corpos das/os bailarinas/os trazem a partir de suas histórias e experiências.

Assim, como está explicado em seu projeto, o

> ATO INFINITO é uma dança que parte da aglutinação, num movimento resistente que vê o agrupamento como um grande corpo formado por indivíduos solidários entre si: corpo-corpo, corpo-cidade, corpomundo... busca da junção dos corpos para existir e sobreviver... (PALMA, 2019, p.25)

Todavia, no meio do projeto somos interrompidos e subitamente confinados, devido a pandemia da Covid-19. Essa situação me convocou a pensar como estava se dando e se darão os encontros e movimentos de resistência em um quadro de isolamento, em que as premissas para sobreviver são o distanciamento e a imobilidade dos corpos nos espaços públicos. Passei a indagar como seguir com um programa que tinha como centro de suas ações o encontro, com um espetáculo que investigava o aglutinamento dos corpos?

A iN SAiO, assim como outras companhias, artistas, educadores e pessoas de diversos setores, encontrou formas de continuar suas ações de maneira virtual e *on-line*. No que tange ao espetáculo "*ATO INFINITO*", três apresentações foram suspensas devido ao isolamento social proposto para a contenção do vírus que levou a Pandemia. Dessa forma, foram organizadas 3 exibições *on-line* de uma gravação do espetáculo na íntegra via *Youtube*, em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade, seguida de uma bate-papo com o público pela plataforma *Zoom*, mediada por artistas da dança convidadas: Deise de Brito, Helena Bastos, Dodi Leal e Ana Terra.

Esses encontros incitaram debates como os que geraram esse texto: as violências expostas pelo trabalho, a degladiação coletiva exposta, os corpos que se apresentam e que, apesar de intérpretes, carregam os signos de sua existência e suas lutas por sobrevivência. Os corpos que compunham o elenco e a dramaturgia do "*ATO INFINITO*" vêm sendo separados da sociedade, forçados a ocupar as beiras, marginalizados, muito antes desse fenômeno global. Essa é uma obra dolorosa, conectada com o nosso tempo, com suas dores, que surge quase como um presságio.

Nessa conjuntura, pudemos observar diversos retrocessos, como o avanço do número de violência doméstica, a proporção de negros mortos

acometidos pela Covid-19, a invisibilidade dos corpos *trans* nesse cenário, entre outros. O que evidencia a potência desses artistas na construção e manutenção dessa obra tanto presencialmente como *on-line*, adaptando-se e resistindo diante dos enfrentamentos que sua vida e sua arte se propõem, mesmo no desmoronamento.

Nayana Soffiatto
Estácio de Sá
nayanasoffiatto@gmail.com
Pós-graduanda latu sensu em Dança e Consciência Corporal - Univ. Estácio de Sá, bacharel em Pedagogia - Univ. Presbiteriana Mackenzie e técnica em Dança - ETEC de Artes de São Paulo. Desde 2012 atua como professora polivalente e especialista em dança em escolas de São Paulo. Atualmente integra a iN SAiO Cia. de Arte como artista aprendiz.

Fernanda de Souza Almeida
UFG
E-mail: fefalmeida@gmail.com
Prof.a Assistente da Licenciatura em Dança, da UFG (Goiânia/GO), Coordenadora do Projeto de Extensão “Dançarelando” (@dancarelando) e do Projeto de Pesquisa “Dançarelando: a práxis artístico-educativa em dança com crianças”, Mestra em Artes (IA-UNESP/SP) e doutoranda em Educação na Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo (FEUSP/SP).

Referências:

IN SAIO CIA DE ARTE. iN SAiO **Cia. de Arte, 2019**. Sobre a iN SAiO. Disponível em: https://www.insaiociadearte.com.br/sobre. Acesso em: 24 de março de 2020.
PALMA, Claudia. **iN SAiO 10 Anos CONVIDA**. Projeto para a 26ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ISSN: 2238-1112

Tradução intersemiótica: uma proposta para criação em dança contemporâea

Nikole Guedes Maia Marinho (Uea)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Resultado da pesquisa de iniciação científica desenvolvida na Escola Superior de Artes e Turismo- ESAT, da Universidade do Estado do Amazonas- UEA, no curso de Dança, por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e de Inovação Tecnológica- PIBICT. Este estudo propôs novos apontamentos ao trazer inquietações acerca da escolha de determinados movimentos como representantes de um texto envolvendo dois tipos distintos de linguagens. Partindo de uma abordagem experimental envolvendo poesia e dança por meio de um processo de tradução intersemiótica foi que se deu a proposta desta pesquisa, ao analisar a estrutura interna do poema “Dois e dois: quatro” de Ferreira Gullar, na percepção do sujeito-produtor e assim, experienciar possibilidades de tradução em movimentos de dança contemporânea. Quanto as metodologias adotadas foram: bibliográfica e documental. O Resultado obtido foi o registro de uma coreografia gravada e texto com descrição do processo de criação. As fundamentações teóricas partiram dos conceitos de Intersemiótica (PLAZA, 2003), Dança (LOUPPE, 2012), Processos de criação (COSTA, 2005).

Palavras-chave: INTERSEMIÓTICA. DANÇA. PROCESSO DE CRIAÇÃO.

Abstract: Result of scientific initiation research developed at the School of Arts and Tourism - ESAT, State University of Amazonas - UEA, in the Dance course, through the Institutional Program of Scientific Initiation Scholarships and Technological Innovation - PIBICT. This study proposed new points by raising concerns about the choice of certain movements as representatives of a text involving two distinct types of languages. Based on an experimental approach involving poetry and dance through an intersemiotic translation process, this research was proposed by analyzing the internal structure of Ferreira Gullar's poem “Two and two: four”, in the perception of the subject-producer and thus, experience possibilities of translation into contemporary dance movements. The methodologies adopted were: bibliographic and documental. The result obtained was the registration of a recorded choreography and text with a description of the creation process. The theoretical foundations came from the concepts of Intersemiotics (PLAZA, 2003), Dance (LOUPPE, 2012), Creation processes (COSTA, 2005).

Keywords: INTERSEMIOTICS. DANCE. CREATION PROCESS.

1. Uma proposta para criação em dança contemporânea

Segundo Roman Jakobson, linguista russo, admitido por Júlio Plaza (Doutor em Comunicação e Semiótica), dentre os tipos de tradução existentes, a

ISSN: 2238-1112

intersemiótica é a transmissão de um tipo de signo para outro diferente como, por exemplo, do poema para a dança contemporânea (PLAZA, 2003, p.10). Concernente a isso, ao longo do levantamento teórico desta pesquisa notou-se o quanto essa área é ampla culminando para uma maneira crítica de leitura, visto que o coreógrafo ao buscar possibilidades de articular as linguagens também aprimora seu senso de criticidade quanto aos processos de criação em dança.

Diante disto, algumas inquietações surgiram refletindo sobre a forma como os elementos estéticos do poema poderiam ser traduzidos para a dança contemporânea, já que ambos são pertencentes a campos semióticos distintos um do outro. “A eleição de um sistema de signos induz a linguagem tomar caminhos e encaminhamentos inerentes á sua estrutura”. (PLAZA, 2003, p.30). Foi assim, que percebeu-se a necessidade de interação entre as linguagens, pois apesar das inúmeras diferenças que impossibilitam a tradução tal qual a original, as intenções das línguas se complementam em suas totalidades, “toda tradução não é mais do que uma maneira provisória de nos ocuparmos a fundo com a disparidade das línguas”. (PLAZA, 2003, p.29).

Nesta perspectiva, é de se afirmar que sempre vai haver algo novo, “traduzir não é dizer a mesma coisa”. (ECO, 2007, p.19). Trata-se da passagem de uma linguagem para outra resultando em criação e em nova reconfiguração, por isso mesmo exige reconstrução de signos “criação e tradução se confundem num único objeto: renovar”. (PLAZA, 2007, p. 40).

Quanto a problemática inspiradora deste estudo iniciou-se em um experimento nos anos de 2019 á 2020, em que foi possível experimentar um processo de tradução Intersemiótica, todavia tal abordagem experimental gerou aspirações por respostas que esclarecessem como um processo de tradução Intersemiótica poderia contribuir para processos de criação em dança? Durante a fase de desenvolvimento, notou-se que as interferências contextuais são diversas, tais como a leitura pessoal do sujeito produtor, bem como as impressões de quem assiste. Isto permitiu reflexões significativas, sobre a importância de tentar encontrar os sentidos dos movimentos trazendo á tona o corpo que vive, sente, fala, ou seja, o corpo enquanto linguagem.

Também foi possível perceber que a repetição do movimento na busca de aperfeiçoá-lo deixa claro que nunca é o mesmo, as intenções se intensificam e em cada nova expereriência o significado é reafirmado correspondendo as intenções ao

ISSN: 2238-1112

mesmo tempo em que existe a sensação de não conseguir finalizar, o que é em parte, natural se tratando de tradução Intersemiótica e processos de criação. Durante o processo de levantamento teórico e seleção do poema foram encontradas semelhanças importantes que contribuíram para o processo, como o fato da obra escolhida ser pertencente a Ferreira Gullar, um dos poetas mais expressivos capaz de refletir sobre temas tão atuais em sua obra, assim como a dança contemporânea, que também é conhecida por seu poder de expressividade.

Assim como o poeta tem liberdade de criação indo além da estrutura estética perpassando a linguagem escrita e significados literais, a dança contemporânea também permite autonomia para exploração e criação que não se limita a mera estética, figurinos, ou mesmo movimentos e espaços, até o uso da música não é uma obrigatoriedade “a dança contemporânea é definida por sua indefinição” (LOUPPE, 2012, p.42). Se o poeta se vale das palavras empregando ferramentas linguísticas capaz de ir além do uso literal adentrando em um nível de subjetividade que diz o não dito, da mesma maneira o coreografo-bailarino é um tipo de poeta que se serve dos movimentos carregados de sentidos, baseados em técnicas somáticas que para ele são as ferramentas linguísticas corporais que revelam um mundo de subjetividade dizendo o que não está dito para si mesmo e para quem o assiste.

Percebe-se claramente, desta forma, na dança contemporânea que “o interprete/bailarino ganha autonomia para construir suas próprias partituras coreográficas a partir de métodos e procedimentos de pesquisa [...]” (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p.3). É esses elementos que possibilitam a tradução do texto para os sentimentos na coreografia somados á movimentos, posturas, e tudo o que permite o sentir e pensar com o corpo ao dançar e investigar os significados não visíveis na dança. Esta afirmação ganha respaldo em Mearleau-Ponty, importante filósofo do século XX, que contribuiu consideravelmente com seus estudos ao revelar um “corpo que sente, pensa, percebe, experiencia e que deixa de privilegiar o lógico, o racional, o testemunhal como forma única de pensar o mundo”. (VIEIRA, 2005, p. 114).

Quanto a metodologia caracterizou-se como bibliográfica, Lakatos e Marconi (1995, p. 15-36) afirmam tal metodologia como o “levantamento de toda bibliografia já publicada sobre o assunto que está sendo publicado”. Também de cunho documental, porque foi preciso a criação de uma coreografia filmada como

ISSN: 2238-1112

forma de registrar a experiência Intersemiótica vivida. Ademais, relatou-se também em forma de texto o processo de criação. Os movimentos selecionados para compor a coreografia surgiram da investigação em laboratório corporal para que tais movimentos pudessem refletir de fato tanto as técnicas de dança que a intérprete criadora apreendeu ao longo de sua vida acadêmica, como as sensações e sentimentos experienciados o que justifica o porque dos movimentos selecionados no processo de criação coreográfica (link do vídeo disponível nas referências).

Diante de tudo o que foi exposto considerou-se os objetivos alcançados servindo como inspiração para que outros trabalhos surjam proporcionando, dessa forma um ciclo infindável de traduções intersemióticas, além de contribuir para o aprimoramento de pontos de vistas e a criticidade sobre o criar e compor em dança.

Nikole Guedes Maia Marinho
Uea
Nikole.maia26@gmail.com
Graduada em Licenciatura Plena em Letras- Língua Portuguesa pela Universidade Nilton Lins; Especialista em didática do Ensino Superior pela Universidade Nilton Lins; Graduanda do Curso de Licenciatura em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas- UEA.

André Duarte Paes
Uea
apaes@uea.edu.br
Doutorando em Artes da Cena; Mestre no Programa de Pós-Graduaçã o em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas-UEA; Especialista em Metodologia do Ensino Superior pelo Centro Universitário do Norte/Uninorte; Graduado em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná/FAP.

Referências:

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. **Tradução Intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico.** Juiz de Fora, vol.4, n.1, p. 1981-4070, 2010.
ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa**. Rio de Janeiro: Editora Record: 2007.
LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Atlas, 1995.
LOUPPE, Laurence **Poética da dança contemporânea**, Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** (Trad. Olga Svary) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2001, p. X (apresentação do livro).
VIEIRA, Marcílio de Souza. **O Corpo como Linguagem na Dança-teatro de Pina Bausch.** Natal, v. 2, n. 2, p. 111-118, 2005.

ISSN: 2238-1112

Corpos dançantes na quarentena: mulheres em cena.

Paloma Alves Goveia (UFPEL)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O intuito deste projeto é entrevistar diferentes realidades, pessoas ao nosso redor e descobrir os seus porquês, neste momento de crise em que vivemos, ainda queremos dançar? Uma pesquisa sobre o que se passa com nossos corpos, elaborada através da disciplina Tópicos Especiais em Dança VIII e inserido no projeto de pesquisa Visualidades Tecidas em Corpos Poéticos, o qual sou bolsista. O que mudou em nossos corpos? Aqueles que dançavam em qualquer lugar ou circunstância, independente da sua ocupação, hoje se veem em uma realidade diferente. Muitos estão vivendo (ou sobrevivendo) somente em suas casas, deparando-se com uma nova forma de viver, uma nova rotina e um dia-a-dia muito mais limitado por conta da condição de quarentena. Quero descobrir se existe ou não uma ligação e trazer os relatos destas pessoas para as discussões em aula.

Palavras-chave: MULHERES. DANÇA. VÍDEODANÇA. QUARENTENA. PANDEMIA.

Abstract: The purpose of this project is to interview different realities, people around us and discover their why, in this moment of crisis in which we live, do we still want to dance? A research about what happens to our bodies, elaborated through the Special Topics in Dance VIII discipline and inserted in the research project Woven Visualities in Poetic Bodies, which I have a scholarship. What has changed in our bodies? Those who danced in any place or circumstance, regardless of their occupation, today find themselves in a different reality. Many are living (or surviving) only in their homes, facing a new way of living, a new routine and a day-to-day much more limited due to the quarantine condition. I want to find out whether or not there is a connection and bring these people's accounts into class discussions.

Keywords: WOMANS. DANCE. VÍDEODANCE, QUARANTINE. PANDEMIC.

1. Abordagem com entrevistas

O presente estudo busca relatar percepções sobre visualidades corporais de uma proposta de trabalho da disciplina optativa do Curso de Dança da UFPel Tópicos Especiais em Dança VIII - Danças emergentes na emergência, a qual intitulei Corpos Dançantes na Quarentena: Mulheres em Cena. Foi elaborado um plano de pesquisa entrevistando 11 mulheres, donas de casa com jornada dupla de trabalho, para saber através dos olhares de outras mulheres, suas perspectivas sobre a dança e o enfrentamento do período de pandemia. Buscando compreender

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

se houveram distinções sobre suas práticas de dança neste período e no período anterior à pandemia. No início deste projeto pensava-se abordar a comunidade em geral e entrevistar convidados diversos. Através de uma orientação foi decidido especificar o "público alvo". Buscou-se então entrevistar mulheres que trabalham esão donas de casa, tendo jornada dupla e até mesmo tripla de trabalho, como muitos relatos de mães ou mulheres com outras ocupações. Iniciou-se então o planejamento e foi criado um questionário a ser utilizado nas entrevistas com as convidadas. Selecionadas as convidadas, mulheres com este perfil e faixa etária diversa, foram realizadas as entrevistas através de uma chamada de vídeo gravada.

Figura 1: Capa da vídeodança com o título da mesma: Do lar Dançar.

2. Proposta de vídeo

Foi proposta uma tarefa a todas as mulheres entrevistadas, realizar uma vídeo-dança do que seria a sua dança de quarentena. As entrevistadas foram orientadas a sentirem-se à vontade para criar e se divertir na tarefa, onde as únicas regras seriam o tempo e posição do celular para gravar (de 10 a 30 segundos e com o celular em posição vertical). Recebidos os vídeos foi elaborada uma vídeodança como produto final para a aprovação na disciplina de Tópicos Especiais em Dança VIII. A partir dessa videodança iniciei minha participação, como bolsista IC (iniciação científica) no projeto de Visualidades Tecidas em Corpos Poéticos na Contemporaneidade, dentro do Grupo OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (***UFPel*/*CNPq)***.

ISSN: 2238-1112

Para Louppe (2012) o ponto de partida de qualquer composição coreográfica rememora um traçado intrínseco do intérprete-criador, a necessidade e a própria urgência de dizer, por vezes, de gritar para o mundo o sentido e o desejo transbordantes de que é depositário, da sua riqueza de inspiração. O fio condutor do desejo define o primeiro passo, mas está sujeita ao conflito de sua própria inacessibilidade, revela, por vezes, as feridas do desejo.[1]

Figura 2: Print feito a partir da vídeodança produzida com os vídeos enviados pelas mulheres participantes.

3. Conclusão

A partir de algumas pistas, entrecruzando e amarrando percepções, que foram recebidas na presente investigação, espero que novos questionamentos e sinalizações possam aparecer dentro das propostas artísticas, reconhecendo as limitações que o momento de pandemia nos apresenta e, sobretudo apostando em corpos poéticos de mulheres em múltiplas funções, sem descuidar e de levar em conta a presença da diversidade cultural.

Cada pessoa tem seus próprios problemas, suas características pessoais e seus percalços, mas ainda acredito e tenho fé de que este projeto/pesquisa possa auxiliar e incentivar não somente donas de casa, mas quaisquer pessoas, a dançarem e verem a dança como uma “grande amiga e aliada” não somente no momento de isolamento, bem como, proporcionando o desdobramento do trabalho com a produção audiovisual, a videodança.

Paloma Alves Goveia
UFPEL
paloma.goveia@hotmail.com
Graduanda do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas.
Bolsista IC: Projeto Visualidade Tecidas Pelos Corpos Poéticos na contemporaneidade.

Dra. Carmen Anita Hoffmann
UFPEL
carminhalese@yahoo.com.br
Coordenadora e Professora do Curso de Dança – Licenciatura
Professora no PPGAV

Referências:

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea.** Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
UFSJ. TEXTO 11: **COMO ELABORAR UM QUESTIONÁRIO**. Site da Universidade Federal de São João del-Rei, Laboratório de Psicologia Ambiental, 2003. Especiais. Acessado em 01 ago. 2020. Online. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/lapsam/Metodo%20de%20pesquisa/Metodos%20de%20pesquisa%202013/Texto_11-_Como_elaborar_um_quesitonario.pdf

ISSN: 2238-1112

Devir somático: caminhos de pesquisa em Dança

Patricia Andrade da Silva Leite (UFRJ)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Encontrar caminhos de pesquisa pode ser um desafio e eu diria que o importante é refletir sobre o que nos move. Para falar sobre esse caminhar, trago minha trajetória de construção do Trabalho de Conclusão de Curso, onde me apaixonei pela Educação Somática e queria conhecer mais sobre o campo e sobre os métodos que fazem parte dele, entendendo os pontos em comum e as diferenças entre eles. Neste relato falarei sobre minha trajetória de pesquisa, apontando reflexões que objetivam auxiliar na construção dos caminhos de pesquisa em Dança. A reflexão que trago aqui é sobre o percurso, sobre o processo, sobre o trajeto a ser percorrido, e para tal trago em forma de relato uma construção metodológica que mostra possibilidades de caminhos de pesquisa em Dança a partir de quatro pilares de construção do conhecimento: o desejo, a questão inicial, a experiência e o repertório.

Palavras-Chave: PESQUISA EM DANÇA. METODOLOGIA DE PESQUISA. EXPERIÊNCIA.

Abstract: Finding research paths can be a challenge and I would say that the important thing is to reflect on what moves us. To talk about this journey, I bring my trajectory of construction of the Course Conclusion Work, where I fell in love with Somatic Education and wanted to know more about the field and the methods that are part of it, understanding the commonalities and differences between them . In this report I will talk about my research trajectory, pointing out reflections that aim to help in the construction of research paths in Dance. The reflection that I bring here is about the path, about the process, about the path to be taken, and for this I bring in the form of a report a methodological construction that shows possibilities of research paths in Dance from four pillars of knowledge construction : the desire, the initial question, the experience and the repertoire.

Keywords: RESEARCH IN DANCE. RESEARCH METHODOLOGY. EXPERIENCE.

O objetivo deste relato é compartilhar reflexões metodológicas desenvolvidas a partir da experiência de construção do Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Dança na UFRJ e enquanto monitora de Metodologia de Pesquisa em Dança (2019-2021). Neste relato falarei sobre minha trajetória de pesquisa, apontando reflexões que objetivam auxiliar na construção dos caminhos de pesquisa em Dança. Os caminhos de pesquisa aqui levados em consideração

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

têm como ambientação os devires somáticos da trajetória do aluno pesquisador. Ao falar Devir Somático, abordo um processo de transformação e transmutação das coisas, pessoas e seres do ponto de vista de quem passa pela experiência, ou seja, a partir da experiência de cada um. Devir Somático, porque durante nossa trajetória de pesquisa, sendo ela prática ou teórica, a construção se dá a partir da transformação daquilo que somos e buscamos a partir da nossa experiência. Apontar um devir somático enquanto caminho de pesquisa evidencia que os caminhos de pesquisa se dão durante *o processo:* a partir dos atravessamentos durante o pesquisar. As vezes tentamos ver no início da jornada todo caminho a ser percorrido, mas o percorrer é que vai fazer a pesquisa ir tomando seu rumo.

Ao embarcar num devir somático de pesquisa em Dança, precisamos de um ponto de partida. Encontrar esse ponto de partida pode ser um desafio e o importante é refletir sobre o que nos move. As vezes temos interesse por determinado assunto ou campo da Dança, e até vontade de falar sobre ele, mas quando não há o desejo de me conectar com aquele conhecimento, de saber mais, de aprofundar, a vontade de falar sobre o assunto se esvai quando damos incício a pesquisa e fica um vazio. Não era sobre esse lugar. Portanto, encontrar caminhos de pesquisa é também um caminho de auto conhecimento, onde é preciso entender antes de tudo o nosso propósito. A palavra propósito em latim significa *"aquilo que eu coloco adiante",* ou seja, aquilo que estou em busca. É aí que entra o desejo: "O que me move?" é o que devemos nos perguntar ao embarcar. Mas como o nome diz, esse é o ponto de partida. A partir daí o desejo precisa virar uma questão inicial. Essa é fundamental para nortear a pesquisa. A questão inicial é nossa bússola, e sem bússola ficamos sem direção, e se não sabemos para onde vamos, não saimos do lugar. Portanto, é importante que o desejo vire uma questão objetiva.

Trazendo essa reflexão para a experiência de construção do TCC, o meu desejo de pesquisa estava ligado ao campo da Educação Somática, e queria aprender mais sobre o campo, entendendo o que era Educação Somática; os métodos que faziam parte desse campo; os princípios em comum a esses métodos; e principalmente: queria saber as semelhanças e diferenças pedagógicas dessas práticas. Então essa passou a ser minha questão inicial. Esse foi meu ponto de partida. Porém, ao dar início à pesquisa fui entender que só seria possível falar sobre esses métodos a partir de uma experiência de corpo, e sem uma formação e ou uma experiência mais aprofundada, teria dificuldade de falar sobre eles, que dirá

ISSN: 2238-1112

colocá-los em diálogo. Pensei então em pesquisar o campo através de laboratórios de criação, utilizando práticas e exercícios somáticos, junto aos corpos dançantes que quisessem participar. Pandemia. LockDown. Quebra. Não mais abraços. Mais uma vez, caminhos reinventados… Dessa vez mais desafiador pensar em como trazer o campo da Educação Somática sem presença física, toques, trocas e afetos. Duas ideias surgiram. A primeira delas foi o que eu chamei de *Experiências de escuta*, uma experiência que se teceu na relação oral, com a transmissão de um saber que vem da trajetória e experiência de quem relata, aprendendo sobre o campo a partir de três professoras que foram importantes durante minha formação em Dança na UFRJ e utilizam abordagens somáticas em suas práticas de ensino: Letícia Teixeira, Maria Inês Calfa e Silvia Soter.

Um parêntese para trazer uma reflexão metodológica deste processo: essas ideias vieram pelo meu desejo de conhecer mais sobre o campo, me fazendo descobrir possibilidades de fazê-lo. Nosso desejo nos acompanha durante todo processo: sempre que nos perdemos em relação ao caminho de pesquisa e ficamos sem saber pra onde vamos, acessar nosso desejo e nos reconectarmos com aquilo que nos move, nos faz repensar a questão inicial, e conseguir enxergar pra onde devemos ir.

A outra ideia também veio pelo desejo de conhecer mais o campo, pois esse desejo me gerou a sensação que o contato que eu tive com métodos somáticos durante a graduação foi pequeno, e que o campo estava presente na nossa formação, vindo de forma indireta, a partir de professores que utilizam abordagens somáticas em suas práticas de ensino. Isso me gerou a curiosidade em saber dos meus colegas alunes e dos professores como eles viam suas experiências com os métodos somáticos dentro da graduação, e assim a ideia era fazer uma pesquisa, utilizando dois questionários onlines diferentes, um para alunes e outro para professores do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, onde a hipotese inicial partia dessa sensação. Apesar de ambas as ideias me parecerem naquele momento caminhos diferentes, optei por ambas e os dois caminhos foram importantes por que além de possibilitarem aprendizados sobre o campo, trouxeram algo fundamental para qualquer processo de pesquisa: repertório. Repertório é todo conhecimento que acumulamos por meio das nossas experiências. É difícil para qualquer pessoa conseguir escrever sem conhecimento. É preciso ler, buscar informação, aprender... ter repertório!

Considerações Finais

Para concluir, gostaria de relatar que meu percurso somático de caminhos de pesquisa tanto no processo de construção do TCC, como também enquanto monitora, me trouxe essa construção metodológica de um processo de pesquisa em Dança passando por quatro pilares de construção de conhecimento: o desejo, a questão inicial, a experiência e o repertório.

Patricia Andrade da Silva Leite
UFRJ
patiii_andrade@hotmail.com
Técnico em Artes Cênicas – CAL (2008). Formação em Psicologia - UERJ (2010), MBA em Gestão e Produção Cultural – FGV (2013), Licencianda em Dança – UFRJ e desde 2019, bolsista de extensão e monitora das disciplinas de Introdução à Metodologia Científica e Metodologia de Pesquisa em Dança.

Orientadora: Profª. Dra. Ruth Silva Torralba Ribeiro
UFRJ
ruthtorralba@gmail.com
Professora dos Cursos de Dança e Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Doutora e Mestre em Psicologia (UFF). Artista e Pesquisadora das Práticas Somáticas e da Dança. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) - UFRJ.

Orientadora: Profª. Me. Tânia Tiemi Ikeoka
ABR – Associação Brasileira de Rolfing® e DIRI – Dr. Ida Rolf Institute
taniatiemi@gmail.com
Artista, terapeuta e educadora. Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO), especialista em Sist. Laban/Bartenieff e licenciada em Dança (Faculdade Angel Vianna), licenciada em Ciências Sociais (UNICAMP). Desde 2017 atua como pedagoga e terapeuta do movimento no método Rolfing® - Integração Estrutural (ABR/SP). Em 2018-19 foi professora substituta do DAC/EEFD/UFRJ.

Referências:

LEITE, P. **Dança e Educação Somática**: Experiências com o Campo durante a formação em Dança da UFRJ. [66f.]. Trabalho de Conclusão de Curso. DAC-EFFD, UFRJ, Rio de Janeiro, 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A importância da escola de dança do Teatro Carlos Gomes de Blumenau para a expansão da dança cênica blumenauense

Paula Boing dos Santos (FURB)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O trabalho relatado compreende uma pesquisa histórica que tem como finalidade evidenciar a relevância da escola de dança do Teatro Carlos Gomes da cidade de Blumenau em Santa Catarina. A escola apresenta 79 anos de funcionamento, tornando-a lugar de formação de profissionais da dança e centro de referência da dança cênica na região. Para alcançar seu objetivo, o trabalho abrange duas etapas: uma análise histórica do ensino da dança no Teatro e um mapeamento dos profissionais formados e/ou inspirados pela escola a seguirem carreira na dança. O trabalho está atualmente no desenvolvimento da primeira etapa e ainda contará com grande aprofundamento em suas referências.

Palavras-chave: PRÓ-DANÇA DE BLUMENAU. TEATRO CARLOS GOMES. HISTÓRIA. DANÇA CÊNICA.

Abstract: The reported work is a historical research that aim to highlight the relevance of the dance school of Teatro Carlos Gomes from Blumenau in Santa Catarina. The school has 79 years of function that made it become a place of formation of dance professionals and a center or reference of scenic dance at the region. To achieve its objective, the work covers two parts: a historical analisis of the dance teaching at the theater and a map of the professionals educated and/or inspired by the school to follow a dancing career. The work is currently developing the first part and will still have a great deepening of its references.

Keywords: PRÓ-DANÇA DE BLUMENAU. TEATRO CARLOS GOMES. HISTORY. SCENIC DANCE.

1. Introdução

A pesquisa “A importância da escola de dança do Teatro Carlos Gomes de Blumenau para a expansão da dança cênica blumenauense” tem como principal objetivo compreender como a dança cênica da/na cidade de Blumenau ampliou-se ao longo do tempo. Para alcançar tal premissa, a autora divide seu trabalho em dois principais momentos: uma análise histórica e um mapeamento de profissionais da dança cuja trajetória recebeu incluência da escola.

Na introdução do trabalho a autora optou por abordar a história de Blumenau e do próprio Teatro Carlos Gomes previamente à história da escola.

ISSN: 2238-1112

Dessa maneira é possível compreender a cultura local refletindo diretamente nas atividades e no próprio público que a frequenta.

2. Análise Histórica

Adentrando ao ensino da dança cência na cidade, organiza-se esta fase em três períodos.

O período prévio ao ensino da dança no teatro (em torno de 1910 a 1942) consiste no ensino da dança na Associação Ginástica de Blumenau. Nesta, dois mestres foram reconhecidos: Bruno Hindlmeyer (IONEN, 2000) e Mathilde Frischknecht (TORRES, 2014). As principais referências desse período até o momento são a obra da Dra. Profª Vera Lúcia Amaral Torres, "A produção coreográfica catarinense nas décadas de 1940 e 1950", a revista Blumenau em Cadernos e duas obras da historiadora Ursula Aloma Ionen: "Dançando em Blumenau – Para uma história da dança acadêmica (1850/2000)" e "Dançando em Joinville e Blumenau – Uma tentativa de construção da identidade cultural de Joinville e Blumenau através da dança acadêmica ocidental (1970/2000)". As obras de Ionen, no entando, ainda não foram contempladas visto que não possuem um formato digital e com a pandemia da Covid-19 ainda não foi possível o contato com esse material. Apesar disso, uma entrevista remota já foi realizada para compreender o teor dos trabalhos e visualizar um pouco de seu conteúdo e para preencher algumas lacunas da história da própria Ursula, visto que esta foi aluna e diretora da escola em seus anos de atividade na dança.

O seguinte período consiste nos anos 1942 a 1987, conferindo o nome Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes à escola. Nesse período foram identificados os seguintes mestres: Lisel Klostermann, de 1945 a 1948; Gertrud Smolka, de 1948 a 1951; Inês Poller, de 1952 a 1962; Zuleika Lauterjung e Iris Colin, em 1965; Mara Probst Schloegel, de 1966 a 1971; Pauline Stringer, de 1972 a 1976; Pedro Dantas Rodrigues, de 1979 a 1982; e Ursula Aloma Ionen, de 1982 a 1987. Para esse momento, as principais referências utilizadas foram as mesmas obras de Torres e Ionen, a revista Blumenau em Cadernos, informativos do Teatro Carlos Gomes e depoimentos de Ursula Aloma Ionen, Maria Beatriz Niemeyer, Tamara Boing-Rahn e Bruna Oechsler.

ISSN: 2238-1112

O último e atual momento abarca o período a partir de 1988, quando a escola é renomeada Associação Pró-Dança de Blumenau. A primeira diretora foi Maria Beatriz Niemeyer que assumiu a função de 1988 até 2016, ano em que transmitiu o cargo para Bruna Oechsler, atual diretora da escola. Esse período tem como principais referências o livro “Arte em Movimento – 20 anos de Pró-Dança de Blumenau” de Maria Beatriz Niemeyer, informativos do Teatro Carlos Gomes e depoimentos de Maria Beatriz Niemeyer e Bruna Oechsler.

Apesar de a análise histórica ser o elemento mais desenvolvido da pesquisa até o momento, é imprescindível que ocorra maior aprofundamento em sua elaboração. Há muitos pontos de referência com necessidade de organização para que as informações estejam em concordância com a ocorrência dos fatos apresentados.

3. Mapeamento dos profissionais da dança

Esta etapa ainda não foi iniciada. Será a contemplação dos profissionais da dança cuja trajetória foi marcada pela instituição. Prevê-se que será formada uma lista desses profissionais para contatá-los e realizar entrevistas para prestar um depoimento. Este abordará suas trajetórias na dança, como a escola influenciou esse percurso, onde estão localizados atualmente, quais suas funções no ramo da dança, entre outros temas de interesse que possam emergir ao longo da elaboração do trabalho.

A estrutura desse momento da pesquisa, pressupostamente, organizar-se-á em ordem alfabética, apresentando foto, relato escrito sintetizado do profissional entrevistado e um *QR code* disponibilizando o depoimento na íntegra.

4. Próximos passos

Para dar continuidade à pesquisa e encerrar a análise histórica para enfim alcançar a etapa seguinte, a autora pretende estudar os trabalhos de Ursula Aloma Ionen mencionados anteriormente, buscar contato com as pesquisadoras Vera Lúcia Amaral Torres e Ivana Deeke Fuhrmann, explorar o Arquivo Histórico José Ferreira da Silva (aquivo histórico de Blumenau, atualmente fechado para reforma) bem como os arquivos da Pró-Dança de Blumenau e do Teatro Carlos Gomes.

Para mais do repertório de cunho teórico e impessoal, também é de interesse da autora realizar mais entrevistas com integrantes e ex-integrantes da equipe da escola além de estudantes e ex-estudantes. Dessa maneira, apreender-se-á o lado afetivo e pessoal que esse ambiente proporcionou ao longo dos anos e demonstrará sua importância não apenas para expansão da dança cênica da/na cidade, mas da própria relação da região com a arte da dança.

Paula Boing dos Santos
FURB
pbsantos@furb.br
Graduanda da 2ª Fase de Licenciatura em Dança da FURB. Faz parte do Grupo de Pesquisa de Arte e Estética na Educação, vinculado ao mestrado e doutorado em Educação da FURB desde 2021/01

Orientadora: Profaª. Dra. Jussara Xavier
FURB
jussarajxavier@gmail.com
Pós Doutora em Filosofia (UFSC), Doutora em Teatro (UDESC), Mestre em Artes - Comunicação e Semiótica (PUC/SP), Especialista em Dança Cênica (UDESC), Bacharel em Administração (UFSC) e Licenciada em Artes Visuais (Claretiano). Professora da FURB nos cursos de Licenciatura em Dança, Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Música.

Referências:

Blumenau em Cadernos. Blumenau: Fundação "Casa Dr. Blumenau", maio 1987. Disponível em: http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/blumenau%20em%20cadernos/1987/BLU1987005.pdf. Acesso em: 11 jul. 2021.

IONEN, Ursula Aloma. **Dançando em Blumenau**: Para uma história da dança acadêmica. Chapecó, 2000. 220f. Monografia (Graduação em História). Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC), Chapecó, 2000.

IONEN, Ursula Aloma. Entrevista de Paula Boing dos Santos em 28 de março de 2021. Blumenau/Itapema. Gravação de tela e de áudio através de vídeo-chamada.

NIEMEYER, Maria Beatriz. **25 anos em uma página**. **Informativo Teatro Carlos Gomes**, Blumenau, p. 4-4, out. 2012. Disponível em: https://issuu.com/melzassessoria/docs/tcg_out2012/4. Acesso em: 11 jul. 2021.

NIEMEYER, Maria Beatriz. **Arte em Movimento**: 20 anos de Pró-Dança de Blumenau. Blumenau: HB Editora, 2007.

NIEMEYER, Maria Beatriz. Entrevista de Paula Boing dos Santos em 27 de março de 2021. Blumenau/Itapema. Gravação de tela e de áudio através de vídeo-chamada.

TORRES, Vera Lúcia Amaral. A PRODUÇÃO COREOGRÁFICA CATARINENSE NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 23-32, jul/dez. 2014.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Focalizadores (as) de danças circulares sagradas no Brasil em seus processos de form(ação)

Potyra Curione Menezes (UNESP - RC)
Flávio Soares Alves (UNESP – RC)

Comitê Temático Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este trabalho é parte de minha pesquisa de mestrado em andamento, em que pretendemos refletir sobre processos de form(ação) de focalizadores(as)[1] de Danças Circulares Sagradas (DCS) no Brasil, focando nas relações que os(as) focalizadores(as) estabelecem com as DCS e em seus efeitos no âmbito da ética e da estética da existência. Nesta perspectiva, trazemos relatos de focalizadores(as) de DCS para ingressar dentro de um nível reflexivo que pretende observar possíveis ressonâncias entre a experiência corporal e coletiva instalada nessa prática e os processos de subjetivação desses(as) focalizadores(as), buscando respaldo na estilística da existência observada em Foucault, para se inspirar na ótica do "cuidado de si". Desta forma, buscamos nos atentar às intensidades e multiplicidades mobilizadas através de entrevistas com focalizadores(as) de DCS no contexto brasileiro, em um cenário Cartográfico.

Palavras-chave: DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS. SUBJETIVAÇÃO. CUIDADO DE SI. SAGRADO. ESTILÍSTICA DA EXISTÊNCIA.

Abstract: This work is part of my ongoing master's research, in which we intend to reflect on processes of form(action) of Sacred Circle Dances (SCD) teachers in Brazil, focusing on the relationships that teachers establish with the SCD and its effects in the scope of ethics and aesthetics of existence. In this perspective, we bring reports from SCD teachers to enter into a reflective level that intends to observe possible resonances between the bodily and collective experience installed in this practice and the subjectivation processes of these teachers. This way, we seek support in the aesthetics of existence, observed in Foucault, in order to be inspired by the perspective of the "care of the self". Thus, we have sought to pay attention to the intensities and multiplicities mobilized through interviews with SCD teachers in the Brazilian context, in a Cartographic scenario.

Keywords: SACRED CIRCLE DANCES. SUBJECTIVATION. CARE OF THE SELF. AESTHETICS OF EXISTENCE.

1. Introdução

As Danças Circulares Sagradas (DCS) são manifestações expressivas vivenciadas em roda, cujo vocabulário corporal busca linguagem nas danças

[1] Focalizador(a) é aquele(a) que conduz a roda nas Danças Circulares Sagradas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

tradicionais dos povos e nas danças contemporâneas. Essa disposição circular gera um campo de intensificação que afeta as pessoas tanto em nível subjetivo quanto coletivo. E esse fluxo da entrega dos corpos envolvidos intensamente, pela música, pela dança e pela calibragem da energia, nos faz sentir, nessa composição de singularidades, em um todo imensamente potente.

Assim, tendo em vista esse espaço pulsante de intensificação da experiência em roda, essa pesquisa pretende lançar o olhar na direção dos processos de form(ação) de focalizadores de DCS no Brasil. O(a) focalizador(a) é aquele(a) que não só conduz a roda, mas que também tem a função de "colocar e sustentar o foco", isto é, de contribuir na intensificação desta experiência expressiva. Ele é ao mesmo tempo agente-condutor e participante, o que o coloca num mesmo plano de experiência com os participantes da roda.

Nesta perspectiva, busca-se ingressar em um nível reflexivo que pretende observar possíveis ressonâncias entre a experiência corporal e coletiva instalada nessa prática e os processos de subjetivação desses(as) focalizadores(as). Como referencial teórico de partida, buscou-se pela estilística da existência, observada em Foucault (2004a), para ajustar o olhar investigativo na direção das práticas que intensificam nossa experiência de si, elaborando modos de ser e agir no mundo.

É nesta direção que processo de subjetivação e form(ação) se interlaçam, na medida em que a busca de uma existência ética na relação consigo e com o outro, ao invés da renúncia de si, nos possibilita a transformação, para (des)(re)construir possíveis verdade, e na medida em que o conhecimento está em constante construção a partir da experiência e, portanto, o conhecimento de si está em um eterno devir na relação com o mundo e em consonância com as práticas de elaboração de si. Gallo (2008), (re)pensando a educação, parece nos trazer esse indício, ao negar a "formação (...) como um processo de subjetivação externa, heterônoma, constituindo sujeitos para uma máquina social de produção e de reprodução." (GALLO, 2008, p. 259)

E é com este intuito que, trazendo as práticas de si da cultura greco-romana antiga, Foucault (2004) nos possibilita, na modernidade, perceber que o "cuidado de si"[2] não precisa estar subjugado ao conhecimento, como passou a

[2] Foucault traz aos tempos modernos as práticas de si da cultura greco-romana antiga, pois diferentemente deste momento em que vivemos, conhecimento e ética não se separam lá, onde o conhecer está subordinado ao cuidado de si mesmo por um sujeito da ação, ético, que se constrói, se

ISSN: 2238-1112

ocorrer na era cristã, mas ao contrário, pode ser a mola propulsora para o sujeito elaborar-se existencialmente, através da “arte de viver”.

2. Procedimentos

Não podemos deixar de mencionar que, enquanto pesquisadora, ingresso nesta ação investigativa totalmente imersa e encharcada das intensidades que me atam a essa prática, uma demanda visceral que implica corpo amplamente, reclamando por essa prática que tensiona em mim e, assim, flui. Desta forma, interessa-nos revisitar as experiências vividas por focalizadores(as) para pensar: como a dinâmica relacional das DCS pode oferecer espaços potentes de encontro com as forças que intensificam nossa experiência de si? Como a prática das DCS pode mobilizar os processos form(ativos) dos focalizadores de DCS?

Neste sentido, na dimensão dos procedimentos, buscamos dialogar com os estudos Deleuzianos e Guattarianos (1995), particularmente aqueles que nos aproximam do princípio da cartografia como possibilidade de expandir o território a ser vivenciado, na trilha das evidências, tendo a dimensão de realidade como um cruzamento de várias forças que a compõem, uma multiplicidade de vozes em que somos coprodutores, onde há borramentos entre tudo e todos que compõem o encontro. Possibilitar a polifonia, numa observação engajada e afetiva, é o grande desafio.

Neste contexto de uma atitude cartográfica, é interessante perceber algumas pistas (PASSOS, 2009) que servem para sugerir encaminhamentos. No que se refere à entrevista, ela acontece em forma de diálogo envolvida em “um manejo cartográfico”, em que não importa apenas o conteúdo “do vivido da experiência relatado na entrevista”, mas inclui também “a dimensão processual da experiência, apreendida em suas variações”, “estabelecida na experiência compartilhada”. (CALIMAN et al, 2013, p.301).

Foram realizadas oito entrevistas[3] individuais, gravadas via remota, pelo Google meet, entre agosto e setembro de 2020. Transcorreram em forma de um

transforma, como “exercícios espirituais” que levam à elaboração de modos de vida, de existência, através da arte de viver. Não é um exercício fácil, é uma conquista difícil. É um exercício de apelo à vigilância e à atenção e NÃO à decifração da natureza secreta. (STONE, 2018, p.188)

[3] Os entrevistados receberam um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), explicando sobre o projeto e sobre a entrevista, e este foi enviado juntamente com o projeto para o Comitê de

diálogo aberto e seu roteiro inicial foi pautado em torno das seguintes temáticas: como aconteceu o encontro dos(as) focalizadores(as) com as DCS; como foi acontecendo essa permanência das DCS na história de vida de cada um; e como isso afetou sua relação com a vida pessoal e profissional. Houve a elaboração de um questionário com questões pertinentes às temáticas acima mencionadas.

Até o presente momento, fizemos a transcrição de cinco das oito entrevistas, tendo cada uma a duração média de 90 minutos, e estamos em fase de esboço da análise.

Potyra Curione Menezes
UNESP - RC
potyram@hotmail.com
Educadora graduada em Letras, Mestre em Linguística Aplicada, Tradutora da língua inglesa, Mestranda no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Humano e Tecnologias pela UNESP de Rio Claro, com formação holística em Danças Circulares, Reiki, Estimulação neural e Meditação. Desenvolve projetos com Danças Circulares em instituições na cidade de Rio Claro.

Prof. Dr. Flávio Soares Alves
UNESP - RC
flavio.alves@unesp.br
Docente do Departamento de Educação Física da Unesp de Rio Claro. Graduado em Educação Física pela Unesp de Rio Claro, Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Unicamp, Doutor em Ciências pela Escola de Educação Física e Esporte da USP, Pós-doutorando pelo programa de pós-graduação em Saúde Pública da Faculdade de Saúde Pública da USP.

Referências

CALIMAN, Luciana V, SADE, Christian e TEDESCO, Sílvia H. A entrevista na pesquisa cartográfica. **Fractal, Rev. Psicologia**, v. 25, n. 2, p. 299-322, Maio/Ago. 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. **Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, 264-287.

_____. Tecnologias de si. **Verve,** v. 6, PUC: SP, 321-360, 2004.

GALLO, Sílvio. (Re)pensar a Educação. **Figuras de Foucault.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008, 251 – 260.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lílian. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

Ética em Pesquisa (CEP) do Instituto de Biociência da UNESP de Rio Claro, o qual nos deu o parecer de aprovação. (Vide anexo I deste trabalho)

STONE, B. E. Subjetividade e Verdade. **Michel Foucault: conceitos fundamentais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, 185-202.

ISSN: 2238-1112

Educação musical na formação em dança: um mapeamento nos cursos superiores em dança do RS

Rafaela Caporale de Castro (UCS/UFRGS)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Nos ambientes artísticos da dança, percebe-se que a música poderia ser muito mais explorada se mais compreendida pelos dançarinos, a fim de ampliar as ferramentas criativas pedagógicas e coreográficas. Logo, localiza-se um espaço comum pouco explorado e que por consequência não consegue articular com propriedade. Apesar da existência de relevantes pesquisas entre corpo e música, na dança, não há métodos amplamente utilizados pertinentes ao uso de qualidades musicais de forma "traduzida" e específica para a dança. Assim, essa pesquisa teve como objetivo principal apontar a incidência da formação musical dentro da área da dança visando mapear tanto o conhecimento detido pela classe, quanto também a relevância sobre essa questão. Como metodologia foi aplicado um questionário fechado para um universo de 471 pessoas, através do google formulários. A partir disso foram gerados dados que embasaram a discussão sobre o panorama da musicalidade na formação dos Cursos Superiores de Dança do RS.

Palavras-chave: DANÇA.EDUCAÇÃO. MUSICALIDADE.

Abstract: In the artistic environments of dance, it is clear that music could be much more explored if better understood by dancers, in order to expand the creative pedagogical and choreographic tools. Therefore, there is a little explored common space that, as a consequence, cannot properly articulate. Despite the existence of relevant research between body and music, in dance, there are no widely used methods relevant to the use of musical qualities in a "translated" and specific way for dance. Thus, this research had as its main objective to point out the incidence of musical education within the dance area, mapping both the knowledge held by the class and the relevance of this theme. As methodology, a closed questionnaire was applied to a universe of 471 people, through google forms. From this, data were generated that supported the discussion on the context of musicality in the formation of Superior Dance Courses in RS.

Keywords: DANCE. EDUCATION. MUSICALITY.

1. (In)fluências entre música e movimento

Partindo do campo artístico da dança percebe-se uma forte interação e absorção dos conhecimentos musicais, pois muitas são as interfaces possíveis para o corpo e o movimento em questões de virtuosismo, aperfeiçoamento técnico e cênico ao usufruir da música (VIEIRA; AVELINO, 2014) (NHUR, 2020). Ainda é

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

possível observar que essa fluência ou interconexão é natural para várias culturas (CAMARGO, 2013) (ZEMP, 2013) e, ainda, que as percepções musicais são muito imbricadas com a ideia de corporeidade (LEMAN; MAES, 2014).

Apesar desse fato, é notável a falta de propriedade de professores e dançarinos quando se trata desses conceitos e percepções musicais específicas. Frequentemente, nos ambientes artísticos da dança, percebe-se que a música poderia ser mais explorada se mais compreendida pelos dançarinos, não necessariamente gerando uma dependência, pois essa interdependência já foi fortemente destacada principalmente pelas obras de Merce Cunningham (VIEIRA, 2011), mas ampliando as ferramentas criativas pedagógicas e coreográficas (SCHROEDER, 2000). Logo, identifica-se um espaço comum pouco explorado e que por consequência não consegue articular com fluência.

Além disso, é notável que as pedagogias sobre o movimento e a música sob a ótica da área da dança não pressupõem os mesmos expoentes que a área da música (CIAVATTA, 2019) (COZZUTTI et. al., 2014), não existindo métodos amplamente utilizados ou pesquisas aprofundadas pertinentes ao uso de qualidades musicais de forma “traduzida” e específica para a dança (SCHROEDER, 2000). Assim, essa pesquisa tem por objetivo apontar a incidência da formação musical dentro da área da dança visando mapear tanto o conhecimento detido por um recorte da classe, quanto também qual a relevância existente sobre essa questão.

2. Metodologia

Para realização deste estudo foi realizada uma pesquisa quantitativa de caráter explicativo que abordou os cursos superiores em dança do Rio Grande do Sul, presentes nas universidades: UFSM, UFPel, UFRGS, UERGS e UCS, coletando dados dos professores e alunos com matrícula ativa até março de 2021. Totalizando o universo de 471 pessoas a amostragem com 95% de nível de confiança e 5% de margem de erro somaria 212 questionados, entre professores e alunos, porém somente 73 respostas válidas foram coletadas. O instrumento para coleta dos dados foi através de um questionário fechado, desenvolvido na plataforma do Google formulários. Estes foram distribuídos aos coordenadores dos cursos que posteriormente encaminharam aos seus respectivos alunos e professores, e também através de redes sociais. Então, os dados coletados propiciaram um breve

ISSN: 2238-1112

panorama acerca da musicalidade na formação dos Cursos Superiores de Dança do RS.

3. Resultados

Após a análise dos dados é possível dizer que existe um alto índice de educação musical na formação do profissional da dança, principalmente no contexto acadêmico em comparação às formações livres. Majoritariamente ambos, professores e alunos, tiveram essa vivência na sua formação em dança/ artes cênicas, sendo que 89,39% dos alunos afirmaram ter tido, enquanto 10,61% negaram, e em relação aos professores 80,00% tiveram essa vivência e 20,00% não.

Fig.1: "Você teve vivências pedagógicas sobre conteúdos relacionados à música nessa formação?" **Fonte:** organizado pela autora.

Na análise pormenorizada em cada semestre, é interessante ressaltar que o índice de educação musical aumenta à medida que os alunos estão no último ano do curso de graduação, corroborando a afirmativa do corpo docente e discente acerca da abrangência do curso ser satisfatória, do total de 89,39% dos estudantes que afirmaram, 84,62% são do 1º e 2º semestre, 87,50% do 3º e 4º semestre, 89,47 do 5º e 6º semestre e 94,44% do 7º e 8º semestre.

ISSN: 2238-1112

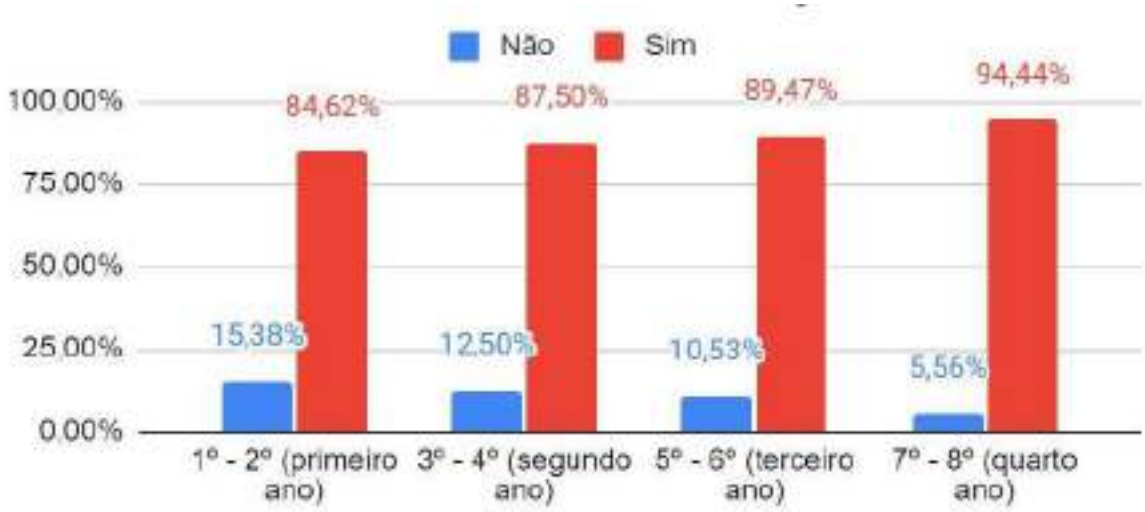


Fig. 2: "Você teve vivências pedagógicas sobre conteúdos relacionados a música nessa formação?" **Fonte:** organizado pela autora.

Em relação ao impacto gerado pela abordagem do conteúdo musical ministrado 100% dos professores que tiveram essa vivência acharam a abordagem apropriada. Entre os alunos, 77,97% acharam apropriada, enquanto 22,03% não acharam

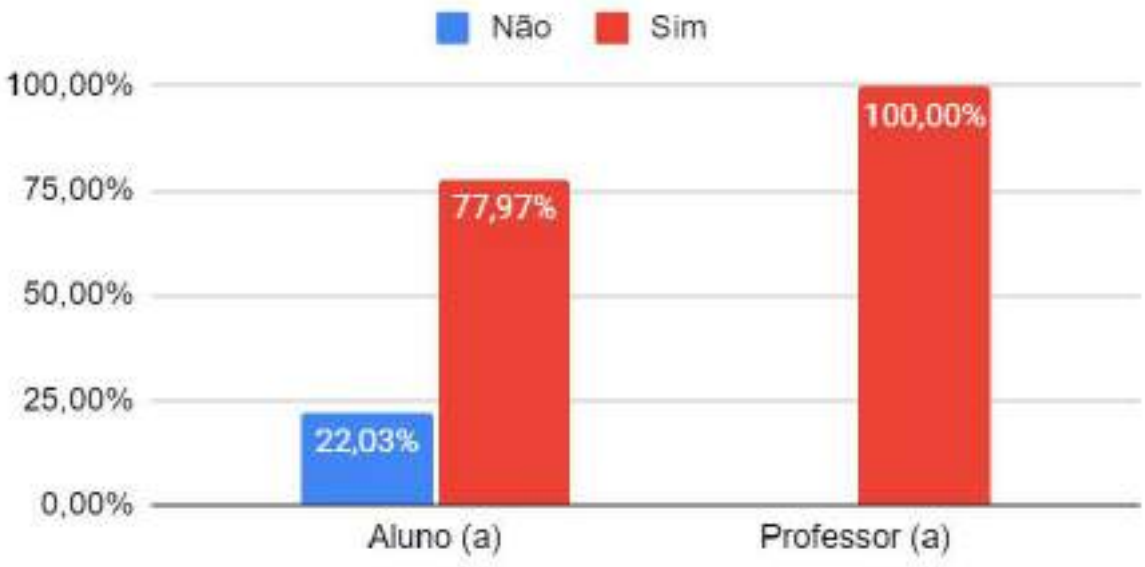


Fig. 3: "A abordagem desse conteúdo (sobre música) pelo ministrante foi apropriada?" **Fonte:** organizado pela autora.

Quanto à apropriação dos conteúdos, 87,50% dos professores que tiveram essa vivência conseguiram se apropriar de todo conteúdo ou maioria deles, enquanto 12,50% não. Já dos alunos 26,79% afirmaram não ter conseguido se apropriar.

ISSN: 2238-1112

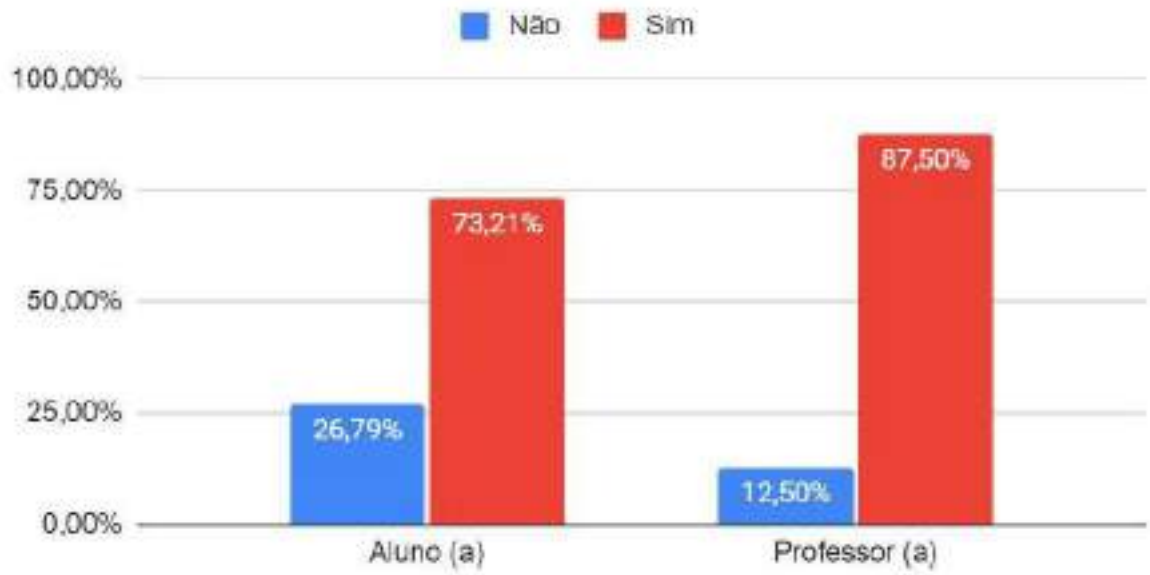


Fig. 4. "Você conseguiu se apropriar dos conteúdos musicais apresentados, se não de todos, da maioria?" **Fonte:** organizado pela autora.

Visto a observação dos dados coletados percebe-se que a incidência de educação musical da área da dança, tanto por parte dos professores quanto dos estudantes que estão presentes hoje na graduação, abarca pelo menos 80,00% dos respondentes dentro do contexto acadêmico.

De forma a concluir a análise é possível relacionar algumas questões. Primeiramente, quando se aponta um alto índice de vivência musical no número de alunos e professores, e ainda que os alunos mais avançados tenham apresentado mais experiência com o conteúdo, pode-se dizer que o ensino da música no ambiente acadêmico vem ganhando destaque nas últimas décadas, inclusive pelos alunos apresentarem uma porcentagem maior que dos professores nessa questão.

Além disso, também é possível visualizar que os alunos dos primeiros anos apresentaram um impacto mais positivo quanto à abordagem do ministrante e conseguiram se apropriar melhor dos conteúdos. Nesse sentido pode-se apontar uma possível melhora nos últimos anos com a introdução de profissionais especializados que vem mudando o aspecto da música na dança dentro do ensino formal. Apesar da apropriação dos conteúdos ser ampla entre os respondentes, o índice de dificuldade é bastante aparente, corroborando com os estudos de Queiroz (2013) e Schroeder (2000) que discorrem sobre a importância de traduzir esses conteúdos musicais para a dança, por eles serem de fato complexos.

Rafaela Caporale de Castro
UCS/UFRGS
rafaela.c.castro@hotmail.com
Tecnóloga em Dança e graduanda em Licenciatura em Dança pela Universidade de Caxias do Sul. Graduanda de Relações Públicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini
UCS
mabcbellini@ucs.br
Professora dos cursos de Licenciatura em Dança, Licenciatura e Bacharelado em Educação Física da Universidade de Caxias do Sul. Coordenadora do curso de Licenciatura em Dança e coordenadora do Comitê de Ética em Pesquisa dessa mesma instituição.

Referências:

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 15-29.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo:** música e educação**.** Rio de Janeiro: O Passo Produções, 2009.

COZZUTTI, Giorgio; BRESSANO, Elena; ROMERO-NARANJO, Francisco Javier. Music, Rhythm and movement: A comparative study between the BAPNE and Willems Methods. **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, [*s. l.*], v. 152, p. 13–18, 2014. Disponível em: https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.09.147. Acesso em: 26 fev. 2021.

LEMAN, Marc; MAES, Pieter-Jan. The Role of Embodiment in the Perception of Music. **Empirical Musicology Review**, [*s. l.*], v. 9, n. 3–4, p. 236, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.18061/emr.v9i3-4.4498. Acesso em: 1 mar. 2021.

NHUR, Andréia. Do Movimento ao Som, Do Som ao Movimento: relações bioculturais entre dança e música. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 4, p. 1–26, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2237-2660100069. Acesso em: 25 fev. 2021.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **A MÚSICA NA DANÇA:** reflexões de um músico. 2000. 140 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/251067. Acesso em: 26 fev. 2021.

VIEIRA, Alba Pedreira; AVELINO, Dienefer ribeiro. DANÇA, MÚSICA E PROCESSOS CRIATIVOS: possíveis interfaces. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 133 – 152, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/22451/12427. Acesso em: 25 fev. 2021.

VIEIRA, Ana Luísa Valdeira da Silva. **Teoria da Relatividade Combinatória Os Espectáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg**. 2011. 159 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Especialização Estudos Inter-artes, Estudos Anglísticos, Faculdade de Letras Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/handle/10451/5355. Acesso em: 31 out. 2016**.**

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dançando em casa com o Sarandeiros

Raquel Ribeiro Mendes (UFMG)
Guilherme Augusto da Costa (UFMG)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O Sarandeiros é um grupo que valoriza, pesquisa e preserva a arte popular, a dança e a música do Brasil. O apoio da Universidade Federal de Minas Gerais permite uma conotação científica às pesquisas de campo, produzindo conteúdos coreográficos traduzidos de manifestações folclóricas tradicionais do país. O presente trabalho visa dar seguimento ao trabalho que o Sarandeiros empenha de valorização e divulgação da cultura nacional, após o inesperado cenário pandêmico da COVID-19 que provocou o isolamento social. Para isso, procurando manter vivas as tradições juninas, foram elaboradas ações como *lives* e criações coreográficas dos ritmos forró e quadrilha, ofertadas para o público em geral, durante o período das festas de junho de 2020, adaptando-os para o momento em questão. Ademais, este relato de experiência refere-se ao trabalho de estudo e atuação vivenciado por parte de dois integrantes e bolsistas do Projeto de Extensão do Sarandeiros.

Palavras-chave: DANÇA. SARANDEIROS. JUNINO. COVID-19.FOLCLORE

Abstract: Sarandeiros is a group that values, researches and preserves Brazilian popular art, dance and music. The support of the Federal University of Minas Gerais allows a scientific connotation to field research, producing choreographic content translated from traditional folkloric manifestations in the country to the performing arts. The group's work, consolidated by more than 4 decades of activity, is configured as one of the main popular dance groups in the country. This work aims to continue the work that Sarandeiros undertakes to enhance and disseminate national culture, after the unexpected pandemic scenario of COVID-19 that caused social isolation. For this, trying to keep alive the traditions of June, actions were developed such as classes, lives and choreographic creations of forró and quadrilha rhythms, offered to the general public during the June 2020 festivities period, adapting them to the moment in question.Furthermore, this experience report refers to the work of study and performance experienced by two members and scholarship holders of the Sarandeiros Extension Project.

Keywords: DANCE.SARANDEIROS.JUNINO.COVID-19.FOLKLORE

O Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros, fundado na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG, visa o ensino e a produção de conhecimento teórico e prático, tendo como referencial a diversidade cultural do Brasil, através de suas danças e festas populares. O

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Sarandeiros é um grupo que valoriza, pesquisa e divulga a arte popular brasileira, por meio das danças. O apoio dado pela Universidade permite que o trabalho do grupo tenha uma conotação científica às pesquisas de campo, aos trabalhos coreográficos e musicais, configurando-o como um dos principais projetos de grupos de danças folclóricas do Brasil.

O presente trabalho visa dar seguimento ao trabalho de valorização e divulgação da cultura nacional, em meio ao isolamento social causado pelo COVID-19. Ademais, representa um relato de experiência que traduz parte do trabalho vivenciado por parte de dois integrantes e bolsistas do Projeto de Extensão do Sarandeiros. As ações de extensão são possibilidades de estreitamento dos projetos das universidades e divulgação de estudos e trabalhos de pesquisa e ensino, promovendo o diálogo entre a produção acadêmica e a sociedade. Neste sentido, o trabalho buscou a elaboração de ações como aulas interativas, *lives* e criações coreográficas durante o período das festas de junho de 2020. Esse conjunto de atividades foram adaptadas para o momento de isolamento social,para isso, foi utilizado como ferramenta as mídias sociais. Dessa forma, visando manter viva as tradições juninas, foi ensinado remotamente os ritmos juninos, Forró e Quadrilha, para o público em geral.

A palavra Forró é derivada do nome “forrobodó” que significa confusão e arrasta-pé, e se configurou como uma manifestação artística originada no nordeste brasileiro no século XIX, com inspirações nos bailes populares e costumes do sertão nordestino. É um ritmo marcado pelo som dos instrumentos: triângulo, sanfona e zabumba e, caracterizado por ser uma dança feita de pares. Enquanto gênero musical apresenta alguns estilos característicos tais como: xote, representado pelos passos dois pra lá e dois pra cá; o baião, marcado por rodopios e balanços; o xaxado, caracterizado por movimentos laterais e o arraste dos pés.

O ritmo Quadrilha é configurado por danças alegres entre pares e com elementos culturais que fazem menção à família caipira que vive no campo. São utilizados trajes coloridos, brincadeiras cantaroladas e há figuras de personagens típicos como: o narrador que determina os movimentos da dança, o noivo e a noiva pois, a dança representa a realização de uma festa de casamento.

A metodologia baseou-se no trabalho de tradução da tradição, com atenção para três elementos fundamentais na elaboração das aulas: a contação das histórias, através da dramaturgia existente para cada um dos ritmos escolhidos; as

ISSN: 2238-1112

matrizes de movimentos já pesquisados pelos integrantes e apresentados como possibilidades de criação de coreografias, e a atenção aos diversos grupos e faixas etárias que participavam das aulas, buscando adequar o movimento para que todos e todas pudessem participar. Após essa análise inicial, que demandou estudo dos ritmos, a divulgação nas redes sociais foi fundamental para convidar as pessoas para participarem.

Nos dias estabelecidos para as aulas, foram feitas interações em tempo real transmitidas através do aplicativo Instagram no perfil oficial do Sarandeiros. Para o ritmo Forró foi convidado um especialista e integrante do Grupo Sarandeiros para apresentar seu trabalho. Já para o ritmo Quadrilha, a aula foi realizada no próprio dia de São João, conforme o calendário hagiológico, e um dos bolsistas encarregou-se de relatar sua experiência no Movimento Junino Mineiro e fazer a live, montando uma quadrilha com os participantes de forma virtual. Ambas as aulas apontaram as principais características históricas e curiosidades dos ritmos, a importância do estudo e da valorização deles, como possibilidades de identificação social da cultura brasileira. Outrossim, foram propostas criações de pequenas coreografias com movimentos traduzidos da tradição para as artes da cena, e ao final de cada sequência executada, alguns dos espectadores eram convidados a participar ao vivo da interação e apresentar a sequência junto aos ministrantes.

As aulas foram gravadas e armazenadas na página oficial do Sarandeiros no Instagram e está disponível para visualização por qualquer usuário do aplicativo, se configurando como uma possibilidade de aprendizado constante. A *live* de Forró atingiu 795 visualizações e a de Quadrilha atingiu 575 visualizações até o presente momento de formulação deste trabalho escrito.

Esse projeto teve como um dos produtos um vídeo do ritmo Quadrilha, feito pelos dançarinos do Grupo, no qual cada integrante utilizou os trajes típicos desse festejo e gravou uma sequência coreográfica em suas respectivas casas. Posteriormente, todas as sequências foram editadas em único vídeo e publicado na página do Instagram do Sarandeiros, atingindo 2.936 visualizações.

Infere-se que a adaptação do Sarandeiros para o modo de apresentação virtual de suas aulas no período junino de 2020 foi de extrema importância para a continuidade dos trabalhos artísticos do grupo, durante o inesperado cenário pandêmico. A aplicação do projeto das *lives* juninas foi satisfatória tendo em vista a

ISSN: 2238-1112

visibilidade, a abrangência do público e confirmou uma nova perspectiva viável de disseminação do trabalho artístico do Grupo por meio das redes sociais.

Raquel Ribeiro Mendes
UFMG
raquelribeiromendes842@gmail.com
Bailarina profissional pela SATED; Graduanda em Medicina veterinária; Experiência e vivência há mais de 10 anos no ballet clássico, contemporâneo e jazz; Dançarina do Grupo Sarandeiros desde 2018.

Guilherme Augusto da Costa
UFMG
guilhermeacd@gmail.com
Bailarino de danças populares; Graduando em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Minas Gerais; Com grande bagagem no cenário festivo junino de Belo Horizonte,vivência com dança clássica e contemporânea; Dançarino do Grupo Sarandeiros desde 2019.

Gustavo Cortês
UFMG
sarandeiros@gmail.com
Bailarino profissional e Coreógrafo especializado em Danças Populares; Graduado em Educação Física (UFMG) e Fisioterapia (Faculdade de Ciências Médicas de MG); Mestre em Educação na FAE-UFMG e Doutor em Artes da Cena no IA – UNICAMP, com bolsa doutoral na Université Paris VIII; Desde 1997 é o diretor do Grupo Sarandeiros, e atual diretor da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG

Referências

SARANDEIROS. Disponível em:<https://www.instagram.com/tv/CBRenyBll37/?utm_medium=copy_link> Acesso em: 25 jun. 2021. **Live de Forró Christian Souza**. Veiculado em: 10 jun. 2020. Dur: 59m58s.

SARANDEIROS. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CB1hUZolZIe/?utm_medium=copy_link> Acesso em: 25 jun. 2021. **Quadrilha com Guilherme Costa**. Veiculado em: 24 jun. 2020. Dur: 55m47s.

SARANDEIROS. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCE1NUTg-Q3/?utm_medium=copy_link> Acesso em: 25 jun. 2021. **Quadrilha do Sarandeiros**. Dur:4m17s. Local de publicação: IGTV na Plataforma Instagram. Veiculado em: 30 jun. 2020.

PROJETOS.EEFFTO.UFMG.BR. Disponível em: <http://projetos.eeffto.ufmg.br/sarandeiros/>. Acesso em: 11 abril. 2021. Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros;Universidade Federal de Minas Gerais(UFMG).

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dança na escola: uma experiência artístico-docente na rede pública de ensino em Ribeirão das Neves/MG

Rayane Nátale Calixto (UFMG)

Relatos de Experiência sem demonstração artística.

Resumo: Este relato se dedica a compartilhar aspectos da experiência artístico-docente de uma graduada em Licenciatura em Dança, no componente curricular Arte, numa escola estadual[1] em Ribeirão das Neves/MG. Tendo em vista o conceito de artista-docente de Isabel Marques (2011), tal narrativa visa contribuir com reflexões e discussões acerca dos desafios a serem minimizados e horizontes possíveis para a atuação de especialistas de Dança na educação básica pública, bem como para a consolidação do ensino de dança nesse espaço. Tal relato embasa-se na monografia[2] realizada em 2018, na qual apresenta-se um recorte da realidade do ensino de dança numa escola estadual em contraponto às legislações e documentos regulamentadores. Assim, diante de um movimento de ir e vir constante desde o ano de 1996[3] (STRAZZACAPPA, 2014), marcado por persistentes descompassos enfrentados pelos diplomados em Dança que se inserem nesse campo profissional (PRONSATO, 2012), reinvenções pedagógicas diárias são essenciais.

Palavras-chave: DANÇA. EDUCAÇÃO. ESCOLA. ENSINO. EDUCAÇÃO BÁSICA.

Abstract: This report aims to share art teaching aspects, taking into consideration the Art curriculum, based on the experience of a teacher graduated in Dance and working at a state school in Ribeirão das Neves/MG. Considering the concept of artist-teacher by Isabel Marques (2011), this narrative contributes with discussions about the challenges and opportunities of Dance specialists, striving for the consolidation of dance teaching in the public basic education. The reflections were based on the monography carried out in 2018, which confronted the reality of dance teaching in a state school with Brazilian laws and regulatory documents. Thus, in view of a constant push and pull movement since 1996 (STRAZZACAPPA, 2014), marked by persistente mismatches faced by dance graduates who are part of this professional field (PRONSATO, 2012), daily pedagogical reinventions are essential.

Keywords: DANCE. EDUCATION. SCHOOL. TEACHING. BASIC EDUCATION.

[1] Escola Estadual Professor Helvécio Dahe.

[2] Dança na Educação: distanciamentos entre as legislações, os documentos norteadores e a realidade de ensino na escola estadual, pesquisa orientada pela Prof.ª Dr.ª Ana Cristina Carvalho Pereira do curso de Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG.

[3] A Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB nº 9.394/1996) institui a obrigatoriedade do ensino de Arte nos diversos níveis da educação básica brasileira.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Introdução

O presente resumo se propõe a apresentar o relato sobre a minha experiência artístico-docente em Arte, enquanto licenciada em Dança, numa escola estadual em Ribeirão das Neves/MG. Para construção de tal narrativa, parto de vivências da prática diária atuando na etapa do ensino fundamental (anos finais) e, primordialmente, no ensino médio desde o ano de 2015, atrelados a dados e discussões levantadas em minha monografia de 2018.

A Dança[4] como uma área de conhecimento na educação formal se estabelece considerando o corpo como resultado e expressão de aspectos políticos, sociais e culturais do indivíduo (MARQUES, 1997; 2012), e caracteriza-se por meio da lei 13.278/2016 como uma linguagem do componente curricular obrigatório Arte, cuja abordagem se faz exigida, segundo a LDB 9.394, em todos os níveis da educação desde o ano de 1996.

Logo, intento apresentar breves características e discussões acerca do ensino de dança no campo da educação formal, no qual ao estar inserida, são identificados alguns entraves de diferentes ordens, lacunas no cumprimento das legislações vigentes e na abordagem do que preveem os documentos regulamentadores, que subsidiam a legitimação do ensino de dança nas escolas, mas ainda se fazem insuficientes para uma efetiva abordagem e assimilação do licenciado na área de forma fluida.

2. Compartilhamentos sobre a prática artístico-pedagógica em Arte/Dança na rede pública de ensino

As inquietações com relação à inserção e consolidação da Dança na educação formal e os aspectos relacionados a atuação de seu professor especialista são temáticas que ecoam em mim desde meu percurso na graduação, e que me direcionaram na tentativa de compreensão das características do campo da educação formal e, posteriormente, à opção consciente pela inserção e permanência nesse espaço.

Com uma trajetória não muito comum, adentro no ensino regular público durante a graduação em Licenciatura em Dança na UFMG, no qual munida de

[4] Os termos “Dança” e “Arte” são utilizados ao longo do texto para demarcar as áreas de conhecimento.

ISSN: 2238-1112

inquietações diversas e de posse de um documento[5] concorro, em 2015, às designações para professores em Minas Gerais e me torno professora substituta da disciplina de Arte na educação básica, onde permaneço desde então, e atuo desde 2019 como professora efetiva.

Assim como Pronsato (2012) e Strazzacappa (2014) apontam, vivenciei em minha trajetória, inclusive após formada, momentos que demonstram como os processos de inserção de graduados em Dança na educação básica geralmente ainda são permeados por descompassos quanto ao reconhecimento da legitimidade de nossa formação para atuação no campo de ensino formal.

O fato de profissionais diplomados em licenciaturas específicas passarem por processos seletivos que ainda operam admitindo docentes para atuação no componente curricular Arte, e não na área específica em que são graduados, trata-se de uma questão bastante importante quando pensamos as características da inserção e assimilação de profissionais como eu no ensino regular, no qual ainda são identificadas lógicas polivalentes e de superficialização na abordagem de Arte e Dança.

A escola onde leciono se localiza em Ribeirão das Neves, na região metropolitana de Belo Horizonte, nesse espaço me vejo desafiada a desenvolver uma prática artístico-pedagógica comprometida com a desconstrução de noções acessoristas com relação ao ensino de Arte e principalmente de Dança, costumeiramente associada apenas a um entretenimento, ao aprendizado de um estilo específico de como mover, ou a uma apresentação numa data comemorativa (MARQUES, 2012; SANTINHO; DOS SANTOS, 2020).

Nesse sentido, compartilho que a atuação na E.E.P.H.D confronta-me também a me reinventar enquanto artista-docente, diante de um contexto de desafios, ocupando de forma consciente esse espaço profissional na intenção de consolidar o ensino de dança nessa escola, como preveem as legislações e documentos, rompendo com concepções do corpo como algo pecaminoso, necessário de punição e rigidez, e nas associações da dança a gênero ou orientação sexual (MARQUES, 1997).

[5] O Certificado de Avaliação de Título (CAT) tem validade de um ano. De posse desse documento, o candidato poderá se inscrever para concorrer às designações mesmo ainda estando cursando a graduação, mediante atendimento das condições previstas nas legislações vigentes, quanto à escolaridade mínima exigida e quanto a formação.

ISSN: 2238-1112

Figura 1. Registro com uma turma do terceiro ano do ensino médio da E.E.P.H.D numa “Prática de Dança” desenvolvida com 16 turmas nas quais lecionava no ano de 2019.

Figura 2. Fotografia de Raquel Neves da coreografia de Funk de uma turma do terceiro ano do ensino médio no projeto de minha idealização “Os muitos Brasis que vivemos: reflexões sobre um país rico em culturas e repleto de desigualdades” de 2019.

ISSN: 2238-1112

Figura 3. Solo “A mulher do fim do mundo” no projeto “Os muitos Brasis que vivemos: reflexões sobre um país rico em culturas e repleto de desigualdades”, com fotografia de Raquel Neves.

Assim como Pronsato (2012) e Strazzacappa (2014) pontuam, profissionais graduados em Dança, ao se inserirem na educação básica, enfrentam empecilhos de diferentes ordens, como questões de espaço físico para aulas, escassez de materiais, aspectos de carga horária, superlotação nas turmas etc. Além disso, existem entraves decorrentes de mudanças recentes, cuja orientação vão na contramão de lutas e conquistas rumo a consolidação da abordagem de Arte e Dança nas escolas (PERES, 2017), como a promulgação da BNCC e seus desdobramentos[6].

3. Considerações finais

Esse breve relato, portanto, apresenta algumas características relacionadas ao contexto de ir e vir constante no ensino de dança nas escolas formais do país (STRAZZACAPPA, 2014), que interpelam profissionais diplomados

[6] Base Nacional Curricular é um documento regulamentador mais recente, de força nacional**, cuja função é ser um guia para os currículos de referência pelo país. Tal documento** aloca a Arte subordinada a área de Linguagens e suas Tecnologias, sem a sua dimensão de área de conhecimento específico, trazendo uma possível leitura acessorista da mesma, como se não fosse uma área de conhecimento ampla e autônoma (PERES, 2017).

em Dança inseridos na educação básica pública e que ora se veem diante de uma realidade que aparenta contribuir para a consolidação da dança nas escolas, e de seus professores especialistas, e ora se deparam diante de uma realidade que indica o justo oposto.

Embora descompassos sejam destacados, sigo renovando as esperanças numa educação que tenha a dança na cesta básica dos cidadãos de nosso país (ALVARENGA, 2018), mobilizando estratégias que valorizem os estudantes como seres diversos em seus saberes, corpos e experiências, lecionando sem esquecer que sou artista e aprendendo quando estou ensinando.

Rayane Nátale Calixto
UFMG
E-mail: rayanecalixto@hotmail.com
Professora-artista da dança, graduada em Licenciatura em Dança (UFMG). Atua como professora de Arte na rede pública de ensino em Ribeirão das Neves. Possui interesse nas discussões relacionadas à Dança na educação básica e seus desdobramentos, e nas reflexões relacionadas a experiências em Arte e Dança emancipatórias e diversas.

Referências

ALVARENGA, A. L. de. A Licenciatura para Dança na Escola de Belas Artes da UFMG: Nem tudo são flores, mas já é possível construir um belo buquê. PÓS: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], v. 8, n. 16, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15597. Acesso em: 30 nov. 2020.

BRASIL. **Lei n 9.394. Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB)**, de 26 de dezembro de 1996. Brasília, MEC, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 10. jul. 2020.

BRASIL. **Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Altera o § 6o do art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. 2016. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2016/lei-13278-2-maio2016-782978-publicacaooriginal-150222-pl.html. Acesso em: 10. jun. 2020.

BRASIL, 2018. **Base Nacional Comum Curricular.** (Última versão). Ministério da Educação. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 06.jul. 2020.

MARQUES, Isabel A. Dançando na escola. **Motriz. Journal of Physical Education. UNESP**, p. 20-28, 1997. Disponível em: http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/03n1/artigo3.pdf. Acesso em: 30 jun. 2020.

MARQUES, Isabel. **Ensino de Dança Hoje: textos e contextos.** 6. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MARQUES, Isabel et al. **Dança na Escola arte e ensino**. Boletim Salto para o futuro, ano, v. 22, 2012. Disponível em: http://www.ficms.com.br/web/biblioteca/Dan%E7a%20na%20Escola.pdf. Acesso em: 17 jul. 2020.

PERES, José Roberto Pereira Peres. Questões atuais do Ensino de Arte no Brasil: O lugar da Arte na Base Nacional Comum Curricular. Colégio Pedro II, **Revista do Departamento de Desenho e Artes Visuais**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 24- 36, 2017. Disponível em: https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/revistaddav/article/view/1163/859. Acesso: 12 mai. 2021.

PRONSATO, Laura. **Do estágio supervisionado à docência em dança: desafios e possibilidades no ensino básico formal.** 36 reunião nacional da ANPED. Porto de Galinhas, 2012. Disponível em: http://35reuniao.anped.org.br/images/stories/trabalhos/GT24%20Trabalhos/GT24-1390_int.p df. Acesso em: 06 fev. 2021.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; DOS SANTOS, Natali Allas. FORMAÇÃO CONTINUADA PARA PROFESSORES DE ARTE (TEATRO E DANÇA): DESAFIOS E POSSIBILIDADES DE ENFRENTAMENTO. In: **Colloquium Humanarum. ISSN: 1809-8207**. 2020. p. 229-249. Disponível em: https://revistas.unoeste.br/index.php/ch/article/view/3700. Acesso em: 12 fev. 2021.

STRAZZACAPPA, Márcia. O swing do ensino de dança no Brasil: um balanço de quase duas décadas. Dança: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/viewFile/11701/9321. Acesso 22 jul. 2020.

ISSN: 2238-1112

Dança/educação na Escolinha de Arte do Brasil: reflexões para o fazer artístico (criação) na dança/educação a partir das vivências do Grupo de Estudos-EAB

Ronábio Lima (UFRJ e EAB)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente trabalho compreende uma investigação sobre o fazer artístico enquanto prática de criação na dança/educação na perspectiva das atuações artístico-educacionais, problematizadas no cruzamento entre interpelações da arte-educação nas diferentes linguagens da arte, presentes nos encontros virtuais do Grupo de Estudos-EAB da Escolinha de Arte do Brasil. Surge, portanto, das trocas de experiências e referências dos professores participantes e na correlação com alguns autores do campo da dança (MARQUES, 2011, MEYER, 2012) e das artes visuais (BARBOSA, 2009, 2010) relacionados com a educação e práticas pedagógicas, e também, pelas práticas que insurgem nessas vivências, tal como a oficina “Entre casa e corpo há danças".

Palavras-chave: DANÇA/EDUCAÇÃO. ARTE-EDUCAÇÃO. ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL. FAZER ARTÍSTICO. CRIAÇÃO

Abstract: The present work comprises an investigation on the artistic making as a practice of creation in dance/education from the perspective of artistic-educational performances, problematized in the intersection between art-education interpellations in the different art languages, present in the virtual meetings of the Study Group-EAB of the Escolinha de Arte do Brasil. It arises, therefore, from the exchanges of experiences and references of the participating teachers and the correlation with some authors in the field of dance (MARQUES, 2011, MEYER, 2012) and the visual arts (BARBOSA, 2009, 2010) related to education and pedagogical practices, and also for the practices that arise in these experiences, such as the workshop “Between home and body there are dances”.

Keywords- DANCE/EDUCATION. ART-EDUCATION. ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL. ARTISTIC DOING. CREATION

Ao longo da crise sanitária do *Covid-19*, que começou em 2020 e ainda é realidade em 2021, por meio de uma plataforma digital, nós, educadores interessados e provocados pela Escolinha de Arte do Brasil-EAB, estamos promovendo encontros remotamente. O Grupo de Estudos-EAB foi reaberto em maio de 2020 no 72º aniversário da EAB, com a proposta de, por meio de “vivências” e textos motivadores para debates, criações artísticas entre outras trocas de

ISSN: 2238-1112

experiências artísticas pedagógicas dos partícipes; experimentar possibilidades de um fazer teórico-prático artístico coletivo à distância nas diferentes linguagens da arte. Reafirmando que encontros pedagógicos entre educadores em artes são uma necessidade para continuarmos desenvolvendo e refletindo, considerando ainda, as práticas pedagógicas sob esta realidade ainda pandêmica. “Dança/educação na Escolinha de Arte do Brasil: reflexões para o fazer artístico (criação) na dança/educação a partir das vivências do Grupo de Estudos-EAB”, é um relato de experiência[1] que parte desse ínterim. Potencializando e problematizando o fazer artístico (criação), na/para dança/educação tal como o hibridismo arte-educação, presente nas atuações artístico-educacionais:

> Compreender que a arte e educação não são áreas de conhecimento paralelas e sim uma proposta híbrida que permite tecer relações e interfaces com a sociedade pressupõe profissionais - das academias de dança, aos projetos sociais, das universidades às companhias- que em suas atuações artístico-educacionais incorporem as leituras da dança/mundo; pressupõe artistas docentes em que seus corpos dialoguem com os tempos e espaços da sociedade/arte contemporânea (MARQUES, 2011, p.12).

O fazer artístico (criação) na dança/educação

Simultaneamente às vivências do Grupo de Estudos-EAB, no âmbito da Campanha Benfeitorias, que tinha por objetivo a arrecadação de recursos para a Escolinha, promovi uma oficina aberta ao público de nome: “Entre Casa e Corpo há Danças”. Foram dois dias de aula, com o objetivo de trabalhar o *corpo em movimento* para que os alunos pudessem criar na relação com a casa, em diálogo com a situação de isolamento social provocado pela pandemia. Ao compreender essa prática pelo viés da dança/educação, que essa atuação artístico-pedagógica como as demais que o Grupo de Estudos também problematiza, foi e está sendo possível investigar e re-fletir sobre o fazer artístico enquanto criação implicando nesse sentido a ideia de *contexto*. Esse que, segundo Marques (*idem*, p. 102), é o interlocutor das práticas educativas, essas práticas possibilitam uma inter-relação multifacetada entre corpos, movimentos, mentes, histórias de vida, conteúdos

[1] Esse texto foi escrito sob a orientação de Leila Gross, coordenadora do Grupo de Estudos-EAB, professora de Artes Visuais, doutora em Educação pela Faculdade de Educação/UFRJ, 2015, pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Educação, Arte e Cultura – GECULT, do PPGE-UFRJ, atualmente em estágio de pós-doutoramento, supervisionado pela professora doutora Monique Andries Nogueira, na área do Ensino da Arte e deficiência visual.

específicos de dança, tanto nas instituições de ensino como em seus espaços de ação sociocultural.

Em resumo, a oficina e as práticas que venho investigando a partir do Grupo de Estudos-EAB para a oportunização do fazer artístico (criação) se correspondem entre: os traços da releitura, ao dialogar com a criação como "fazer", em acordo com a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2009); o revezamento ao longo da aula entre o não-diretivo e o direito- providos pela Lição Completa[2] e a abordagem da Escolinha que assume a livre expressão como também a questão estética. Essa última, parte de uma identificação em um dos encontros do Grupo de Estudos-EAB, onde foi apresentado por uma das participantes, Leila Gross, lido e discutido o livro "A criança e o museu", que registra um projeto realizado pela Escolinha nos anos 1977 e 1978. Fomos provocados também à análise crítica da imagem estampada em sua capa. Trata-se de uma pintura realizada por uma adolescente de 15 anos, que retrata uma sala de museu. Por meio da dinâmica da leitura coletiva desta obra, como preconizado por Ana Mae Barbosa (2009), os participantes do Grupo de Estudos perceberam tratar-se de um desenho de observação, revelando o pensamento pedagógico desenvolvido na EAB, que potencializa a livre expressão aliada a um programa estético. Essa leitura de obra de arte teve como objeto o próprio Ensino da Arte, provocando uma situação de circularidade bastante interessante.

Um suporte dentre outros suportes em cruzamento e revezamentos. Ao pensar para/na dança/educação em sua manifestação artístico-educacional, o fazer artístico se apresenta na prática, a partir dessa trama de conceitos e referências como uma prática de criação que evidencia a expressão criadora. Em aula remota para a Campanha Benfeitorias Adriana Rodrigues Didier[3] define a Expressão Criadora com as seguintes palavras: liberdade, curiosidade espontaneidade, autonomia, emancipação (no sentido que lhe dá Paulo Freire). Para compreender o que é a Expressão Criadora, Adriana se vale de seu oposto, baseado na cópia de modelo e na repetição como acontece na escola tradicional: estereotipia, cópia,

[2] Partindo dos pressupostos dos fundamentos da dança de Helenita Sá Earp: "Na Lição Completa o tema e seu conteúdo é desenvolvido com abordagens diretas e indiretas e envolve o uso dos Parâmetros de maneira integrada com a dinamização das potencialidades técnicas e criativas" (MEYER, 2012 p.140).

[3] Curso intitulado "A Expressão Criadora na Educação Musical", realizado remotamente no âmbito da Campanha Benfeitoria em 26.11.2020.

repetição, competição, memorização, fixação de conteúdos fechados. “A Educação Criadora é o caminho do imprevisível para o educador” (*idem*. 2020, n.p.).

Desta forma, o exercício que venho fazendo pela participação no Grupo de Estudos-EAB onde estou como o único integrante especialista em dança, é provocar em atos práticos e críticos a partir da dança/educação a correlação às referências que insurgem, em sua maioria, pautadas nas artes visuais. É aproximá-las e conscientizá-las pelo cruzamento, para interpelar as práticas artístico-educacionais em dança, essas que provocam pela reciprocidade entre os envolvidos e seus conteúdos, especificidades da dança/da arte e “mundos”, flexibilizações no que pode estar se correspondendo enquanto fazer artístico (criação). Tais questões provocam continuamente, a mim, como partícipe do grupo, a re-pensar e re-fazer a dança/educação sob a ótica de práticas amalgamadas por teorias e vice-versa, visto que, me inquietam essas tramas, origens e perspectivas que se dão nessas “vivências para vivências", convergindo-as e divergindo-as, abrindo, talvez, conjecturas outras, para o fazer artístico (criação) na/para a dança/educação.

Ronábio Lima
UFRJ e EAB
*ronabiolima@hotmail.com.
Bacharel em Dança pela UFRJ. Licenciando em Dança na UFRJ. Esteve como Coreógrafo, Criador-Intérprete e Pesquisador da Cia de Dança Contemporânea da UFRJ. Está como membro efetivo no Projeto de extensão da UFRJ “Partilhas em Dança-Educação”. Está como Criador-Intérprete dos vídeos didáticos dos Fundamentos da Dança Contemporânea de Helenita Sá Earp.

Referências:

BARBOSA, A. M. **A Imagem no Ensino da Arte**: anos 80 e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. (org). **Arte/educação Contemporânea:** consonâncias internacionais. 3ºedição. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

DIDIER, A. R. **A Expressão Criadora na Educação Musical**. Curso da Campanha Benfeitoria realizado remotamente em 26.11.2020. Escolinha de Arte do Brasil, 2020.

MARQUES, A. I. **Ensino da dança Hoje:** textos e contextos. 6ª edição. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

MEYER, A. **Dança e Ciência**: estudo acerca de processos de roteirização e montagem coreográfica baseados em formas e padrões de organização biológicos a partir dos fundamentos da dança de Helenita Sá Earp. 251f. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro 2012.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Danças afro-brasileiras na escola: reflexões e práticas que possibilitam a construção do conhecimento

Rosane dos Santos Dantas (UFRN)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Relato embasado na experiência com as danças de matriz africana, Frevo e Samba de roda, no ensino fundamental, anos finais da escola municipal Professor Waldson José Bastos Pinheiro em Natal/RN. Esta proposta foi desenvolvida entre setembro e novembro de 2018, partindo de questões acerca do processo da influência africana na construção da nossa cultura, em especial a dança. Debates, pesquisas, reflexões e experimentações corporais proporcionaram o reconhecimento dos sujeitos enquanto atuantes no processo ensino-aprendizagem a partir das danças afro-brasileiras na escola.

Palavras-chave: DANÇA AFRO-BRASILEIRA. EDUCAÇÃO. EXPERIÊNCIA

Abstract:
This is a report based on the experience with Frevo and Samba de Roda - in elementary school, in the municipal school Professor Waldson José Bastos Pinheiro in Natal/RN. This proposal was developed in the period between September and November 2018. Debates, researches, reflections and corporal experimentations provided the recognition of the students as individuals engaged in the teaching-learning process based on Afro-Brazilian dances.

Keywords: AFRO-BRAZILIAN DANCES. EDUCATION. EXPERIENCE.

O relato aborda a experiência de danças de matriz africana, Frevo e Samba de roda, no ensino fundamental, anos finais da escola municipal Professor Waldson José Bastos Pinheiro Natal/RN, durante as aulas de Arte. Esta proposta de ensino foi desenvolvida no período de setembro a novembro de 2018, onde foram contempladas as turmas dos 7º e 9º respectivamente. Partindo do questionamento acerca do processo da influência africana na construção da nossa cultura, em especial a dança, foram organizados debates, pesquisas e experimentações corporais que pudessem trazer significados relevantes aos aprendizados em construção.

Como base metodológica, o processo foi pautado na abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2010), que propõe uma relação de contexto, fruição

ISSN: 2238-1112

e apreciação em Arte. A fim de suscitar perspectivas e experiências coerentes às práticas pedagógicas, as aulas partiram dessa abordagem e foi sugerido leituras com os anos do 7º e 9º, que serviram de gatilhos para o desenvolvimento dos questionamentos e debates sobre o Frevo e Samba de roda. Com os alunos dos 7º anos, foi pesquisado o Frevo - dança frenética que teve influência dos negros libertos e surgiu em Pernambuco no fim do séc. XIX - onde puderam experimentar em seus corpos alguns passos básicos de uma dança, ao mesmo tempo alegre e que também trazia traços de resistência. Os 9º anos se propuseram a pesquisar o Samba de roda, posto que alguns alunos já praticavam a capoeira na comunidade e relataram que ao final de cada prática, eles dançavam o Samba de roda - dança que surgiu no recôncavo baiano, no séc. XVII trazidos pelos povos africanos.

A dança enquanto objeto de conhecimento perpassa por caminhos distintos como sociais, culturais e políticos e dessa forma Marques (2003) assinala que esta linguagem realiza um papel importante como instrumento de construção de conhecimentos e aponta que “o fazer-sentir dança enquanto arte nos permite um tipo diferenciado de percepção, discriminação e crítica da dança, de suas relações conosco mesmos e com o mundo” (MARQUES, p, 24).

É neste sentido que a dança transita entre fruição e aprendizados significativos de corpo e movimento, levando em consideração o contexto dos alunos como possibilidade de interlocução para este fazer. Vieira (2007), destaca o ensino desta arte como possibilidade de corroborar com o processo de aprendizagem que possa favorecer aos educandos experiências estéticas, críticas e vivências no espaço escolar. Ressalta também a importância da dança para que o educando possa se apropriar e desenvolver competências no que diz respeito aos tipos de dança, como forma de expressão e reflexão.

O espaço escolar no qual trabalho fornece uma estrutura mínima para que as aulas possam ser realizadas com qualidade, pois temos além das salas de aula, um pátio e uma quadra de esportes que são designadas paras as práticas corporais.

ISSN: 2238-1112

(Fig.): Apresentação do Samba de Roda no Dia da Consciência Negra, proposta pelos discentes envolvidos no processo – Coreografia coletiva - 9º ano. Acervo pessoal.

Sendo assim, utilizei como método os princípios básicos de movimento propostos por Laban (1978), o que se move: o corpo todo em partes; como nos movemos: sensações transformadas em ações; onde nos movemos: no espaço geral individual e com quem nos movemos: relacionamento com os outros. Pude então, articular essas vivências como possibilidade de instrumento de autoconhecimento e domínio corporal dos educandos, para depois experienciar as danças propostas neste relato.

Foram promovidas roda de conversa para que os discentes fossem se familiarizando aos temas propostos e a cada debate, iam surgindo, entusiasmos e inquietações e assim fomos construindo e tecendo os conhecimentos desenvolvidos até então. Assistimos trechos de vídeos e documentários sobre as danças de matriz africana e as influências que perpassaram e geriram as nossas e nas aulas seguintes experimentamos essas movimentações no corpo para que os alunos pudessem compreender a gestualidade dessas danças e assim propiciar ligações com as danças afro-brasileiras nas quais estão mais familiarizados.

Partindo do pressuposto de que a realidade do aluno é um fator importante nesse processo de ensino-aprendizagem, pude perceber diálogos de confiança sobre a temática, visto que, “os alunos, mesmo quando versados num determinado tema, podem ser mais tendentes a falar com confiança quando ele se relaciona diretamente com sua experiência” (HOOKS, 2017, p, 118).

Apoio-me neste pensamento, principalmente em relação às práticas pedagógicas exercidas na escola, pois se faz necessário estabelecer um

ISSN: 2238-1112

aprendizado em que os estudantes se sintam pertencentes e proponentes no decorrer do processo corporal-educativo.

Foi realizada uma mostra no final do mês de novembro, sugerida pelos alunos envolvidos no processo de construção da proposta sobre o Dia da Consciência Negra. Os alunos vivenciaram ações corporais, experiências com as danças pesquisadas e estabeleceram diálogos acerca da Negritude e as relações étnico-raciais no contexto escolar, bem como na própria comunidade em que vivem, propiciando reflexões na construção de um ensino-aprendizagem significativo.

Rosane dos Santos Dantas
UFRN
rose.arte.danca@gmail.com
Professora de Artes nas redes municipais de ensino Natal e Parnamirim
Mestranda no Curso de Pós Graduação de Mestrado Profissional em Artes – UFRN

Marcilio de Souza Vieira
UFRN
Marciliov26@hotmail.com
Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN).

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais.** São Paulo: Cortez, 2010.
MARQUES, Isabel. **Dançando na Escola**. São Paulo: Cortez, 2003.
HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2017.
VIEIRA. Marcilio de Souza. O sentido do ensino da dança na escola. **Revista Educação Em Questão**, 2007. Recuperado de https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/4450 Acesso em 17 de maio de 2021.
PACOA, Jorge. **O samba de roda na palma da mão** (Documentário) 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g4CWMv68uIM Acesso em 19 setembro. 2018.
IPHAN. http://portal.iphan.gov.br//uploads/publicacao/dossieiphan14_frevo_web.pdf Acesso em 12 setembro 2018.
SALDANHA, Paula. **Expedições**: Frevo (Documentário) 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KYXaWl_lZyE Acesso em 16 outubro 2018.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

O Festival de Dança Arte Metropolitana como ação política na cidade de Simões Filho

Rose Mary Coelho Santana da Silva (UFBA)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este Relato de Experiência expõe o surgimento do *Festival de Dança Arte Metropolitana,* realizado em Simões Filho/Ba, região metropolitana de Salvador, bem como a minha participação nas quatro edições do evento. Venho atuando como profissional da dança há 30 anos na cidade de Simões Filho. Tal atuação perpassa pelas quadrilhas juninas, academias de dança, escolas de ensino formal e pela condução de várias pessoas artistas, profissionais e estudantes aos cursos de formação das Escolas de Dança da FUNCEB-Ba e da UFBA. Em nossa cidade, não possuímos teatros ou salas de apresentação e é neste cenário que surge o *Coletivo Arte Metropolitana*, ao qual integro desde sua formação. A principal ação deste coletivo é o *Festival de Dança Arte Metropolitana,* que vem conseguindo agregar trabalhos de diferentes contextos com apresentações de grupos locais e externos, workshops, intercâmbios e o muitas reflexões sobre a produção em dança na cidade.

Palavras-chave: DANÇA. POLÍTICA. SIMÕES FILHO. ARTE METROPOLITANA.

Abstract: This Experience Report exposes the emergence of the Metropolitan Art Dance Festival, held in Simões Filho/Ba, metropolitan region of Salvador, as well as my participation in the four editions of the event. I have been working as a dance professional for 35 years in the city of Simões Filho. Such performance permeates the gangs in June, dance academies, schools of formal education and the conduction of various artists, professionals and students to training courses at the dance schools of FUNCEB and UFBA. In our city, we do not have theaters or presentation rooms, it is in this scenario that the Coletivo Arte Metropolitana, which I have been part of since its formation, appears. The main action of this collective is the Festival de Dança Arte Metropolitana, which has been able to aggregate works from different contexts with presentations by local and external groups, workshops, exchanges and many reflections on dance production in the city.

Keywords: DANCE. POLITICS. SIMÕES FILHO. METROPOLITAN ART.

Proponho analisar o cenário da dança na cidade de Simões Filho, município localizado na região de metropolitana de Salvador/Bahia e dar visibilidade ao coletivo *Arte Metropolitana,* minha participação na realização das três edições do *Festival de Dança Arte Metropolitana* que o coletivo realizou, bem como na oraganização da quarta edição que acontecerá online em 2021. O fazer do coletivo é

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

direcionado pelo pensamento muito bem exposto pela professora doutora Nadir Nóbrega: “Eu sempre acreditei no coletivo, sozinho você não chega a lugar algum” (OLIVEIRA, Nádir Nóbrega, 2021, 6º Congresso Virtual ANDA, “O pensamento negro em Movimento”).

Nasci em Salvador e me mudei para a cidade histórica de Simões Filho, onde venho atuando como profissional da dança há 30 anos. Sou graduada em dança na UFBA, mulher negra e a primeira estudante do município de Simões Filho a ser aprovada para um curso de nível superior em Dança. Durante toda minha trajetória estive e estou engajada no movimento de quadrilhas juninas.

Diante das experiências como artista e educadora, propus em 2017 a criação de um coletivo de arte para unir e realizar eventos no município. O principal objetivo seria “*vitrinizar”* as produções artísticas locais e possibilitar intercâmbios e formação dos espaços de arte na cidade. Assim, surge o *Arte Metropolitana*, coletivo que entre as suas propostas está a de realizar um festival anual de dança em Simões Filho.

No artigo *Dança, Política e Acessibilidade: confissões para Odete*, os professores de dança Edu O. e Lucas Valentim também falam sobre a colaboração como parte fundamental nos processos de construção de redes políticas e criativas: “Estar junto, (com)por, criar mundos (co)possíveis, promover o encontro, possibilitar-se a descoberta do outro e o desnudamento de si. Viver o encontro, criar condições para torná-lo possível, sustentar os enlaces e os nós das diferenças e, assim, transformar-se e aprender a ser-com.” (CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do; ROCHA, Lucas Valentim, 2021, p.255).

Um inédito intercâmbio para nossa dança aconteceu desde a 1ª edição do Festival em 2018, através da parceria com a *Associação Cidade da Criança* que cedeu o espaço. Na programação houve a apresentação especial dos alunos do Curso livre da Escola de Dança da FUNCEB-Ba e a SEMED (Secretaria Municipal de Educação) fez a doação de lanches que foram distribuídos à todas as pessoas que dançaram no evento e equipe técnica. O júri foi formado por profissionais em dança e a premiação para os destaques foi em dinheiro. Esta ação contribuiu para o engajamento de pessoas de Salvador que nos relataram que a possibilidade de um retorno financeiro muito lhes motivou a participar.

ISSN: 2238-1112

Imagem 1: 1ª Logomarca. Fonte: Acervo Pessoal

No Ano de 2019, veio a segunda edição e mantendo todo o apoio da primeira, tivemos a participação de jurados de São Paulo nas pessoas de Riberto Bastelli e Renata Pacheco.

Imagem 2 – Cartaz 2º Festival de Dança Arte Metropolitana. Fonte: Acervo pessoal.

No ano de 2020, conseguimos a aprovação do IFBA (Instituto Federal da Bahia), campus Simões Filho e um acordo de parceria com o festival *DANZAS* da Argentina. Com a Pandemia do COVID-19 e a imposição do isolamento social, realizamos a nossa primeira edição virtual. O evento teve parceria com Vanessa Toledo, a idealizadora do festival *E por falar em Dança*, evento paulista realizado em formato virtual, onde participei como jurada e adiquiri experiência. Vanessa, atuou

ISSN: 2238-1112

como jurada nesta versão online. Diante do momento vivido, apenas aceitamos vídeos de trabalhos solos.

Imagem 3: Cartaz 1º Festival de Dança Arte-Online. Fonte: Acervo Pessoal.

Em 2021, ingressei no Mestrado Profissional em Dança (PRODAN/UFBA), com o objetivo de me instrumentar para organizar e expandir o Festival de Dança realizado em Simões Filho pelo *Coletivo Arte Metropolitana*. A pesquisa tem como finalidade reconhecer, identificar e reunir informações para confirmar a importância desse evento como impulsionador da produção local de dança, respaldando os profissionais da área que atuam em Simões Filho bem como suas criações. Pois, como nos disse Cecília Almeida Salles: “O processo de criação é um ato permanente de tomada de decisão” (SALLES, 2008, p. 24).

Rose Mary Coelho Santana da Silva (UFBA)
rosy3coelho@gmail.com
Desenvolve trabalhos como professora de dança, coreógrafa, produtora e mobilizadora cultural. Atualmente é mestranda pelo Programa Profissional em Dança PRODAN/UFBA. É Licenciada em Dança pela UFBA (2000). Formada pelo Curso Técnico em Dança da FUNCEB 2000)

Orientador: Lucas Valentim Rocha (UFBA)
lucas.valentim0@gmail.com
É artista e professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Co-fundador do Coletivo Carrinho de Mão. Colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: modos de (re)conhecer(se) em Dança. ORCID: http://orcid.org/0000-0002-1513-918

Referências

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira; ROCHA, Lucas Valentim. Dança, Política e Acessibilidade: Confissões para Odete. In. SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; XAVIER, Jussara. **Tudo isto é Dança.** Salvador: Editora ANDA, 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: EDUC, 2008.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Pensamento negro em movimento: a trajetória de uma artista, saberes corporificados e suas redes. **Portal Anda**, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SAlxzjQ38WA . Acesso em: 03/08/21.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em vídeo-ecoperformance

Sandra Corradini (UFBA)
Romeran Ribeiro (UFBA)
Ciane Fernandes (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato aborda experiências vivenciadas no processo de criação da vídeo-*ecoperfomance O que preenche*, de Romeran Ribeiro. Traz reflexões acerca da corporeidade ecocêntrica na prática dramatúrgica em campo expandido, articulada à linguagem de vídeo, tendo em perspectiva o corpo sensível e estético em experiência e integração com elementos da natureza presentes nos ambientes natural e urbano. Propõe um olhar ampliado para o corpo na dança; o corpo ecocentrado, que performa no/com o ambiente, integrando-se a ele em fluxo somático-performativo, estabelecendo um processo de co-criação entre corpo e ambiente.

Palavras-chave: DANÇA. ABORDAGEM SOMÁTICO-PERFORMATIVA. CORPOREIDADE ECOCÊNTRICA. DRAMATURGIA EXPANDIDA. VÍDEO-ECOPERFORMANCE.

Abstract: This report addresses experiences lived in the process of creating the video-ecoperfomance *O que preenche*, by Romeran Ribeiro. It brings reflections on the ecocentric corporeality in dramaturgical practice in an expanded field, articulated to the video language, having in perspective the sensitive and aesthetic body in experience and integration with elements of nature present in natural and urban environments. It proposes an expanded look at the body in dance; the eco-centered body, which performs in/with the environment, integrating with it in a somatic-performative flow, establishing a process of co-creation between body and environment.

Keywords: DANCE. SOMATIC-PERFORMATIVE APPROACH. ECOCENTRIC EMBODIMENT. EXPANDED DRMATURGY. VIDEO-ECOPERFORMANCE.

Este relato aborda experiências no processo de criação do vídeo-ecoperformance *O que preenche*[1], de Romeran Ribeiro. Traz uma breve reflexão

[1] O referido trabalho foi desenvolvido durante o segundo semestre letivo de 2020 para ser apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), de Romeran Ribeiro, no curso de graduação em teatro, realizado na Escola de Teatro/UFBA. O trabalho teve a participação de Sandra Corradini, como co-orientadora e aluna na disciplina Estágio Docente Orientado, oferecida como componente obrigatório na grade curricular do Curso de Doutorado em Dança/UFBA. Ambos os alunos foram orientados pela Profa. Dra. Ciane Fernandes, que também teve participação ativa no

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

acerca da corporeidade ecocêntrica na prática dramatúrgica em campo expandido, articulada à linguagem de vídeo, tendo em perspectiva o corpo sensível e estético em experiência e integração com a natureza presente nos ambientes natural e urbano a partir inclusive de estudos acerca da experiência na cidade (JACQUES, 2012) e da imersão corpo ambiente (FERNANDES, 2013). Propomos um olhar ampliado para o corpo na dança; o corpo ecocentrado, que performa no/com o ambiente, integrando-se a ele em um processo imersivo de co-criação em fluxo somático-performativo (FERNANDES, 2018) no/com o ambiente.

A ativação dos sentidos ao conectar-se com/no ambiente e consigo mesmo são pontos de partida para uma corporeidade ecocêntrica, desdobrada na criação da poética videográfica. O corpo ecocentrado que performa em pleno mar, na mata ou na cidade, entre pessoas, plantas, animais, monumentos ou ruínas não ocupa ou invade o espaço, tampouco pretende restaurá-lo ou destacá-lo com sua presença ou potenciais artísticos, mas diluir-se e integrar-se a ele, conectando-se com suas próprias sensações e forças vitais, instituindo-se como força somático-performativa.

Neste trabalho, dois ambientes proporcionaram distintas experiências do corpo no/com o ambiente: o ambiente urbano, no centro de Salvador, e o ambiente natural, na Ilha de Mar Grande. Na ilha, os dançarinos experimentaram trocas com diferentes texturas de solo, a variação das marés, o vai e vem das ondas do mar, ruínas e uma diversidade de seres vivos e sonoridades, percebendo a natureza de forma mais viva e acolhedora. O ambiente urbano, por sua vez, coberto de concreto e asfalto, proporcionou mais estabilidade corporal, mas, no entanto, muito sujo e intocável, restringiu movimentos rasteiros e amplos a favor da gravidade. O trânsito intenso, com muitos carros e pessoas nas ruas, limitou processos imersivos com a pouca natureza presente na cidade.

A corporeidade ecocêntrica traz o sentido ecológico inerente a uma compreensão sustentável do planeta, expandida no corpo em atitudes e comportamentos que refletem uma visão de mundo ecológica e uma orientação pró-ambiental. Para o diretor, a corporeidade ecocêntrica traz um estado de presença que é somático-performativo, mas também político, por existir um poder hegemônico que destrói os ambientes naturais, expropria a experiência do corpo no/com o

processo imersivo para a criação do trabalho. Link de acesso ao trabalho *O que preenche*: https://www.youtube.com/watch?v=J8fNmnrJB4M

ISSN: 2238-1112

ambiente, tirando-lhe o direito de renovação e possibilidades de trocas com as matas, os rios, o mar e a diversidade de vida ao seu entorno, a qual também o habita e o move.

Foram realizadas duas imersões em Mar Grande, evidenciando-se uma relação mais afetiva em relação ao ambiente natural. Para Ciane Fernandes, a partir do método somático do Movimento Autêntico (PALLARO, 2007) expandido para o ambiente natural, foi possível seguir os impulsos internos, muitas vezes de olhos fechados ou com foco interno, mesmo de olhos abertos, estabelecendo uma sintonia fina entre consciência celular e ambiente fluido, também em relação com outras formas de vida, humanas ou não. Já Silas Menezes e Jota Jr., conectados com sensações e movimentos internos dos músculos, ossos, flúidos e órgãos do corpo, expandiam processos de co-criação corpo-ambiente. Em alguns momentos, confundia-se quem dançava com/para quem ou o que, dando e ou concedendo suporte. Esta sintonia somática (NAGATOMO, 1992) entre corpo e ambiente em co-criação revela a potência do encontro.

Figura 4. Silas Menezes e Ciane Fernandes em diluição no ambiente com algas e pássaro (co-criadores do evento).

A dramaturgia da obra organiza-se a partir da corporeidade ecocêntrica, em estado de sintonia somática entre corpo e ambiente. Neste contexto, o diretor

ISSN: 2238-1112

não é apenas um olhar externo à criação, mas é testemunha ativa e engajada integralmente na ação. A dramaturgia ecocêntrica é expandida, estimulando o espectador em suas capacidades sensoriomotoras e cognitivas, de perceber sensações e emoções, ativar memórias e imagens mentais, e de se envolver com elas. No entanto, é a capacidade do espectador de se engajar nas propostas audiovisuais da obra, associada às condições do ambiente concreto da experiência, que permitirá que isso aconteça. Em amplo sentido, a dramaturgia ecocêntrica como campo expandido tem a potencialidade de atravessar a arte e vidas, não só dos artistas envolvidos no processo criativo, mas também de quem se engaja na/com a obra, em processo de imersão corpo-obra-ambiente.

Zonas de contato entre dança, performance, somática e vídeo proporcionam diferentes formas de saber e impulsionam experiências artísticas contemporâneas por meio da experimentação do movimento em sintonia com o ambiente em fluxo poético-estético performativo. Ao trazer a somática para o lugar contemporâneo da criação artística e(m) pesquisa, o movimento configura-se sob uma perspectiva integrada, permitindo ampliar o olhar para as relações entre corpo e ambiente, no contexto da composição dramatúrgica, no encontro performado e suas reverberações virtuais.

Figura 5. O diretor/videasta como testemunha sem crítica nem julgamento, imerso no acontecimento.

Sandra Corradini
PPGDança/UFBA
sandracorradini@gmail.com
Doutoranda e mestre em Dança pelo PPGDança/UFBA
Graduada em Dança pela Unicamp
Fisioterapeuta pela EBMSP/BA
Especialista em Neurologia Multiprofissional pelo HGRS/BA

Romeran Ribeiro
Escola de Teatro/UFBA
romeran@gmail.com
Graduado em Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA
Pesquisador no Grupo de pesquisa DC3 - Dança, Ciência, Comunicação e Cultura
Artista e pesquisador de práticas somático-compositivas improvisacionais

Ciane Fernandes
PPGAC/UFBA
cianef@gmail.com
Professora titular da Escola de Teatro e do PPGAC/UFBA
Professora convidada do PPGDança/UFBA
Fundadora, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro/UFBA

Referências

JACQUES, Paola Bereinstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal**: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.
FERNANDES, Ciane. Im(v)ersões corpo ambiente e a criação coreo-videográfica. **Revista Cena**, UFRGS, nº 13, 2013, pp.1-14.
NAGATOMO, Shigenori. **Attunement through the body**. New York: State University of New York, 1992.
PALLARO, Patrizia. **Authentic Movement**. Vol. II. Londres: Jessica Kingsley, 2007.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Olhares respeitosos sobre o jazz: histórias, experiências e questões

Sant´Clair Queiroz Santos – UFG
Aline Serzedello Vilaça – USP
Ana Maria Alonso Krischke – UFG

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O que é a Jazz Dança? De onde ela vem? Quais suas influências? Tais questões são exploradas ao longo deste relato com o intuito de ampliar o debate sem fechar conceitos engessantes, mas objetivando discutir a prática da Jazz Dança a partir de um olhar atual, antirracista e plural. Dessa forma, é observado como os processos de ensino-aprendizagem em Jazz Dança podem ser experimentados junto a uma perspectiva crítica, criativa e atenta à história negro-referenciada do Jazz, se baseando nos locais onde atuei, privilegiando o que fora desenvolvido em Goiânia/GO. Analiso, sobretudo, experiências que tive como bolsista do projeto de Danças na Contemporaneidade - UFG/GO, com experimentações em técnicas dançantes, entre 2019 e 2020. A partir dos estudos de Lenise Nogueira (2021) e Vilaça (2016) busca-se construir olhares histórico-crítico-inquietos e em contínuo respeito ao Jazz enquanto manifestação de resistência negra estadunidense, vivenciado intensamente no Brasil.

Palavras-chave: JAZZ DANÇA. JAZZ ROOTS. TÉCNICAS DANÇANTES.

Abstract: What is Jazz Dance? Where does it come from? What are its influences? These questions are explored throughout this report with the intention of broadening the debate without closing in on fixed concepts, but rather aiming to discuss the practice of Jazz Dance from a current, anti-racist and plural perspective. In this way, it is observed how the teaching-learning processes in Jazz Dance can be experimented with from a critical, creative and attentive perspective to the black-referenced history of Jazz, based on the places where I have worked, privileging what was developed in Goiânia/GO. I analyze, above all, experiences I had as a scholarship holder of the project Danças na Contemporaneidade - UFG/GO, with experimentations in dance techniques, between 2019 and 2020. Based on the studies of Lenise Nogueira (2021) and Vilaça (2016), I seek to build historical-critical-inquiet looks and in continuous respect for Jazz as a manifestation of black American resistance, intensely experienced in Brazil.

Keywords: JAZZ DANCE. JAZZ ROOTS. DANCING TECHNIQUES.

1. Jazz, algumas perspectivas.

Existe uma metáfora presente no livro *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches* (1960) que sistematiza o que é a jazz dança. Lindsay Guarino e

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPel · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Wendy Oliver (2015) a equipara a uma árvore onde as raízes estão na cultura africana, o tronco está ligado às danças vernaculares e as suas ramificações são as vertentes e subvertentes do jazz.

Flavia Pereira (2021) aponta que a origem do jazz na América é decorrência da compulsória e violenta chegada dos escravizados africanos através dos navios negreiros, local de tortura e adoecimento. Durante esse trajeto mortal, os escravizados eram obrigados a dançar para aumentarem sua resistência devido à viagem muito longa. Desta forma, instintivamente, eles elaboravam suas próprias danças e músicas. Após a sua chegada ao solo americano, essas manifestações artísticas foram proibidas, pois seus senhores viam como forma de rebelião, além de perceberem que os negros escravizados satirizavam suas danças, como a quadrilha, a polca e a valsa.

Falar de jazz é falar de um corpo acompanhado de música, que dispõe de vários ritmos simultâneos (polirritmia), de rompimentos de movimentos internalizados e uso de outros padrões (movimentos sincopados) e do *swing* presente nela, além de ser sustentada pelo improviso. O estudo de Vilaça (2014) aborda sobre estas características.

Entendendo onde esse jazz passou até chegar ao que conhecemos hoje, o que é jazz dança afinal?

> O fato do "Jazz" nunca ter sido estudado cientificamente, expõe claramente a natureza e as origens de uma tarefa de grande dificuldade. Torna-se um problema de fato, em razão de dois fatos, em primeiro lugar, todo mundo tem noções preconcebidas de alguns aspectos em separado, enquanto ninguém tem conhecimento real do todo, e em segundo lugar, por falta de um vocabulário adequado pelo qual seus diversos aspectos podem ser claramente definidos. (SANDERSON, 1935, apud, GIORDANO In: VILAÇA, 2016, p.8).

2. Respeito, um fazer atento.

Sempre fui apaixonado pela energia do jazz e pela malandragem que esses bailarinos colocavam nos movimentos. Entretanto, fui saber que a origem dessa dança está na história da cultura afro-estadunidense tardiamente. Quando ingressei no curso de licenciatura em Dança na UFG, me senti na obrigação de pesquisar sobre, principalmente, depois de ver que não havia muita gente falando sobre o assunto aqui no Brasil. Paralelo às minhas pesquisas, abri um projeto de extensão e propus primeiro aos discentes uma vivencia no jazz. Ao iniciar essas

ISSN: 2238-1112

aulas, notei que era de extrema necessidade fazer diferente do que foi feito comigo: eu deveria compartilhar sobre a origem cultural da técnica. Entender o passado para assim, construir o presente. *Edward W. Said* (2011), fala sobre isso:

> A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie — acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras. (SAID, 2011, p. 34)

Após compreender isso, encontrei o termo "*jazz roots*". Lenise Nogueira (2021) aponta para a polissemia do termo dependendo de onde ele é utilizado: Na França é utilizado este mesmo termo para designar a vertente de dança que se aproxima às matrizes culturais afro-estadunidenses. Já nos EUA, o termo representa muitas vezes, o jazz vernacular e o jazz autêntico.

Entretanto, nas aulas desenvolvidas na extensão o termo *jazz roots* não se assemelhava ao que *Marshall Stearns* define como categoria na França, muito menos com a ligação do termo com o jazz vernacular e o jazz autêntico como é feito nos EUA, mas sim, com a tradução da palavra *roots* igual a "raízes" que fala, justamente, do objetivo central que era de entender a origem.

> O jazz roots reitera as peculiaridades estéticas de movimentos do jazz afroestadunidense que os "tradicionalistas" insistem que é a prática comum entre a comunidade negra, tratando-as como as raízes das danças africanistas que originaram a dança jazz e sua resistência contra a estética hegemônica, comercializada e mediada em massa na vida cotidiana (RENSHAW, 2006 apud NOGUEIRA, 2011, p.127).

Esses movimentos são advindos da cultura desses povos. Laraia (1986) diz que "a cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores. Este processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo". Sabe-se que o processo histórico de colonização europeu foi responsável pela exploração e apropriação dos territórios físicos e intelectuais das populações pretas e indígenas, ou seja, de sua cultura. É nesse ponto também que se justifica essa reflexão. Lenise Nogueira (2021) em sua dissertação traz o seguinte pensamento:

> O jazz é um conjunto de fazeres formado por recuperação e apropriação de informações do passado, processo que vem acompanhado de codificação, armazenamento, esquecimentos, apagamentos, silenciamentos, vazios e rastros (p.40).

Ana Mundim (2005) no seu *artigo "Uma possível historia da dança Jazz no Brasil"* cita grandes nomes de artistas que foram importantes para a fundamentação do jazz no país, em sua maioria, brancos. Isso também ocorre no documentário "Danças Daqui – Jazz", onde são citados nomes como Roseli Rodrigues e Carlota Portella. Outro nome que aparece tanto no documentário, como no trabalho de Mundim (2005) com certa proeminência é o de Lennie Dale, uma das figuras importantes para o jazz no Brasil.

O meu questionamento não é sobre a prática do jazz por pessoas brancas, até porque não sou negro, e elas também podem ensinar a história do jazz. Mas existe um negligenciamento das raízes do jazz, e falta também espaço para os povos que tanto as representam, dentro dele.

Sant' Clair Queiroz Santos
UFG
saanqueiroz@gmail.com
Artista, Graduando em Dança da UFG, Técnico em Dança Contemporânea pelo Basileu França, Tecnólogo em Produção Cultural pelo Desenvolvimento Artístico e Integrante do Laboratório de Pesquisa em Artes da Cena.

Aline Serzedello Vilaça
USP
serzedelloserzedello@ufg.br
Docente do Curso de Licenciatura em Dança UFG. Doutoranda em Artes Cênicas ECA-USP. Mestre em Relações Étnico-raciais CEFET. Mestre em Culturas Populares UFS/SE.

Ana Maria Alonso Krischke
UFG
ana_alonso@ufg.br
Docente do Curso de Licenciatura em Dança UFG. Doutora em Teatro em UDESC, Mestre em Educação pela UFSC, Especialista em Educação Física Escolar.

Referências

NOGUEIRA, Lenise Cardoso Lima. **A performatividade da jazz afro-estadunidense e sua reivenção em jazz roots**. Goiânia, 2020. [150f.]. Dissertação de mestrado em Performances Culturais. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Goiânia, 2020.

VILAÇA, Aline Serzedello. **Jazz com jazz: Investigação artística histórica, experimentação método-pedagógica e dança**. Viçosa – MG, 2013. [156f]. Monografia de Bacharelado em Dança. Universidade Federal de Viçosa, Viçosa – MG, 2013.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Uma possível história da dança jazz no Brasil**. In: III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, 2005, Curitiba. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. [p.96-108].

PEREIRA, Flávia. **Uma introdução ao jazz dance: história preta contada por gente preta**. Curitiba, 2021. (apostila não publicada, material didático).

GUARINO, Lindsay e OLIVER, Wendy. **Jazz dance: A history of the roots and branches**. Reprint ed. University Press of Florida, 2015.

DANÇAS DAQUI. Projeto 'Pelas Beiras'. Produção de Giselle Carvalho. 29:59. Disponível em: https://youtu.be/GJ5RsQlUZlM. 2017.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

SobreViver de Dança hoje: um estudo sobre a Lei Aldir Blanc

Shayana Kelly da Silva Santos – UFG
Ana Maria Alonso Krischke – UFG
Aline Serzedello Neves Vilaça – UFG e USP

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente trabalho vem do processo crítico reflexivo da construção do meu TCC que pauta possibilidades e experiências de atuar profissionalmente na dança com condições de trabalho que permitam autonomia, satisfação pessoal e boa remuneração. Insistimos em refletir essa pauta, pois apesar das distinções e singularidades presentes no campo das artes do corpo, o atravessamento que une o setor artístico é a precarização, elemento comum em diversas circunstâncias. Relacionando com a atualidade, é necessário atentar-se à morosidade da implementação de políticas públicas que auxiliassem os trabalhadores da arte no contexto da pandemia causada pela COVID-19, deixando o setor desamparado por meses.

Palavras-chave: LEI ALDIR BLANC. AUTONOMIA. TRABALHADORAS/ES DA DANÇA.

1. Precarização: atravessamento dos trabalhadores de dança

O presente trabalho vem do processo crítico reflexivo da construção do meu TCC que pauta possibilidades e experiências de atuar profissionalmente na dança com condições de trabalho que permitam autonomia, satisfação pessoal e boa remuneração. Nesse sentido, ciente da complexidade das categorias eleitas e da diversidade intrínseca aos microcosmos de trabalho de cada contexto, modalidade e estilo de dança não se esgota aqui a discussão, interessa instigá-la e incentivar que haja mais pesquisas sobre o tema, além da socialização de seus resultados para conhecer e enfrentar a problemática em torno dessa conjuntura, tanto quanto possível.

Insistimos em refletir essa pauta, pois, como se expressa na fala de Contreiras (2012) apesar das distinções e singularidades presentes no campo da s artes do corpo, o atravessamento que se dá em todo o setor artístico cultural é precarização, elemento comum em diversas circunstâncias, desse modo:

> Há uma heterogeneidade na categoria do artista e muitos destes profissionais, independente do tipo, em geral trabalham em diversos

ISSN: 2238-1112

> ambientes e em diferentes tarefas, acumulando cargos e funções, reforçando a compreensão de que esta dinâmica imposta pelo mercado de trabalho aos profissionais da arte/ dança, serve para atenuar as incertezas e instabilidades da profissão como: trabalho com contratos temporários, baixos salários e pouca perspectiva de progressão na carreira.
> (CONTREIRAS, 2012, P.23)

Nesse contexto, é importante ressaltar a concepção de Navas (2009) que "em uma sociedade de trocas, onde o processo de autonomização tem função específica junto ao mercado de consumo de bens e serviços, o intenso processo nos conduzindo, no limite, à supressão da autonomia" (p.61). Afinal, se as condições do mercado de trabalho são impostas à classe de trabalhadores de dança, quando este tem autonomia para decidir de fato com o que deseja trabalhar dentro de sua área de formação?

Nessa conjuntura, é notório que muito embora em perspectivas romantizadas o trabalho do artista se configure de maneira livre e "não-alienada" - e, em contraste com as demais profissões, contraponha-se a algumas das formas de opressões - não deixa de lidar com os obstáculos e problemáticas dispostas no mercado de trabalho (CONTREIRAS, 2012, p.22).

Sobre essa perspectiva, artistes são encarados socialmente de uma maneira romântica, aquém de sua realidade, tendo em vista que, a noção de trabalho vigente pressupõe um cotidiano enfadonho repleto de atividades repetitivas e maçantes, a qual trabalhadores das artes constantemente se contrapõe, estando estes indivíduos ligados a experiências relacionadas a inventividade, seja dos seus processos de criação, do mundo e de si mesmo (CONTREIRAS, 2012, p.22).

Deste modo, cabe destacar a pergunta de Segnini (2007) quanto ao "o que significa no presente, "ser socialmente reconhecido como artista, e ser ao mesmo tempo capaz de alimentar sua família, na sociedade moderna, salarial?" Questionando a esfera das implicações da não legitimação do trabalho dos artistas, afinal, se não há a constatação da produção de conhecimento estético/cultural enquanto forma de trabalho, haverá o reconhecimento em forma de remuneração a estes profissionais?

2. O Artista hoje: pandemia e Lei Aldir Blanc

Nesse contexto, o capital detém o poder de tomada das decisões e "[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na

ISSN: 2238-1112

capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer" (MBEMBE, 2017, p. 5). As mortes se dão de diversas ordens, neste caso, simbólicas pelo silenciamento, descompromisso com a arte e os trabalhadores; mata-se a autonomia, a liberdade de criação, de escolhas, a sua saúde (física e mental) e, em última análise, o próprio artista.

As políticas públicas desempenham um papel importante para o trabalhador da cultura e a cadeia de produção cultural nesse panorama, porém em algumas circunstâncias isso está repleto de problemáticas e questões contraditória, como a Lei Aldir Blanc criada para que auxiliasse os trabalhadores da arte no contexto da pandemia causada pela COVID-19, porém é necessário atentar-se à morosidade da implementação de sua implementação, deixando o setor desamparado por meses. Nesse ínterim, Góes (2020, p.10) aponta: "a pandemia da Covid-19 não apenas mostrou as fragilidades da área cultural, mas também as dificuldades de compreensão e reconhecimento político do setor." Assim, pergunto: quais as possibilidades de vivência e sobrevivência a estes profissionais nestes contextos?

Shayana Santos
UFG
mollitiam.ss@gmail.com
Graduanda em Dança; Dançarina, professora e pesquisadora fascinada por flexibilidade e pelas artes do corpo; Atualmente trabalha desenvolvendo pesquisas relacionadas à contorção e à flexibilidade pelo movimento na relação híbrida de dança, circo e performance.

Ana Alonso
UFG
ana_alonso@ufg.br
Trabalhadora da Dança; Professora no Curso de Licenciatura em Dança UFG; diversidade e inclusão. Doutora em Teatro na UDESC; Produtora Cultural com Projetos Premiados ao longo de mais de 10 anos; Interessada em experiências coletivas e mais horizontais no ensino, criação e produção cultural.

Aline Serzedello Vilaça
USP e UFG
serzedelloserzedello@ufg.br
Docente do Curso de Licenciatura em Dança UFG. Doutoranda em Artes Cênicas ECA-USP. Mestre em Relações Étnico-raciais CEFET/RJ. Mestre em Culturas Populares UFS/SE. Licenciada e Bacharel em Dança UFV.

ISSN: 2238-1112

Referências:

GÓES, Geraldo Sandoval et al. O setor cultural na pandemia: o teletrabalho e a Lei Aldir Blanc. **Carta Conjunt.(Inst. Pesqui. Econ. Apl.)**, p. 1-7, 2020.

Mbembe, A. **Políticas da inimizade.** Lisboa: Antígona.2017.

NAVAS, Cássia. Centros de formação: o que há para além das academias?. **Algumas perguntas sobre dança e educação**. (org.) Airton Tomazzoni, Cristiane Wosniak, Nirvana Marinho – Joinville: Nova Letra, 2010.

CONTREIRAS, Clarice Nunes Muniz. **Mercado de trabalho e perfil profissional:** egressos da Escola de Dança. Dissertação PPGDança UFBA, Salvador: 2012.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: **Congresso Brasileiro de Sociologia**. p. 1-35, 2007.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Trajetória do personagem da índia do bumba meu boi no Maranhão: memórias e criações contemporâneas

Talyene Cruz Melônio (UNIRIO)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Relatar o surgimento, a evolução e transformação do personagem da índia no Bumba Meu Boi do Maranhão, a partir de uma experiência pessoal com o personagem da índia no bumba meu boi da baixada maranhense, mas especificamente do Boi da Floresta, cujo fundador Apolônio Melônio foi meu pai, e a partir dessa vivência de dentro da brincadeira, inicio um estudo comparativo com a diversidade dessas personagens indígenas, que se diferenciam nas danças e fazem relações com questões territoriais.

Palavras-chave: CULTURA TRADICIONAL. BUMBA MEU BOI. DANÇA ÍNDIGENA. FEMININO. PERFORMANCE.

Abstract: To report the emergence, evolution and transformation of the Indian character in Bumba Meu Boi do Maranhão, based on a personal experience with the Indian character in Bumba Meu Boi in Maranhão, specifically the Boi da Floresta, whose founder Apolônio Melônio was my father, and from this experience inside the game, I start a comparative study with the diversity of these indigenous characters, who differ in their dances and make relationships with territorial issues.

Keywords: TRADITIONAL CULTURE. BUMBA MEU BOI. INDIGENOUS DANCE. FEMININE. PERFORMANCE.

1. Introdução

Esta pesquisa propõe um estudo comparativo e o relato do surgimento, a evolução e transformação do personagem da índia no Boi do Maranhão, a partir de uma experiência pessoal com o personagem da índia no bumba meu boi da baixada maranhense, mas específico do Boi da Floresta, cujo fundador Apolônio Melônio foi meu pai, e a partir dessa vivência de dentro da brincadeira, pretendo realizar esse estudo comparativo entre a diversidade dessas personagens indígenas, que estão presentes nos cinco sotaques (estilos ou ritmos) de Boi como: Orquestra, Matraca, Baixada, Costa de Mão e Zabumba, que se diferenciam nos instrumentos, personagens e fazem relações com questões territoriais. E podemos dizer que nos cinco sotaques de bumba meu boi a evolução da participação feminina aconteceu através do personagem da índia.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Na década de 30 e 40, os personagens dessas brincadeiras, eram exercidos exclusivamente pelo gênero masculino, mesmo os personagens femininos eram executados por homens, usando vestidos e saias para representar. De forma natural e lenta as mulheres começaram a participar efetivamente dos grupos em outras funções e o personagem da índia foi o primeiro a absorver as meninas que queriam dançar e que estavam ocupando a função que chamamos de *mutuca*, ou simplesmente acompanhante. Esse termo é utilizado para identificar as mulheres que acompanham os homens na brincadeira de bumba meu boi, assim como, que acumulavam funções de apoio na costura, na cozinha, nos cuidados com as roupas dos brincantes ou vigiando os materiais durante as apresentações e brincadeiras.

2. Experiência

Minha mãe, Nadir Cruz é atualmente presidente do Boi da Floresta, grupo que meu pai Apolônio Melônio criou em 1972, quando eu nasci ela era índia e meu pai cantador e figura referência da cultura popular no Maranhão, que desde suas infâncias cultivaram a vida nas brincadeiras de tradição maranhense e assim deram continuidade com as suas filhas e filhos. Eu me chamo Talyene Melônio, tenho 33 anos de idade neste ano de 2021 e 30 anos foram dedicados diretamente ao bumba meu boi e ao tambor de crioula. Nessa trajetória foi possível experimentar, viver, conviver e dançar várias outras manifestações tradicionais aqui da região, assim como, conviver com os saberes dos mestres e fazedores de cultura.

E aos 03 anos de idade usei pela primeira vez uma “roupa de pena”, como chamamos a indumentária do personagem da índia no bumba meu boi do sotaque da baixada. Desde então a dança faz parte da minha vida e trajetória de forma comum, normal e cotidiana, dançando ao som dos pandeiros, matracas, tambores, tanto no ciclo junino quanto no carnaval nas escolas de samba, através da personagem da passista.

Dentro do cordão que brincamos com o personagem das índias na roda do bumba meu boi, temos em torno de trinta mulheres que dançam vestidas de índia, temos seis dessa personagem que determina a execução dos passos e a coreografia a ser executada durante a apresentação. É importante destacar que essa forma de gerir a organização dessa apresentação é utilizada e realizada no Boi da Floresta, coletivo e comunidade em que inicio minhas experiências e a partir

ISSN: 2238-1112

dessa raiz a realização para o estudo comparativo, com a personagem das índias nos outros sotaques, destacando semelhanças e diferenças na construção desse personagem feminino, envolvendo tanto questões sociais, políticas, de gênero, mas principalmente as questões multiculturais e artísticas que envolvem.

Coordenar ensaios; administrar a produção das indumentárias de todos os personagens indígenas; orientar os novos integrantes quanto as informações gerais e regras; histórico e função desse personagem; atividades administrativas em relação a tribo, como chamamos a equipe dos dançarinos e brincantes que exercem o personagem da índia e do cacique, a versão masculina do personagem, todas essas ações fazem parte do leque de responsabilidades que fui assumindo ao longo dos anos.

Atualmente trabalho dando oficinas e participando de projetos culturais, através de palestras no âmbito nacional, já tendo viajado sozinha ou junto com o grupo do Boi da Floresta para diversos estados como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo etc., representando a dança e a história do bumba meu boi da Floresta. Eu e esse coletivo em que nasci, um grupo berço da cultura tradicional maranhense, é o grande protagonista na minha trajetória e não tem como separar, se misturando e sendo a minha própria vida. E exatamente por essa aproximação mesclada entre arte e vida que torna o desejo de escrever a partir dessa perspectiva de quem está dentro do processo da tradição e vivendo as suas transformações de maneira muito amalgamada e hibridizada, o que torna a pesquisa muito intensa e amadurecida.

3. Feminino no Bumba Meu Boi

Diante desse cenário queremos entender e responder as questões que permeiam a pesquisa como: O que é o personagem da índia e sua função? Quais as características da sua dança em cada ritmo de sotaques específicos? O que é ser a índia e como se sentem? Qual o perfil social das meninas/mulheres que exercem a personagem da índia? Quais ações os grupos tradicionais têm feito para atrair mais meninas/mulheres para dançar ou participar? Qual a sensação dessas mulheres índias em um ambiente de maioria homem?

A questão do feminino é um dos focos, dentre os assuntos que investigo, a partir da leitura de autoras mulheres, negras, feministas atuais, que trazem

ISSN: 2238-1112

conceitos interessantes e reflexivos sobre o empoderamento feminino negro; o racismo cotidiano; o mundo machista e patriarcal; questões sobre raça, representação e lugar de fala, buscando novas possibilidades para as mulheres se integrarem na vida cultural e cotidiana com mais dignidade e força. Escritoras que tem demarcado importantes reflexões sobre a mulher e suas conquistas e transformações e a partir desses olhares pretendo trazer para a realidade das índias do bumba meu boi do Maranhão.

O desejo de pesquisar o tema, baseia-se em minha experiência como índia por quase 31 anos, vivenciando o universo da cultura tradicional do bumba meu boi no Maranhão. No sotaque da baixada vivemos um momento em que apenas mulheres atuam no personagem das índias, os homens que por séculos exerciam essa função, decidiram alterar suas indumentárias, que até antes da década de 90 era igual a das mulheres, criando um personagem indígena masculino chamado de cacique, na prática tem a mesma função das índias, tem a mesma evolução durante a apresentação, espetáculo ou brincadeira.

4. Dança e Indumentária

Quando falamos da estética do personagem da índia, no bumba meu boi do sotaque da baixada, precisamos salientar que ainda é muito tradicional e assim levar em consideração o senso comum da cultura popular em que o povo é protagonista. As diferenças são importantes e naturais, as características físicas, a condição social, a faixa etária não são requisitos para admissão no grupo.

Para esses grupos tradicionais da cultura maranhense tem a fé, devoção, o compromisso, a dedicação e a resistência como questões bem importantes. As cores vivas, o colorido do bordado, a leveza da pena faz parte da construção do personagem da índia, cada indumentária tem as características de sua dançarina que em sua maioria representam nos bordados símbolos de religiosidade, patriotismo, fauna e flora, belezas naturais e símbolos indígenas.

Quanto a movimentação podemos dizer que são inspiradas na dança e nos rituais indígenas, adaptados ao ritmo, as limitações provocadas pela indumentária e a velocidade, força e precisão na execução necessária para se conseguir sincronia entre todos os dançarinos, brincantes. Assim que se inicia a temporada de ensaios do grupo de bumba boi, as dançarinas se reúnem para

ISSN: 2238-1112

construir novos movimentos coreográficos, aprimorar os passos já existentes, ensinar os novatos e todos ficarem afinados para as apresentações, ganhando resistência para os momentos em que o boi brinca a noite toda, concluindo mais de 12h de dança.

Ser índia de bumba meu boi é estar conectada com a cultura popular usando o próprio corpo como instrumento para expressar o prazer da dança cultural, é manter viva a tradição secular de antepassados negros e índios.

5. Metodologia

A pesquisa tem caráter teórico-prático, consiste na análise de bibliografia existente nos assuntos da pesquisa e em temas tangentes, levantamento de dados sobre as mulheres que atuam como índias em cada sotaque, suas características, indumentárias, dança e perspectivas feminina sobre o personagem, promovendo encontros, entrevistas e conversas para discutir a trajetória do personagem desde a sua preparação, apresentações, rituais e demais questões que permeiam a pesquisa.

A história dos grupos e a ligação pessoal dos mestres fundadores nos faz escolher os grupos, enquanto filha do Mestre Apolônio na Floresta tive a oportunidade de conviver com o Mestre Humberto do Maracanã, Mestre Naiva de Axixá e Mestre Leonardo da Liberdade, aprendendo e reproduzindo seus ensinamentos, atualmente mantenho boa relação com as herdeiras que administram esses grupos que juntos somam mais de 200 anos de tradição. Quanto ao grupo de Areia Branca em Cururupu - MA tenho uma relação recente com o atual responsável que de início já escolhi pela resistência, persistência do sotaque e a administração assim como todos os outros grupos citados.

Em caráter prático, consiste na realização do acompanhamento do processo de preparação do personagem para a temporada, incluindo todo o ciclo de vida do bumba meu boi desde o ensaio até o ritual de morte. A experiência será documentada através de gravação de vídeo da dança nos momentos de ensaios, apresentações e entrevista com os participantes. Este material será objeto de análise, inclusos na dissertação que também trará as transcrições das entrevistas, gravações da observação dos ensaios e apresentações e todos os materiais de apoio, como anexos.

Talyene cruz Melônio
UNIRIO
E-mail melonio@edu.unirio.br
Mestranda em Artes Cênicas, dançarina

Orientadora Juliana Manhães
UNIRIO
E-mail juliana.manhaes@unirio.br
Professora Doutora em Artes Cênicas, Professora Adjunta do Departamento de Interpretação do curso Atuação Cênica, da Escola de Teatro da UNIRIO. Professora e pesquisadora do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UNIRIO, vice coordenadora do Curso de Atuação cênica e coordenadora do NEPAA

Referências

ABREU, Marta. **Cultura Popular, um conceito e várias histórias.** In: Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, p. 29-41, 2006/2007.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos Todas feministas.** Tradução Christina Baum. São Paulo, Cia das Letras, 2015.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão.** São Luís: Alumar, 2. ed, 1997.

CARVALHO, Maria Michol de. **Matracas que desafiam o tempo:** é o bumba-boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luís: [s.n.]1995.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Tema e variantes do mito:** indagações sobre a morte e ressurreição do Boi. Trabalho apresentado no Laboratório de Análise Simbólica III. 13 de novembro de 2003. Rio de Janeiro: PPGSA/IFCS/UFRJ.

_____. **Sensibilidade romântica e a cultura popular.** ou porque Mário de Andrade viu no Bumba "a mais exemplar" e "a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas". In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 19, n. 54, 2004.

_____. **Culturas populares:** múltiplas leituras. In: Seminário nacional de políticas públicas para as culturas populares, 2005, *Anais*. Brasília: Ministério da Cultura, p. 27-33, 2005.

DA MATTA, Roberto. **Individualidade e liminaridade:** considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. Mana. Estudos de Antropologia Social, vol.6, Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ, 2000.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros: raça e representação.** Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano.** Tradução: Jess Oliveira. 1°ed, Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. **O conceito de "motrizes culturas" aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora africana.** Belo-Horizonte: Abrace, 2008.

_____. Artes do corpo: desenhando um espaço sagrado. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações Performáticas Brasileiras:** teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Maza Edições, 2007.

MARQUES, Francisca Esther de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular:** o caso do bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala.** Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2017.

_____. **O que é performance?.** In: O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

ISSN: 2238-1112

“Quebradeira” na escola: um experimento pedagógico com a swingueira no ensino de dança na educação de jovens e adultos na escola da Penha em João Pessoa – PB

Tatiana Domingos de Oliveira (UFPB)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: O presente trabalho relata um experimento pedagógico que buscou explorar o potencial educativo da swingueira, manifestação popular de dança e música, no ambiente escolar junto ao Programa Residência Pedagógica de Dança da Universidade Federal da Paraíba. Realizada na Escola Municipal Antônio Santos Coelho Neto na cidade de João Pessoa, a pesquisa trabalhou com os jovens da educação de jovens e adultos (EJA). Foram realizadas oficinas de dança fundamentadas em estudiosos e pesquisadores da dança explorando diversas formas de pensar e fazer dança através da swingueira. Ao observar o desenvolvimento de cada participante durante as oficinas, constatou-se resultados satisfatórios. Além disso, o experimento possibilitou a existência de uma troca horizontal de conhecimento entre professora e alunos(as) e a valorização do ensino da dança na escola.

Palavras-chave: ENSINO DA DANÇA. SWINGUEIRA. ESCOLA.

Abstract: This present academic work reports a pedagogical experiment that sought to explore the educational potential of swingueira, a popular expression of dance and music, in the school environment together with the Pedagogical Residence Program in Dance at the Federal University of Paraíba. Accomplished at Antônio Santos Coelho Neto Municipal School in the city of João Pessoa, the research worked with young people of educação de jovens e adultos (EJA). Dance workshops were performed based on dance scholars and researchers exploring different ways of thinking and doing dance through swingueira. By observing the development of each participant during the workshops, satisfactory results were found. Furthermore, the experiment enabled the existence of a horizontal exchange of knowledge between the teacher and students and the appreciation of dance teaching at school.

Keywords: DANCE TEACHING. SWINGUEIRA. SCHOOL.

1. O experimento da swingueira na escola

A swingueira, prática cultural popular de jovens que envolve música e dança muito presente nas grandes cidades do Nordeste, incluindo João Pessoa, equivale ao gênero musical conhecido por pagode baiano. A partir da vivência da autora enquanto dançarina e coreógrafa de swingueira, foi proposto o ensino em dança baseado na cultura dos próprios estudantes. Não interessou a mera

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

reprodução da dança já praticada por eles, mas sim as diversas formas de explorá-la. “O aprendizado da dança pode estar também na transformação dos movimentos, no estudo de diferentes dinâmicas possíveis[...]” (VICENTE, 2015, p. 52).

A pesquisa foi realizada através do Programa Residência Pedagógica de Dança da Universidade Federal da Paraíba, contribuição esta que foi essencial para a autora ampliar sua visão sobre as diversas maneiras de abordar a swingueira no processo de ensino e aprendizagem em aulas dentro e fora do âmbito escolar.

O estudo foi fundamentado na experiência empírica da pesquisadora e em pesquisadores da dança como Marques (2012) e Rengel (2003) ao possibilitar um melhor conhecimento do corpo, através das diferentes formas de pensar e fazer dança em diálogo com estudiosos da swingueira: Chagas (2016); Lacerda (2016); Leme (2001); Nascimento (2012) e Santos (2006). Tais referências proporcionaram contribuições ao ensino da dança nas escolas ao oferecer ao jovem a oportunidade de conhecer melhor seu corpo, experienciar diversas formas de se mover e desenvolver o senso crítico.

A dança tem um importante papel de trabalhar a identidade do ser humano, pois ela permite a livre expressão e a escola precisa desta para tornar seus alunos melhores cidadãos. Marques (2012, p. 27), explica que a dança não serve apenas de auxílio para se expressar ou relaxar como muitos acreditam, mas sua principal contribuição é a construção de seres criadores e pensantes. A dança nos permite ver o mundo e a nós mesmos de forma crítica. Novamente Marques (2012, p. 168), em seu livro dançando na escola, traz sua contribuição:

> [...] as danças das mídias trazem nelas mesmas (no corpo, nas coreografias, nas escolhas das músicas e dos figurinos) conceitos que precisam ser discutidos e articulados verbal e corporalmente se pretendemos a transformação crítica através de práticas pedagógicas de dança na escola.

A swingueira, objeto desta pesquisa, se enquadra nesse objetivo de transformação, não apenas nos alunos, mas da forma geral como a dança dentro da escola é vista pela sociedade.

Desse modo, a pesquisa utilizou a abordagem qualitativa participante estruturada por meio de intervenção com 4 oficinas de dança para os jovens da educação de jovens e adultos (EJA), na Escola Municipal Antônio Santos Coelho Neto localizada no bairro litorâneo da Penha no município de João Pessoa. Participaram das atividades as turmas dos ciclos III e IV, no turno da noite, uma vez

ISSN: 2238-1112

por semana, no horário da disciplina de artes. A escolha da escola e das turmas contribuiu para o desenvolvimento do estudo por possuir grande concentração de jovens, o público-alvo desta pesquisa. Foram realizadas aulas mais dinâmicas e diversificadas, com conteúdos que fizessem parte do cotidiano destes estudantes, desta forma estimularia o interesse pelos estudos.

Cada aula se estruturou em momentos com alongamento, aquecimento (fig. 1), dinâmicas (fig. 2), composição coreográfica e roda de conversa. Os assuntos abordados em cada oficina foram baseados na educação por meio da swingueira, explorando temas transversais, pertencentes aos Parâmetros Curriculares Nacionais e os próprios conteúdos da área de conhecimento da dança. Foi criado o plano de aula da seguinte forma:

1º dia de oficina – “Conhecendo o corpo”: noções sobre o corpo humano (membros superiores, inferiores e as articulações);

2º dia de oficina – “Explorando os elementos da dança”: noções sobre espaço, tempo e peso;

3º dia de oficina – “Discutindo os temas que permeiam a swingueira”: ritmo e diálogo sobre as letras e temas das músicas de swingueira (machismo, racismo, sexualidade, etc);

4º dia de oficina – “A swingueira e seus resultados”: finalização com improvisação e coreografias da dança.

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Momento do aquecimento através de passos e do ritmo da swingueira.

Figura 2: Dinâmica do espelho. Em duplas e ao som da swingueira, uma pessoa acompanhavam os movimentos da outra pessoa e vice-versa, no meio da brincadeira, ao comando da professora, as pessoas trocavam de dupla.

2. Resultados e reflexões

A swingueira foi recebida com espanto pelos alunos e pela equipe escolar por raramente ser vista dentro da escola. Em cada aula surgiu um novo desafio. As turmas eram muito agitadas e muitos alunos possuiam grande resistência em se mover por acreditarem que dança não é estudo. Várias discussões surgiram em determinados momentos partindo da necessidade dos próprios alunos: “homem não

pode rebolar"; "mulher que dança swingueira não é bem vista"; "não se estuda dança".

Ao longo das atividades e discussões, começou a existir maior concentração, vontade de se movimentar e a visão destes alunos sobre a dança já não era mais a mesma. Apesar dos poucos dias de oficinas, os estudantes começaram a perceber a importância da dança na escola e como a swingueira também auxilia nesse processo de construção do conhecimento. Não apenas um conhecimento acadêmico, mas que dialoga principalmente com a vida.

Sendo um experimento reduzido no qual a swingueira esteve presente em uma proposta pedagógica de dança, a pesquisa aponta para a necessidade de sua continuidade em outros espaços educacionais para que mais jovens possam ter esta experiência e a relação entre o ensino de dança e a swingueira possa contribuir com o desenvolvimento da educação nas escolas.

Tatiana Domingos de Oliveria
UFPB
tatiianadomingos@hotmail.com
Graduada em Licenciatura em Dança (UFPB)
Dançarina, coreógrafa, professora de arte e pesquisadora voltada às danças da cultura popular e danças midiáticas.

Carolina Dias Laranjeira
UFPB
ca.laran@gmail.com
Professora do Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes/UFPB) e dos cursos de licenciatura em Dança e bacharelado e licenciatura em Teatro da UFPB. Graduada em Dança e Mestre em Artes (UNICAMP), Doutora em Artes Cênicas (UFBA), suas pesquisas abrangem os campos da dramaturgia da dança, estados corporais e processos criativos na interface entre a dança e as culturas populares e tradicionais.

Referências:

CHAGAS, Ledson. **Corpo, dança e letras:** um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações. Mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

LACERDA, Gabriela Limeira de. **É o tchan do brasil:** história, corpo e erotismo no pagode baiano dos anos 1990. 150 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

LEME, Mônica Neves. 2001. **"Segure o Tchan!":** identidade na "axé-music" dos anos 80 e 90. Cadernos do Colóquio (Publicação anual do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), p. 45-52.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola.** 6. ed. São Paulo: Cortez, 2012.
NASCIMENTO, Clebemilton. **Pagodes baianos:** entrelaçando sons, corpos e letras. Salvador: EDUFBA, 2012.
RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban.** 2. ed. São Paulo: Annablume, 2003.
SANTOS, Marcos Joel de Melo. **Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode.** Salvador, 2006. 237 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
VICENTE, Ana Valéria. **Frevo para aprender e ensinar**. Olinda: Editora da Associação Reviva; Recife: Editora UFPE, 2015.

ISSN: 2238-1112

Que corpo que dança? Corpo Estranho: Uma reflexão acerca das formas topológicas

Tayna Bertoldo da Silva (UFRJ)
Marta Simões Peres (UFRJ)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Essa partilha tem por objetivo apresentar os caminhos percorridos nesta pesquisa teórico-prática do projeto: Paratodos (DAC/UFRJ). Instigada em questões como: “o que é estranho?”, “Que corpo que dança?”, “Onde mora a loucura e a estranheza de um corpo?” me debrucei em uma pesquisa com formas topológicas[1] e dos gestos corporais de indivíduos com transtornos psíquicos do Paratodos para encontrar repostas através do movimento. Minhas experiências partem de uma direção coletiva do espetáculo “Ela é doida?”, marcada pela interatividade, em especial nas cenas do “surto”, do “remédio” e da “roda de poesias”. Desse modo, foram realizadas discussões que contestavam toda uma estrutura social pautada na exclusão, tendo na Dança os principais questionamentos quanto ao modelo de saúde mental, preconceitos e estigmas presentes em diversos patamares do convívio entre os indivíduos.

Palavras-chave: CORPOS DIVERSOS. DANÇA. FORMAS TOPOLÓGICAS. LOUCURA.

Abstract: This sharing aims to present the paths traveled in this research project theoretical-practice: Paratodos (DAC/UFRJ). Instigated on issues such as: “What is strange?”, “What body dancing?”, “Where does madness and the strangeness of a body live?” I leaned into a survey with topological forms and of the bodily figures of individuals with psychic disorders from Paratodos to find answers through the movement. My experiences depart from a collective direction of the spectacle “Is she crazy?”, marked by interactivity, especially in the “outbreak scenes”, the “remedy” and “poetries wheel”. Thereby, were realized discussions contested a whole social structure based on the exclusion, having in Dance the main questions regarding the mental health model, prejudices and stigmas present at different levels of interactions between individuals.

Keywords: DIVERSE BODIES. DANCE. TOPOLOGICAL FORMS. MADNESS.

1.Projeto de ensino-pesquisa-extensão ParaTodos UFRJ

O trabalho se dá pela experiência sensível da Dança, em que todos participam, independentemente de ter alguma condição específica corporal. O

[1] Linhas distorcidas. Situações que retiram o corpo do prolongamento das linhas geométricas, do virtuosismo. Trazem ideias de amassar, torcer, moldar, desenformar, a partir das combinações dessas linhas em constante transformação.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA
ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba
PRODAN
UFBA
UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020
PPGDAN UFRJ
ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL
PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Paratodos recebe em suas atividades pessoas com deficiência física, pacientes dos Centros de Saúde Mental próximos ao Campus Praia Vermelha da UFRJ – Instituto Municipal Philippe Pinel, CAPS Franco Basaglia, IPUB/UFRJ-, além de crianças autistas encaminhadas pelo setor de Fonoaudiologia do Instituto de Neurologia Deolindo Couto/UFRJ, Instituto Benjamin Constant (pessoas com deficiência visual), dentre participantes inscritos em cursos de graduação em Dança e pós-graduação da UFRJ e outras instituições de ensino, e participantes de extensão da comunidade em geral. Emergem na pesquisa descobertas dançantes que enfrentam a negação de diversos direitos entre os participantes com transtornos psíquicos e o permanente incômodo dos termos pejorativos como “anormal”, “maluco”, “perigoso” etc., ao invés de apenas pessoa com transtorno psíquico.

As aulas de dança baseiam-se na pedagogia de Angel Vianna, no Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento e na Teoria Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp na perspectiva da não-exclusão. Nos encontros do projeto realizamos atividades práxis (teórico-prática), leituras acerca de temas tais como saúde mental, reforma psiquiátrica, deficiência, conscientização; sensibilização corporal e estigma. Mantemos diálogo com profissionais dos centros vizinhos, que fazem encaminhamentos e relatam efeitos positivos das aulas. Assim, foram esses grupos de estudo que deram origem ao processo criativo de Leonídia. Por meio da leitura e seleção dos pontos relevantes da biografia de “Leonídia: a musa infeliz do poeta” (Fraga, 2002) e do Poeta Castro Alves construímos um roteiro. A história serviu de suporte à crítica a preconceitos contra a diversidade e ao modelo asilar. A confecção de figurinos e objetos cênicos foi assumida pela artesã e figurinista Maria Celia.

2. Roteiro da Criação da Performance de Dança ‘Leonídia, ela é doida?”

A infância e juventude das protagonistas se passa em meio a brincadeiras de criança e cantigas de roda, e crianças integram o elenco. Antes de partir para a cidade grande, simbolizando uma espécie de noivado, o poeta coloca um véu em Leonídia. Nas rodas de artistas dos centros urbanos, ele fica famoso, mas contrai tuberculose, e retorna a Curralinho, onde é recebido e cuidado nos braços da “infeliz serrana”. Quando viaja outra vez, adoece gravemente e morre, após uma cena de muita tosse e quedas, interpretada por Jair. A notícia de sua morte chega à Leonídia

ISSN: 2238-1112

interpretada por Berenice e Aparecida, que surta, se suja, grita, corre, enlouquece, avança sobre o público, tocando-os enquanto grita “ele morreu?!”. Durante o surto, uma das atrizes, Maria José, acrescentou o “caco” que acabou sendo incorporado pelo título da peça: “Ela é doida?”, repetido inúmeras vezes pelo elenco com dedo em riste na direção da protagonista. Um grupo de lavadeiras (Sophia Furtado, Júlia Scorzelli, Stela Luisa Miranda, Tayna Árvore, Tainá Planta, dentre outras intérpretes criadoras) retorna ao “rio” e comenta que ela se casou com um primo, forçada pela família, e chegou a ter uma filha, que morreu ainda muito pequena.

2.1. Leonídia é amarrada em uma camisa de força

Após essa tragédia, Leonídia tem outro surto e é amarrada numa camisa de força por um médico e uma enfermeira. Em seguida, afirmando comicamente “eu sou o médico”, ele indaga à protagonista: “você já tomou seu remedinho hoje?”, pergunta que repete, sacodindo uma caixa de balas “tic-tac” azuis (cor do medicamento haldol), ministrando a todo o elenco e oferecendo também ao público. Uma atriz (interpretada por Marta Bonimond) que vinha caminhando lentamente como um ser fantasmagórico, também vestida com camisa de força, aproxima-se da “Leonídia jovem” e, tocando-se costas com costas, ambas começam uma coreografia vigorosa. É a passagem do tempo e a troca das personagens pela que assume o papel de Leonídia velha. Esta solta lentamente os braços das mangas da camisa de força, e dança um solo indescritível, até morrer. Uma das atrizes, joga em todas as direções pedaços de papel/poemas. Parte é distribuída e recitada pelo elenco e público. Inicia-se um livre dançar, seguindo de um até logo.

3. Princípios do pensamento de Helenita

A diversidade e a atenção para o movimento humano independentemente de padrões e virtuosismo, consistem em bases do pensamento de Helenita, com o qual o Paratodos possui estreita sintonia. A TFD enfatiza princípios que fornecem suportes para a abertura de disponibilidades múltiplas nas diferenças dos corpos e suas aplicações na Dança, por meio da pesquisa ilimitada de possibilidades de manifestação do movimento. Esta pesquisa envolve o desenvolvimento da intuição e de aspectos cognitivos, afetivos e motores da corporeidade. As inúmeras possibilidades de conexões permitem a criação de metodologias diversas de ensino

ISSN: 2238-1112

para diferentes corpos, com ou sem necessidade específica. Como não existe um padrão a ser seguido e a pesquisa de movimento é infinita, uma pessoa pode dançar com qualquer parte do corpo. Uma vez que a proposta de Helenita não é fechada, as sugestões, comportamentos, atitudes emocionais e movimentos corporais podem ser transformados em situações exploratórias de construção conjunta do processo criativo.

Pensar a Dança enquanto espaço de democratização da multiplicidade de corpos, é se abrir para formas distintas de conhecer e potencializar o corpo. “A criatividade é o catalisador por excelência das aproximações de opostos. Por seu intermédio, sensações, emoções, pensamentos, são levados a reconhecerem-se entre si, a associarem-se, e mesmo tumultos adquirem forma.” (SILVEIRA, 1981, p. 11).

3. Estar dentro e fora da fôrma. Quem é normal?

O modelo médico descreve como um corpo fora da fôrma um sujeito estranho, que foge da norma. As classificações diagnósticas olham para este ser humano de forma distante, enquanto, o modelo biopsicossocial procura fazer jus a essa complexidade buscando analisar a gênese e o desenvolvimento dos transtornos psíquicos sob diferentes pontos de vista, de acordo com os diferentes fatores que os influenciam. O ser topológico é uma forma que desvela a potência o que vigora no íntimo de cada corpo.

O corpo estranho gera um desconforto na sociedade. No dia a dia somos condicionados a protocolar como patológico tudo o que se desvia do normal. Mas o que entendemos por normal? Tudo que é caracterizado como normal é aceito facilmente, por quê? Segundo Canguilhem (2002), a normatividade está presente fenomenologicamente no próprio ser vivente e na vida. Canguilhem afirma que a norma é individual, ou seja, capacidade de um ser de se adaptar ao meio. Cada ser tem sua própria concepção do que seria o normal para si mesmo, caracterizando a capacidade de tolerar as variações da norma. Para Foucault (1994) e Illich (1975), a definição de anormalidade muda de uma cultura para outra. Cada população cria suas próprias doenças, e a anormalidade, que pode ser considerada em uma cultura doença, em outra pode ser considerada crime, manifestação de santidade ou mesmo, resultado de pecado. A norma não faz parte da natureza, não é algo que o

ISSN: 2238-1112

homem “descobre” objetivamente, através da pesquisa científica. Ao contrário, ela faz parte de um processo de construção histórica e social, com colaboração de pesquisadores, filósofos, práticas institucionais, interesses políticos etc. Ao contrário de ser uma descoberta da ciência, a norma é o que condiciona e dirige o olhar do pesquisador. A doença que era antes considerada como anormal, foi instituída como normal a partir de Leriche e Canguilhem, por ser considerado como parte da experiência de vida do ser. O que não é normal é trancafiar os corpos, isolar esses indivíduos como pretensão de tratamento.

A médica psiquiátrica Nise da Silveira criticou veemente a postura tradicional da cultura médica que transformava o indivíduo e o seu corpo em meros objetos de intervenção clínica como lobotomia, camisa de força, uso medicamentoso de ação sedativa que altera os processos mentais e alterando as emoções e os comportamentos das pessoas que os usavam, podendo ainda causar dependência. Lutou contra diversas outras ações violentas praticadas aos sujeitos com transtornos psíquicos. Todos têm o direito fundamental à liberdade, o direito a viver em sociedade, além do direito a receber cuidado. E foi nas práticas sensíveis corpóreas que Nise mergulhou-se transformando a vida de tantos clientes pela livre expressão corporal humanizando o tratamento médico para com eles e a Dança foi uma delas, se utilizou de experimentações sensórias corporais.

Tendo em vista os aspectos observados, é visto que a Dança sob a ótica sensível de Helenita, Angel, Bartenieff, é uma área de conhecimento que promove experiências potencializadoras que instiga um saber corporal de forma integrada (aspecto emocional, físico, intelectual, psíquico, social, criativo, educacional, relacional), acolhe a multiplicidade de corpos e no projeto Paratodos é um espaço onde a diferença é sempre bem-vinda. Somos corpos DiVersos. Esse relato de experiência trata-se, portanto, de viabilizar a importância de se pensar a Dança para todos, romper paradigmas com práticas excludentes e difundir estudos da Dança Saúde no âmbito da Saúde Mental e Acessibilidade. O projeto de Dança Paratodos UFRJ é um espaço de fala, de liberdade, descoberta, aprendizagem, é uma zona de ProCura, que no latim, cura quer dizer cuidado.

Tayna Bertoldo da Silva
UFRJ
taynabertoldo@hotmail.com
Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Educadora de Dança Poética Clínica em espaços não-formais de acessibilidade e psiquiatria, integrante dos projetos ParaTodos (DAC-UFRJ), Alfacorpo (DAC-UFRJ), Instigando a Ciência e a Tecnologia pelo VídeoDança (DAC-UFRJ).

Marta Simões Peres
UFRJ
martasperes@gmail.com
Professora colaboradora do PPGHCTE, coordenadora do ParaTodos, Trupe DiVersos e do setor de Artes do GIEESAA, GIMENPEC (Instituto de Química) – CCMN.

Referências:

CANGUILHEM, G. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, M. **A História da Loucura na Idade Clássica** (1961). 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRAGA, Myriam. **Leonídia: a musa infeliz do poeta Castro Alves**. Salvador: Casa de Palavras, 2002.

PERES, Marta; LIMA, André Meyer Alves. **"Leonídia: ela é doida?"; Produção Partilhada do Conhecimento e Criação Cênica Polifônica**. Rio de Janeiro: Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, AMPAP e ANPROM, 2016.

PERES, Marta Simões. Paratodos**. Diversidade, dança e saúde**. IN FERRAZ, Wagner e MOZZINI, Camila. Estudos do corpo: encontros com arte e educação. Porto Alegre: Indepin, 2013.

PERES, Marta. **ParaTodos: Dança, Polifonia e Produção Partilhada do Conhecimento**. Rio de Janeiro: Interagir Pensando a Extensão, 2016.

SILVEIRA, Nise. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Editora: Alhambra, 1981.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Um novo olhar para o adeus: a transformação do efêmero e eterno

Thais dos Reis Vieira (UFBA)

Relato de experiência sem demonstração artística

Resumo: “Um novo olhar para o Adeus" é a recriação de um solo de dança realizado para compor o Oriki de Laís Góes em 2019 na Escola de Dança da UFBA. Dançado inicialmente por Laís em 1968, o solo foi reconstruído com base nas lembranças de gestos e sensações memoradas por ela. O Oriki foi um evento para reverenciar Laís, sua trajetória de amor e dedicação à dança. Ao partilhar essa experiência prestigio a relevância da figura de Laís para a dança soteropolitana e brasileira, apresentando um modo de elaborar dança refletindo sobre a ancestralidade e a possibilidade de eternizar essa manifestação efêmera que é a dança.

Palavras-chave: PROCESSOCRIATIVO. ANCESTRALIDADE. HISTÓRIA

Abstract: “A new look at Adeus” is a recreation of a dance solo performed to compose Laís Goés’ Oriki in 2019 at the UFBA Dance School. Danced by Laís in 1968, the solo was reconstructed based on the memories of gestures and sensations memorized by her. Oriki was an event to revere Laís, her trajectory of love and dedication to dance. By sharing this experience I honor the figure of Laís for Salvador and Brazilian dance, a way of elaborating dance reflecting on the ancestrality and the possibility of externalizing this ephemeral manifestation that is dance.

Keywords: CREATIVEPROCESS, ANCESTRALITY, HISTORY

Este trabalho pretende relatar o processo de recriação e apresentação de um solo de dança intitulado “Um novo olhar para o Adeus” realizado para compor o Oriki de Laís Góes no ano de 2019 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. “Adeus” originalmente dançado por Laís em 1968, tinha coreografia de Rolf Gelewski; a dança foi reconstruída por mim, a nova dançante do solo, e pela Profa. Dra. Daniela Guimarães, mentora do projeto, a partir das lembranças de gestos e sensações memoradas por Laís Góes.

Oriki de Laís, foi uma homenagem ocorrida em 25 de abril de 2019, organizada pelas professoras Dra. Carmen Paternostro[1], Dra. Suki VC Guimarães [2]

[1] Diretora da Escola de Dança da UFBA;
[2] Vice-coordenadora do colegiado de graduação da Escola de Dança da UFBA;

ISSN: 2238-1112

e Dra. Daniela Guimarães[3] e pela estudante Lindete Souza[4]. Naquela noite, a dançarina Nadir Nóbrega[5] contou ao público sobre a história e a importância de Laís Goés para a escola, além de mim, Clyde Morgan[6] e Tânia Bispo[7] também dançaram em reverência a ela e Inaicyra Falcão[8] fez uma apresentação musical. Laís Góes é artista da dança, foi uma das primeiras mulheres formadas pela Escola de Dança da UFBA, portanto, uma das primeiras pessoas formadas em curso superior de dança no país; atuou como professora e diretora do departamento dessa mesma instituição (1970 à 1973), ao longo dos anos 70 foi intérprete e diretora artística do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA.

Dançado pela primeira vez por Laís Goés em 1968, “Adeus”, foi coreografado por Rolf Gelewski, com trilha de Edu Lobo na voz de Maria Bethânia; não há registros em vídeo dessa dança, somente uma imagem em foto. Para recriar esse solo partimos então das memórias de Laís, em um café da tarde em sua casa, reunimos eu, ela e Daniela Guimarães; três gerações de mulheres imersas nas lembranças dos gestos e sensações que compunham aquela dança. Fomos pescando vestígios na sua fala que nos revelaram a matéria-prima que estruturaria o solo, encontrando indicações sobre fluidez e movimentações de braços e mãos. Ela nos contou sobre seu corpo - um corpo elástico que se move pela flexibilidade, me reconheci nessa descrição, eu também tenho uma predisposição às movimentações fluidas e elásticas - um desaguar ao se mover.

Diante dessas informações, Daniela e eu elaboramos uma apresentação em Improvisação em tempo-real, linguagem na qual:

> O sujeito (bailarino, ator, músico, iluminador, grafista ou editor de imagens), ao estabelecer relações com o ambiente (a música, o texto, a arquitetura, a iluminação, a cenografia, a imagem – fotográfica, cinematográfica, videográfica – ou outro corpo-sujeito), cria cenas através destes embates, que, ao se organizarem em uma linha no tempo e redimensionarem o espaço da cena, imprimem na obra a sua própria construção. (GUIMARÃES. 2012. p.19)

[3] Coordenadora de ações artístico-acadêmicas da Escola de Dança da UFBA;
[4] Mestranda no Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDança);
[5] Pesquisadora e professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL;
[6] Professor, pesquisador, dançarino e coreógrafo;
[7] Dançarina, diretora coreográfica, pesquisadora e terapeuta Junguiana;
[8] Cantora lírica, professora doutora e pesquisadora das tradições africano-brasileiras, na educação e nas artes performáticas no Departamento de Artes Corporais da Unicamp;

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Registro feito por Benedito Cirilo da apresentação de “Um novo olhar sobre o adeus” na Semana Inaugural de 2020 na Escola de Dança UFBA

Sinto essa dança como um mergulho no mar de Laís, no mistério profundo e antigo que é a sua história para mim. A luz azul, que Daniela elegeu para “Um novo olhar sobre o adeus”, tomou conta do espaço e me levou desde os ensaios para um tempo em que minha vida na terra não era nem uma ideia. Dancei sendo banhada por ondas maiores que minha curta existência conseguia dimensionar. A letra e a voz de Maria Bethânia conduziram meu corpo pelo espaço e era como se eu estivesse sendo ninada por todas as matriarcas da dança ali presentes. De tão onírica, às vezes desconfio que essa dança não existiu, que foi um sonho, um devaneio.

Ao presentificar as memórias de Laís me percebo parte e continuação de sua história, compreendo meu dançar regado por suas águas, pelas ondas antigas lançadas por ela que, repercutidas ao longo das gerações, chegarem a mim, se refizeram em mim. Entendo, então, sobre ancestralidade e circularidade do tempo, sobre como o movimento dos eventos e das ideias vão compondo a história de um lugar em espiral, por aquelas que ali estiveram e por aquelas que um dia virão, em constante transformação e complementação.

Compreendo “Um novo olhar sobre o adeus” como possibilidade para acessar a ancestralidade da Escola de Dança, ancestralidade assimilada pela concepção africana que como me aponta Leda Maria:

> inclui, no mesmo círculo fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade

ISSN: 2238-1112

> necessária, em contínuo processo de transformação e de devir". (MARTINS. 2003 p. 75)

Não há como reproduzir o que foi feito no passado, porque o tempo já passou, o contexto é outro, a pessoa que dança é outra. No entanto, o passado está tão vivo no presente quanto o futuro e o que fazemos ao dançar é invenção sempre, ainda que a matéria-prima permaneça a mesma, a efemeridade da dança não permite que a repetimos. Assim, eternizamos o momento nas memórias daquelas que a presenciam, seja em cena ou em contemplação.

Autora:Thais dos Reis Vieira
UFBA
Email: thais.dos.reis.26@gmail.com
Graduanda em Licenciatura em Dança na Universidade Federal da Bahia. Técnica em dança formada pelo Centro Paula Souza na Etec de Artes. Foi aprendiz do Projeto Núcleo Luz. Integrou a Com[som]antes Cia de Arte e a Ca.Ja. Participou do elenco do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. Integrou o elenco do Balé Jovem de Salvador

Orientadora: Daniela Bemfica Guimarães
UFBA
Email: artecose@hotmail.com
Daniela Guimarães. Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA (2012/2017). Docente Permanente do PPGDANÇA/UFBA e PRODAN. Líder do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2018), com "Trilogia do sonhar".

Referências:

GUIMARÃES, Daniela. **Dramaturgias em tempo presente: timeline da improvisação cênica da Companhia Ormeo**. Salvador, 2012. 227 f. Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Línguas e Literatura: Limites e Fronteiras.** Santa Maria, RS. (v. 26). (p.63-81). 2003.

ISSN: 2238-1112

Dança, raça, gênero e beleza: o feminismo negro como empoderador de corpos

Thaisa Faustino de Souza (UFRJ)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Relato baseado na videodança **Olhar**, a qual aborda questões vividas por mim, uma negra mulher, em uma sociedade estruturada aos moldes racistas e machistas herdados do colonialismo europeu. A cultura escravocrata que submete corpos negros, desde os primeiros anos de vida, à rejeição e à invisibilidade, apresenta diversas nuances na relação entre indivíduos. Nesse relato a dança desvela e elucida histórias vivenciadas pelo meu corpo que, simultaneamente, empodera sua dança à luz de pensamentos destacados pelo feminismo negro. Assim, o trabalho convida à análise dos papéis que exercemos na sociedade e à promoção de mudanças que alterem as estruturas que mantém negras mulheres em constante preterimento.

Palavras-chave: CORPO. NEGRA. MULHER.

Abstract: Report based on **Olhar**, video dance that approaches issues lived by myself, a black woman, in a society racist and male chauvinist, due to european colonization. The slaver culture that makes black bodies, since its first years, reject and invisible, show us several nuances in people relationship. This report unveil and clarify stories lived by myself in order to be empowered, based on thoughts highlighted for black feminism. It is an invitation to everyone to look at the roles that we have had in society, and also an invitation to promote changes in order to transform the structure that put black women in constant neglect.

Keywords: BODY. BLACK. WOMAN.

1. Videodança Olhar

O relato de experiência é acerca da videodança **Olhar**, que trata da minha vivência enquanto negra mulher, entendendo que traços afrodescendentes tendem a se destacar do gênero em um país de origem colonial e escravocrata, que ainda mantém sua população sob uma estrutura que determina o valor das vidas de acordo com a cor da pele. A pele, o maior órgão do corpo humano, é, em nossa sociedade, fator que atribui valor à nossa existência e à nossa potência. A videodança **Olhar** inicia com um corpo de costas, cabisbaixo, desejando desfazer-se de si próprio. Envergonha-se de todas as atribuições que lhe são dadas, envergonha-se de seu contexto na sociedade, envergonha-se de sua história.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; ppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Imagem inicial da videodança **Olhar**

A historiadora Maria Aparecida da Silva diz no livro **Racismo e anti-racismo na educação:** repensando nossa escola que “a exclusão escolar é o início da exclusão social das crianças negras.” (CAVALLEIRO, 2001, p. 66). Então, pensemos, como é, primeiramente, ser criança, período de vulnerabilidade e de importantes processos de desenvolvimento na vida humana, e negra, em um mundo onde o eurocentrismo domina uma enorme gama de padrões seguidos, majoritariamente, sem qualquer questionamento? Ao corpo de uma criança negra são ditadas regras que se intensificam, significativamente, quando se trata de um corpo feminino. Meninas negras brincam, têm acesso a revistas, programas de televisão, redes sociais. Meninas negras leem livros, ouvem músicas, cantam, dançam. O livro **Sim à igualdade racial** apresenta um trecho que diz “(...) um público que é exposto, frequentemente, a determinadas imagens, por exemplo, teria mais probabilidade de encontrar relações de semelhança com este conteúdo (…)” (GÉNOT, 2018, p. 128). Desse modo, é possível analisarmos os conteúdos aos quais temos sido expostos ao longo de nossas vidas, nas brincadeiras, nas revistas, na televisão, nas redes sociais, nos livros, nas músicas. Uma menina negra cresce ouvindo o racismo disfarçado na brincadeira dos colegas, brinca com bonecas que em nada se assemelham ao seu fenótipo, abre revistas e, dificilmente, vê alguém que com ela se pareça. Na televisão, mulheres negras ainda possuem pouco destaque, nas redes sociais sofrem ataques racistas, muitos livros contam a história

ISSN: 2238-1112

de seus ancestrais negros sob a ótica do branco colonizador e, como em diversas expressões arraigadas em um país de cultura racista, temos letras de músicas que apresentam a história de nossa injusta e desigual origem.

Na videodança, diante do corpo, uma sombra, um assombro de seu passado, presente e futuro, reunidos em um único tempo. Negras mulheres são subjugadas pelo racismo e pela cultura patriarcal, que visa ao homem como provedor, como máxima potência, devido à sua força física. Novamente em menção ao livro **Sim à igualdade racial**, “O termo raça (...) teria pelo menos dois sentidos analíticos: um relativo à biologia genética e outro relativo à sociologia, usado para explicar a sua implicação na estruturação das relações raciais (...)” (GÉNOT, 2018, p. 35). Logo, a raça de um indivíduo é atribuída de acordo com a cor de sua pele, o que não recebe qualquer respaldo científico, porque o conceito de raça entre humanos existe socialmente, e não biologicamente.

Segundo Grada Kilomba no livro **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano “(…) o impacto simultâneo da opressão ‘racial’ e de gênero leva a formas de racismo únicas que constituem experiências de mulheres negras e outras mulheres racializadas.” (KILOMBA, 2019, p. 98). Um corpo negro mulher, em suas investidas de mudança, tem seus órgãos olhos e pele rejeitados, assim como os fios que nascem de sua cabeça. Até mesmo a cartilagem de seu nariz foge aos padrões e, por isso, é tripudiada. Um corpo negro mulher que cresce sendo podado e, assim, segue podando-se, cumprindo em si a missão do opressor. Esse corpo segue na tentativa de ser apenas um corpo mulher, inativando sua pele e todos os traços que o tornam um corpo não branco.

2. Transformações acerca do olhar

Embora esse corpo passe por tamanho processo de desqualificação, o mesmo tem em si um potencial incorruptível, o de olhar e questionar. Foi a partir dos meus questionamentos acerca da pele que levei um projeto de dança à unidade feminina de Centro de Socioeducação Professor Antônio Carlos Gomes da Costa, na cidade do Rio de Janeiro. O projeto denominado *É uma questão de cor* questionava o racismo e o machismo presentes em diversos patamares do convívio social, realizado nesse espaço durante um período de cinco meses. Foi pensando na pele que, à luz dos termos empoderamento e feminismo negro, dancei com as

ISSN: 2238-1112

participantes das oficinas o reconhecimento de nossa afro ancestralidade e respondemos com o movimento de nossos corpos as ofensas racistas e machistas que recebemos ao longo de nossas vidas. Na videodança o corpo olha-se, mira em seu reflexo e reflete. O questionar se torna seu principal aliado e, junto dele, emergem ações que reconstituem o corpo, outrora anulado de suas próprias características. É pensando na pele, maior órgão do corpo humano, que nos reveste por inteiro, que aguço o potencial de outros órgãos. Órgãos que também passam por um processo de padronização em nossa sociedade, órgãos que auxiliaram e auxiliam até o presente momento em meu entendimento como negra mulher. Convido-os a também aguçarem o órgão com o qual enxergam, se veem e veem o mundo. Um convite ao olhar de cada indivíduo, mesmo os que prefiram desviar sua atenção ao que lhes seja mais aprazível. Um olhar que não se refere ao deleite, mas ao incômodo, ao reparo das circunstâncias que formataram pensamentos e, assim, corpos. Olhar, seja através dos olhos, seja através das mãos, seja através de qualquer outra parte do corpo. Olhar, questionar e, assim, modificar as estruturas.

Thaisa Faustino de Souza
UFRJ
thaisafaustino92@gmail.com
Graduanda em Licenciatura em Dança na UFRJ. Bolsista de iniciação científica do projeto de pesquisa “*Macumbança*: encruzilhadas de filosofias, poéticas e macumbas como danças”, coordenado pelo Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes. Diretora de movimento do espetáculo “Nona Nuvem” – Placenta Companhia de Teatro Ritual. Idealizadora do projeto *É uma questão de cor.*

Orientador
Igor Teixeira Silva Fagundes
UFRJ
igortsfagundes@gmail.com
Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ e coordenador do curso de Bacharelado em Teoria da Dança na UFRJ. Lidera o Grupo de pesquisa Corpo, educação e poéticas interdisciplinares. Doutor em Poética (UFRJ), poeta, ensaísta e autor, entre outros, de **Poética na incorporação** e **Pensamento dança**.

Referências:

CAVALLEIRO, Eliane. **Racismo e anti-racismo na educação:** repensando nossa escola. 3.ed. São Paulo: Selo Negro Edições, 2001.
GÉNOT, Luana. **Sim à igualdade racial:** raça e mercado de trabalho. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

KILOMBA. Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SOUZA. Thaisa Faustino de. **Olhar.** Rio de Janeiro: 2021. Disponível em: <https://youtu.be/RLzyafj0XQo>. Acesso em 11 jul. 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Companhia de dança de médio porte: cotidiano, artes e relações

Vanessa Paula de Oliveira (UFMG)

Comitê temático Relatos de Experiência

Resumo: Este é um relato da minha trajetória na companhia Lamira Artes Cênicas, de Palmas (TO), que pretende explorar aspectos do cotidiano de trabalho, dando ênfase aos bastidores da cena. Diz respeito aos principais aspectos da vivência artística e das questões de cunho profissional, como a realidade dos mecanismos de trabalho desta Cia. de médio porte. A partir do conceito de experiência (BONDÍA, 2002) e da perspectiva de corpo integral (RIBEIRO, 2012), pontuo como se dá essa vivência e quais os impactos da rotina de trabalho. As reflexões sugerem não apenas os afetos que decorrem das proposições artísticas, mas os afetos das relações interpessoais e trabalhistas. O contexto é o de sobrevivência através da dança/arte no Norte do país, sob o ponto de vista e vivência de uma artista-bailarina. Este relato partilha um caminho artístico-reflexivo que abre espaço para um olhar mais crítico acerca das relações, as quais constituem integralmente as nossas experiências enquanto sujeitos.

Palavras-chave: COMPANHIA PROFISSIONAL. DANÇA. TRABALHO. ARTE. RELAÇÕES.

Abstract: This is an account of my trajectory at the company Lamira Artes Cênicas, from Palmas (TO), which intends to explore aspects of daily work, emphasizing the backstage of the scene. It refers to the main aspects of artistic experience and professional issues, such as the reality of the working mechanisms of this medium-sized company. From the concept of experience (BONDÍA, 2002) and from the perspective of the whole body (RIBEIRO, 2012), I point out how this experience takes place and what are the impacts of the work routine. The reflections suggest not only the affections that result from artistic propositions, but also the affections of interpersonal and labor relations. The context is one of survival through dance/art in the North of the country, from the point of view and experience of an artist-ballerina. This report shares an artistic-reflective path that makes room for a more critical look at relationships, which fully constitute our experiences as subjects.

Keywords: PROFESSIONAL COMPANY. DANCE. WORK. ART. RELATIONS.

1. Introdução

Este resumo pode ressoar em muitos bailarines que viveram uma companhia de dança como trajetória profissional, pois os bastidores desta cena dialogam e se cruzam. Trago reflexões sobre minha trajetória na Cia. Lamira Artes Cênicas (TO), experiência que busquei justamente pelo universo artístico, contudo, a

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

mesma ficou longe de ser marcada somente por este quesito. Meu intento aqui é recorrer ao cotidiano relacional para transpassá-la em sua integralidade. Peço licença à classe artística da dança para trazer criticidade a aspectos importantes, por vezes silenciados.

2. À luz da experiência artística

Aqui eu encontrei o fazer de uma direção artística, tão perto porque éramos poucos: quatro integrantes no elenco. A sorte foi a proximidade, pois o diretor é um grande artista, e isto se refletia na qualidade dos espetáculos, que eram cheios de detalhes, amarrações e embebidos de hibridismos, como elementos do teatro, música e circo. A linguagem principal era a dança, então fazíamos aulas de clássico e contemporâneo ministradas pelo próprio diretor, e as demais habilidades recebiam treinamento específico.

Nos processos de pesquisa artísticos, por uma escolha metodológica, propunha-se aos bailarinos algumas vivências fora do espaço de ensaio. Para uma das pesquisas visitei centros espirituais, conheci a ayahuasca, ritos, cantos e gestos simbólicos de diferentes religiões. Para outra, eu raspei a minha cabeça. E tudo fazia sentido. Segundo Bondía (2002, p. 21), “(...) A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”. É desta experiência que me refiro aqui. Desde a mudança para Palmas fui tocada pelos seus traços, pelo seu calor, sua terra vermelha, rotatórias e muitos pés de manga e caju. Era tudo novo, era tudo outro, e vivi enquanto sujeito da experiência, que como afirma Bondía (2002, p. 24) “é um sujeito ex-posto. (...) com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco”. No âmbito artístico, todo o universo cênico foi bem-vindo. Porém, nenhum edifício se sustenta com apenas um de seus pilares.

2. O contexto profissional

A Cia. era uma empresa e se mantinha através de projetos dos âmbitos municipal, estadual e federal. Na época (2016-2018) participei de projetos através da Lei Rouanet e da iniciativa de grandes instituições. Por um ano fui parte do elenco e também assessora de imprensa, uma função para além da cena. As questões de ordem trabalhista me geraram dúvidas e estranhamentos à época. Na reflexão de hoje podemos começar pelo fato de que nunca houve um contrato. Feriados,

ISSN: 2238-1112

consultas médicas, horários extras, e funções exercidas eram alguns dos aspectos trabalhistas feridos. Com uma compreensão limitada do contexto, a frustração, exaustão, e desmotivação, foram sentimentos que se estabeleceram. Identifico a reprodução de lógicas de produção aceleradas e excludentes presentes no sistema capitalista, que sugerem passar à frente o que nos foi passado, e alimentam a descrença em uma realidade melhor e possível. A ausência de respeito a um vínculo empregatício fez esmurecer a qualidade do ofício em si, que é ser artista da dança vinculada a uma Cia. Pergunto: até onde alargamos nossos limites para sustentar um trabalho em dança, e o que estamos normalizando pelo mesmo motivo?

3. A potência das relações

Entre aspectos artísticos e profissionais, entram em negrito a potência das relações. A ausência de uma comunicação coerente fazia surgir o borramento dos *status* de “empresa” ou “grupo”, sendo ambos os discursos existentes, mas alçados em momentos oportunos. Dos quatro integrantes, dois eram diretores e donos da Cia., e também casados entre si. A convivência em tempo integral de uma equipe assim desenhada, tornou refinada a percepção para o que era uma questão do trabalho com a dança e o que não era. Estas interferências permeavam decisões e a gestão de pessoas. Presentes em muitos contextos de dança, a competição e as pressões estéticas, também faziam parte das relações.

Nas inúmeras circulações com a Cia., em contato com pessoas, culturas e lugares por mim inimaginados, não houve um só momento em que eu não estive perpassada pelas relações inconsistentes. Isso mostra que o sujeito da experiência “ex-posto”, é também um “corpo-mente-ambiente” (RIBEIRO, 2012, p. 88), ou seja, um corpo integral, que é continuidade da mente e do ambiente contexto. Eu não enxergava uma forma possível de estar blindada dos conflitos, desestabilidades, e, nem seria possível pressupor essa possibilidade, a um corpo que é relacional e que tem sua experiência “como um fenômeno que ocorre por meio do vínculo” (RIBEIRO, 2012, p. 199).

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Foto por Marina Cavalcanti. Espetáculo “Olhai Por Nós” apresentado na Caixa Cultural Fortaleza em 2017. Cia Lamira Artes Cênicas. [1]

4. Considerações finais

Ausência do desejo de dançar, criar, questionamentos da profissão, condições e perspectivas, foram consequências. Percebi como as relações em desarmonia e que fogem ao saudável prejudicam as expressões artísticas e nos distanciam uns dos outros. Mas aqui evidencio a importância de se estabelecer contratos, definir e respeitar limites, e desenvolver uma consciência crítica e empática ao contexto trabalhista da dança. Sentimentos de raiva e revolta tem me convidado a perceber o que tanto me incomoda. Neste ponto, a qualidade das relações se tornou algo primordial, pois constatei que elas não foram apenas o cenário de ricas experiências artísticas, mas as perpassaram, as modificaram, e muitas vezes definiram o tom das experiências. Elucidar a presença de excessos é uma forma de antever silenciamentos e prevenir perpetuações. O meu anseio é por percursos onde nos sintamos seguros e onde haja espaços para que os artistas-bailarines se ancorem e floresçam.

[1] Esta imagem faz jus a um momento do espetáculo representado pelo “monstro da vaidade”, quando a personagem olha para o espelho e tem um choque por não se reconhecer na forma que se apresenta.

ISSN: 2238-1112

Autora: Vanessa Paula de Oliveira
UFMG
vanessa.cefetmg@gmail.com
Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com mobilidade acadêmica realizada no curso de Teatro pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Professora das modalidades jazz dance e dança contemporânea em escolas livres na cidade de Belo Horizonte, e envolvida com a atuação cênica profissional.

Orientadora: Ana Cristina Carvalho Pereira
EBA/UFMG
anacristina.cpereira@gmail.com
Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuando no curso da Graduação de Licenciatura em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes. Coordena o Grupo de Pesquisa Laboratório GESTOLab (credenciado pelo CNPq), os Projetos de Extensão Linguagem Corporal na Educação Infantil e Profissionalização da Dança. Artista da Dança.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [online], n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 20. jan. 2021.

RIBEIRO, M. M. **Corpo, Afeto e Cognição na Rítmica Corporal de Ione Medeiros**: Entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas. Belo Horizonte, 2012. 324f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corpos dançantes, corpos presentes: a formação continuada e os processos artísticos para uma educação emancipadora

Vera Passos Santana (UFBA)
Rose Bárbara da Silva (UFBA)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: A proposta deste trabalho é experienciar a dança e a capoeira na formação continuada de profissionais locais e estrangeiros. A pesquisa se alinha ao pensamento de Rangel (2015) ao propor uma compreensão alternativa dos métodos educativos. No Projeto de Vera, *Dançando na Terra* – que parte do reconhecimento do corpo-universo – onde o alimento vem dos ancestrais que cultivam cada lugar com abundância. O Projeto *Capoeira um Corpo que Dança*, de Rose, incorpora conceitos ligados à Dança Afro-brasileira e à dança popular para a reinvenção de processos com mestres de capoeira. A formação continuada nesses ambientes contribui para uma educação emancipadora, Rancière (2002), pois instrumentaliza profissionais à (re)inventar formas de ser, estar e ver o mundo, a ancestralidade, as capacidades intelectuais e sua construção como sujeitos de seu próprio conhecimento; além de criar indicativos de desenvolvimento humano, social e econômico.

Palavras-chave: FORMAÇÃO CONTINUADA. ARTE. EDUCAÇÃO. EMANCIPAÇÃO.

Abstract: The purpose of this work is to experience dance and capoeira to keep education from local and foreign professionals. The research is close with the thought of Rangel (2015) by proposing an alternative understanding of educational methods. In The Vera Project *Dançando na Terra* – which starts from the recognition of the universal body -, the training of dancers is based on codes and symbols conected to Yorubá mythology. The Project Capoeira Um Corpo que Dança, by Rose, incorporates concepts related to Afro-Brazilian Dance and popular dance for the reinvention of process with capoeira masters. The formation in these environments contributes to an emancipatory education, Rancière (2002), as their professionals crew are (re)invent ways of being/seeing the world, ancestry, intellectual capacities and construction as subjects of their own knowledge; Beyond of creating statistics of human, social and economic development.

Keywords: CONTINUOUS TRAINING. ART. EDUCATION. EMANCIPATION.

1. Corpos dançantes, corpos presentes

Nossos trabalhos, enquanto profissionais da dança e da capoeira, estão relacionados e alinhados entre si, na medida em que buscam a formação continuada de profissionais locais e estrangeiros. Estes projetos se identificam na medida em

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

que pensados e desenvolvidos por mulheres soteropolitanas de corpas negras e de bairros periféricos carentes, ambas dedicadas há anos às danças de matrizes Afro-brasileiras.

O Projeto *Dançando na Terra*, de Vera, parte do reconhecimento do corpo-universo, em que o alimento vem de ancestrais que cultivam cada lugar com abundância. Tem como principal fundamento a Técnica Silvestre, desenvolvida por Rosângela Silvestre, na qual há um sistema potente de formação regular de bailarinos a partir de códigos e símbolos da dança relacionados à mitologia Yorubá. As danças, cânticos e histórias dos Orixás são trazidos como fonte inspiradora nos processos de ensino-aprendizagem, que manifestam as *conversas corporais*. O estudo atua cognitivamente para projetar a notabilidade dos conhecimentos, provocar uma escuta corporal que desperta inteligências naturais do corpo-sujeito e dar atenção às possibilidades investigativas que se desdobram na prática emancipatória, em que todes são bem vindes.

Figura 1: Curso de Técnica Silvestre, Rússia, 2019.

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Curso de Técnica Silvestre, Argentina, 2018.

O Projeto *Capoeira, um Corpo que Dança*, de Rose, incorpora conceitos ligados à Dança Afro-brasileira e investe em processos com mestres, professores e alunes de capoeira da França, Alemanha, Polônia e do bairro da Pedra Furada, no Bonfim, Salvador, Bahia. O planejamento é desenvolvido não somente enquanto prática pedagógica voltada para o ensino de capoeiristas, mas como ferramenta política e de desenvolvimento artístico. O trabalho, que busca reinventar olhares, contempla expressões da dança popular e chama atenção para a transversalidade. O processo artístico pedagógico colabora com a formação continuada desses profissionais que nunca haviam dançado a se expressar, desenvolver sua auto-estima e ampliar suas possibilidades de atuação profissional.

ISSN: 2238-1112

Figura 3: Apresentação de grupos de Capoeira do Bairro do Bonfim na Mostra Vozes de Palmares, 2019.

Figura 4: Oficina de Dança Afro brasileira com profissionais da Capoeira, em Bordeaux, França, 2017.

As propostas possuem entrelaçamentos de suas ações: a capoeira promove, com a dança, o diálogo dentro das Mostras, de modo a preservar aspestos étnicos da cultura africana inserida na cultura afro brasileira. Assim, os processos criativos desencadearam um roteiro dramatúrgico, coreografado e apresentado sob uma perspectiva colaborativa, emancipatória e diaspórica.

ISSN: 2238-1112

Os trabalhos artístico-pedagógicos estão documentados na plataforma do *Youtube* e podem ser acessados por todes nas seguintes produções: Vera Passos for Moscow State Institute of Culture (2019); Vera Passos (2019); Dança Afro Brasileira Com Rose Barbara/danse afro brésilienne avec Rose Barbara (2017); Dança Afro Brasileira Com Rose Barbara 2/danse afro brésilienne avec Rose Barbara2 (2017); Vozes de Palmares (2019).

As produções de cada uma, portanto, podem ser entendidas como artística- educativas, e propõem a vivência de técnicas que partem da Dança Brasileira e do (re)conhecimento do corpo de cada um através de práticas coletivas.

2. Por uma educação emancipadora

Os nossos trabalhos promovem o encontro cultural e de identidades Afro-brasileiras; fomentam a emancipação aqui pensada e fortalecem a autonomina dos corpos, ao vê-los mais fortes, potentes e os projetando para outros espaços além da sala de aula. Nesse aspecto, (KATZ, 2010, p. 127) nos orienta quanto ao sentido de que não há nada que esteja em um pensamento que não tenha estado também no sistema sensório-motor do corpo, o que torna indispensável o saber sobre o corpo.

Na busca por um pensamento alternativo, nos alinhamos à Beth Rangel (2015) na proposta de criar novos horizontes de participação na educação, pois, quando se atenta para a existência de um processo contínuo de trocas de informações entre corpos e ambientes, pode-se estender essa compreensão para o *ser* e *estar* na sociedade, o que otimiza, assim, nossa participação e interlocução com o mundo.

> A visão interdisciplinar gerada a partir de mudanças de paradigmas contribui para um novo olhar contemporâneo, que inclui a necessidade de uma reflexão e ressignificação da compreensão dos corpos/sujeitos no que diz respeito às suas configurações e suas implicações com os ambientes, em especial o que ora abordamos: os artísticos, culturais, sociais. (RANGEL, p. 03).

O processo de ensino aprendizagem desenvolvido dentro de nossa vivência, possibilitou-se lançar um olhar sobre a dança Afro-brasileira enquanto manifestação constituinte de nossa identidade cultural-afro diaspórica, ao oferecer novas pespectivas de leitura, não apenas para as artes, mas também para a sociedade baiana, brasileira e mundial. A multiplicidade, alinhada à formação

continuada nesses ambientes contribui para uma educação emancipadora, tal qual proposta por Rancière (2002):

> Quem ensina sem emancipar, embrutece. E quem emancipa não tem que se preocupar com aquilo que o emancipado deve aprender. Ele aprenderá o que quiser, nada, talvez. Ele saberá que pode aprender porque a mesma inteligência está em ação em todas as produções humandas, que um homem sempre pode compreender a palavra de um outro homem. (RANCIÈRI, 2002, p. 30).

Nesse aspecto, dentro do pensamento proposto por (MORIN, 2003, p. 97), “a reforma de pensamento teria, pois, conseqüências existenciais, éticas e cívicas”. Nossos trabalhos apresentam meios que habilitam profissionais a inventar formas de *ser*, *estar* e *ver* o mundo e a sua ancestralidade; *desenvolver* suas capacidades intelectuais e sua *construção* como sujeitos de seu próprio conhecimento, além de apresentar indicativos potentes de desenvolvimento humano, social e econômico.

Vera Passos Santana
UFBA
o77vnssj@yahoo.com.br
Mestranda do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia. Licenciada em dança pela Universidade Federal da Bahia, Diretora do Silvestre Link Salvador. Diretora Artística Associada da Cia. de Dança Viver Brasil em Los Angeles e da Casa de Cultura Somovimento. Artista da Dança.

Rose Bárbara da Silva
UFBA
ngraluz@hotmail.com
Mestranda do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia. Especialista em Metodologia dos Estudos Africanos e Afro-Brasileiro, na Faculdades Olga Metting. Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Coordena o Curso Preparatório e o Núcleo de Estudos em Dança Afro-brasileira. Profissional da dança.

Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
ameliaconrado@ufba.br
Doutora e Mestra em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Professora Associada da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. É líder do Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares. Pesquisadora para o Inventário e salvaguarda da Capoeira como patrimônio imaterial do Brasil (IPHAN-MINC).

Fernando Marques Camargo Ferraz
UFBA
fernandoferraz@hotmail.com
Doutor em Artes e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo. Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP-SP. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança – PRODAN. Coordenador do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança da UFBA.

Referências

DANÇA Afro Brasileira Com Rose Barbara/danse afro brésilienne avec Rose Barbara. [S.I.: s.n.], 2017. 1 vídeo (25 seg). Publicado pelo canal Rose Barbara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rHJJQEV04tw >. Acesso em: 26 jun. 2021.

DANÇA Afro Brasileira Com Rose Barbara 2/danse afro brésilienne avec Rose Barbara2. [S.I.: s.n.], 2017. 1 vídeo (26 seg). Publicado pelo canal Rose Barbara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OVs7owQHCU4 >. Acesso em: 26 jun. 2021.

KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, Christine (Org.). **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010. p. 121-132.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RANGEL, Beth. Corpo-Sujeito e comunidades de sentido no entrelaçamento da arte, educação e cultura. In.: **XI Enecult**: encontros de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, Bahia. 2018.

VERA Passos. [S.I.: s.n.], 2019. 1 vídeo (2 min e 44 seg). Publicado pelo canal backtoblackproject. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=Saa45dB83bI>. Acesso em: 26 jun. 2021.

VERA Passos for Moscow State Institute of Culture. [S.I.: s.n.], 2019. 1 vídeo (5 min e 14 seg). Publicado pelo canal backtoblackproject. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pKNSOlS6-30&t=115s>. Acesso em: 26 jun. 2021.

VOZES de Palmares. [S.I.: s.n.], 2019. 1 vídeo (40 min e 45 seg). Publicado pelo canal Camila Moreira. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=-Rzo5taeLtU>. Acesso em: 26 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

Corpo surdo na cena: uma composição artístico-sensível

Victor Techera Silveira (UFPEL)
Karina Ávila Pereira (UFPEL)

Relato de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O texto a seguir trata sobre a experiência artístico-pedagógica vivenciada por uma aluna surda dentro do projeto de extensão A Comunidade Surda Reinventando a Arte do Balé. Metodologias baseadas na Pedagogia Visual, de acordo com Lacerda e Santos (2013), são identificadas quando utilizamos recursos dentro das práticas do projeto com o foco na percepção visual para desenvolver uma prática mais inclusiva. A aluna surda em questão teve a possibilidade de vivenciar dentro do projeto aulas de dança, práticas de cenas teatrais, aulas de expressão corporal e os ensaios do espetáculo em um palco. Pensar práticas inclusivas dentro da comunidade surda é entender que todo processo de ensino é captado por outros estimulos que não a audição e que quanto é importante o professor adentrar a comunidade surda para entender e aprender sua língua, a Libras, seus processos culturais e sua história.

Palavras-chave: SURDEZ. DANÇA. INCLUSÃO. ESPETÁCULO. METODOLOGIA.

Abstract: The following text is about an artistic-pedagogical experience lived by a deaf student within the extension Project called The Deaf Community reinvented the Art of Ballet. Methodologies based on Visual Pedagogy according to Lacerda and Santos (2013) are identified when we use resources within Project practices with a focus on visual perception to develop an inclusive practice. The deaf student in question had the possibility of experiencing within the Project dance classes, practices of theatrical scenes, body, body expression, classes and rehearsals of the show on a stage. Thinking about inclusive practices within the deaf Community is to understand that the entire teaching process is captured by stimuli other than hearing and that as a teacher it is iportant to enter the deaf Community to understand and learn its language, Brazilian sign language, its processes and its history.

Keywords: DEAFNESS. DANCE. INCLUSION. SPECTACLE. METODOLOGY.

1. O Projeto de Extensão A Comunidade Surda Reinventando a Arte do Balé

O projeto extensionista para pessoas surdas da cidade de Pelotas e região vem atuando desde 2018 juntamente com o CLC (Centro de Letras e Comunicação)[1] e o C.A. (Centro de Artes)[2] da UFPel e também com a Escola

[1] Site do CLC: https://wp.ufpel.edu.br/clc/
[2] Site do CA: https://ca.ufpel.edu.br/

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Especial Prof. Alfredo Dub[3] levando práticas de dança inclusiva para a comunidade surda. Dentro do projeto acontecem algumas práticas de dança, dentre elas: aulas de técnicas base de balé clássico para crianças surdas; aulas de literatura adptadas ao balé; aulas de exploração corporal em dança para adultos surdos. Importante ressaltar que toda prática de ensino com os alunos do projeto, sejam adultos ou crianças, é feita inteiramente em Libras, a língua oficial da comunidade surda.

Imagem 1: aula de técnicas base de balé classico para crianças surdas em uma sala de aula da Escola Prof. Alfredo Dub.

Imagem 2: aula de exploração corporal em dança para adultos surdo em uma sala de aula do Centro de Artes (UFPel).

Durante a pandemia ficaram ativas, de maneira *online*, somente as aulas de técnicas base de balé clássico para crianças surdas. Em um primeiro momento

[3] Site do E. E. P. Alfredo Dub: https://www.alfredodub.com.br/Home

ISSN: 2238-1112

sendo assíncrona onde eram gravados vídeos sempre com foco na visualidade, e posteriormente de modo síncrono onde cada aluna tinha 1 hora de aula por semana com o professor.

A experiência que o texto relata é referente a uma aluna surda da turma dos adultos. Ela vivenciou as práticas de dança, fez o papel da Madrasta no III ato Cinderella: Uma Releitura e participou no IV ato Você Pode Dançar do espetáculo "Vivências Surdas: Práticas Artísticas" dentro do projeto.

Fora do projeto, mas com o mesmo professor/coreógrafo, ela vivenciou aulas de Pole Performático (estágio em dança II) e todas essas experiências tornaram-se possíveis pelo fato de desenvolvermos toda comunicação entre aluno e professor em Libras, tendo assim uma prática de ensino mais inclusiva e uma afinidade maior entre aluno e o professor. Em entrevista com nossa aluna a mesma manifestou alegria pelo professor dominar a língua de sinais, mesmo que alguma palavra que não tivesse sinal ele explicava o significado e assim a prática fluia. (PEREIRA; SILVEIRA, 2020).

Entendendo que práticas acessíveis para a comunidade surda, de acordo com Lacerda e Santos (2013), são baseadas em pistas não auditivas, o projeto desenvolve aulas de dança onde o piscar de luzes é utilizado para indicar *start* e pausa de movimentos, estalo de dedos e o uso da datilologia na contagem de tempo, assim como figuras, vídeos e imagens ilustrativas. Essas pistas não auditivas se extendem até a criação e desenvolvimeto do espetáculo "Vivências Surdas: Práticas Artísticas" em que foram utilizadas de pisadas fortes no palco de madeira para que a vibração do chão indique os tempos fortes e a troca da pantomima do balé pela Libras.

ISSN: 2238-1112

Imagem 3: Espetáculo Vivências Surdas: Práticas Artísticas[4] - III ato Cinderela: Uma Releitura. Auditório do Centro de Artes Bl. 2.

2. A dança como uma arte inclusiva

Trazer oportunidade de aulas de danças inclusivas se torna importante uma vez que essa comunidade é tida como incapaz pela grande maioria da sociedade ouvintista. Nas aulas defendemos a ideia de novas possibilidades com corpos peculiares que auxiliam no crescimento de cultura. Esses processos de ensino conversam com o ideal de Lacerda (2009), uam vez que foi modificado tornando-se acessível com foco na percepção visual, contribuindo assim no processo de identidade surda que é construído com essas práticas artísticas de maneira inclusiva.

É de extrema relevância nessa ação educacional trabalhar a dança para o público surdo a partir da concepção de que as pessoas surdas são capazes de fazer o que elas desejarem, desde que haja esforço e dedicação para alcaçarem seus objetivos. (PEREIRA et al., 2018 p. 334)

Victor Techera Silveira
UFPEL
victor.techera.silveira@gmail.com
Graduando do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas.
Aluno do projeto de Extensão A Comunidade Surda Reinventando a Arte do Balé.

[4] Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1bpUzabXJte6EAPwxldJRpyiXAakQZKBl/view?usp=sharing

Karina Ávila Pereira
UFPEL
karina.pereira53@gmail.com
Doutora e Mestra em Educação. Professora Adjunta da Área de Libras da Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do projeto de Extensão A Comunidade Surda Reinventando a Arte do Balé.

Referências

LACERDA, Cristina B. F. de; SANTOS, Lara F. dos.(org) **Tenho um aluno surdo, e agora? Introdução à Libras e educação de surdos**. EDUFSCAR: São Carlos, 2013.

STROBEL, K. **As imagens do outro sobre a cultura surda.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

PEREIRA, Karina Ávila; SILVEIRA, Victor Techera. VIVÊNCIAS SURDAS: PRÁTICAS ARTÍSTICAS. **EXPRESSA EXTENSÃO** [da] Universidade Federal de Pelotas, v. 25, n. 3, p. 283-288, junh. 2020.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Projeto Dancidade: grupos de valsas de comunidades de Salvador

Virgínia Da Rin (PRODAN – UFBA)
Irma Vidal (PRODAN – UFBA)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Em 2014, quando tivemos contato com grupos de valsas de Salvador-BA, havia mais de 25 grupos constituídos. São formados por jovens, em geral negros, moradores da periferia. Ensaiam em quadras de esportes das escolas públicas dos seus bairros, e se apresentam, normalmente, em festas de 15 anos, e em campeonatos que eles mesmos criam, organizam e realizam, também em seus bairros. A potência do fazer criativo coletivo desses grupos de comunidades nos mobilizou, gerando desejo de aproximação e parceria. Esse aspecto encontra sinergia na fala de Rangel (2017, p. 3): "É estratégico contracenar com diferentes atores, aproximar-se e possibilitar vivência de ação colaborativa em torno de interesses pessoais e sociais, como forma de realização de experiências do cotidiano". Saber da existência desses grupos suscitou as seguintes questões: Porque não os conhecíamos? O público os conhece? Podemos, juntos, dar visibilidade para a sua bela dança?

Palavras-chave: DANÇA VALSA. PERTENCIMENTO. VISIBILIDADE. PARTICIPAÇÃO.

Abstract: In 2014, when we had contact with waltz groups of Salvador-BA, there were more than 25 established groups. They are formed by young and mostly black people who live in the periphery. They rehearse on public schools sports courts in their neighborhoods, and normally perform at 15th birthday parties alongside with championships that they themselves create, organize, and carry out within their neighborhoods. The power of collective creative work of these disadvantaged groups mobilized us, generating a desire for approximation and partnership. This aspect finds synergy with Rangel's thoughts (2017, p.3): It is strategic acting with different actors, getting closer and enabling the experience of collaborative action around personal and social interests, as a way of carrying out everyday experiences." Knowing about the existence of such groups led to the following queries: Why didn't we know them before? Does the public know them? Can we, together, give their beautiful dance visibility?

Keywords: WALTZ DANCE. BELONGING. VISIBILITY. PARTICIPATION.

Em 2014 tivemos contato com dois grupos de Valsa, quando se apresentavam no bairro de Cajazeiras, em Salvador. Surpreendente! Dançavam em um campo de futebol de chão de terra batida, com tanta beleza, que pareciam estar dançando no palco de um grande teatro! Ficamos tão impactadas que buscamos

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

mais informações sobre eles. Naquele ano havia cerca de 25 grupos de valsa em Salvador. São formados por jovens, entre 14 e 26 anos, em geral negros, moradores de comunidades de periferia. Ensaiam em quadras esportivas de escolas públicas dos bairros, onde também se apresentam por ocasião dos concursos que realizam, e em bailes de festas de 15 anos. Cada grupo é formado por 30 a 40 jovens, que investem seus poucos recursos financeiros pessoais e de ajuda de familiares, para viabilizar sua arte.

A potência do fazer criativo coletivo desses jovens artistas nos mobilizou gerando desejo de aproximação e parceria; achando sinergia na fala de Rangel (2017, p. 3), "é estratégico contracenar com diferentes atores, aproximar-se e possibilitar vivência de ação colaborativa em torno de interesses pessoais e sociais, como forma de realização de experiências do cotidiano". Nessa chave interpretativa, em 2016, a partir de encontros e diálogos, aliando a organização e o desejo de fazer dança desses jovens à nossa experiência em produção cultural e em técnicas de espetáculo, criamos o projeto "Dancidade Valsas". O objetivo foi o de contribuir para a visibilidade desses jovens talentos, promovendo a apresentação dos grupos em teatro de grande porte, como também o de dar oportunidade ao público e formadores de opinião, de conhecê-los.

> [...] a valsa talvez seja o ritmo mais querido mundialmente. O seu romantismo e requinte podem ser encontrados em festas e bailes na maior parte dos países, principalmente nos países ocidentais. Casamentos, formaturas, e na América Latina - as festas de 15 anos, tradicionalmente não existem sem ela [...] A valsa desembarcou no Brasil junto com a família real Portuguesa, em 1808. A popularidade da Valsa no Brasil ganha proporção nacional na segunda metade do século XIX. (SILVERIO, 2012).

Esses jovens artistas têm paixão pela valsa, e na valsa encontram força para superar adversidades e alegrias para seguir em frente. Essa foi também nossa motivação para criar e realizar os projetos. Convidamos pra se juntar a nós o coreógrafo e professor de dança de salão Warney Júnior, que conhecia os grupos e havia sido jurado em seus concursos.

Como metodologia, fizemos mapeamento dos grupos ativos e sua localização na cidade, contatamos e nos reunimos com suas lideranças para conhecê-los, ouvi-los e para apresentar a ideia, que logo abraçaram. A escuta e participação desses jovens protagonistas, foi determinante para seguirmos com o projeto de forma colaborativa. Selecionamos 10 grupos, que somavam 315 jovens.

ISSN: 2238-1112

Conseguimos pauta no Teatro Castro Alves, um dos maiores e mais importantes teatros do Brasil. Planejamos a produção e iniciamos os ensaios.

Warney Júnior, que dirigiu o espetáculo, criou uma grande abertura e um belo encerramento, com todos os 315 jovens artistas juntos em cena e, no corpo do espetáculo, uma colagem das belas coreografias autorais de cada um dos 10 grupos, com cerca de 10 minutos para cada. Foi um belíssimo espetáculo! Aqueles jovens talentos foram aplaudidos de pé por cerca de 1.400 pessoas**.**

Na plateia lotada estavam pessoas da comunidade, familiares, amigos, representantes da Escola de Dança da UFBA e do Balé do TCA, outros artistas da dança que convidamos e um grande público. O ingresso custou 1 real, pois participávamos do "Domingo no TCA por 1 real"[1]. Isso foi determinante para que familiares e suas comunidades pudessem prestigiá-los. Ainda está viva a emoção que sentimos quando as cortinas se abriram. Foi muito potente! Inesquecível! Rendeu matérias em jornais, blogs e afins. Repercutiu! Esses jovens relataram jamais terem sonhado dançar naquele palco.

Como resultado, reunimos os 10 grupos na Sala Principal do Teatro Castro Alves, e exibimos, em grande telão no palco, a gravação do espetáculo para que eles pudessem se ver. Seus olhos brilhavam de satisfação e orgulho. A autoestima estava elevada pelo reconhecimento dos seus talentos. Após a exibição, entregamos a cada grupo CDs com 15 fotos profissionais e DVDs com imagens do espetáculo, para que tivessem um registro de qualidade para divulgações futuras.

A segunda ação foi o "Dancidade Vivências" que consistiu em encontros e trocas entre o "Balé Teatro Castro Alves" - companhia oficial do estado da Bahia, e quatro grupos de valsa, para aulões conjuntos, rodas de conversa e mostras coreográficas. Os grupos, um a cada dia, foram recebidos na sede da Cia. Bailarinos do BTCA e os jovens artistas deram depoimentos emocionados.

Para finalizar esse ciclo de ações em parceria, realizamos a terceira ação: o "Dancidade Bailes"**.** Projeto que criamos em formato de bailes de dança de salão, em cinco edições, no Teatro Gregório de Mattos. Talentos da periferia ocuparam espaços centrais. Na programação, cinco grupos de valsa e diversos artistas da dança contemporânea se apresentaram para o público em geral e para amantes da dança de salão.

[1] Projeto do Teatro Castro Alves para popularização e acessibilidade cultural

ISSN: 2238-1112

Considerações finais

Essas três ações apontaram resultados pessoais e sociais a partir do exercício do diálogo e do compartilhamento entre os grupos de dança de comunidades e nós, profissionais da dança. Percebemos o sentimento de empoderamento pelo reconhecimento de seus potenciais. Fortaleceu-se a autoestima de todos e o pertencimento às suas comunidades de origem, que se sentiram representadas, visibilizadas. Para nós, profissionais da Dança, tais encontros são potentes e estimulam desdobramentos.

Autora: Ana Virgínia Silva Da Rin (UFBA)
darinvirginia@gmail.com
Graduada em Serviço Social (UCSAL-1986), 34 anos dedicados à Produção Cultural, foi Coordenadora de Produção-Teatro Castro Alves (1987-1990), Subgerente e Gerente de Projetos - Fundação Gregório de Mattos(1990-1994). Por notório saber, ministrou aulas de Produção na Pós-Graduação *Lato Sensu* - Faculdade Jorge Amado (2005/2007/2008). Realizou Oficinas de Produção no interior da Bahia pela Funceb.

Orientadora
Carmen Paternostro Schaffner (UFBA)
carmen.paternostro@gmail.com
Carmen Paternostro. Professora Associada e atual Diretora da Escola de Dança da UFBA (gestão 2019-2022). Fez doutorado no PPGAC com estágio na Alemanha. É professora permanente dos Programas de Pós-Graduação em Dança - PPGDança e PRODAN. Faz parte do Grupo de Pesquisa Corponectivos: Dança Artes e Intersecções.Tem três livros publicados em torno da Dança Expressionista.
http://lattes.cnpq.br/5102704214049382

Co Autora: Irma Maria Trigueiro Vidal (UFBA)
vidal.irma@gmail.com
Graduada em Educação Física (UFRJ-1979) e concursada pela Sec. de Educação da Bahia. Diretora de Cena do BTCA, Chefe de Palco e Gerente Técnica do Teatro Castro Alves. Iniciou sua carreira como iluminadora no Balé e se especializou em luz para dança. Da dança para o teatro, ópera, música e vídeo. Prêmios: Troféu Caymmi, Troféu Bahia Aplaude, Prêmio Mambembe de Teatro, Prêmio Braskem de Teatro, Festivale.

Orientador
Antrifo Ribeiro Sanches Neto (UFBA)
antrifosanches@gmail.com
Professor da Escola de Dança da UFBA, dançarino, coreógrafo e produtor em dança. Graduado em Dança pela Folkwang Hochschule (Alemanha), Mestre em Artes Cênicas e Doutor em Educação pela UFBA. Foi dançarino e Diretor Artístico do Balé Teatro Castro Alves e cofundador da Cia Viladança. Atualmente é Vice-Diretor da Escola de Dança da UFBA e Coordenador do Curso de Licenciatura em Dança EAD-UFBA.

Referências

RANGEL, Beth; Do sujeito individual ao sujeito social, na tradução de experiências inacabadas. **EDUCON**. Aracaju, Volume 11, n. 01, p.1-7, set/2017 Disponível em <www.educonse.com.br/xicoloquio>. Acesso em 08 ago. 2021.
SILVERIO, A. A história da Valsa. Site Ana Botafogo Maison (2012). Disponível em: <https://anabotafogomaison.com.br/a-historia-da-valsa?> Acesso em 08 ago. 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

O estudo dos movimentos da cabeça e pescoço: a criatividade na interrelação entre trabalho físico e poético para elaboração dos vídeos didáticos e artísticos

Vitória Pedro e Araujo (UFRJ)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este texto visa refletir sobre a pesquisa desenvolvida para a concepção da série de vídeos didáticos e artísticos “Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp – Estudo dos Movimentos da cabeça e pescoço”, que será divulgada no site <www.helenitasaearp.com.br>. Os vídeos pretendem detalhar metodologicamente como os princípios de combinação presentes na vasta Teoria de Princípios e Conexões Abertas (TPCA), de Helenita Sá Earp, podem se desenvolver na relação com os movimentos da cabeça e do pescoço. Assim, difundir os estudos de movimento como produção de conhecimento cientifico-artístico-cultural dentro da universidade e extra muros, ampliando e democratizando o acesso a TPCA. Desta forma, busca demonstrar algumas estratégias para a construção de caminhos plurais de produção pedagógica e poética na dança. Ademais, a pesquisa dialoga com outras linguagens artísticas como audiovisual, pintura, desenho, fotografia, combinado com a exploração de objetos no espaço.

Palavras-chave: FUNDAMENTOS DA DANÇA HELENITA SA EARP. DANÇA EDUCAÇÃO. CRIAÇÃO ARTÍSTICA. TPCA. VIDEO DANÇA.

Abstract: This text aims to reflect on the research developed for the conception of the didactic and artistic video series “Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp - Study of the Movement of the Head and Neck”, which will be published on the website <www.helenitasaearp.com.br>. The videos intend to methodologically detail how the combination principles present in Helenita Sá Earp's vast Teoria de Princípios e Conexões Abertas (TPCA) can develop in relation to the movements of the head and neck. Thus, to disseminate movement studies as the production of scientific-artistic-cultural knowledge inside and outside the university, expanding and democratizing access to the TPCA. Thus, it seeks to demonstrate some strategies for the construction of plural forms of pedagogical and poetic production in dance. In addition, the research dialogues with other artistic languages such as audiovisual, painting, drawing, photography, along with the exploration of objects in space.

Keywords: DANCE FUNDAMENTALS BY HELENITA SA EARP. DANCE EDUCATION. ARTISTIC CREATION. TPCA. DANCE VIDEO.

1. Introdução

A pesquisa apresenta a produção de vídeos didáticos e artísticos, a partir de um estudo amplo, sobre os movimentos básicos, isolados e combinados do

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

corpo com articulações entre as partes, em esquemas de variações aprofundados, pautado na Teoria de Princípios e Conexões Abertas (TPCA). Ao compreender como estas situações se originam e se diversificam é possível expandir o leque criativo. Através dessas noções trabalhamos valências como equilíbrio, flexibilidade, força, coordenação motora, ritmo, propriocepção, percepção cinestésica, agilidade e cinestética[1], partindo não de uma técnica específica, ou padrões rígidos, mas da pluralidade do corpo, através de uma prática de ensino e criação horizontal que acolhe a diversidade dos corpos sem hierarquia, para potencializar as subjetividades e friccionar estruturas hegemônicas.

Entendemos que o compartilhamento dessa série de vídeos, se faz necessário e contribui, também, para detalhar e difundir a TPCA da pesquisadora brasileira em dança, Helenita Sá Earp para a classe artística como um todo, e, também, demais áreas que proponham ligações com os estudos do corpo e movimento.

Esse texto demonstra alguns caminhos pedagógicos-artísticos nessa produção voltada para o ensino, pesquisa e criação em dança. Destacamos, também, que os vídeos foram produzidos no contexto de isolamento social que estamos inseridos, desde 2020 devido à covid 19.

2. Sobre a TPCA

A pesquisa de Helenita Sá Earp traz questões criativas e revolucionárias sob a concepção da dança. Ela acredita que todos são um potencial criador ilimitado. Desta maneira é possível desenvolver inúmeras estratégias para a dança-educação-criação. Helenita valorizava a integração e a não fragmentação das criações. Assim, desenvolveu sua vasta pesquisa, onde ela nos traz a noção de parâmetros da dança, a partir do referencial do corpo, sendo eles: o movimento, o espaço e forma, a dinâmica e o tempo. Estes parâmetros estão sempre em aberto o que nos permitem esmiuçar e mergulhar em nossa corporeidade.

> Ao investigarmos estas combinações de partes de corpo e de Famílias da Dança em determinados esquemas de variação, compreendemos como estas situações se originam e se diversificam e não ficamos limitados à modelos fixos. Potencializamos nosso poder de criar, produzir e selecionar

[1] Cinestética é um termo criado por Helenita Sá Earp para definir a percepção da forma, para harmonizar diferentes combinações.

ISSN: 2238-1112

> os esquemas de variação conforme nossos os objetivos pedagógicos e artísticos. (MEYER, 2012, p.107)

Esse estudo nos mostra a dança, a partir de uma compreensão em rede, que conecta diversos conteúdos sob uma lógica não dicotômica. As possibilidades de combinações e variações são relações cruciais para a construção de um material didático pedagógico e de composição técnica que se paute na experiência e valorize as singularidades dos alunos para fortalecer o aprendizado e a criação. Esse conceito norteia a criação dessa série de vídeos, através do foco: do segmento da cabeça explorando as especificidades da face; e do pescoço estudando as possibilidades da coluna cervical, garganta e faringe. A fim de descobrir novas relações, nós traçamos um esquema para minuciar o conteúdo e tecer combinações entre diferentes temas relacionais.

Figura 1: Exemplo de movimentos e possibilidades de combinação.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Exemplo de alguns temas relacionais que podem ser pesquisados nas combinações e variações.

Figura 3: Exemplo de esquemas para realizar combinações nos estudos de movimentos.

Na imagem podemos perceber que existem inúmeras formas de traçar esquemas de variações e combinações a partir dos enfoques de movimento e dos temas relacionais. Podemos combinar os movimentos dois a dois, três a três, quatro a quatro. Um exemplo de combinação dois a dois seria: flexão da coluna cervical combinado com inclinação lateral para esquerda.

Cada um dos eixos de movimentação (face, coluna cervical e pescoço) com seus diversos movimentos pode ser combinado entre si, ou, entre os temas relacionais, criando assim um referencial infinito para se debruçar em pesquisa de movimentos.

ISSN: 2238-1112

3. Metodologia

Para a realização dessa pesquisa realizamos estudos teóricos e práticos, laboratórios, análises e roteiros direcionados ao enfoque de movimento “Cabeça e Pescoço na TPCA” por dez meses, com uma carga horária semanal de 20h. Para isso, contamos com dois GTs: GT Fundamentos da Dança que envolvia estudantes de dança; e o GT de Artes Visuais que reunia pessoas de diferentes áreas artísticas para pensar a integração entre linguagens a partir do enfoque pautado.

Figura 4: Registros de reuniões do GT de Artes Visuais.

Figura 5: Registros de reuniões do GT Fundamentos da Dança.

ISSN: 2238-1112

4. Resultados e conclusões

Como resultado produzimos cerca de 60 vídeos didáticos e artísticos sobre o eixo temático da “Cabeça e Pescoço”; um estudo didático e poético aprofundado sobre o tema; e a edição do vídeo dança Face-Interfaces.

Figura 6: Mosaico com alguns dos vídeos didáticos produzidos.

Figura 7: Frame vídeo dança “Faces-Interfaces”.

Logo, a pesquisa não se pauta em um pensamento cartesiano e retilíneo, mas em espiral tece diversas possibilidades. Assim, estamos sempre aguçando novas descobertas, ampliando as relações da corporeidade sob a ótica

infinita da criatividade e valorizando as experiências em corpo. Este estudo, nos mostra que o desdobramento de estudos aprofundados de movimentos, pode ser usado em exercícios físicos, terapêuticos, pedagógicos, em preparação técnica, criações coreográficas e em outras combinações corporais. Além disso, é possível esgarçar o entendimento de dança, compreendendo-a, também, nos movimentos das partes. Percebendo, que com a cabeça, assim como outras partes do corpo, é possível abrir uma gama de possibilidades. A partir da pesquisa ilimitada em corpo podemos conceber estratégias abertas e integradas para pensar criação e ensino em dança, de forma inclusiva a todos os corpos.

Vitória Pedro e Araujo
UFRJ
vitoria.araujo_17@hotmail.com
Artista e pesquisadora. Formada no Curso Técnico em Dança da FAETEC. É graduanda em Dança na UFRJ, desde 2017. No mesmo ano, passou a integrar como intérprete-criadora a CDC UFRJ. Foi Bolsista de Iniciação Artística do Projeto "A Poética das Situações do Corpo no Espaço". Atuou como monitora em "Expressão Corporal" e como coreógrafa no projeto Ópera Studio UFRJ.

Ana Célia Sá Earp - Orientadora
UFRJ
anaceliadesaearp@eefd.ufrj.br
Professora do Programa de Ensino e Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Criou e implantou o Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ (1993). Tem experiência em técnica da dança e processos de criação, atuando principalmente em temas relacionados aos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

André Meyer Alves de Lima – Co-orientador
UFRJ
andremeyer@eefd.ufrj.br
Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dentre suas linhas de pesquisa destacam-se: Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, Composição Coreográfica e Ecoperformatividade.

Referências:

MEYER, André. Dança e Ciência: **Estudo acerca de Processos de Roteirização e Montagem Coreográfica baseados em Formas e Padrões de Organização Biológicos a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp**. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Um coelho através do tempo

Vitória de Vasconcellos Navarro (UFRJ)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O seguinte artigo retrata a minha pesquisa e desenvolvimento artístico, enquanto intérprete-criadora da Cia ComuniDança da UFRJ. O intuito é refletir sobre a pseudo-ingenuidade dos contos de fadas, mais especificamente de “Alice no país das maravilhas”, a reflexão sobre as questões socioculturais que podem ser vistas no livro e refletidas para no nosso dia-a-dia e qual é o papel do tempo em nossas vidas. Vivemos em harmonia com ele e conseguimos aproveitar tudo o que gostaríamos, ou vivemos reféns dele, correndo sempre contra o mesmo, para fazer mais coisas, termos mais produtividade, querendo sempre mais, até que nossos corpos e nossa mente entrem em colapso, pedindo por um descanso? Essa pergunta permanece e norteia o processo de criação artística realizado com base nas vivências pessoais de cada intérprete da companhia, em formato de videodança, por conta da pandemia que chegou em 2020.

Palavras-chave: TEMPO. PRODUTIVIDADE. CORPO. CRIAÇÃO.

Abstract: The following article is about my artistic research and development, as a creative interpreter of Cia ComuniDança at UFRJ. The aim is to reflect on the pseudo-naiveness of fairy tales, more specifically of “Alice in Wonderland”, the reflection on the sociocultural issues that can be seen in the book and reflected in our daily lives. and what is the role of time in our lives. Do we live in harmony with it and manage to enjoy everything we'd like, or do we live hostage to it, always running out of time to do more until our bodies and minds collapse, asking for a break?

Keywords: TIME. PRODUCTIVITY. BODY. CREATION.

Trabalho e desenvolvimento de pesquisa:

O trabalho da Cia ComuniDança surgiu dentro de um cenário não pandêmico, ao final de 2019, onde nos reunimos para pesquisar a relação do conto de fadas com o nosso cotidiano e falar sobre a pseudo-ingenuidade, proposital, que eles trazem, por se tratarem de histórias infantis. Tais histórias tiveram que ser suavizadas, mas carregam mensagens sociais muito fortes, como é o exemplo de João e Maria, que mostra uma realidade onde as pessoas passavam fome e, para não morrerem, praticavam o canibalismo.

A partir dessas ideias, a pesquisa foi orientada por como as questões trazidas reverberam em nosso corpo, para a composição de um espetáculo de

dança. O que já é trabalhoso de se fazer no presencial, se tornou um desafio com a chegada da pandemia do Covid-19, onde todas as relações tiveram que ser adaptadas e o espetáculo se tornar uma produção em videodança, um campo que não se tinha muita vivência por nenhum de nós, integrantes do projeto. Mas mesmo assim, o grupo manteve a ideia de trabalhar com os contos de fadas e seguir pesquisando mecanismos de criação com o formato digital.

Surge então o interesse nos livros de Lewis Carrol[1], "Alice no país das maravilhas" e "Alice através do espelho" mas, pensando para além de apenas reproduzir a história, o interesse é saber, que maravilhas são essas? Que personagens são esses e o que eles têm a nos contar, sem ser o que já visualizamos pela narrativa da personagem principal (Alice)? Quais ligações podem ser refletidas no nosso meio sociocultural?

Para a estruturação de todo esse processo de compreensão do conto e criação das nossas imagens, nos utilizamos principalmente da proposta triangular, de Ana Mae Barbosa, que consiste no contextualizar, apreciar e fazer artístico, tentando entender qual personagem se conectava mais comigo e com as minhas experiências, além de qual é a história que eu quero transmitir e como fazer isso. A vivência como o personagem Coelho surge então de uma identificação pessoal, com toda essa "espera" por aquilo que ainda não chegou, essa ansiedade tão presente no meu corpo, pré-pandemia e que foi acentuada com a chegada da mesma em 2020, mudando totalmente as relações pessoais e de trabalho, as demandas, nossas perspectivas de criação e do tempo.

Esse mesmo tempo serviu como fio condutor de todo o trabalho, pois todos os personagens falam e vivenciam o tempo de forma diferente, trazendo questões individuais e coletivas. Para o Coelho a relação é com o Tempo contemporâneo, metrificado e destituído da vida como na perspectiva de Bergson[2] e em um eterno retorno como em Nietzsche[3]. Falar sobre tempo é falar sobre a vida humana, já que o tempo nada mais é que uma invenção nossa para qualificar aquilo que estamos a fazer e com isso vivemos reféns de nós mesmos e das nossas

[1] Lewis Carrol (1832-1898), foi um poeta, romancista e matemático inglês, mais conhecido como o autor das obras literárias "Alice no país das maravilhas" e "Alice através do espelho"
[2] Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo e diplomata francês, laureado com o Nobel de Literatura de 1927. Conhecido por suas pesquisas sobre a humanidade, suas obras são muito atuais e servem de estudo para diversas áreas do conhecimento.
[3] Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi um filósofo, nascido na Alemanha, sobre a vontade de poder, o tempo e a vida.

ISSN: 2238-1112

expectativas de produtividade. Estamos em um cenário pandêmico, em que milhares de pessoas já vieram a óbito, mas em momento algum tivemos a chance de parar e lamentar tudo isso, pois se não trabalharmos, não conseguimos sobreviver, como um famoso ditado popular nos diz “tempo é dinheiro.”

Tendo em mente todas essas questões, associo o personagem com os trabalhadores, que estão sobrevivendo e desgastando-se em trabalhos braçais e mentais, para conseguirem seu sustento e viverem com um conforto digno. O medo de decepcionar as pessoas ao seu redor, ou de não atingir as expectativas que são socialmente impostas a nós, é tão grande que se torna a força para continuarmos a repetir o ciclo de casa- trabalho, trabalho-casa.

Ficamos tão vidrados em atingir essas expectativas que acabamos não tendo tempo de olhar para fora daquela caixinha que fomos postos. A luta para se acompanhar o aumento das demandas e essa “aceleração” do tempo é real, mesmo que estejamos em casa, continuamos a encher o nosso presente de tarefas múltiplas pensando em um futuro que não vai chegar, pois vivemos no instante ou seja, no agora.

Diante desse cenário epidêmico, com todas as questões impostas, questionamos como criamos corpos cada vez mais ansiosos, com fobias e doentes, mas ainda sim seguimos o fluxo do que nos é imposto. Trata-se de uma situação assustadora, na qual me vejo em várias situações como essas, nas quais, ao mesmo tempo que o corpo grita por um momento de descanso, ele é silenciado pela urgência da produtividade tão presente no nosso cotidiano, até porque estamos cercados daqueles que não consideram a nossa arte trabalho e nos denominam de desocupados, ou ociosos. Isso me levou a questões que ainda precisam ser amadurecidas e digeridas, como, até onde esse controle excessivo do tempo vai nos levar? E que tipo de perspectiva de sociedade estamos deixando para as gerações futuras?

Considero-me uma pessoa com bastantes semelhanças com o personagem escolhido para essa pesquisa, o Coelho, e, por isso, a construção da minha performance tem muito da sua personalidade aliada à minha corporeidade, aos meus gestos e às minhas memórias. O desenvolvimento da pesquisa no formato remoto trouxe a experiência de observarmos como transferir o que queremos que seja visto pelo público, mas no ambiente da casa e, para isso, tivemos que nos

utilizar de outras estratégias, como ângulos da câmera, locação e percepção do espaço escolhido para vivenciar a cena.

Pessoalmente considero a pesquisa sobre o formato digital a parte mais longa e complicada do processo, no sentido de utilizar as tecnologias presentes na nossa vida para transmitir uma sensação e uma imagem específica repensando o processo de criação coreográfica. Porém, com ações específicas voltadas para a perspectiva da criação em videodança, a experiência fluiu de forma mais tranquila e orgânica e o que antes era algo a ser temido, por estar fora da nossa zona de conforto e de conhecimento, aos poucos se suavizou.

Por fim, a pesquisa trouxe várias novas reflexões e finalizo essa escrita lançando a questão: Como a dança e esse processo híbrido com a tecnologia, que estamos sendo obrigados a viver, podem auxiliar a mudança da relação que temos com o tempo, para talvez, “desacelerar”, se quisermos?

Vitoria de Vasconcellos Navarro
UFRJ
Vasconcellos374@gmail.com
Licencianda em dança, professora e bolsista do projeto de extensão ComuniDança e intérprete-criadora da Cia ComuniDança.

Denise Maria Quelha de Sá
UFRJ
deniquelha@hotmail.com
Licenciatura Plena em Educação Física e Desportos/UFRJ; Especializada em Psicomotricidade/UCAM e em Dança Educação/UFRJ; Mestre e Doutora em Memória Social/UNRIO. Coordenadora do Projeto de Extensão ComuniDança e do Projeto de Iniciação artística e cultural Cia ComuniDança e Substituta Eventual da Coordenação de Licenciatura do Curso de Dança da UFRJ.

Carolina Natal
UFRJ
natal.carolina@gmail.com
Doutora e Mestra em Multimeios/UNICAMP, com Estágio Doutoral na Paris VIII (França), tendo sua pesquisa voltada para as relações entre corpo, imagem e tecnologia. Atua como Coreógrafa no Curso de Dança da UFRJ e colabora com a Pós-Graduação em Dança da mesma Universidade - PPGDan.

ISSN: 2238-1112

Referências:

ALMEIDA, Rogério Miranda de. **NIETZSCHE E O ETERNO RETORNO**. Revista Reflexão, Campinas, nos 83/84, p. 23-36, jan./dez., 2003

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil Realidade hoje e expectativas futuras**. Tradução: Sofia Fan. 30 dez., 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/yvtmjR7MGvYKjPDGPgqBv6J/?lang=pt>. Acesso em: 26 jun 2021.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito;** Tradução Paulo Neves. 4ªEd. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2010.

CARROLL, Lewis. **Alice através do espelho**. Tradução: Marcia Soares Guimarães. 1ªEd. Belo Horizonte. Ed: Autêntica Editora, 2017.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução: Izabel de Lorenzo. 2ªEd. Revista, São Paulo, 2000.

QUANTO TEMPO O TEMPO TEM. Autoria e produção: Adriana Dutra e Walter Carvalho. Documentário, duração de 1h e 16 min. Netflix: publicado 31 de março de 2016

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Invisibilidade na trajetória escolar: jovens gays afeminados.

Weslley Da Silva Rodrigues (UFPI)
Shara Jane Holanda Costa Adad (UFPI)

Relato de Experiência com ou sem demostração artistíca

Resumo: Este estudo tem como método a sociopoética. O corpo em performance é impulsionado a desconstrução do apego às raízes normativas. A dança opera metamorfose. Portanto, contribui para uma leitura critica da realidade diante a uma sociedade preconceituosa. Desse modo, ensejou o objetivo de investigar os processos de criação e resitências nas práticas educaticas em contextos escolares de jovens gays afeminados. As experiências foram produzidas nas aulas de dança da Escola Marcílio Flávio Rangel, na cidade de Teresina – Piauí. Ao pensar escola, reflete-se a vida. Contudo, a violenta atuação dos espaços formativos nos mostra que existem táticas de docilização que incidem sobre nossos modos de ser e agir. Destaca-se, dessa forma, que a dança é educação através da subjetividade criadora, que nos oferece possibilidades de ressignificação nos processos de produção de conhecimento, especialmente com os jovens gays afeminados sucintos à maior potência contra as normas de silenciamentos de classes.

Palavras-chave: CRIAÇÃO, RESISTÊNCIA, JOVEM GAY AFEMINADO, INVISIBILIDADE, TRAJETÓRIA ESCOLAR.

Abstract: This study uses sociopoetics as a method. The body in performance is driven to deconstruct the attachment to normative roots. Dance operates metamorphosis. Therefore, it contributes to a critical reading of reality in a prejudiced society. Thus, it gave rise to the objective of investigating the processes of creation and resistance in educational practices in school contexts of effeminate young gay men. The experiences were produced in dance classes at the Marcílio Flávio Rangel School, in the city of Teresina – Piauí. When thinking about school, life is reflected. However, the violent action of training spaces shows us that there are tactics of docility that affect our ways of being and acting. It is noteworthy, therefore, that dance is education through creative subjectivity, which offers us possibilities of resignification in the processes of knowledge production, especially with effeminate gay young people succinct to greater power against the norms of class silence.

Keywords: CREATION, RESISTANCE, EFFECTIVE YOUNG GAY, INVISIBILITY, SCHOOL COURSE.

1. Percepção de si, criação e resistências de jovens gays afeminados.

Por ser um “jovem gay afeminado” (ADAD, 2011), considerado um “corpo estranho” Louro, 2004, “p. 92” fora do padrão de “normalidade” (FOUCAULT, 1988), fui julgado, observado ao longo de minha trajetória escolar, a qual me servia de

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

espelho, procuravam reproduzir as relações de poder que eram praticadas em espaços da cidade, nas experiências vivenciadas com a família, entre professoras/es e alunas/os e, principalmente, nos momentos de liberdade (brincadeiras, brinquedos e danças).

Os insultos, as provocações e os apelidos decorrentes dos meus trejeitos de “bicha”, procuravam destacar características consideradas como defeitos para uma sociedade preconceituosa como a que eu estava inscrito. Por isso, arma que me parecia mais eficaz naquele momento era a invisibilidade. Deslocando–me à reprodução binária de “homem ideal”, dessa maneira, permeado pela racionalidade e distante de quem eu sou. Vejo um jogo marcado pelo desconhecimento das próprias potencialidades e a percepção de si.

Assim, recorria a ser “machão” para eliminar o traço mais visível da minha intimidade e, de olhos vendados, colocava-me em cena – um corpo dócil, frágil e pronto à normalização. Rememorando a cena, digo a vocês que não é fácil essa “performance” de (BUTLER, 1998), mas pior que isso era um jovem ter a sua sexualidade exposta e questionada por todos.

Desse modo, iniciei de forma precoce relacionamentos amorosos para limpar meu nome de qualquer julgamento, dando uma resposta imediata à sociedade. Assim, compreendi a ação do poder disciplinar, o modus operandi do encarceramento do meu corpo.

Nesse universo, compreendi que a juventude gay afeminada é um dos seguimentos afetados por tais práticas e concepções as quais foram naturalizadas nas relações sociais e institucionais ao longo de nossa história e bem evidentes nas minhas memórias. Porém, o que resultou em mim foi uma metamorfose – *transformação de vida*[1]. E, nesse contexto, o corpo em performance é impulsionado a desconstrução do apego às raízes normativas, do medo de avançar em outras fases e interesses.

[1] Figura 1: Bemglô – Ao problematizar a construção de saberes e a gestão política dos usos dos corpos em performance. Dança e vida: a transformação da vida.

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Bemglô – A transformação da vida

A dança opera metamorfose. Assim, experiência dançante transformou minha vida. Principalmente, em seu aspecto ensinar e aprender seja na escola, na sociedade é uma ferramenta que possibilita o reconhecimento do sujeito em sua coletividade. Portanto, contruibui para uma leitura critica da realidade, favorecendo a emancipação diante a uma sociedade preconceituosa que oprime e padroniza a expressividade de diversos corpos.

Desse modo, “o corpo produz conhecimento” (ADAD, 2014) que se afeta e que é afetado e vive experiências[2] consigo, com outro e o mundo. O conhecimento da dança no ambiente escolar produz criações de diferentes modos – pensar trânsito em devir provocando estranhamentos e alegrias. Assim, a partir do estranhamento é possível romper com o comum, onde os modos de fazer dança aparecem estruturados e inflexíveis.

Na condição de alegria a dança apresenta-se como uma potência de transver o mundo, perceber as “insignificâncias” das coisas desconectadas da descrição racional. Sendo assim, “poesia é voar fora da asa.” (BARROS, 2009, p. 21), o dançar é re-inventar o mundo. “Eu penso renovar o homem usando borboletas”. (BARROS, 1996, p. 79).

[2] Conforme propõe SILVA, 2008, p. 04, ao falar de experiência com Deleuze, “um acontecimento, um aqui e agora vivido por um corpo, um instante que se escreve no corpo sem que nós tenhamos um conhecimento imediato.”.

Na maioria das vezes, a juventude LGBTQIA+ [3]era retratada de maneira subalternizada ou, então, reduzida à condição de impuridade, afirmando pertencimento cis-heteropatriarcado na sociedade. “Muitas dessas imagens ilustravam os livros didáticos, outras circulavam em diferentes formas: cartazes, revistas, jornais, novelas e programas humorísticos” – neste ridicularizam nossa performatividade de ser (OLIVEIRA, 2017).

Esse fato se reafirma pela necessidade de compreender-se a sociedade enquanto constituída de corpos diversos[4].

A pesquisa tem como partícipes jovens gays afeminados, estudantes da rede municipal de Teresina. A inquietação por essa investigação partiu, *a priori*, da experiência enquanto docente da área de conhecimento da dança e vivenciar a violência e discriminação de alguns professoras/es e alunas/os e, inclusive, da pedagoga ao rirem de um jovem por seus traços afeminados. Ao pedir para ser tratada no gênero feminino, a pedagoga responde: “ainda não é tempo de você saber se é menino ou menina! Por isso, se dê o respeito!”.

Esse fato foi exposto na sala de professoras/es, com tom de riso. Logo, enfatizando que a sociedade contemporânea se constituiu sob um processo heteronormativo, tendo a educação disciplinar como uma das instâncias pedagógicas. *“Se dar o respeito” é silenciar meu corpo, minha vida?*

A indagação me fez rememorar a minha trajetória escolar. Fui uma “criança viada”[5], graduando e docente, marcada pela homofobia, desvalorização cultural e pelo desacreditar das instituições, forças que insistiam em me apontar como “estranho”, para as quais, o estudo não era algo indicado para mim. No entanto, a partir do meu corpo dançante [6]comecei a reivindicar ocupação de espaços, seja na escola, no movimento social e na produção do conhecimento – a invisibilidade e o silenciamentos voltaram-me a inquietar, e despertaram a necessidade de estudar e pesquisar a diversidade/diferença e inclusão.

[3] LGBTQIA+ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexual e o + é utilizado para incluir outros grupos e variações de sexualidades e gêneros.
[4] Corpos diversos: corpos não normativo-dissonantes com base na diversidade de raças, gênero, classe social, padrões culturais e linguísticos, habilidades e outros marcadores identitários.
[5] Criança viada é retrata pela artista Bia Leite em sua pintura. (2013).
[6] Corpo constituído pela dança, “desobediente”, que se torna dançante, para assim pensar, a formação de si, na qual é indispensável à percepção de si.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · pós dança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Travesti da lambada e deusa das águas

Figura 3: Adriano bafônica e Luiz França Sherá (2013)

Desse modo, levantamos como problema de pesquisa: quais os processos de criação e resistências de jovens gays afeminados nas práticas educativas em contextos escolares que problematizam a invisibilidade na trajetória escolar?

2. Perfomatividades que problematizam e rompem a invisibilidade nos contextos escolares.

Ao pensar escola, refleti-se a vida. Contudo, a violenta atuação dos espaços formativos nos mostra que existem táticas de docilização as quais incidem sobre nossos modos de ser e agir.

> [...] a situações do dia-a-dia, experiências comuns ou extraordinárias que vivemos no seu interior [...]. As marcas que nos fazem lembrar [...] dessas instituições têm a ver com as formas como construímos nossas identidades sociais, especialmente nossa identidade de gênero e sexual (LOURO, 1999, p. 18-19).

No entanto, ao percorrer as escolas, notaremos facilmente a intensa personificação dos seus espaços e de suas práticas e o quanto as fronteiras de gênero são obsessiva e binariamente demarcadas. São personificados e

transformados em elementos de distinção, classificação e hierarquização. A criatividade é facilmente posta a serviço da heteronormatividade.

As aulas de dança tornaram-se "encontro[7]" entre a realidade enfretada, sonhos e desejos incitados no imaginário que a expereriência e a dança ampliam. Os jovens gays afeminados re-inventam a si mesmo e o espaço que co-habitam ensinando novos mundo. As perfomatividades tem possibilidade de transgredir, fugir das normas pré-estabelecidas e produzem novos sentidos.

A "educação" permanece uma ação desconectada da realidade. Contudo, o corpo é tão presente que aquilo que vivenciamos tem que ser in-corporado. O processo de desconstrução de preconceitos é fundamental para que as crianças e adoleslecentes de hoje não reproduzam atitudes preconceituosas quando adultos. Os jovens gays afeminados são sujeitos sociais e continuaram transgredindo.

Optamos pela abordagem filosófica de pesquisa Sociopoética que, segundo Gauthier (2003), o processo de pesquisa é produzido através de "oficina de negociação", oficina de produção de dados pelos copesquisadores sendo que, após a produção, o facilitador (pesquisador oficial), particularmente, realiza sua análise técnica sociopoética utilizada na oficina de produção dos dados.

Percebe-se nos contextos escolares, que as normas de gênero podem aparecer em versão nua e crua nas pedagogias do insulto e do "armário". Assim, as perfomatividades problematizam e rompem a invisibilidade. A dança é educação através da subjetividade criadora que nos oferece possibilidades de ressignificação nos processos de produção de conhecimento, especialmente com os corpos diversos sucintos à maior potência contra as normas de silenciamentos de classes.

Portanto, acreditamos que os jovens gays afeminados são uma potência, da qual devemos conhecer suas potencialidades de re-invenção. Assim, a vida como performance é arte – algo imprescindível para formação de docentes/pesquisadores diversidade/diferença e inclusão.

Vozes essas que dialogam sobre educação, juventude, gênero e sexualidade, as quais convocam para a luta contra a invisibilidade e silenciamentos dos saberes e subjetividades uma grande quantidade de escritores e pesquisadores gays afeminados, no âmbito acadêmico, especialmente, na maioria dos espaços educacionais institucionalizados. Todavia, esse diálogo/ação/encontro ainda não

[7] Corpos externam a voz que lhe faltava e a potência do dançar e no ato de fruí-la.

possível, devido às linhas da marca colonial que está atravessada em nossos corpos e interfere de forma significativa na produção e transição do conhecimento.

Weslley Da Silva Rodrigues
UFPI
weslley_rodrigues02@hotmail.com
Mestrando em Educação da Universidade Federal do Piauí - UFPI, Professor, artista da dança e do teatro. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação e Educação Física Escolar - GEPEEFE e o Núcleo de Estudos e Pesquisas em "Educação, Gênero e Cidadania" - NEPEGECI e o Observatório das Juventudes e Violências na Escola - OBJUVE e da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA.

Coautora
Shara Jane Holanda Costa Adad
UFPI
Shara_pi@hotmail.com
Doutora em Educação. Bacharel em Ciências Sociais. Professora da Universidade Federal do Piauí - UFPI, lotada no Departamento de Fundamentos da Educação - DEFE/CCE. Integra o Programa de Pós-Graduação em Educação/UFPI. Coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas em "Educação, Gênero e Cidadania" - NEPEGECI e o Observatório das Juventudes e Violências na Escola – OBJUVE.

Referências

ADAD, Shara Jane Holanda Costa et al. (Orgs).In. **Tudo que não inventamos é falso**: dispositivos Artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com a sociopoética. Fortaleza: EdUECE, 2014.

ADAD, Shara Jane Holanda Costa, **Corpos de Rua**: cartografias dos saberes juvenis e o sociopoetizar dos desejos dos educadores. Fortaleza: UFC, 2011.

BARROS, Manoel de. O guardador de águas. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. O livro das ignorãças. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. Retrato do artista quando coisa. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira L. (Org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 151-172.

_____. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Actos performativos y constituición del gênero**: un ensayo sobre fenomenologia y teoria feminista. In: CASE, Sue-Ellen (Ed.). Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre. London: Johns Hopkins, 1990. p. 270-282.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GAUTHIER J. **Notícias do rodapé do nascimento da sociopoética**. Mimeografado, 2003.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente**: (r) existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. – Curitiba, 2017.

SILVA, Fernando Machado. **A experiência na construção de um corpo artístico**: uma leitura a partir de Derrida e Deleuze. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 385-411, jul./dez. 2008.

ISSN: 2238-1112

DANÇA E DIÁSPORA NEGRA: POÉTICAS POLÍTICAS, MODOS DE SABER E EPISTEMES OUTRAS

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dança(s) afro-brasileira(s) da Bahia: uma proposição pedagógica decolonial de mediação de ensino-aprendizagem

Agnaldo Sousa Fonsêca (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Esse artigo de tema danças afro-brasileiras da Bahia, que as compreende enquanto danças de matrizes dos povos africanos que interculturalmente se reconfiguraram no Brasil (LUZ/2000; MUNANGA/2009; BENISTE/2020). Onde trata das danças dos Orixás, divindades sagradas do Candomblé, dos blocos de afoxés e afros de Salvador, e as populares como a capoeira e o samba-de-roda. Problematiza a concepção pedagógica a ser adotada para a sua mediação de ensino em espaços de formação e criações artísticas em dança, como as experienciadas no Balé do Teatro Castro Alves – BTCA, em Salvador, no período de 2017 a 2020. Concebe pedagogia enquanto uma ciência prática (LIBÂNEO/2010), noção somada à proposição pedagógica decolonial (OLIVEIRA e CANDAU/2010; ABIB/2018) desenvolvida e que implicou as estratégias metodológicas adotadas a partir dos planos didático-pedagógicos elaborados pelo autor. A pesquisa alinhou-se por uma abordagem qualitativa descritiva, do tipo bibliográfica (COSTA/2011; GATTI e ANDRÉ/2013). Tendo como objetivo geral contribuir com as pesquisas acadêmicas voltadas para a construção de epistemes sobre pedagogia de ensino para as danças afro-brasileiras. Intentando reflexões nos professores dessas expressões de dança, onde evidenciou-se que elas por si só possuem fontes matrizes de estudo e pesquisa capazes de fundamentarem pedagogicamente suas práticas fora de seus espaços tradicionais. Tornando-se significativa essas práticas na companhia oficial do Estado.

Palavras-chave: DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS. DECOLONIALIDADE. PEDAGOGIA DECOLONIAL. METODOLOGIA. ENSINO-APRENDIZAGEM

Abstract: This article on Afro-Brazilian dances from Bahia, that understands them as matrix dances of Africans that interculturally have been reconfigured in Brazil (LUZ/2000; MUNANGA/2009; BENISTE/2020). Where it deals with the dances of the Orixás, Candomblé's sacred deities, the afoxés and Afros blocks from Salvador, and are popular like capoeira and samba-de-roda. It problematizes the pedagogical concept to be adopted for its teaching mediation in spaces formation and artistic creations in dance, such as those experienced at the Castro Alves Theater Ballet – BTCA, in Salvador, from 2017 to 2020. It conceives pedagogy as a practical science (LIBÂNEO/2010), a notion added to the decolonial pedagogical proposition (OLIVEIRA and CANDAU/2010; ABIB/2018) developed and which implied methodological strategies adopted from the didactic-pedagogical plans elaborated by the author. The research was aligned with a descriptive qualitative approach, of bibliographic type (COSTA/2011; GATTI and ANDRÉ/2013). The general objective is to contribute to academic research aimed at building epistemes on teaching pedagogy for Afro-Brazilian dances. Intending reflections on teachers of these dance expressions, where it became evident that they alone have matrix sources of study

ISSN: 2238-1112

and research capable of pedagogically grounding their practices outside their traditional spaces. Making these practices significant in the state´s official company.

Keywords: AFRO-BRAZILIAN DANCES. DECOLONIALITY. DECOLONIAL PEDAGOGY. METHODOLOGY. TEACHING-LEARNING

Introdução

Numa perspectiva histórica de superar preconceitos estéticos e de resistência às tentativas de negação e de não reconhecimento étnico-cultural, as danças afro-brasileiras atualmente correspondem a configurações e expressões de danças desenvolvidas e trabalhadas tanto em espaços de formação quanto em espaços de criação artística em dança, na Bahia. Recorte territorial que o estudo abrange por ser parte intrínseca da formação e experiências do autor. O qual, compreende danças afro-brasileiras enquanto expressões de matrizes de povos africanos que em sua jornada transatlântica, de forma intercultural, se reconfiguraram no território brasileiro.

E a partir dos estudos de Kabengele Munanga e Marco Aurélio Luz, destacam-se os povos originários da África ocidental, uma das áreas territoriais africana que abrangeu as culturas dos povos yorubá ou nagô, jêje, fons, ewê e fanti-ashanti, que na atualidade cobre os territórios das atuais repúblicas da Nigéria, Benin, Togo, Gana e Costa do Marfim (MUNANGA, 2009, p. 92). E, “o legado dos valores africanos que permitiu uma continuidade transatlântica, está consubstanciado nas instituições religiosas. São dessas instituições que se irradiam os processos culturais múltiplos que destacam uma identidade nacional” (LUZ, 2000, p. 32). E constatamos essas danças na Bahia, nos terreiros de Candomblé Ketu, locais de práticas religiosas de culto aos Orixás, divindades ligadas a cultura nagô-yorubá. As quais foram uma das fontes matrizes do estudo e pesquisa que o texto trata.

> A civilização yorubá desenvolveu-se a partir do século XI, no Sudoeste da atual Nigéria. Era uma civilização caracterizada por dezenas de cidades, [...]. Segundo o mito de origem, o povo yorubá é descendente do rei Oduduwa [...]. Do ponto de vista político, os reinos yorubá não tinham uma unidade política, pois se organizavam em reinos politicamente independentes apesar de possuírem unidade cultural, linguística, religiosa, histórica e territorial. [...] A cidade sagrada de Ifé é considerada o berço e o centro da civilização Yorubá (MUNANGA, 2009, p. 64).

ISSN: 2238-1112

Partindo da cosmogonia e teogonia yorubá da existência humana de ser e estar no mundo, os espaços de religiosidade afrobaiana contribuíram e contribuem também como fontes matrizes para as danças praticadas nos espaços dos blocos de afoxés e afros em Salvador, as quais são instituições socioculturais e de espetacularidade popular criadas aproximadamente em meados do século XX, as quais desfilam se apresentando no circuito do carnaval.

Nadir Oliveira, em seu estudo considera a dança como uma das formas de comunicação não verbal da cultura afro-brasileira enquanto “um elemento vital na função em manter e continuar, ao longo da história, conhecimentos fundamentais presentes e atuantes no processo civilizatório dos negros baianos” (OLIVEIRA, 2017, p. 113). E destaca de forma relevante o seguinte:

> A espetacularidade dessas associações, sob a ótica da Etnocenologia, não pertencem a um sistema codificado de danças ocidentais, como observadas nas técnicas de danças norte-americanas e europeias (balé, dança moderna, dança expressionista alemã, jazz, entre outras). [...] a Etnologia permite dar outra voz aos povos, os meios para praticar os seus próprios sistemas de referências, para se liberar das ideologias dominantes e resistir a uniformização cultural (OLIVEIRA, 2017, p. 141).

O exposto colabora e muito enquanto fundamentação teórica que o presente estudo requer, explicitar os sistemas de referências que constituem as expressões e manifestações das danças afro-brasileiras, potencializando a sua filosofia, os formatos de configuração e as singularidades que as caracterizam. Categorias relevantes para as estratégias metodológicas desenvolvidas, provenientes dos pressupostos pedagógicos defendidos, nos quais implicam-se também uma mediação de ensino de dança de não homogeneização dos corpos, e sim, do reconhecimento das diferenças e singularidades, incluindo aí, a estética que caracteriza e compõe cada expressão de dança afrobaiana.

Como exemplo podemos trazer a estética negra dos blocos afros de Salvador, na qual, “desde as suas fundações apresentam a música imbricada com a dança, com os cabelos, com os figurinos e adereços, materializando as ancestralidades africanas brasileiras” (OLIVEIRA, 2017, p. 148). Um conjunto de elementos que não só colaboram para caracterizar a dança nesses espaços, como tornando-a uma expressão de comunicação singular da cultura afro-brasileira, criada na Bahia.

Consideramos também as expressões e manifestações populares como a capoeira e o samba-de-roda do recôncavo enquanto danças afro-brasileiras, as

ISSN: 2238-1112

quais podemos reconhecê-las historicamente enquanto movimentos de resistência e luta contra a política do poder colonizador. Em que mesmo se tornando patrimônios culturais imateriais, precisamos refletir sobre o que Pedro Abib expõe quando coloca que, “a gênese da capoeira traz consigo o germe da contestação da dominação exercida pelo colonizador e da luta e do enfrentamento a esse processo violento e desumano que foi a escravidão no Brasil” (ABIB, 2018, p. 13).

E numa noção que se aproxima a de Pedro Abib, a Dr[a]. em Educação Amélia Conrado em sua tese que trata da capoeira angola e a dança afro, expressa; “acredito que a capoeira angola continua sendo uma forma de contracultura, uma prática que afirma uma outra ordem. Suas estratégias para conviver numa linha paralela ao sistema dominante permanecem” (CONRADO,2006, p. 35). E o samba-de-roda surge do mesmo contexto escravagista brasileira na região do recôncavo baiano, onde mais se popularizou.

> **O Samba de Roda do Recôncavo** - É um misto de expressão musical, coreografia característica, poética abrangente, presente em momentos festivos. É uma das principais manifestações culturais engendrada em solo brasileiro. Incide praticamente em todo Estado da Bahia, sendo que é na região conhecida como Recôncavo, área composta de 33 municípios, localizada no entorno da Baía de Todos os Santos, que iremos encontrar uma maior concentração de grupos de sambadeiras e sambadores e pujança da manifestação cultural, haja vista que essa região recebeu as primeiras levas de africanos escravizados para trabalhar nos engenhos de açúcar e onde, consequentemente, concentram-se maior número de templos religiosos de matriz africana, depositários da matéria prima essencial dessa forma de expressão, cuja celebração saltou dos terreiros de candomblé para ganhar as festas, ruas e praças das cidades baianas (SECULT/BA, Disponível em: cultura.ba.gov.br/2020/03/17467/samba-de-roda-do-Reconcavo-baiano-passa-a-ser-Patrimonio-imaterial-do-Estado.html, acessado em 27 de jun. de 2021).

A pesquisa problematiza a concepção pedagógica e, consequentemente, a mediação – a metodologia – para o ensino das danças afro-brasileiras, se referindo aqui, em espaços de formação e criações artísticas em dança, por compreender que as estruturas dessas expressões por si só oferecem configurações e singularidades para a construção de uma pedagogia descolonizadora para espaços não habituais de suas práticas. Pois,

> [...] a pedagogia do colonizador se traduziu, aqui, na América, como uma pedagogia de dominação/subalternização, nascida de um padrão de poder/saber que oprime, que inferioriza, sendo uma pedagogia desumanizadora, que destrói culturas, memórias e identidades coletivas (ABIB, 2018, p. 11 e 12).

ISSN: 2238-1112

A mediação de ensino-aprendizagem das danças afro-brasileiras que o texto se refere foram ministradas pelo autor enquanto professor dessas expressões de danças, e ocorreram na sala de aula e ensaio “Piso C” do Balé do Teatro Castro Alves – BTCA, para os bailarinos da companhia e convidados. Companhia oficial de dança do Estado da Bahia, criada em 1981 e ligada a Fundação Cultural do Estado - FUNCEB/Secretaria de Cultura, com sede de trabalho no Teatro Castro Alves, Campo Grande, em Salvador. E o recorte do período da pesquisa contempla de 2017 a 2020, na maioria das vezes uma vez por semana, as sextas-feiras, das 13h:15min às 14h:30min. No qual, abrangeu as gestões dos diretores artísticos Antrifo Sanches e Wanderley Meira.

Agnaldo Fonsêca integra a companhia do BTCA há 27 anos, dos seus 41 anos de existência, assim como atualmente o seu Núcleo de Pesquisa, fundado em 2009 e que tem como líder a bailarina e pesquisadora Lícia Morais[1], corresponde a um espaço de discussões, reflexões, ações e proposições. E como endossa Morais (2021), a incursão da dança afro-brasileira como preparação técnica da companhia do BTCA corresponde a uma pauta levada ao Núcleo por Fonsêca por ser membro e a temática fazer parte de um dos seus tentáculos de sua pesquisa. Para ela um ato revolucionário, desde que a preparação técnica do BTCA constava apenas do ballet clássico e pilattes.

Essa pesquisa se constitui também como parte dos estudos de Agnaldo Fonsêca no Mestrado Profissional em Dança do Programa de Pós-Graduação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, que tem como área de concentração “Inovações Artísticas e Pedagógicas em Dança”, inserida na linha de pesquisa 2. Processos Pedagógicos, Mediações e Gestão Educacional em Dança. E do Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e Populares – GIRA/CNPq (UFBA).

O estudo tem como objetivo geral contribuir com as pesquisas acadêmicas direcionadas para a construção de epistemes sobre pedagogia de ensino para as danças afro-brasileiras em espaços de formação e criação artística em dança, e como objetivos específicos; a. apresentar pressupostos pedagógicos conceituais e práticos que fundamentaram as estratégias metodológicas de

[1]Lícia Morais é Dr[a]. em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo – USP com pós-doutorado em “Pedagogia da Criação” pelo Instituto Nacional de Artes do México. E integram o Núcleo de Pesquisa os bailarinos Agnaldo Fonsêca, Paullo Fonsêca e Evandro Macedo.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

mediação das aulas das danças afro-baianas realizadas no BTCA; b. potencializar os princípios filosóficos nagô-yorubá, os formatos de configuração e as singularidades que caracterizam as expressões das danças afro-brasileiras da Bahia; c. descrever o planejamento didático-pedagógico elaborado pelo autor que direcionou a mediação das aulas realizadas no BTCA.

A metodologia da pesquisa se constituiu pelos pressupostos de uma abordagem qualitativa descritiva, do tipo bibliográfica (COSTA, 2011, p. 35 e 36). Na qual, o estudo tem base em fundamentos teóricos que embasaram a proposição pedagógica de mediação de ensino das danças afro-brasileiras ministradas pelo autor no BTCA, somado a isso, os planejamentos didático-pedagógicos elaborados. Considerados pela pesquisa documentos de análise que substanciou as estratégias metodológicas realizadas.

Os autores Bernadete Gatti e Marli André, em relação a abordagem da pesquisa qualitativa, “defende uma visão holística dos fenômenos, isto é, que leve em conta todos os componentes de uma situação em suas interações e influências recíprocas” (GATTI e ANDRÉ, 2013, p. 30). Nesse caso, as estéticas de danças em questão na interação com o contexto de mediação de seu ensino, corresponde a uma situação influenciada, sobretudo, pelo engajamento do propositor (autor) em propagar em espaços não-habituais essas danças da cultura afrobaiana. E os autores citados expõe ainda que,

> O foco da investigação de perspectiva qualitativa deve se centrar na compreensão dos significados atribuídos pelos sujeitos às suas ações [...] para compreender esses significados, é necessário colocá-los em um contexto. [...] uma modalidade investigativa que se consolidou para responder ao desafio da compreensão dos aspectos formadores/formantes do humano, de suas relações e construções culturais, em suas dimensões grupais, comunitárias ou pessoais. [...] advoga na nova perspectiva, a não neutralidade, a interação contextual e a compreensão de significados nas dinâmicas histórico-relacionais (GATTI e ANDRÉ, 2013, p. 30 e 31).

Evidencia-se os aspectos subjetivos e significativos que envolveu a pesquisa, por ter evocado um olhar pedagógico decolonial de mediação de ensino-aprendizagem para as danças afro-brasileiras da Bahia. Temática que emergiu das inquietações pessoais do autor, de sua interação contextual com as danças propostas, e as dinâmicas histórico-relacionais. Sendo assim, espera-se que essa produção textual, fruto de uma experiência engajada, possa provocar reflexões em torno dessa temática, principalmente nos profissionais que atuam como professores dessas danças.

ISSN: 2238-1112

1. Pressupostos pedagógicos para uma mediação de ensino-aprendizagem de danças afro-brasileiras

A proposição pedagógica defendida parte do pensamento decolonial, no combate a colonialidade do poder, do saber e do ser, oriunda do sistema/pensamento capitalista colonial/moderno europeu. Esse pensamento que se tornou hegemônico "reprimiram tanto quanto puderam as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação das subjetividades" (QUIJANO, 2005, p. 231), incluindo aí as danças em seus diversos contextos de expressão e manifestação.

Adotou-se uma noção de pedagogia como uma ciência prática que,

> [...] investiga os fatores reais e concretos que concorrem para a formação humana, no seu desenvolvimento histórico, para daí extrair objetivos sociopolíticos e formas de intervenção organizativa e metodológica em torno dos processos que correspondem à ação educativa (LIBÂNEO, 2010, p. 96).

Essa compreensão colabora na adoção de uma pedagogia decolonial de mediação de ensino-aprendizagem para as danças afro-brasileiras, por buscar uma atuação educativa que considera os sujeitos envolvidos como coautores do processo, entendimento pedagógico, em que a relevância está, no como cada dançarino irá recepcionar em seu corpo a dança proposta durante as aulas (os encontros). Evidenciando saberes e conhecimentos próprios dessas expressões de danças, as quais no processo sócio-histórico brasileiro foram marginalizadas.

Luiz Oliveira e Vera Candau nos elucida sobre decolonialidade o seguinte;

> Decolonialidade é visibilizar as lutas contra a colonialidade a partir das pessoas, das suas práticas sociais, epistêmicas e políticas. [...] representa uma estratégia que vai além da transformação da descolonização, ou seja, supõe também construção e criação. Sua meta é a reconstrução radical do ser, do poder e do saber (OLIVEIRA e CANDAU, 2010, p. 24).

O exposto até o momento justifica a proposição pedagógica defendida e desenvolvida, pela compreensão de que as danças dos orixás, danças dos blocos de afoxés e afros, e as danças populares como a capoeira e o samba-de-roda do recôncavo, por si só apresentam em suas formas e nuances de transmissão/assimilação, quando praticadas em seus espaços e ambientes

específicos, referências de possibilidades pedagógicas a serem adotadas em outros contextos, como em espaços de criações artísticas em dança, no caso, no BTCA.

Um outro entendimento emerge a partir de José Libâneo quando expõe que, o caráter pedagógico faz distinguir os processos educativos que se manifestam em situações sociais concretas e a sua análise explicita a orientação do sentido (direção) da atividade educativa (LIBÂNEO, 2010, p. 142 e 143). Por isso, esses argumentos dão base para a adoção de uma pedagogia decolonial para o ensino das danças afro-brasileiras. Referendada também no que Luiz Oliveira e Vera Candau abordam sobre pedagogia decolonial:

> Essa perspectiva é pensada a partir da ideia de uma prática política contraposta à geopolítica hegemônica monocultural e monorracial do conhecimento, pois se trata de visibilizar, enfrentar e transformar as estruturas e instituições que têm como horizonte de suas práticas e relações sociais a lógica epistêmica ocidental, a racialização do mundo e a manutenção da colonialidade do poder (OLIVEIRA e CANDAU, 2010, p. 28).

E numa perspectiva de estabelecer uma relação com as implicações pedagógicas que as próprias danças afro-brasileiras aqui elegidas apresentam, e o conceito pedagógico proposto e praticado, podemos afirmar que essas expressões de danças se mantiveram a partir de um movimento de resistência cultural negra contra o poder colonizador, ou seja, por uma ação expressiva de caráter decolonial. Esse argumento alinha-se ao que o professor Pedro Abib discute sobre as culturas populares, onde aborda a capoeira como exemplo, expõe o seguinte,

> [...] a capoeira, assim como tantas outras expressões das culturas populares que trazem consigo o germe da contestação aos poderes estabelecidos, representa uma possibilidade concreta na construção de soluções críticas e criativas como alternativas pedagógicas de intervenção em busca da desconstrução da colonialidade ainda presente no imaginário das populações dos países colonizados (ABIB, 2018, p. 16).

O estudo elegeu os seguintes aspectos das expressões das danças afro-brasileiras da Bahia, os quais fundamentaram a proposição pedagógica desenvolvida: Os princípios filosóficos da cosmogonia e teogonia da cultura nagô-yorubá, a qual pertence o culto aos orixás, em que Òrum – Àiyê são as duas denominações que revelam os locais onde se desenvolvem todo o processo de existência da crença; o Òrum, o mundo sobrenatural, habitado pelas divindades, os Orixás, ancestrais e todas as formas de espíritos, denominados Ara Òrum; o Àiyê, o mundo físico, habitado por todos os seres, a humanidade em geral, denominados Ara Àiyê (BENISTE, 2020, p. 49).

ISSN: 2238-1112

As divindades dos orixás têm uma relação direta com os elementos da natureza; água, terra, ar, fogo e as suas interrelações. E as analogias a partir desses elementos foram trabalhadas para o desenvolvimento de expressões de movimentos pelos sujeitos dançantes do encontro. Para que a aula não fosse apenas a reprodução fiel das danças dos orixás praticadas nos terreiros de candomblé, mas um espaço de estudo e pesquisa dessas danças com o intuito de contribuir com o repertório corporal dos dançarinos.

Além da relação Òrum – Àiyê e as analogias com os elementos da natureza, inclui também como princípios filosóficos do culto aos Orixás para o estudo e pesquisa de danças, os seus arquétipos, símbolos e signos que se somam aos movimentos característicos de cada um em suas dramatizações de atuação, as quais partem de seus mitos e feitos históricos. Pois, “[...] o mito desempenha uma função indispensável: exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem” (BENISTE, 2020, p. 35).

Outros dois aspectos que referenda a proposição pedagógica em questão são os formatos de configurações e as singularidades das danças elegidas. As danças dos orixás, por exemplo, quando praticadas nos terreiros de Candomblé, acontecem num espaço denominado barracão, onde os integrantes e divindades do ritual religioso festivo (xirê) se encontram; se colocam numa disposição em círculo e dançam no sentido anti-horário. “A disposição espacial, em círculos, dos fiéis, na roda ritual, dramatiza a dimensão cíclica do tempo, articulando-o com a forma de ocupação do espaço” (LUZ, 2000, p. 454). Ou seja, uma expressão ancestral do passado que se estabelece no presente.

A mesma disposição observa-se com os sujeitos que participam dos grupos populares de capoeira e samba-de-roda quando se apresentam, as evoluções acontecem também no espaço do círculo, delimitado pelos participantes da roda. Cada expressão dessas trás as suas singularidades estéticas; de movimento, vestes, instrumentos musicais, músicas, dramaticidade. Já as danças dos blocos de afoxés e afros ocorrem não necessariamente dessa disposição espacial, mas, esteticamente segue os mesmos princípios, além de expressarem histórias, saberes, arte, e manutenção dos referenciais ancestrais africanos.

Nadir Oliveira pontua alguns elementos técnicos corporais das danças dos blocos afros, a partir de suas pesquisas sobre as danças afro-brasileiras:

> 1.Pés planos em contato direto com o chão e flexionados, e pernas semiflexionadas em posição paralela; 2. Pés dobrados e deslizando na meia ponta; 3. Braços semiflexionados, balançando para frente e para trás e elevando-se de maneira alternada; 4. Movimentos executados, geralmente, obedecendo aos ritmos estabelecidos pelos blocos: samba ijexá, aguèrè de Oxóssi, samba reggae, entre outros; 5. Coluna vertebral nos planos vertical e sagital (com flexão e extensão para frente e para os lados); 6. Movimentos quebrados, soltos percutidos em contratempo com as batidas dos pés no chão; 7. Movimentos assimétricos e circulares com paradas (pausas, expandindo o tempo e o espaço contrastando com o ritmo ou pulsação da música); 8. Bacia óssea em movimento de retroversão, que no senso comum é conhecido como "bacia desencaixada" (OLIVEIRA, 2017, p. 147).

Além desses elementos técnicos corporais observados, argumenta a autora; "molas propulsoras da estética negra visíveis em coreografias dos blocos afros e nas danças sagradas do Candomblé; a polirritmia ou múltiplos metros, o policentrismo e o holismo"[2] (OLIVEIRA, 2017, p. 146). Todos esses aspectos das danças afro-brasileiras da Bahia aqui exposto colaboram para referendar a proposição pedagógica decolonial que o autor apresenta e colocou em prática em sua mediação de ensino-aprendizagem dessas danças no BTCA. Onde os planejamentos didático-pedagógicos elaborados para os encontros traduziram o que os pressupostos pedagógicos aqui expõem e implicaram na metodologia adotada.

2. As estratégias metodológicas vivenciadas no BTCA

Nesse momento, irei descrever o caminho metodológico desenvolvido nos encontros que justificou a abordagem da pesquisa que o estudo se alinhou, um olhar qualitativo sobre os planejamentos didático-pedagógicos elaborados. E para começar, o autor assume o termo encontro, ao invés de aula, por ter desenvolvido as mediações de ensino das danças numa perspectiva de oficina, caracterizando-se enquanto um processo teórico-prático. No qual, os princípios filosóficos adotados, da cultura nagô-yorubá, fundamentaram todos os momentos dos encontros, desde as orientações iniciais de como iria proceder a mediação, com uma temática específica a ser abordada, passando pelos outros momentos.

[2] **Polirritmia** é o uso simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes, que não são prontamente percebidos como derivando uma outra, na constituição de uma peça musical (ritmo cruzado). **Policentrismo** – existência de vários centros de direção ou decisão numa organização, num sistema. **Holismo** – é uma forma de se ver a si mesmo e de ver o mundo e todos os seres de uma forma global, como um todo, onde tudo está interligado, onde nada é isolado, tudo pulsa simultaneamente, onde o todo está presente em cada parte (INTERNET, Disponível em: pt.m.wikipedia.org>wiki>polirritmia; www.dicio.com.br>policentrismo; holos.org.br, acessado em 29 de jun. de 2021, **grifo nosso**).

Constituiu-se assim, numa prática educativa em dança pelo diálogo, entre as expressões propostas e no que os corpos dançantes respondiam. E os encontros, metodologicamente falando, se desenvolveram organizados em três momentos interrelacionados: Sensibilização do corpo – Encaminhamentos técnicos conduzidos e elaborados – Expressões de danças e proposições criativas.

O primeiro momento – Sensibilização do corpo – buscou que os dançarinos (as) exercitassem as suas percepções corpóreas, ainda sem se moverem; como estavam se sentindo no dia, aguçamento dos seus sentidos a partir das influências externas do espaço sobre eles (as), incluindo aí os sons presentes, além das inferências rítmicas sugeridas para ser tocadas pelo percussionista[3] que acompanhava os encontros, quando da possibilidade de tê-lo presente, pois, em alguns momentos se realizou com música mecânica.

O momento inicial ocorria da seguinte maneira; ou os dançarinos (as) começavam a caminhar pelo espaço e depois paravam em algum ponto da sala, ou nos colocávamos em círculo com as mãos dadas e nos olhávamos, começando a estabelecer uma comunicação grupal pelo olhar. Após isso, era anunciado o tema do dia e seus propósitos que sempre estavam relacionados aos procedimentos de mediação para a dança escolhida para aquele dia.

Entre os temas trabalhados, podemos citar os seguintes: “O corpo no axé – um templo”, “Meu orí – minha natureza”, “Maleabilidade – Balanço – Disponibilidade – Sentido”, “O som que nos move”, “O corpo – ara – matéria original – iporí”, “O tambor – o atabaque na dança afro”. Temas que alinham a “princípios transcendentes ou forças cósmicas que regem o universo. [...] através das narrativas míticas e de uma pedagogia negra iniciática, dão origem aos valores sociais” (LUZ, 2000, p. 45).

Após a introdução temática, o exercício das percepções corpóreas e da escuta rítmica percussiva, o primeiro momento continuava com o que se nomeou de “auto manipulação”, em que os dançarinos (as) se tocando com as mãos iam massageando-se da cabeça aos pés, passando por todos os membros e grupos musculares. Findada essa parte, começavam a se moverem das partes para o todo do corpo, começando pelos pés, como se estivessem amassando o barro, a terra –

[3] Os encontros na maioria das vezes foram acompanhados pelo percussionista Valter José Silva França (Valter Ouro) – Músico percussionista, cantor e compositor, com passagem pelos Blocos Afros Malê Debalê, Os Negões, Banda`Èrê do Ylê Aiyê, Escola Pracatum, Olodum e no Grupo Folclórico Yorubahia.

ISSN: 2238-1112

o Aiyê. Semântica que compreende a dimensão física humana, material, de nossas experiências, sonhos e desejos. Seguindo no mover-se, abrangiam as pernas, quadril, coluna, braços, pescoço, cabeça, até a atenção estar em todo o corpo, simultaneamente, incluindo o olhar e a mobilização labial.

Após todo o corpo se encontrar em movimento, era sugerido a brincarem com as diversas frentes, deslocar-se pelo espaço da sala, usarem níveis diferentes, utilizando-se de um tempo rítmico contínuo e por um mover-se a partir da ideia da circularidade. Depois dos dançarinos (as) estarem dispostos por toda a sala, era solicitado o retorno da posição do grupo em círculo, gradativamente, retornando para a posição ereta, nomeada de posição “árvore”. Uma analogia que integra um dos elementos simbólicos significativos do axé.

Todo esse primeiro momento buscou trabalhar o corpo de forma integral, onde os dispositivos sugeridos, fundamentados nas danças afro-baianas, colaborassem não só enquanto encaminhamentos preparatórios para o segundo momento, mas para a compreensão de como essas expressões se estabeleceram e imprimem o que as caracterizam; uma dança antropológica, de resistência, com sentido, libertadora e criativa.

O segundo momento - Encaminhamentos técnicos conduzidos e elaborados – correspondeu a um momento do desenvolvimento de exercícios corporais, em que num momento os dançarinos (as) acompanhavam o que estava sendo feito e numa segunda etapa trabalhávamos exercícios elaborados. Mas, todo esse momento também se relacionava com o mover-se a partir das características que fundamentam as expressões das danças afro-baianas.

O que caracterizavam os encaminhamentos técnicos conduzidos realizados, estava na ideia de não buscar que cada pessoa presente no encontro reproduzisse fielmente o que estava sendo mostrado, mas como traduzia em seus corpos o que era proposto. Pois, mesmo focando o trabalho numa parte do corpo ou grupos musculares, sempre se pontuava que a parte relacionada integrava o todo. Exemplificando, conduzia-se o mover de cabeça em suas possibilidades, assim como o tronco junto aos braços e coluna, os ombros, os quadris, findando com um momento nomeado de “xirê” (festa), seguido pelo ritmo percussivo “hamunha”, uma composição coreográfica composta que traduzia a intenção festiva do momento.

Após o “xirê”, seguia com os encaminhamentos técnicos elaborados, digamos mais amplos, em que, não só, a postura do corpo durante os exercícios

ISSN: 2238-1112

propostos eram relacionados aos sentimentos e arquétipos que singularizavam a personalidade dos Orixás do Candomblé, como determinadas posições das mãos e braços traduziam simbolicamente, os “instrumentos” que compõe a estética dessas divindades, enquanto elemento de seu manuseio; a espada de Ogum, o arco e flexa de Oxóssi, o abebé de Oxum ou Yemanjá, o machado de Xangô, o iribí de Nanã, o xaxará de Omolú, o bradjá de Oxumaré, o apaxorô de Oxalá.

Um outro aspecto fundamental na mediação de ensino das danças afro-baianas diz respeito a musicalidade percussiva. A dança só se estabelece por uma sinergia entre ritmo, movimento e sentimento, constituindo-se numa experiência única e singular. Pois, essas expressões exigem disponibilidade corporal de não julgamento do que seja o certo ou o errado. Não se buscou o movimento “perfeito”, mas sim, um movimento que tivesse sentido para quem estava praticando.

Entre os ritmos percussivos utilizados nos encontros, estiveram a hamunha, o ijexá, o alujá, o aguèré, o ylú, o batá, o vasé, o opanijé, o bravum. Ressaltando que o som oriundo dos atabaques nos terreiros de Candomblés são os responsáveis pela evocação dos Orixás. Mas, no contexto do BTCA, esses ritmos elencados serviram como fonte matrizes para a sua reelaboração pelo percussionista presente, se tornando um ambiente de estudo, pesquisa e descobertas para todos; ministrante, dançarinos (as) e percussionista.

O foco esteve em exercitar, não só, a capacidade do som de provocar alterações no corpo, como evidenciar a intrínseca relação da dança com a música nas expressões afro-baianas. “O som é a primeira relação com o mundo, desde o ventre materno. [...] Além de atingir os movimentos mais primitivos, a música actua como elemento ordenador, que organiza a pessoa internamente” (MANUELA, Disponível em: ocandomble.com/2008/08/20/os-toques-no-candomble/, acessado em 2 de jul. de 2021).

O terceiro momento – Expressões de danças e proposições criativas corresponderam ao ápice dos encontros, partindo da compreensão de que os três momentos interrelacionavam-se. O momento representou exercitar as expressões das danças elencadas. Porém, por proposições de composições coreográficas criadas em suas reelaborações pelo autor, ou por dispositivos sugeridos para que os próprios dançarinos elaborassem. Caracterizando-se enquanto um processo educativo em dança de perspectiva pedagógica decolonial, constatada nesta

descrição das estratégias metodológicas vivenciadas, as quais partiram dos planos didático-pedagógicos traçados.

Considerações

Essa produção textual em sua narrativa buscou, sobretudo, descrever as experiências do autor, enquanto profissional da dança e pesquisador engajado em questionar a pedagogia a ser adotada nas práticas de ensino das danças afro-baianas em espaços de formação e criações artísticas em dança na Bahia. Evidenciando a sua proposição pedagógica decolonial posta em prática no BTCA no período de 2017 a 2020. Onde, tradicionalmente o Ballet Clássico e o Pilattes são as modalidades de preparação técnica corporal dos bailarinos.

O referencial teórico substanciou não só os princípios filosóficos adotados – os da cultura nagô-yorubá – na mediação das danças elegidas, como os formatos de configuração e singularidades que caracterizam essas expressões. As quais, em suas implicações pedagógicas de apreensão/assimilação em seus contextos de manifestação e expressão, se estabeleceram a partir de uma ação de resistência contra o poder colonizador, ou seja, por um movimento de insurgência – decolonial.

A pesquisa aqui relatada se constitui também enquanto uma insurgente produção epistêmica sobre pedagogia de ensino para as danças afro-brasileiras, gerada a partir de uma experiência prática e alinhada por uma análise qualitativa, em que, o foco dessa investigação se centrou na compreensão dos sentidos e significados, os quais alimentam o nosso conhecer e traduzem as mudanças dinâmicas no campo social, no caso aqui, artístico. Trazendo uma aproximação do real mais condizente com as formas humanas de representar, pensar, agir, situar-se (GATTI e ANDRÉ, 2013, p. 29).

> É a partir do respeito pelos diversos agrupamentos étnicos, formador da nação, que se tenta estabelecer um diálogo e um caminhar, compartilhando elementos de uma referência cultural e de outra, significando uma soma, de modo que ninguém fique em desvantagem, isso já representa um importante passo para as mudanças (CONRADO, 2006, p 56).

Finalizando, espera-se também que esse estudo possa chamar a atenção dos gestores do BTCA – a companhia de dança oficial do Estado da Bahia – no que tange ao reconhecimento das expressões das danças afro-baianas como possibilidades, também, de substanciar a preparação corporal de seu corpo de

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

bailarinos, uma vez que em seu repertório de criações coreográficas de dança, algumas delas, se mostram terem adotadas essas expressões como fontes temáticas nos processos de suas criações, tais como; “Berimbau”, “Orixás”, “Sanctus”, “Agbara”, “Amí”, “Saurê”, entre outras.

Agnaldo Sousa Fonsêca.
UFBA.
bailarinoagnaldofonseca@gmail.com
Mestrando Profissional em Dança – PRODAN (UFBA). Especialista em Arte Educação. Pedagogo. Bailarino e integrante do Núcleo de Pesquisa do Balé do Teatro Castro Alves – BTCA (FUNCEB/BA). Professor de Danças Afro-Brasileiras. Integrante do Grupo de Pesquisa GIRA/CNPq (UFBA) e Coordenador do Departamento de Dança do Bloco Afro Malê Debalê de Salvador-BA.

Dr[a]. Amélia Vitória de Souza Conrado.
UFBA.
ameliaconrado@hotmail.com
Dr[a]. em Educação pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFBA). Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Líder do GIRA – Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e Populares.

Referências

ABIB, Pedro R. J. **Culturas populares, educação e descolonização**. Faculdade de Educação – Faced/ Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2018.

BENISTE, José. **Òrum-Aiyê: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra**/ José Beniste. – 14ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia.** Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação – Faced: Salvador, 2006. 314f.

COSTA, Marco Antônio F. da. **Projeto de pesquisa: entenda e faça**/ Marco Antônio F. da Costa, Maria de Fátima Barroso da Costa. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GATTI, Bernadete; ANDRÉ, Marlí. **A relevância dos métodos de pesquisa qualitativa em Educação no Brasil**. Et All. Wivian Weller e Nicolle Pfaff (Orgs). – 3ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

SECULT/BA, Disponível em: **cultura.ba.gov.br/2020/03/17467/samba-de-roda-do-reconcavo-baiano-passa-a-ser-Patrimonio-imaterial-do-Estado.html**. Acessado em 27 de jun. de 2021.

INTERNET, Disponível em: **pt.m.wikipedia.org>wiki>polirritmia;** www.dicio.com.br>policentrismo**; holos.org.br**. Acessado em 29 de jun. de 2021.

MANUELA. **Os toques no Candomblé**. Disponível em: ocandomble.com/2008/08/20/os-toques-no-candomble/. Acessado em 2 de jul. de 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** – 12. Ed. São Paulo, Cortez, 2010.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileiro/** Marco Aurélio de Oliveira Luz. – 2ª ed. – Salvador: EDUFBA, 2000.

MORAIS, Lícia. **Decolonizar a dança é possível?** Comunicação oral. Entrevista concedida a Agnaldo Sousa Fonsêca. Salvador, 14 de mai. de 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas, culturas e civilizações/** Kabengele Munanga. – São Paulo: Global, 2009.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. **Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil** – Educação em revista, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 15 – 40, abr. 2010.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Sou negona, sim senhor! Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afros Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano/** Nadir Nóbrega Oliveira. – Maceió: [grafmarques], 2017.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e américa latina**. Et all. Edgardo Londer (Org). Coleccion Sur Sur, CLACSO, Cindad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, set. 2005, p. 227 – 278.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Ojú ará dudu - corpo negro: memórias em movimento

Alexandre Carvalho dos Santos (UFRJ)
Katya Souza Gualter (UFRJ)
Raphael Luiz Barbosa da Silva (FAV)
Tatiana Maria Damasceno (UFRJ)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O presente texto pretende compartilhar as experiências de 04 artistas e pesquisadores da dança como dinamizadores de práticas corporais junto a 20 intérpretes-criadores brasileiros e latino-americanos no Minicurso *Ojú Ará Dudu* - Corpo Negro: Memórias em Movimento desenvolvido na Residência Especial Criadores Negros na Dança no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO) no mês de julho de 2019.

Palavras-chave: MINICURSO. CORPO NEGRO. PRÁTICA AFROREFERENCIADA. MEMÓRIAS

Abstract: This text intends to share the experiences of 04 artists and dance researchers as promoters of corporal practices with 20 Brazilian and Latin American interpreters-creators in the Minicourse Ojú Ará Dudu - Black Body: Memories in Movement developed at the Black Creators Special Residence in Dance at the Choreographic Center of the City of Rio de Janeiro (CCO) in July 2019.

Keywords: MINI COURSE. BLACK BODY. DANCE. REFERENCED PRACTICE. MEMOIRS

1. O movimento do ontem no hoje

Agô! Pedimos licença e saudamos Exu para que o caminho seja odara, frutífero, instigante e belo. Que o encantamento esteja presente em todas as pessoas e que possamos recriar e construir mundos potentes nesse compartilhamento de histórias e experiências. Somos quatro artistas e pesquisadores da dança que em um estado contínuo de criação e movimento, formamos rodas, deslocamentos sob o domínio da circularidade. Lado a lado caminhamos no sentindo anti-horário com a intenção de refrescar a memória corporificada, fruto de ações afropoéticas. Olhamos para a trajetória e refletimos sobre as nossas escolhas e eventualidades.

Partimos de uma questão nevrálgica: como o exercício de olhar e refletir sobre ações formativas afroreferenciadas em dança se configura como estratégia

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

potencializadora de procedimentos e narrativas artísticas criadas por Corporeidades Pretas? No contexto sociocultural, a produção do conhecimento em suas inúmeras expressões e as discussões em torno desse tema fortalecem, cotidianamente, traços e percursos abrindo possibilidades para criação de práticas provocadas pelos universos circundantes dos atores sociais, protagonistas nas experiências vividas.

Sob essa ótica, ministramos o **Minicurso *Ojú Ará Dudu* - Corpo Negro: Memórias em Movimento, na Residência Especial Criadores Negros na Dança,** realizada no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO) em julho/2019, para 20 artistas nascidos e/ou domiciliados no Brasil, México, Argentina, Chile, Cuba, Colômbia, Paraguai, Peru, Uruguai, El Salvador, Espanha.

Figura 1: Jogos Corporais: deslocamentos e mobilidade de pontos de vista - Em quadro: intérpretes-criadores da Residência e facilitadores Raphael Arah e Tatiana Damasceno. Foto: Isabela Oliveira

As dinâmicas do trabalho se pautaram na consolidação dos projetos artísticos do público-alvo, constituído na sua totalidade por intérpretes-criadores brasileiros e latino-americanos dos países supramencionados. Brasileiros: Adnã Ionara Maria Alves, Alexandre Rodrigues, Camila de Santana da Rocha, Isabela Oliveira, José Elídio Pereira Neto, Julia Eliseu de Oliveira, Juliana Angelo de Oliveira, Luana Arah, Monica Silva da Costa, Morena Paiva. Latino-americanos: Diana Paola Cortes Cuero (Colômbia), Didine Teresa Ángel Rodríguez (El Salvador), Eugenia Silveira Chirimini (Uruguai), Hugo Orlando Rojas Díaz (Paraguai), Héctor Renan Arévalo Robles (Peru), Karime León Barreiro (México), Mery Palacios

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Mena/Wiwa (Colômbia), Patrícia Nsea Ondo Méndez (Colômbia), Paula Gallardo Díaz (Chile), Reinaldo Ribeiro (Brasil/Espanha).

Figura 2: o corpo no círculo, num movimento coletivo, agradece a ancestralidade ao curvar o corpo até o chão. Em quadro: intérpretes-criadores da Residência e facilitadores Tatiana Damasceno e Raphael Arah. Foto: Isabela Oliveira

Os dinamizadores/facilitadores e os intérpretes-criadores viveram experiências ancoradas em discussões norteadas por uma bibliografia de autores/as pretos/as previamente selecionada em torno dos seguintes temas: dramaturgias e decolonialidade; o corpo negro na cena; danças negras; tradição, ancestralidade e saber corporal; epistemologias do sul; corpo afroreferenciado, mito e memória.

Na qualidade de integrantes do GrupAR (Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede), desenvolvemos o **Minicurso *Ojú Ará Dudu* - Corpo Negro: Memórias em Movimento.** *Ojú Ará Dudu* significa “olhos de um ser negre” e por extensão “olhos de criadores e pensadores negres”, neste caso, brasileiros e latino-americanos (DAMASCENO, GUALTER, SANTOS, SILVA, 2020).

As práticas corporais foram geradoras de tensionamentos que abriram porosidades para “pensar, agir” saberes e danças pretas, em espaços diversos de formação. Adilbênia Freire Machado observa que:

> Somos plurais, tecidos por culturas diversas e assim por diferentes modos de aprender / ensinar / sentir. E desde a cosmopercepção africana aprendemos com nossas vivências / experiências, com nossas andanças, chegadas e partidas, nosso caminhar, o Odu que tece nosso estar no mundo, o corpo que nos permite ser em toda nossa integridade, ser de corpo inteiro. (2019, p. 1)

Nos aproximamos do pensamento de Machado (2019) sobre o processo de ensinar. A pesquisadora compreende o aprender/ensinar como um ato de compartilhamento, cuidado, afeto com e para a vida e o universo com o qual dividimos nosso ser / viver.

Em comunhão com a autora, o desenvolvimento presencial das atividades, bem como a atitude de contar e recontar essa experiência por meio da escrita, atualizando memórias, configura a abertura de um Espaço Quilombola composto e construído por artistas pretos heterogêneos.

Corpos pretos diversos propagaram e partilharam memórias, pensamentos e tradições de técnicas corporais afroreferenciadas efervescentes em cada artista interatuante. As danças, composições e capacitações foram propostas a partir de um projeto político-pedagógico de resistência, com o objetivo de mobilizar e incitar ações táticas e permanentes de recriação da linguagem da dança negra em múltiplos espaços da formação continuada.

Conforme mencionamos anteriormente, o Minicurso integrou um conjunto de ações do GrupAR (Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede). O Grupo integra quinze instituições de ensino, arte e cultura, públicas e privadas, formais e não formais entre os estados do Rio de Janeiro, Goiás, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, o que confirma o seu caráter interinstitucional e interestadual, sendo a Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da UFRJ a interlocutora[1].

Fundado em 2018, o GrupAR vem investindo primordialmente na criação e consolidação de espaços de aglutinação entre provocadores, geradores de encontros entre saberes acadêmicos e não acadêmicos, abrindo debates em torno de temas essenciais, como por exemplo, “O Corpo Preto como protagonista nos espaços de formação”, entre outros, conforme pode ser visionado, de forma compacta, nos vídeos Partilhas de Saberes (2019), Corporeidades Pretas (2020) e *Ojú Ará Dudu* – Corpo Negro: memórias em movimento (2021).

Em sinergia, no Minicurso, mergulhamos no campo desafiador das singularidades, experiências e práticas, marcadas pela racialização social. Nos

[1] Instituições integrantes do GrupAR: Associação Afro brasileira Casa do Tesouro - Egbe Ile Omidewa Ase Igbolayo/MG, CCO/RJ, Cia Étnica de Dança/RJ, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca-RJ, Casa do Jongo/RJ, Coletivo NegraAção/RJ, Cia Rubens Barbot Teatro de Dança/RJ, Encontro de Saberes do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia da Inclusão no Ensino Superior/UNB-GO, Núcleo de Estudos Contemporâneos do Corpo Negro/Faculdade Angel Vianna-RJ, Performar Memórias na Dança/RJ, Escola de Teatro e PPGAC/UFBA-BA, Escola de Teatro/UNIRIO-RJ, UFF-RJ, UFRJ-RJ, Companhia Arte&Folia/PE, ESLIPA (Escola Livre de Palhaços).

ISSN: 2238-1112

debruçamos sobre a criação conjunta de políticas de convivência com os profissionais artistas da cena, pois não se tratou da preparação de bailarinos e coreógrafos para produzirem espetáculos. O cerne foi a apreensão do modo como os Corpos Pretos compreendem os espaços em suas múltiplas dimensões e como esses espaços influenciam sobremaneira nas suas posturas, atitudes, valores, desejos, comportamentos, políticas, que implicam, incisivamente, na formulação de textos, discursos, práticas corporais produtoras de saberes, que escapam das convenções onde se inscrevem as palavras.

Ao mesmo tempo, essas práticas geram, criam habitares onde as palavras são encontradas, acessadas e a escrita (no corpo) acontece reinventada. Elogiamos o Corpo Preto como agente transformador de Mundos, a partir das relações no Coletivo, de maneira a podermos estimular um efetivo posicionamento político, frente aos futuros que estão sendo construídos e, portanto, alterados a cada instante por todos/as nós que deliberamos viver e criar, livremente, na contramão da subalternização, do preconceito e da discriminação que vêm assolando os Corpos Pretos, há mais de cinco séculos.

É certo que, atualmente, dispomos de textos, práticas corporais, propostas pedagógicas de qualidade para trabalhar a questão da história do Corpo Preto que traz, fortemente, modos afro-diaspóricos de coabitar os múltiplos Universos simbólicos pelos quais transitamos e somos transitáveis. Contudo, existe ainda uma larga lacuna a ser preenchida pelo fortalecimento de alianças através da criação de espaços de aglutinação, de inclusão. Acreditamos que o movimento de circularização - a gira pode concorrer para tal preenchimento, na medida em que agrega, inclui, aglutina, subvertendo a realidade posta, que ao prosseguir girando em cada uma de nós, pessoas pretas, transforma e é transformada.

Sob essa perspectiva “girante”, potências pretas foram afetadas na relação e seguiram prolongando-se entre si e para além de si mesmas, gerando potências ulteriores, aglutinando forças em experimentações práticas diversas, entre as quais, aquelas que exaltaram a rosa vermelha e o potencial feminino em circularidades, como pontos centrais instigadores da quebra dos sistemas reguladores hegemônicos eurocentrados, que eficazmente promovem políticas de cisão entre os corpos oprimidos, neste caso, entre os Corpos Pretos.

ISSN: 2238-1112

Figura 3: Jogos Corporais: Atualização de memórias pela oralidade. Em quadro: intérpretes-criadores da Residência e facilitadores Raphael Arah e Katya Gualter. Foto: Alexandre Roiz

Estamos lidando com experiências dotadas de sentidos que jamais se repetem, isto é, aproximações ímpares entre os corpos presenciais visíveis, mas também entre eles e invisibilidades carregadas de presença. Estamos falando de mudanças, desvios, digressões de tempos e espaços nos quais a partilha acontece com todos os seus possíveis e é acrescida por cada uma, por todas aquelas pessoas que identificamos em cada experiência vivida e ainda por aquelas que, embora não legíveis, não visíveis, nem audíveis, marcaram e marcam as suas presenças de maneira viva e real – Vidas que se prolongam, renovadas em possibilidades de encontros entre os corpos que vieram antes, os corpos aqui/agora e o os corpos por vir… Muito antes do nascimento de um bebê… Durante toda a Vida a partir da fecundação… Para muito além da conhecida morte no senso comum (CAMPOS, GUALTER, 2021).

Estamos falando de Ancestralidades, de trânsito descontínuo, não linear. Estamos falando de um sem número de acontecimentos os quais os contornos físicos não dão conta, porque são delimitadores.

Reconhecendo a rosa vermelha como o elemento com grande poder de liberação do potencial feminino no aguçamento de ancestralidades trabalhamos a rosa no Minicurso, prolongando-se na roda, na gira, para incitarmos contágios, isto é, sermos contagiados e contagiar a cada experiência de interação entre as pessoas, legitimando o potencial feminino como sendo Corpo poético-dançante, habitar da Arte, passagens, trânsito, coabitando os corpos cotidianos, os lugares da experiência em curso, que exprimem continuidade, mudança, expansão e revolução (GUALTER, 2014).

Em conformidade, desenvolvemos atividades predominantemente em círculos, o que pressupõe pontos de convergência em movimento. O “espaço Roda”, a gira nos ofereceu o alerta para estarmos atentos aquilo que os olhos não apreendem e receber o entorno por sentidos que se fazem presentes e expandem os limites entre o corpo e o espaço, construindo coabitares. Esses coabitares produzem e carregam em seus ventres o próprio germe da sua transformação, jamais para substituir velhas hegemonias acadêmicas por novas, mas para salvaguardar e assegurar o processo contra-hegemônico em permanente curso, em contínuas circularidades, consoantes com as confluências de seus coabitantes e passageiros, como nos ajuda a pensar com primor Antônio Bispo dos Santos (2015).

Esse grande pensador preto, ou melhor, tradutor, como ele mesmo se intitula, traz os conceitos de confluência e transfluência conjuminados a atitude do ser humano na relação com o outro, em espaços de interação nas comunidades tradicionais, onde os encontros entre pensares/fazeres valorizam seus ancestrais que vivem com a terra, pela terra, de maneira biointerativa, orgânica. Muito mais do que possuidores de lugares, cada um é, sobretudo, parte integrante do(s) lugar(es) que coabita(m).

Nesse movimento contínuo de interação, as pessoas, ao circularem, confluem, transfluem, ou seja, fluem umas com as outras, em atravessamentos, passagens, trânsitos pelas lentes, pontos de vista, sensações do outro. Não se trata de apropriação do lugar alheio. A proposta segue na direção do exercício de compartilhar as próprias experiências e de se aproximar da experiência do outro, no sentido de que tais deslocamentos potencializam encontros geradores de fecundidades.

Estas, por sua vez, geram saberes orgânicos que abarcam envolvendo o “ser”, ao contrário da geração de saberes sintéticos, onde a vida orgânica, a vida

ISSN: 2238-1112

biointerativa, a interação entre as pessoas é desconectada e o ser humano se torna um sintetizador de conhecimento dissociado, fragmentado da Natureza (BISPO DOS SANTOS, 2015).

Baseados nessa perspectiva das forças aglutinadoras e da geração de saberes orgânicos, configuramos o Minicurso como sendo coabitares pluriepistêmicos das Corporeidades Pretas, ou seja, espaço de elogio a modos plurais de produzir conhecimento e espaços de pesquisa dessas corporeidades.

2. Com os pés no chão: dançando com os orixás

Todos os encontros do Minicurso foram realizados no CCO, exceto o encerramento no dia, 25 de julho de 2019. Esse momento de culminância aconteceu na comunidade de terreiro *Asé Ilê Ayê Ojú Odé Igbô,* localizado no bairro de Realengo/Rio de Janeiro.

No planejamento das atividades, nós, dinamizadores/facilitadores, chegamos ao consenso de que os terreiros de Candomblé são espaços de salvaguarda de saberes ancestrais africanos, que transmitidos pela oralidade costuram, tecem, grafam no corpo, memórias de geração em geração. Nessa direção de entendimento, as comunidades de terreiro são lugares de junção de memórias da diáspora, reorganizadas para a subsistência e vitalização do Corpo Preto.

Na ocasião, a *Iyalorixá* Nara de Oxóssi, liderança do *Asé Igbô* e os *Babalorixás* Vanderlei do Ogum (*Babákekerê*) e Xandy Carvalho de Oxumarê, somados àquela comunidade acolheram o grupo dos intérpretes-criadores e facilitadores do Minicurso. O terreiro desde 2010 vem firmando uma parceria acadêmica com o Projeto em Africanidade na Dança Educação-PADE, coordenado pelo professor Xandy Carvalho do Departamento de Arte Corporal (DAC), da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Essa parceria viabilizou a visita do grupo à cerimônia pública de confirmação do Ogã André de Ayrá.

O ogãs têm como função cantar e tocar, entre outras. Cantam em *yorubá* e tocam ritmos específicos e complexos para cada orixá. Compõem um importante espaço no ritual coletivo do terreiro, que conta com *yalorixás, babalorixás, egbomis, ekedys e yaôs*, onde todos se complementam entre si, cada um dentro do seu fazer.

ISSN: 2238-1112

A festa de confirmação de um ogã é o início de seu compromisso litúrgico com os orixás e a comunidade de terreiro.

Figura 4: Encerramento do Minicurso: Cerimônia pública de confirmação do Ogã André de Ayrá. Em quadro/da esquerda para direita: Ogã André de Ayrá e Orixá Oxum (*Babalorixá* Xandy Carvalho). Foto: Tati Vitorino

Segundo Elbein dos Santos (1986) e Beniste (2002), o nagô concebe que a existência transcorre em dois planos: no aiyé (o mundo real) e no orum (o além). No aiyé habitam os seres humanos e no orum os seres ou as entidades sobrenaturais. O orum consiste em um mundo paralelo ao mundo real e coexiste com todo o conteúdo desse último. Assim, cada ser do mundo real possui um duplo orum, espiritual e abstrato.

Orixás, as forças cósmicas nagô, vivem no espaço mítico do orum e estão associados aos elementos da natureza, água, terra, fogo e ar. Encontram-se agregados à origem da criação e sua própria formação e seu axé são emanações diretas de Olórun (criador supremo). Orixás são genitores divinais, energias simbólicas e espirituais que agregam, comandam e representam determinadas potências presentes no mundo natural. Essas potências estão relacionadas aos caminhos de vida dos seres humanos (DAMASCENO, 2015).

Aproximando o conceito de orixá ao do arquétipo, Ligiéro (2006, p. 50) assinala que:

> Os Orixás são personalidades arquetípicas que concentram em seus mitos grandes quantidades de ensinamentos místicos sobre diversas áreas da

ISSN: 2238-1112

existência. O Candomblé, como prática religiosa, é um acesso direto a todo esse manancial de sabedoria ancestral.

Para Pierre Verger (1981), orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado que, em vida, estabeleceu vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. Verger reconhece uma existência histórica do orixá, mas também se refere ao orixá como uma força pura, axé imaterial.

A festa no terreiro de candomblé reúne múltiplas dimensões. Membros e visitantes se encontram para uma experiência, intra e extra corpo. A experiência no *Asé Igbô* abriu um vasto campo de possibilidades para os corpos se conectarem com saberes herdados da diáspora, ampliando o repertório corporal, histórico e ancestral, através do canto, do toque dos tambores e da dança.

No Candomblé, a dança expressa o gestual mais potente na comunicação entre os corpos e nas conexões dos corpos com potências invisíveis e divinizadas onde o corpo é divino e o divino dança no corpo. A dinâmica viva do terreiro reconstrói a memória do Corpo Preto e potencializa re-existência.

3. A urgência por “corpos girantes”

Figura 5: No ponto, os componentes girando em torno de si e executando pequenos deslocamentos, ativam a energia afetiva que acolhe e reconhece o outro. Em quadro: intérpretes-criadores da Residência e facilitadora Katya Gualter. Foto: Isabela Oliveira

ISSN: 2238-1112

Mobilizados pela circularidade - o “espaço Roda”, fomos instigados a experimentar trocas inusitadas expandidas em territórios e campos intensivos que habitaram histórias, manifestadas em gestos, movimentos e atitudes, na gira, girando. No “espaço Roda”, interagimos, de modo que todos se posicionaram em deslocamentos contínuos das suas zonas de conforto e, em atitudes girantes, o corpo foi central no processamento de informações repletas de significados vitais que extrapolaram o discurso verbal, na comunicação entre Corporeidades Pretas e distintas.

Figura 6: No círculo, símbolo da totalidade original do Universo, promovemos trocas lado a lado reconstruindo saberes a partir das experiências de cada um e leituras de textos. Foto: Alexandre Roiz

Recebemos e ofertamos movimentos. Partilhamos. Giramos. Dançamos imagens, coabitamos estados de fala e de escuta na relação com o outro. As partilhas apontaram para a urgência de continuarmos a girar imergindo em campos de experimentação artística, trabalhando a confluência de esforços e ações para a potencialização de interações dialógicas entre Corporeidades Pretas no cenário nacional, em particular, intérpretes-criadores brasileiros, latino-americanos e dos demais países.

É urgente continuarmos girando no “espaço Roda” para ampliar a rede dos corpos girantes geradores e provocadores de espaços de aglutinação, no Brasil e no Mundo, com desdobramentos voltados para as Corporeidades Pretas fortemente influenciadas pelo Coletivo, as quais em prolongamentos contínuos, jamais se esgotam. A cada prolongamento, essas Corporeidades ganham novos

ISSN: 2238-1112

contornos e, consolidadas como referências de múltiplos saberes, se afirmam na luta contra as desigualdades.

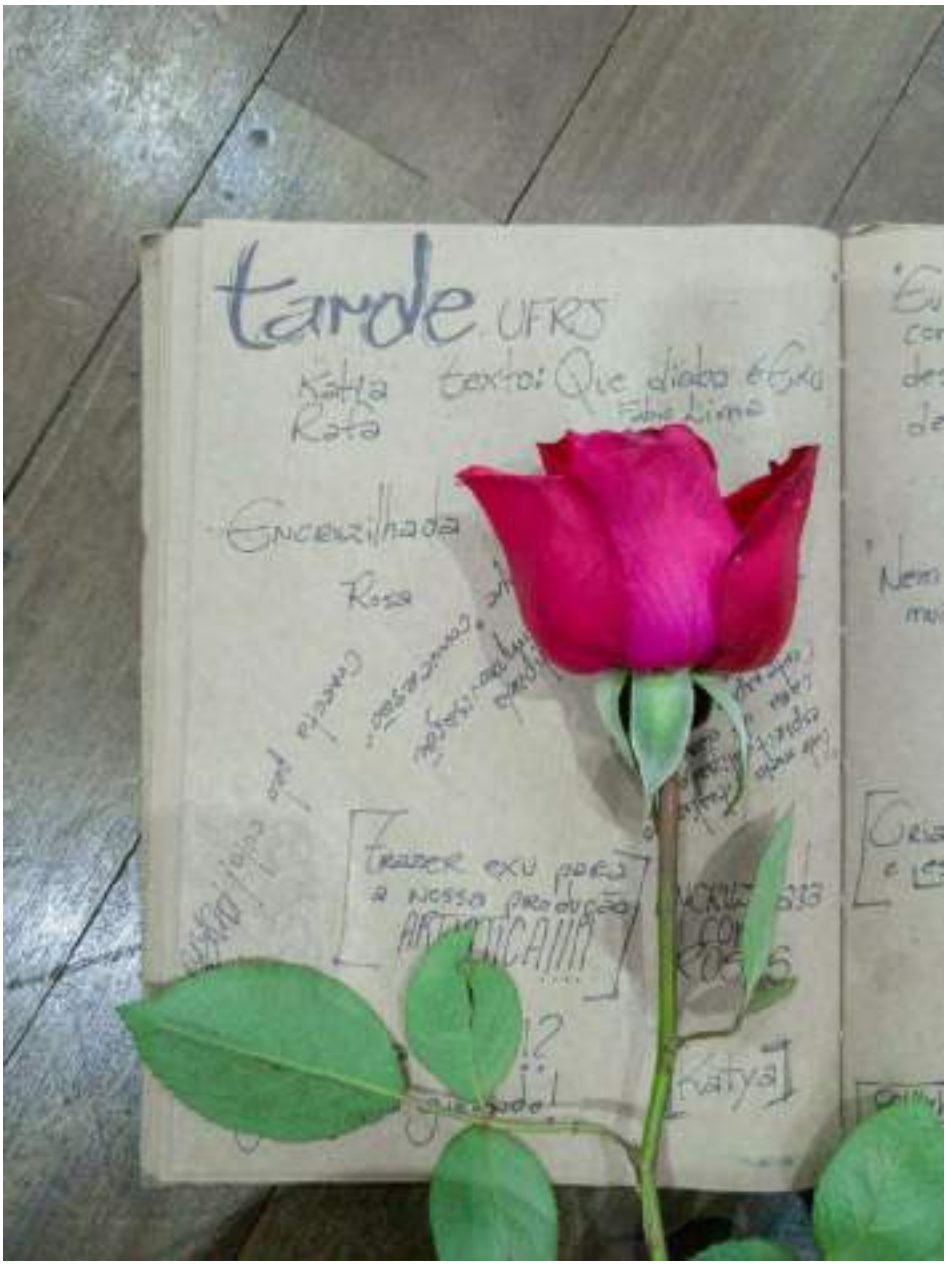


Figura 7: A rosa vermelha, elemento com grande poder de liberação do potencial feminino, simboliza também, o renascimento, o fogo criador movente e propulsor das práticas interativas no *Ojú ará dudu.* Foto: Alexandre Roiz

Tatiana Maria Damasceno
UFRJ
tatidamaria@gmail.com
Nome artístico:Tatiana Damasceno. Mulher preta. Artista, docente e pesquisadora nos Cursos de Dança (Licenciatura, Bacharelado e Teoria) e do Curso de Pós-Graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira. Integrante GrupAR.

Alexandre Carvalho dos Santos
UFRJ
xandycarvalho50@gmail.com
Nome artístico: Xandy Carvalho. Homem preto. Docente dos Cursos de Dança (Licenciatura, Bacharelado e Teoria) do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDan/UFRJ. Coordenador do Projeto em Africanidade na Dança Educação – PADE/UFRJ. Integrante GrupAR.

Katya Souza Gualter
UFRJ
katyagualter@gmail.com
Nome artístico: Katya Gualter. Mulher preta. Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Diretora da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Artista docente e pesquisadora da Dança/UFRJ. Coordenadora do Laboratório PECDAN (Pesquisa em Cinema e DANça)/UFRJ - Projeto Poéticas no cotidiano sob olhares de Exu e Pombagira. Integrante GrupAR.

Raphael Luiz Barbosa da Silva
FAV
arah.rapha@gmail.com
Nome artístico: Raphael Arah. Homem preto. Artista docente e pesquisador da dança. Professor do curso técnico em bailarino contemporâneo da Escola Angel Vianna. Coordenador do Núcleo de Estudos Contemporâneos do Corpo Negro da Faculdade Angel Vianna. Mestrando em Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Integrante GrupAR.

Referências

BENISTE, José. **Òrun Àiyé: o encontro de dois mundos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. INCTI/CNPq: Brasília, 2015.

CAMPOS, Flavio; GUALTER, Katya Souza. Encruzilhadas e Entrelaçamentos: trocas interinstitucionais. In: TERRA, Ana; BONFITTO, Matteo; GERALDI, Sílvia; FERRACINI, Renato (Orgs.). **Como as Artes da Cena podem responder à Pandemia e Caos Político no Brasil?** Campinas: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021. Disponível em: http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e-books-da-abrace. P. 515 – 552.

DAMASCENO, Tatiana Maria. **Nas águas de Iemanjá:** um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar, 2015. 234f. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

DAMASCENO, Tatiana Maria; GUALTER, Katya Souza; SANTOS, Alexandre Carvalho dos; SILVA, Raphael Luiz Barbosa da. **Residência Especial Criadores Negros na Dança: A prática tensionando e partilhando sabres.** In: Revista Passos nº 2/CCO. P. 56 – 66. Disponível em:

https://centrocoreografico.wordpress.com/2020/08/09/revista-passos-2/. Acesso em 11 de março de 2021.

ELBEIN DOS SANTOS, J. **Os nagô e a morte: asésé e o culto égum na Bahia.** 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

GUALTER, Katya Souza. **Senhora da Encruzilhada:** perspectivas dialógicas da dança com o audiovisual. Campinas, 2014. 169f. Tese de Doutorado em Artes da Cena. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2014.

LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação ao candomblé.** 9. ed. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 2006.

MACHADO, Adilbênia Freire. Filosofia Africana: ética de cuidado e de pertencimento ou uma poética de encantamento. **Problemata**: R. Intern. Fil. V 10. n. 2, p. 56-75, 2019.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás, deuses iorubás na África e no novo mundo**. Salvador: Currupio, 1981.

- Material audiovisual (Imagem em movimento) em meio eletrônico

Partilhas de Saberes com os Mestres Manoel Dionísio e Clyde Morgan (Gualter & Brêtas, Brasil, 2019, 9min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jNYqyh4h7D8&feature=youtu.be Acesso em 11 de março de 2021

Corporeidades Pretas na EEFD (Gualter & Brêtas, Brasil, 2020, 10min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SPNbVMkO-s4&feature=youtu.be Acesso em 11 de março de 2021.

***Ojú Ará Dudu* - Corpo negro: Memórias em movimento** (Gualter, Damasceno, Santos, Silva, 2021, 11min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3u6COOFeNps. Acesso em 03 de junho de 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Sobre plantar sementes no cimento

Aline dos Santos Teixeira (UFRJ)
Tatiana Maria Damasceno (UFRJ)

Dança e diáspora negra: poéticas, políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este trabalho introduz a busca por espaços de convivência entre saberes distintos e diversos, como apresentados no corpo social, nos cursos de graduação em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para isso, investiga a criação de estratégias pedagógicas com o intuito de desviar o olhar do centro das danças hegemônicas e propõe uma revisão crítica dos referenciais conceituais e coreográficos no ambiente universitário, vislumbrando equidade e representatividade nos processos de produção de conhecimento no campo da dança. Para isso se utiliza da apreciação e análise de trabalhos coreográficos de criadores negras e negros e da interlocução com produções textuais de artistas e também de intelectuais negras e negros da dança e de áreas afins tanto de dentro como de fora da universidade. Nesse processo, busca em conceitos como os de Afrocentricidade de Molefi Kete Asante e de Sociologia das ausências e emergências de Boaventura de Sousa Santos, guias que nos auxiliem no trilhar de caminhos de investigação, descoberta e encontro com múltiplos saberes e fazeres em dança.

Palavras-chave: DANÇA. UNIVERSIDADE. AFROCENTRICIDADE. DIVERSIDADE.

Abstract: This work introduces the search for spaces of coexistence between different and diverse knowledges, as presented in the social body, in the graduation courses in dance at the Federal University of Rio de Janeiro. For this, it investigates the creation of pedagogical strategies in order to divert the gaze from the center of hegemonic dances and proposes a critical review of conceptual and choreographic references in the university environment, envisioning equity and representation in the processes of knowledge production in the field of dance. For this, it uses the appreciation and analysis of choreographic works by black creators and the dialogue with textual productions by artists and also by black intellectuals from dance and related fields, both inside and outside the university. In this process, it seeks in concepts such as Afrocentricity by Molefi Kete Asante and Sociology of absences and emergencies by Boaventura de Sousa Santos, guides that help us to follow paths of investigation, discovery and encounter with multiple knowledge and practices in dance.

Keywords: DANCE. UNIVERSITY. AFROCENTRICITY. DIVERSITY

1. Que dança se dança na universidade? – tradições e contradições

O que de fato podemos apreciar nos espetáculos de dança contemporânea atualmente? Quais corpos estão em cena? Que questões estão em

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

pauta? Qual a configuração étnica dos grupos/companhias? Qual o papel das universidades na reprodução de cânones estéticos e na legitimação de novos saberes?

Essas foram as primeiras perguntas a nortear o processo de pesquisa advindo de uma experiência vivenciada na Pandemia e que culminou na feitura desse texto. Sobre plantar sementes no cimento trata-se de uma metáfora para a ação insistente de buscar estratégias para transformar um solo rígido e excludente em uma terra fértil e acolhedora.

O ano de 2020, marcado pela Pandemia do novo Coronavírus, provocou, em todo o mundo, longos períodos de isolamento social. No Brasil, as universidades, incluindo a Universidade Federal do Rio de Janeiro, suspenderam suas atividades presenciais, passando a orientar que as ações possíveis fossem realizadas de maneira remota. Nos cursos de graduação em dança da UFRJ[1], muitos esforços foram e continuam a ser realizados para manter as atividades, de forma que a qualidade pedagógica se mantenha. Um desafio bastante complexo, já que os cursos de dança são majoritariamente presenciais e o ensino remoto não substitui as experiências geradas presencialmente. Neste contexto, foi possível perceber que o ensino remoto potencializou as desigualdades sociais e raciais. Fato que tornou mais urgente rever as referências primeiras que forjam nosso pensar, fazer e apreciar danças.

Para os componentes curriculares dos cursos de dança, uma série de fatores entra em jogo e se faz necessário para a realização do ensino remoto: espaço para realizar práticas corporais, dispositivos eletrônicos (computador, *tablet*, celular), plano de dados de internet ou *wi-fi*, além de questões pessoais, familiares e de trabalho, o que, para indivíduos apartados de direitos básicos de sobrevivência se torna fator impeditivo para o acompanhamento das atividades acadêmicas. Nesse sentido a estruturação forjada em processos de desigualdades sociais do nosso país faz com que as instituições públicas de ensino superior também sejam espaços de exclusão.

No livro A cruel pedagogia do vírus, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2020), discorre sobre as medidas de restrição para a não propagação do vírus que reforçam a exclusão de uma grande parcela da população que mais uma

[1] Atualmente a UFRJ possui três graduações em Dança: Bacharelado em Dança, Licenciatura em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança.

vez, fica de fora das regras de convívio social do contexto atual. “Por um lado, ao contrário do que é veiculado pela mídia e pelas organizações internacionais, a quarentena não só torna mais visíveis, como reforça a injustiça, a discriminação, a exclusão social e o sofrimento injusto que elas provocam”. (SANTOS, 2020, p. 241).

Os projetos pedagógicos dos cursos de dança da UFRJ possuem uma matriz integrada que aparece refletida em um núcleo de disciplinas comuns aos três cursos, mas que também se atém ao estudo e aprofundamento de cada área específica. Estas, não apontam um único modelo conceitual sobre a dança voltados apenas para a prática da dança teatral erudita, mas considera a complexidade e a diversidade cultural que envolve essa linguagem e, ao mesmo tempo, entende que há uma especificidade no saber de cada um dos cursos. Contraditoriamente, essa diversidade cultural é apresentada de maneira muito sutil nas disciplinas obrigatórias ofertadas nas grades curriculares dos cursos, o que denuncia a manutenção de referenciais hegemônicos que norteiam as relações de ensino aprendizagem da dança no ambiente universitário, ainda sob forte influência dos modelos estéticos eurocêntricos.

A temática da Educação das Relações Étnico Raciais e o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, exigida pela Lei 11.645/2008 e pela Resolução CNE/CP 1/2004, está inclusa em diversas disciplinas do curso, tais como Dança e Antropologia, Dança e Sociologia e disciplinas de Folclore Brasileiro. E há, no rol de optativas, a disciplina Práticas corporais em comunidades Quilombolas e Indígenas, com carga de 30 horas, cuja ementa é: “Estudo da corporeidade e das práticas corporais negra e indígena em comunidades tradicionais do Brasil.”. Também há outra disciplina, chamada Comunidades tradicionais indígenas e quilombolas e práticas corporais e de saúde, na qual a ementa aponta para práticas corporais em comunidades de tradição africana e indígenas, e a carga é de 30 horas[2]. Por mais que vejamos essas ações com bons olhos, temos que estar atentos em como esses saberes são incluídos no currículo, para que não sejam reforçados estereótipos construídos a respeito deles, pois como aponta Oliveira (2020, p. 48), “nos espaços acadêmicos, os saberes contra-hegemônicos são, constantemente, associados a uma perspectiva folclórica, exótica, étnica e popular”. Fato que reflete muitas vezes que as disciplinas criadas

[2] Informações retiradas do Projeto Político Pedagógico do curso de Bacharelado em Dança.

ISSN: 2238-1112

acabam trazendo conhecimentos **sobre** as pessoas negras e não **para** as pessoas negras, enfatizando o conhecer-sobre e não o conhecer-com. Nesse sentido, vale ressaltar que "as linguagens, técnicas, métodos e treinamentos eleitos pelos espaços de formação universitária em dança são predominantemente fundamentados por conhecimentos produzidos no norte hegemônico". (SILVA, FALCÃO, 2017, p. 164).

Muitas disciplinas nos cursos de dança da UFRJ possuem ementas bem flexíveis no que concerne a disposição de conceitos como "técnicas da dança" o que viabiliza que os professores provenientes de formações diversas tragam suas experiências pessoais para a prática pedagógica. No entanto, sabemos que a Universidade ainda detém em seu corpo docente uma minoria de professores não brancos o que determina que muitos saberes não sejam incluídos como relevantes ou mesmo como válidos.

Em uma série de questões, Grada Kilomba (2019, p. 50) nos permite "visualizar e compreender como conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e a autoridade racial":

> Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento" Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não o é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? (Kilomba, 2019, p.50)

A colonização europeia instituiu no Brasil saberes e fazeres estrangeiros como sendo nativos em um processo de eurocentramento. Varreu para as beiradas os saberes dos povos originários. Escravizou-os assim como aos africanos que além de apartados de suas terras, foram obrigados a esvaziarem-se de tudo o que os constitui: suas famílias, seus povos, suas culturas, suas subjetividades.

Sendo a universidade o lugar principal de produção de conhecimento científico, tendo sido estruturada em uma sociedade construída pelo racismo, ela também reproduz mecanismos de exclusão. "Nesse sentido, a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a." (Kilomba, 2019 p. 51).

Faz se urgente nesse momento a revisão das referências visuais, artísticas, epistemológicas que atualmente compõem os currículos dos cursos de

graduação em dança. Mas não é tarefa simples. Existe uma grande complexidade no processo de descolonizar o olhar, que exige afrouxar, e por vezes, soltar muito do que nos constitui. Para a historiadora Lilian Schwartz (2020), se trata de "descolonizar as nossas representações coloniais". Segundo a autora, "descolonizar a arte significa, ainda, inquirir as nossas próprias representações visuais que, de tão insistentes, acabam por se transformar em imagens/ilustrações, que apenas decoram ou confirmam o que previamente pensamos saber e conhecer".

No livro A Universidade no século XXI, Boaventura de Sousa Santos (2011) inicia discorrendo sobre as crises e os desafios da universidade, em especial a pública, no final do século XX e continua propondo alternativas a fim de transformar o modelo vigente, visando reformas criativas, democráticas e emancipatórias. Defende que a universidade deveria estimular a relação entre conhecimento e sociedade visto que a mesma não existe apartada do mundo e das questões sociais. Nesse sentido, qual a importância do conhecimento desenvolvido na universidade se esta não dialoga com a sociedade? Segundo o autor,

> na lógica do processo de produção de conhecimento universitário, a distinção entre conhecimento científico e outros conhecimentos é absoluta, tal como o é a relação entre ciência e sociedade. A universidade produz conhecimento que a sociedade aplica ou não, uma alternativa que, por mais relevante socialmente, é indiferente ou irrelevante para o conhecimento produzido. (SANTOS, 2011, p. 41)

No Brasil, as políticas de ação afirmativa objetivam combater discriminações e beneficiar grupos excluídos da sociedade, seja no passado ou no presente, através de medidas que aumentem a participação desses grupos no processo político, no acesso a educação, saúde, emprego, redes de proteção social e reconhecimento cultural. As cotas para ingresso no ensino superior e para concursos públicos, assim como a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena nas escolas, são exemplos importantes de conquistas em um longo caminho no combate ao racismo e na busca de igualdade de oportunidades. Com isso, indivíduos em sua maioria, racializados e situados à margem da sociedade, começam a vislumbrar maiores possibilidades de adentrar nas universidades. Contudo, as políticas deveriam se comprometer também no acompanhamento inicial desses alunes após o ingresso, visto que nos primeiros anos a dificuldade para se manter lá dentro pode promover altas taxas de evasão. Um fator relevante nesse processo é a falta de representatividade no corpo docente

ISSN: 2238-1112

e técnico-administrativo, o que determina um currículo ainda construído em bases excludentes onde os exemplos de corpos, danças e fazeres não contemplam a diversidade discente. Percebemos que "o eurocentramento faz com que se crie uma distância entre os modos de conhecimentos vividos nas instituições de ensino e aqueles outros relacionados com as realidades dos sujeitos." (OLIVEIRA, 2020, p. 48).

São muitas questões que envolvem a adoção de políticas de ações afirmativas para o ingresso no ensino superior que transcendem a disponibilização de vagas.

> A avaliação crítica do acesso e, portanto, dos obstáculos ao acesso deve incluir explicitamente o caráter colonial da universidade moderna. A universidade não só participou na exclusão social das raças e etnias ditas inferiores, como teorizou a sua inferioridade, uma inferioridade que estendeu aos conhecimentos produzidos pelos grupos excluídos em nome da prioridade epistemológica concedida à ciência. As tarefas da democratização do acesso são, assim, particularmente exigentes porque questionam a universidade no seu todo, não só quem a frequenta, como os conhecimentos que são transmitidos a quem frequenta. (SANTOS, 2011, p 72-73).

Em contrapartida, existe uma quantidade considerável de projetos de pesquisa e extensão que tentam minimizar as lacunas existentes nos currículos dos cursos já citados. Ressaltamos que tanto o Departamento de Arte Corporal como a Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, veem, há muitos anos, desenvolvendo ações pontuais, convidando artistas e pesquisadores negras e negros e mestres de diferentes tradições para dialogar com a comunidade interna da UFRJ, principalmente através de projetos de pesquisa, produção artística e extensão[3].

Contudo, apesar dos projetos desenvolverem, discutirem e proporem práticas decoloniais valorizando saberes e experiências diversas e terem a possibilidade de creditar componentes curriculares na forma de disciplinas optativas, a oferta de disciplinas obrigatórias que valorizem esses saberes específicos, ainda

[3] **NUDAFRO (Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira)** - Coordenação: Profa. Tatiana Maria Damasceno; **PADE (Projeto em Africanidade na Dança Educação)** - Coordenação: Prof. Alexandre Carvalho dos Santos; **Companhia Folclórica do Rio-UFRJ** - Coordenação: Profs. Eleonora Gabriel e Frank Wilson; **Dos Mestres Populares à universidade: um diálogo de saberes** - Coordenação: Rita Alves; **Festival Folclorando -** Coordenação: Profs. Eleonora Gabriel e Frank Wilson; **PECDAN (PEsquisa em Cinema e DANça)** - Coordenação: Profa. Katya Souza Gualter; **Preservando e Construindo a Memória no Jongo -** Coordenação: Prof. Renato Mendonça Barreto da Silva; **Gilberto de Assis: Memórias da Dança Afro** - Coordenador: Prof. Marcus Vinicius Machado de Almeida; **COMUNIDANÇA** - Coordenação Profa. Denise Sá e **GRUPAR – Ancestralidades em Redes** - Coordenação: Profas. Katya Gualter e Ângela Bretas.

assim, é escassa. Salientamos, assim, a urgência de uma revisão crítica e estrutural do panorama da dança no ambiente universitário, que contemple as culturas afrodiaspóricas e ameríndias, vislumbrando espaços de equidade e representatividade nos processos de produção de conhecimento no campo da dança.

2. Quais danças se quer dançar na universidade? – perspectivas

Pelo exposto, indagamos: Não será urgente a apreciação e uma crítica implicada sobre as produções de danças que notoriamente são excluídas e colocadas à margem do fluxo central dos acontecimentos artísticos, objetivando pluricentralizar múltiplos saberes, valores e histórias contextuais?

A partir dessas inquietações, no primeiro semestre do período letivo de 2020, as professoras Aline Teixeira e Tatiana Damasceno ofertaram aos cursos de dança do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ o componente curricular obrigatório[4] Tópicos Especiais em Apreciação Coreográfica[5] trazendo para o foco da análise de produções contemporâneas em dança, o protagonismo dos corpos negros na pesquisa, composição e interpretação de seus próprios trabalhos. Usualmente, este componente propõe um mapeamento da dança contemporânea trazendo à tona suas principais correntes e tendências o que acontece, de forma frequente, a partir das danças de caráter hegemônico.

Porém, o que geralmente se organiza pela análise das epistemologias do Norte, como por exemplo, a dança pós-moderna americana, a nova dança francesa, a dança-teatro alemã, se organizou pela análise das epistemologias do Sul[6], termo que designa a diversidade epistemológica do mundo. Para Santos (2013, p.18), “esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao conialismo europeu e que, (...) não atingiram níveis de desenvolvimento semelhantes ao do Norte global”. Santos explica que:

[4] Tópicos especiais em apreciação coreográfica é obrigatório nos cursos de Bacharelado em Dança e Bacharelado em Teoria da dança e optativo no curso de Licenciatura em Dança.
[5] EFA301 – Ementa: A dança contemporânea e sua produção coreográfica. Análise estética, histórica e política das principais tendências composicionais atuais.
[6] Conceito formulado por Boaventura de Sousa Santos e reelaborado por ele em publicações subsequentes.

ISSN: 2238-1112

> a ideia central é, que o Colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados. As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. (SANTOS, 2013, p. 18)

A complexidade, porém, se situa muito além de questões geográficas e não se trata apenas de operar uma inversão de perspectivas. Feita a escolha de um filtro perceptivo afrodiaspórico para analisar as produções contemporâneas em dança, como encontrar e organizar esses saberes?

Inicialmente fez-se um pequeno mapeamento de artistas nacionais e internacionais, com enfoque maior no primeiro grupo, a fim de nos aproximarmos da produção contemporânea local, que muitas vezes não conhecemos ou mesmo não conseguimos acessar. Enfatizando que os artistas estudados nessa disciplina são apenas uma parcela pequena de uma multiplicidade de artistas e de uma pluralidade de saberes e fazeres espalhados pelo Brasil e pelo mundo. Um dos critérios para essas escolhas foi justamente a possibilidade de encontrar e acessar materiais desses artistas abertos em plataformas digitais, o que foi em alguns momentos, fator limitador para as escolhas.

Visando abordar procedimentos que vislumbrem possíveis mudanças curriculares, propôs-se um debruçar sobre produções coreográficas e textuais de artistas negras e negros, colocando-as/os em lugar de destaque nos fazeres contemporâneos, abrindo a perspectiva sobre essas danças e corpos construtores de narrativas simbólicas e diversas visões sobre um fenômeno de onde parte o conhecimento.

Nesse processo, nos detivemos em destacar a diversidade e também a singularidade das corporeidades negras que trazem “uma concepção de corpo que é sentido e experimentado, vivido e também pensado primordialmente na e pela dança (MACHADO, 2020, p. 226)”. Nesse sentido não nos detivemos em determinadas técnicas de danças negras[7], visto que o próprio apagamento de suas raízes advindos dos processos coloniais construiu corpos híbridos, atravessados por

[7] “A dança não necessariamente diz respeito a um atributo biológico, mas a um sistema cultural em que a classificação como dança negra é importante politicamente como estratégia de negociação e afirmação em um meio artístico ou cultural. Mais ainda, ela evoca determinados repertórios não só de técnicas corporais oriundas das danças de matrizes africanas, mas, antes, e sobretudo, questões, temas, problemas que dizem respeito à experiência negra em uma sociedade racializada – e racista” (MACHADO, 2020, p. 238)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

técnicas de dança da Europa e América do Norte como o balé clássico e as danças modernas.

Essa experiência nos levou de encontro ao conceito de Afrocentricidade proposto por Asante (2009), que traz uma abordagem epistemológica não eurocêntrica e contra hegemônica, mas que não objetiva apenas trocar a posição dos que estão no centro pelos que estão à margem, questiona, porém, que uma visão particular tenha sido imposta como universal, causando o apagamento de tantas culturas, saberes e fazeres.

> A Afrocentricidade não representa um contraponto à eurocentricidade, mas é uma perspectiva particular para a análise que não procura ocupar todo o espaço e o tempo como o eurocentrismo tem feito com frequência. Por exemplo, dizer música clássica, teatro ou dança é geralmente uma referência à música teatro ou dança europeus. A cultura europeia ocupou todos os assentos intelectuais e artísticos e não deixa espaço para os outros. Consequentemente, uma perspectiva revitalizada sobre a cultura é aquela em que se entende que todas as culturas podem produzir ideias clássicas de música, dança e arte. O pluralismo nas visões filosóficas sem hierarquia deve ser objetivo de toda interrogação madura. Todas as culturas humanas devem ser centradas, de fato, sujeitos das narrativas de suas realidades. (ASANTE, 2016, p. 17).

"A Afrocentricidade emergiu como processo de conscientização política de um povo que existia à margem da educação, da arte, da ciência, da economia, da comunicação, da tecnologia tal como definidas pelos eurocêntricos". (ASANTE, 2009, p. 94). Este conceito nos estimula a olhar para os lados e perceber os corpos e as danças que sempre existiram simultâneas a um fluxo central de acontecimentos ligados a uma supremacia branca e universalizante, que teve como objetivo principal se sobrepor hierarquicamente aos povos e culturas colonizados por eles.

Durante o período no qual a disciplina foi ministrada, a metodologia se organizou através da apreciação de trabalhos em vídeo, leitura e discussão de textos e articulações entre eles. O material era compartilhado antes para que cada um pudesse acessá-lo a seu tempo e nos encontros síncronos em plataformas digitais eram partilhadas questões e impressões acerca dos conteúdos abordados.

Um dos trabalhos assistidos foi Agô da NUDAFRO – Núcleo de pesquisa em dança e cultura afro-brasileira – Cia de Dança contemporânea da UFRJ, projeto coordenado pela professora Tatiana Damasceno. Para a discussão acerca do trabalho apreciado, contamos com a presença da própria e também do aluno egresso do curso de bacharelado em dança Luís Silva que além de intérprete–

ISSN: 2238-1112

criador é produtor da companhia. No encontro foram salientados aspectos presentes no processo de pesquisa e criação bem como de recepção da obra coreográfica.

Figura1: Espetáculo Agô (2018) Fotografia; Maria Julia Fróes

A criação foi alimentada por memórias pessoais e coletivas dos intérpretes por meio de movimentos, gestos, expressões e falas. Promove continuidade às pesquisas realizadas no projeto, conduzindo reflexões sobre diversidade, respeito, memória do corpo negro em suas tradições, modos de ser social e cultural. Nas palavras de Tatiana sobre o trabalho,

> Agô é uma pesquisa cênica, prática e teórica, que entrelaça de forma poética na cena, movimentos, imagens, poesias e falas que percorrem o cotidiano de atores sociais afrodescendentes relacionando-os com a linguagem da dança contemporânea por meio de uma investigação coreográfica que busca intensificar e diversificar as possibilidades desse encontro. Através de diálogos, tensões e contradições estabelecidas com os indivíduos no universo urbano, até hoje, os afrodescendentes experimentam na pele a perpetuação de traumas culturais. Porém, alicerçados nas narrativas de lutas na terra, no jogo de guerreiros no caminho, no chão de oferendas eles ecoam com força, gestos de luta por respeito e oportunidades: Licença porque precisamos falar! Falar sobre saberes e acontecimentos que norteiam as nossas vidas. Sou essa pele, esse cheiro, esse beiço grosso, esse cabelo na medida exata. Sou o humano preto, amarelo, roxo, o branco e o azul dos ancestrais[8].

[8] Comunicação oral proferida na disciplina Tópicos especiais em apreciação coreográfica, ofertada aos cursos de dança da UFRJ, em 25 de janeiro de 2021.

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Espetáculo Agô (2018) Fotografia Julius Mack

Figura 3: Espetáculo Agô (2018) Fotografia Julius Mack

A apreciação e posterior discussão sobre trabalhos coreográficos de artistas negras e negros conduziu os participantes da disciplina à reflexão acerca da arte e de seus processos criativos numa escuta permanente com os anseios dos diversos grupos sociais e grandes questões contemporâneas. Contribuiu com a disseminação de reflexões práticas e teóricas sobre a dança/arte na interface com a cultura afro-brasileira. Refletiu acerca das contribuições e sedimentações oriundas da matriz cultural africana no universo sensório-imaginário e concreto do corpo, de forma a ressignificar o corpo como um espaço - território de saberes coletivos. Por

fim, buscou promover uma formação mais especializada e crítica sobre o ensino, a criação e a interpretação cênica aos alunos dos cursos de dança da UFRJ.

Uma questão, porém, se fez determinante nesse processo de reflexão crítica: a maioria das/os artistas apreciadas/os eram desconhecidas/os dos discentes. Neste aspecto, apontamos algumas possibilidades: os artistas apreciados não são citados nos livros estudados; eles não transitam nos circuitos das danças cênicas contemporâneas; eles não estão nos grandes teatros nem nos festivais internacionais; eles também não estão na universidade. Se não são vistos nem conhecidos, onde eles se encontram?

Para Gomes,

> Há produção de não existência sempre que determinada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de modo irreversível. O que unifica as diferentes lógicas da produção da não existência é serem todas elas manifestações de uma monocultura racional. (...) A percepção dessa ausência não acontece por acaso. Questioná-la poderá ser um caminho interessante para a mudança das pesquisas, sobretudo no campo educacional. (GOMES, 2019, p. 33-34)

No livro O movimento Negro educador, Nilma Lino Gomes traz a relevância dos movimentos sociais na legitimação dos saberes advindos de intelectuais negras e negros e discorre sobre algumas conquistas e muitos desafios, principalmente no que diz respeito à inserção destes na academia. Traz os conceitos de Sociologia das ausências e das emergências de Boaventura de Sousa Santos para problematizar e propor alternativas às lacunas epistemológicas presentes na produção de conhecimento científico. De forma resumida,

> a sociologia das ausências é a revelação-denúncia de realidades e atores sociais silenciados, ignorados, esmagados, demonizados, trivializados, a sociologia das emergências é a revelação-potência de novos conhecimentos, de outras dimensões da emancipação e da libertação, de novas e ancestrais identidades, formas de luta e de ação política". (SANTOS apud GOMES, 2019, p. 9).

Para Gomes (2019, p. 33), "a sociologia das ausências consiste numa investigação que visa demonstrar que aquilo que não existe é, na realidade, ativamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não credível ao que existe".

Compreende-se, assim, que o desconhecimento das/os artistas apresentadas/os na disciplina Tópicos em apreciação coreográfica é proveniente do apagamento desses artistas e de seus saberes pela ordem colonial, que hierarquiza

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

o conhecimento dos brancos como superior ao dos negros. Reafirma-se, assim, que o conhecimento não eurocêntrico no espaço acadêmico é tido como conhecimento não válido, ou seja, inexistente.

> A questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver. (hooks, 2019, p.36-37)

Concluímos esse texto sabendo que ainda há muito a ser percorrido no sentido de trazer visibilidade ao que permaneceu invisível por tanto tempo, mas que essas pequenas iniciativas são necessárias para que cada vez mais pessoas tenham conhecimento da urgência de problematizar essas questões. A experiência de formular novas estratégias pedagógicas na disciplina Tópicos Especiais em apreciação coreográfica se configurou como um exercício político, uma ação corporal de combate a invisibilidade das diferenças, das falas, dos corpos e de lugares. Mapeamos, seguimos e cruzamos experiências artísticas e de vida de diversos criadores, negras e negros que nos oferecem uma vasta produção expressiva e poética, que em suas múltiplas formas, potencializam saberes na dança por meio da presença do corpo plural, dinâmico, criativo, resiliente e atravessado por muitos outros corpos.

Ainda temos muito cimento a ser quebrado para que outras sementes possam encontrar uma terra fértil para brotar e brechas para florescer. Mas é primordial que as ações realizadas sejam continuadas a fim de que a insistência seja um fator decisivo nos processos de transformação das estruturas racistas que ainda sustentam as instituições de ensino superior em nosso país.

Aline dos Santos Teixeira
UFRJ
alinesteixeira10@gmail.com
Artista e pesquisadora da dança. Professora dos cursos de graduação em dança da UFRJ e Bacharel em Dança pela mesma instituição. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes – EBA/UFRJ. Coordenadora dos Projetos de pesquisa Corpo

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Estranho e Coletivo Urbano. Assistente de direção e preparadora corporal da Cia Híbrida/RJ.

Tatiana Maria Damasceno
UFRJ
tatidamaria@gmail.com
Artista da cena. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO. Docente dos cursos de graduação em Dança e do Programa de pós-graduação em dança (PPGDan) do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-brasileira/NUDAFRO, e integrante do GrupAR - Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede.

Referências:

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: Notas sobre uma Posição Disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade: uma Abordagem Epistemológica Inovadora**. São Paulo. Selo Negro, 2009.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A cruel pedagogia do vírus**. São Paulo: Boitempo, 2020.

----------. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2013.

----------. **A universidade no século XXI**: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade. São Paulo: Cortez, 2011.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação.** São Paulo: Editora Elefante, 2019.

MACHADO, Felipe. Dança, Dança Afro, Dança Negra: dos modos de sentir o corpo. In: TAVARES, Julio Cesar (Org.) **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas**: perspectivas etnográficas. Curitiba: Appris, 2020.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **O cão celebra com o rabo, mas morde com a boca:** pistas iniciais para a produção de uma dança preta. Rascunhos | Uberlândia, MG | v.7 | n.1 | p. 44-56 | jan. jun. 2020 | ISSN 2358-3703.

SILVA, Luciane; FALCÃO, Inaicyra. **Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si:** perspectivas sul-sul através da técnica Germaine Acogny. Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 162-173, jul./dez, 2017.

SCHWARCZ, Moritz Lilia. **Kara Walker e a escravidão como linguagem visual.** São Paulo: Blog da Cia das letras, 2018.
Disponível em: https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Kara-Walker-e-a-escravidao-como-linguagem-visual

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Danças, epistemologias negras e indígenas para uma educação humana e antirracista

Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
Eduardo de Paula Almeida (UFBA)
Sibele Bulcão Passos (UFBA)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: A temática abordada neste artigo se constitui como pesquisa acadêmica realizada através do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança) e do Mestrado Profissional em Dança (PRODAN) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com apoio financeiro a bolsistas do Programa de Iniciação à Docência (PIBIC/UFBA). O estudo aprofunda conhecimentos teórico-práticos-metodológicos sobre as danças negras, indígenas e suas (re)significações, vislumbrando um debate crítico que emerge de ativistas negros e indígenas, incluindo-se pessoas de outras referências étnicas engajadas a esse movimento. A questão que nos direciona verifica: É possível exercitarmos uma postura nas relações de ensino, pesquisa e produção de conhecimentos em arte, que seja voltada para uma educação humana e antirracista? Somam-se a este debate, autores como Nascimento (2019), Oliveira (2007), Conrado (2017), entre outros. Quanto a metodologia, optamos pela etnografia como caminho para apreensão dos dados que alimentam uma interdisciplinaridade constituinte das epistemologias pedagógicas, articulando aspectos singulares e plurais, conforme aponta a perspectiva de Macedo (2012). Consideramos que este trabalho é mais um momento de insurgências de corpos dissidentes, que lutam para superar os preconceitos e discriminações, buscando construir novas perspectivas da sua atuação por uma sociedade que reconheça a diversidade cultural e possibilite a construção de relações sociais equânimes.

Palavras-chave: DANÇA. CULTURA NEGRA. CULTURA INDÍGENA. EDUCAÇÃO HUMANA. CORPOS DISSIDENTES.

Abstract: The theme addressed in this article is an academic research carried out through the Postgraduate Program in Dance (PPGDanca) and the Professional Master's Degree in Dance (PRODAN) at the Federal University of Bahia (UFBA), with financial support for scholarship holders from the Initiation Program to Teaching (PIBIC/UFBA). The study deepens theoretical-practical-methodological knowledge about black and indigenous dances and their (re)significations, envisioning a critical debate that emerges from black and indigenous activists, including people from other ethnic references engaged in this movement. The question that guides us verifies: Is it possible for us to exercise a posture in the relations of teaching, research and production of knowledge in art, which is aimed at humane and anti-racist education? In addition to this debate, authors such as Nacimento(2019), Oliveira (2007), Conrado (2017), among others. As for the methodology, we chose ethnography as a way to apprehend data that feed an interdisciplinarity, constituting pedagogical epistemologies, articulating singular and plural aspects, as pointed out by Macedo's (2012) perspective. We believe that this work is another moment of insurgencies by

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

dissident bodies, who struggle to overcome prejudice and discrimination, seeking to build new perspectives on their performance for a society that recognizes cultural diversity and enables the construction of equitable social relations.

Keywords: DANCE. BLACK CULTURE. INDIGENOUS CULTURE. HUMAN EDUCATION. DISSIDENT BODIES.

> pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2020, p. 27)

Para início de conversa, abrimos essa gira!

Amélia Conrado, Eduardo Almeida, Sibele Bulcão, Andréia Oliveira, Soiane Gomes[1] seguem o chamado do líder indígena Ailton Krenak para "**adiar o fim do mundo**" e, por isso, resolvem permanecer sonhando e contando as histórias que juntos/as aqui compartilham.

Como falar de humanidade, em um mundo desumano? Como falar de dança, corpo e arte em um contexto caótico, desigual e superficial? Nossos conhecimentos de dança emanam - dos ancestrais - matas, terras, gentes, seres, águas, sons, lugares por onde transitamos, afetamos e somos afetados, onde criamos esperanças que pautam as nossas reclamações, lutas e postura crítica. Pelo fato de abordarmos as danças negras de matrizes africanas e danças indígenas, bem como os seus modos de ser, saber e existir entre sociedades diversas, pressupomos que essas já trazem princípios de sociabilidade, cura, energia coletiva, poder de luta, entre outros importantes aspectos.

Contudo, ao problematizá-las no contexto do século XXI, quando todos/as nós somos afetados/as pela destruição planetária da globalização – esta, gestada pelo sistema econômico capitalista predominante -, uma expressiva parte do mundo está submetido aos mecanismos dessa exploração e esgotamento, comprometendo todas as formas de vidas e culturas.

[1] Estes nomes constituem os/as pesquisadores/as que contribuem com a produção deste artigo. A doutoranda Andréia Oliveira da Silva e a Mestra Soiane Gomes Paula são tutoras na co-orientação dos bolsistas PIBIC Eduardo Almeida e Sibele Bulcão, sob a orientação da Profª Drª Amélia Conrado. Todos/as são vinculados à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

ISSN: 2238-1112

Milton Santos (2000), grande geógrafo brasileiro humanista, faz críticas à globalização por essa produzir novos totalitarismos e o chamado *pensamento único*, "que transformam o consumo em ideologia e os cidadãos em meros consumidores, massificando e padronizando a cultura e concentrando a riqueza nas mãos de poucos"[2] (FILOSÓFICA, 2018, p.1). Por isso, Santos conclama "**por uma outra globalização**", com esperança e soluções para se eliminar as desigualdades.

Nos últimos 30 anos, vem-se produzindo uma literatura crítica sobre epistemologias negras e indígenas por significativos representantes desses segmentos culturais e pesquisadores/as ativistas, com ênfase na história, sociologia, educação, política, artes, entre outras áreas do conhecimento. Todavia, no campo da dança, consideramos que essa produção ainda é carente. Por tal motivo, concentramos nossas ideias e experiências junto às contribuições de Munduruku (2012), Krenak (2020a; 2020b), Kopenawa & Albert (2015), na perspectiva dos povos originários, também chamados de indígenas; e Oliveira (2012), Munanga (2020), Sodré (2017), Tavares (2012), que trazem aportes sobre as epistemologias negras e outros/as que entrecruzam às nossas ideias.

Apontamos que nossa abordagem é plural, diversa e não cabe em generalizações. Portanto, as mesmas partem de nossas realidades e lugares de existência. Pelo fato de sermos agentes vinculados a grupos artístico-culturais e também sermos acadêmicos, nossos objetivos tratam os conhecimentos teórico-práticos-metodológicos sobre as danças negras e indígenas no âmbito conceitual e histórico, vislumbrando soma-los à uma literatura crítica que emerge da presença de ativistas negros/as, indígenas, incluindo-se pessoas de outras referências étnicas engajadas a esse movimento.

Neste momento, sublinhamos que este estudo está em andamento e, portanto, os resultados são (in)conclusivos. Não obstante, evocamos um pensamento de educação e dança imbricado a um princípio de circularidade, acreditando que há movimento, mesmo quando se pensa estar parado. Esta maneira de olhar e perceber os fenômenos, acontecimentos e problemáticas alcança cada corpo aqui preSente, constituindo um eixo de começo, meio e fim. A roda, enquanto transmissão de força, proteção, conhecimento e (re)conhecimento, nos

[2] Informações extraídas do portal Geledés. Disponível em: https://www.geledes.org.br/milton-santos-13-livros-em-pdf-para-download/. Acessado em 11/07/ 21

desafia e convida a estarmos no centro - lugar de desafio – onde buscamos mostrar nosso melhor.

É na Gira dos terreiros de candomblés, nas rodas de samba, torés, roda de capoeira, coco-de-roda, gira de caboclos e tantas outras, que os pés, palmas, corpos, vozes e tambores vibram na comunicação ancestral, nos convocando a dançar e abrirmos os trabalhos dessa gira:

> Meu pai veio de Aruanda, e nossa mãe é Iansã,
> Oi gira, deixa a gira girar,
> Oi gira deixa a gira girar,
> Oi gira deixa a gira girar
> Oi gira deixa a gira girar
> (OS TINCOÃS, Mateus Aleluia e Dadinho, 2018)

Uma escrita dançada sobre educação, normatização e corpos dissidentes

Mobilizar pesquisas a partir do *ethos* de corpos dissidentes é imprescindível para a nossa etnopesquisa implicada. É nesse termo que a etnopesquisa produz sua singularidade, na medida em que passa a implicar-se com uma compreensão transformadora “a partir e com os sentidos das ações dos atores sociais concretos” (MACEDO, 2012, p.176 -177).

Nós, da encruzilhada, desconfiamos é daqueles do caminho reto. Os nossos atravessamentos identitários e de outras pessoas serão reencruzados e amparados por grandes pensadores, a fim de questionar e refletir sobre a educação e seus mecanismos de controle relacionados à normatização dos corpos que aqui, entenderemos no conceito *dissidentes.* Isso porque nossos corpos não cabem nos moldes branco-cis-hetero. Sendo eles não-brancos, pretos, indígenas, deficientes, afeminados, masculinizados, esses corpos são perseguidos e atacados para acatarem a norma e não deixarem de existir.

Embasados pelas teorias de gênero e sexualidade, mas também nas epistemologias e filosofias que emergem das culturas indígenas, negras e populares, para início de conversa, abordaremos a normatização do corpo dentro do recorte da dança e da educação. Tal encruzilhada é entendida aqui enquanto narrativa de possibilidades que "atravessam espaço/tempo, dialogando, entroncando, contaminando, a fim de subverter a linearidade epistemológica ocidental e instaurar novos modos de saber/ser/estar” (RUFINO, 2016, p.3)

É como encruzilhada que nossos corpos negros e indígenas-referenciados dissidem, pois esse é um legado que nos foi recalcado através dos tempos. Nessa metáfora de uma escrita dançada, temos a intenção de coreografar as palavras e frases, a fim de orquestrar movimentos sobre o que pensamos e agimos enquanto corpo e suas influências exteriores adquiridas com a experiência da ação de leitura e escrita acadêmica.

Essa perspectiva exusíaca nos permite dissidir na escrita, na maneira de elaborar o pensamento, assim como em nossas vidas, que encruza e denuncia na dança, na educação e na própria existência, o esquema de morte para o qual somos obrigados a caminhar diariamente. Ao mesmo tempo, curamos nossas próprias feridas, reivindicando a vida.

Na prática da dança fora dos campos acadêmicos, quando ouvimos qualquer menção a ensaio, pesquisa, extensão, logo recorremos às memórias de investigações de movimentos; laboratórios de técnica; de criação ou coreografia. Sempre de uma maneira “afastada” da escrita e sem a potencialização da dança nas palavras, o que é um equívoco, pois a descrição de sensações, reflexões, acionamentos, também é dança, ação, corpo e exercício da memória – corpo.

No contexto acadêmico, a dança alcança o patamar da pesquisa e ciência hegemônica, que considera o "clássico" na maioria das vezes, utilizando, para além das técnicas corporais dessa linguagem artística, suas maneiras de ver e pensar o corpo/espaço; o mundo; as ideologias ou o “contemporâneo". Este, que trouxe em seu pensamento uma crítica à representação, ao rigor das técnicas que exigiam uma alta performance dos corpos, em lugar da livre criação de uma linguagem.

Todavia, constatamos que esse torna-se "modelo" branco hegemônico - para ser “aceito" no pensar/fazer das escolas de Dança de nossas universidades – trouxe graves consequências à educação, sobretudo na sociedade brasileira, fruto de um processo histórico pautado no racismo e exploração de corpos negros e indígenas.

Nesta direção, apontamos nossos olhares para as contribuições de Macedo, quando se refere à urgência em se constatar a realidade dos currículos da escola oficial, cuja "capacidade de exclusão [...], em relação às populações historicamente alijadas dos bens sociais fundamentais, já está sendo debatida e explicitada desde a segunda metade do século passado” (ibdem).

ISSN: 2238-1112

Ao nos posicionarmos para além dos conceitos e/ou "linguagens" de danças já estabelecidas pelas ideologias acadêmicas - cujo citamos as “populares”, as "danças urbanas", "da periferia", a "capoeira", a “clássica”, a “contemporânea” – aqui, os atravessamentos de dança para a produção científica parte de um lugar dissidente, periférico e se coloca para subverter a lógica de tais modelos impostos. Dessa forma, a *traquinagem exusíaca*, nos convoca a investigarmos a dança fora dos cânones da colonialidade: pouco referenciada na academia e mais próxima do que pode ser considerado marginal, dissidente.

Neste sentido, nossa dança-pesquisa-investigação protagoniza nossa história e as histórias de quem veio antes. De quem abriu o caminho, deixando menos difícil essa caminhada nos dias atuais. Aqui, fazemos valer cada gota de sangue derramado, cada gota de suor e de lágrima que caiu de corpos que não escolheram existir de maneira díspar da norma imposta. Apenas existiram e existem.

Assim, pensar essa ancestralidade de saberes "populares" na academia é ter consciência do nosso lugar enquanto agentes sociais e pesquisadores. Como nos diz Macedo (2012, p.177): "devemos sempre questionar qual conhecimento têm se colocado como único ou mais importante, qual as relevâncias das discussões, quem é ou não privilegiado nesses espaços e como podemos reverter esses quadros.”

A colonização hoje veste roupagens tecnológicas e as maneiras de opressão e genocídio vão se tornando sutis, quase imperceptíveis, tornando-se tão corriqueiras que deixam de ser questionadas, pois a história do Brasil,

> [...] é uma versão concebida pelos brancos e para os brancos, desde a estrutura econômica, sociocultural, política e militar e a cada dia, desde a colonização, direitos e vidas tem sido usurpada da maioria da população para o benefício exclusivo de uma elite minoritária brancoide”. (NASCIMENTO, 2019, p.35-36).

Por isso, precisamos hoje, mais do que nunca, ouvir os ensinamentos dos líderes originários de nossa terra que está em queda. Assim nos fala o Xamã do povo Yanomami:

> Nossos antepassados, quando ainda estavam sozinhos na floresta, tinham muita sabedoria. Preferiam as palavras do canto dos espíritos a qualquer outro pensamento. Hoje, as falas que não param de chegar da cidade abafam a voz de nossos ancestrais. As palavras dos *xapiri*[3] se

[3] Os *Xapiri* são os grandes espíritos das florestas que auxiliam os xamãs, líderes espirituais de cada povo a promover o equilíbrio do mundo, as curas, ler os sinais.

> enfraqueceram na mente dos jovens. Temo que eles estejam interessados demais nas coisas dos brancos. (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p. 506)

Acupe: narrativas e ressignificações do Nego Fugido, Mandus, Caretas e Sambas

Nossa Gira segue e traz ao centro, as histórias de uma terra quente, que aquece a quem nela pisar. “Acupe” é seu nome e, por ela passamos a falar. Acupe é uma Comunidade Quilombola do distrito de Santo Amaro da Purificação-BA, localizado na região do Recôncavo Baiano, cuja palavra em tupi-guarani significa "terra quente”. É um lugar de onde nos originamos[4] e, hoje, estudamos no nível de pesquisa acadêmica.

As manifestações artísticas como o Nego Fugido, Mandus, Burrinha, Bombachas, Caretas e Sambas[5] pertencentes à região, nos ajudam a fomentar a construção de uma poética artística no campo da dança, a partir das experiências e vivências no trânsito entre a comunidade e a universidade. Em Acupe, são notáveis as diversidades de origens de etnias que reverberam nas manifestações culturais presentes na comunidade: um campo de possibilidades de linguagens artísticas, políticas e sociais, que se entrecruzam e potencializam as **aparições** existentes nessa terra.

É a partir dos entendimentos artístico-sócio-culturais enraizados nos chãos de cada lugar e contexto, que pautamos nossa perspectiva de educação e arte, como uma gira (ri)tualizada e (re)significada, onde os corpos dissidentes não compactuam com o modelo normatizador.

Aqui, fazemos referência à dissertação de Monilson Santos (2014), quando nos conta que é pelas comemorações da data de dois de julho - instituída como marco da independência da Bahia - que começam as aparições das manifestações culturais do distrito do Acupe, em especial "os Caretas, o Nego Fugido e o fim da espera pela chegada da Cabocla Jaguaracira, índia guerreira

[4] Dentre os autores deste artigo é Sibele Bulcão quem mora no Acupe e tem família responsável por significativas manifestações artístico-culturais desta localidade. Os demais autores visitam o Acupe para realizar pesquisas no campo.

[5] O Nego Fugido é uma grande teatralização que se dá nas ruas do Acupe, durante o mês de julho e aos domingos, em que as personagens revivem o período da escravização negra, protagonizando um rapto do rei de Portugal pelos negros e negociando a soltura pela sua liberdade e carta de alforria. Já as Caretas do Acupe, são figuras mascaradas de expressão instigante, com formas variadas, que saem às ruas também no mês de julho e em ocasião das festividades do carnaval.

cainana, que só aparece uma vez por ano, nesse período, no terreiro Oiá Bomim" (PINTO, 2014, p.34). No propósito de ajudar a salvaguardar as memórias da comunidade a partir dos seus originários, a contribuição desse pesquisador – este, que é nascido em tal localidade, além de ser integrante dessas expressões de matrizes afro-brasileiras – é notável, uma vez que traz para o centro de nossos fazeres uma outra posição de educação, como forma de revelar histórias recalcadas pelas ações do racismo estrutural, epistemicídio brancocêntrico e desprestígio.

Em contraponto ao racismo estrutural, justifica Conrado (2017, p.82), é importante "motivar a vocação científica para formar talentos para a pesquisa, mediante a imersão em campos de estudos comunitários e significativos para as áreas de arte, cultura e educação". Para nós, que somos dançarinos/as, educadores/as, estudar e problematizar essas expressões dos conhecimentos negros e dos povos originários, nos permite reconhecer os/as mestres/as que guardam e transmitem essas heranças culturais a seus familiares e pessoas da sua comunidade. Esses são como "bibliotecas vivas". Ou seja, acumulam a experiência da vida, as explicações, os fundamentos e práticas com significativo valor histórico e cultural. Contudo, os AcuPENSEs[6] ainda continuam vítimas do apagamento cultural pelo sistema hegemônico de herança colonial, mas resistem e resguardam pela oralidade os fundamentos da sua cultura.

Submetidos ao consumo pelas ações do capitalismo, muitas coisas passam a ser um "desejo", fomentando a lógica capitalista na comunidade, a qual vai transformando seus valores e costumes. Por exemplo, escutar os mais velhos é um costume do lugar e é preciso estarmos atentos para o que os mesmos parecem "esconder" como "segredos". Aqui, trazemos uma citação para ilustrar nosso pensamento: "se as palavras lhe queimam a boca, menino, a cura está no silêncio, venham comigo à procura do invisível". (SODRÉ, 1988, p.13)

Articulando nossas ideias com a abordagem proposta por Sodré, fazemos surgir uma pergunta: esconder ou revelar? Nessa busca pelo (in)visível, percebemos nas falas dos AcuPenses que suas respostas às nossas perguntas sobre as origens e histórias das manifestações pareciam rasteiras, *ginga*, como em um jogo na roda de capoeira: "- *falar o que? olhem, vejam*!".

[6] A opção em escrever a letra maiúscula"P"no centro da palavra, que fere a norma da gramática portuguesa é no sentido poético e político para ressaltar o "Pense", pensando nos protagonistas e agentes locais que pensam em formar de emancipar a cultura local do Acupe. Pretende-se construir um conceito em estudos posteriores.

"*ooÔ Caretaaa! venha ai, Manjada*". As crianças gritam para chamar atenção dos caretas. "Bota a máscara", "Tira a máscara, caretas". "Quem mandou me chamar está batendo no peito, brincadeira de Iemanjá", diz Cristiany Pereira Bulcão, a Kiki, a Mestra que hoje está à frente do grupo Mandus[7] e Bombachas - que se aproxima também do que seria descrever um pouco sobre os mistérios dos Mandus, que segundo Dona Odete, filha-de-santo que fala no documentário "Mandus- Por debaixo do Pano (2009), diz que, " o Mandú é um espírito elevado, é uma obrigação que se faz(…) é um tipo de anjo pra limpar ". Em Acupe, as figuras das Caretas, do Nego Fugido, das Bombachas, do Samba de Roda, da Burrinha, entre outras aparições percorrem as ruas no mês de julho de uma forma bem marcante. E aqui, deixamos algumas questões em suspense, pois essas figuras nos fazem refletir sobre o que seria esse 'Por Baixo do Pano", as "Caretas" e suas máscaras? Do que tanto esse Nego Fugido, foge?

No documentário, "Bahia Singular e Plural", uma produção audiovisual da TVE Bahia (1997-1998), o Mestre Domingos Preto, Ogan e puxador das cantigas da manifestação cultural Nego Fugido, já falecido, responde: "o nego não foge, não tem como fugir, eles ficam nas beiradas" (ao dizer, ginga o seu corpo). Essas "beiradas", falada pelo Mestre Domingos, revela a possibilidade de combate do Negro em à estrutura perversa, sustentada pelo projeto bem elaborado de crimes, torturas e genocídios. Afinal, "o Brasil é um país das mentiras muito bem contadas, uma delas é que vivemos em um país não racial", diz Tia Nea cujo nome é Roquinea Lopes Bulcão, filha de Mestre Tó, cujo nome é Antônio Lopes, um dos precursores do Samba de Roda Raízes de Acupe, já encantado (falecido).

Concordando com Sodré, nas linhas em que prefacia a obra "Dança de Guerra: arquivo-arma" de Júlio Tavares (2012), ele nos diz, trazendo o exemplo da capoeira, que esse é "um jogo que se autonarra, isto é, conta o tempo todo a sua própria história" (SODRÉ apud TAVARES, 2012, p. 11). Dessa maneira, as Manifestações Culturais presente no Acupe, nos ensinam que respeitar aos mais velhos é uma forma de se educar e conhecer, enquanto uma "dança de guerra".

[7] Ver vídeo documentário "Mandu- Por debaixo do Pano" de Camila Morgause, de 9`35 de duração. Ano 2009. Realização da LEAA- laboratório de etnomusicologia e Audiovisual/Recôncavo e NESTTA trilha audiovisual.

ISSN: 2238-1112

Para fim de conversa, fechar a Gira e deixar pensar em (in)conclusões

Umbigo da cor, abrigo da dor,
A primeira umbigada é massemba yayá
Yayá massemba é o samba que dá
Ô aprender a ler
Pra ensinar meus camaradas
Vou aprender a ler
Pra ensinar meus camaradas
Prender a ler
Pra ensinar meus camaradas
Vou aprender a ler
Pra ensinar meus camaradas
Que noite mais funda calunga
(Trecho da música Massemba de Roberto Mendes, 2011)[8]

A Calunga é simbolizada nos Maracatus Nação ou de “Baque-virado” - dança-cortejo real africano (re)significado no Brasil - presente nos carnavais do estado de Pernambuco. Um dos personagens importantes chama-se a “Dama-do-Passo” que conduz a boneca Calunga que simbolicamente, atravessou os oceanos entre África e Brasil. Nos explica a pesquisadora Margarete Conrado (2013, p. 112) sobre a importância dos ritos africanos no Brasil enquanto heranças vivas de ancestralidade africana cujos locais de preservação são os egbes (terreiros de Xangô), espaços de onde surgem os maracatus. "Trata-se de um processo de ressignificação contínuo que ocorre também a partir da reconstrução histórica de elementos sígnicos e representativos do Maracatu Nação, como a Calunga".

Esse continuum negro-africano é entendido pelos princípios da ancestralidade que segundo Oliveira (2007, p.260), "é uma categoria de inclusão. Ela inclui tudo que passou e acontece. A ancestralidade é uma ética, por isso tem atitude inclusiva".

Nós, pessoas artistas e educadoras, dentro de nossos traços identitários, que são marcadores sociais, devemos lutar para permanecer na construção e tensionamento desses assuntos, já que os mecanismos e ferramentas existentes estão sendo utilizados para nos fragmentar e minimizar nossas dores, necessidades

[8] Música Massemba de Roberto Mendes. Disponível em: https://www.letras.mus.br/roberto-mendes/1144687/ (acessado em 11 jul 21)

ISSN: 2238-1112

e vivências. As organizações que conhecemos atualmente estão pautadas nos corpos como produto e consumo, e mais ainda, utilizam das instituições públicas, do conhecimento, da manipulação midiática, e da política partidária para escolher quais corpos serão mortos; e quais acatam uma normatização, para defender a continuidade de quem coloniza.

Como arte educadores/as, é mais do que obrigação debruçar nossos olhares para os corpos que diariamente desistem de si para viver o corpo-objeto, quando esse se propõe a qualquer coisa para não morrer, inclusive acatar o corpo-padrão, que jamais será o seu.

Vivemos a extinção das epistemes que não provém da colonialidade, e essas existências são tidas como perigosas ou insalubres. O modus operandi dos pactos coloniais atravessam o tempo/espaço em roupagens tecnológicas, nos levando sutilmente para uma contínua escravização de nossos corpos e do nosso modo de viver, pautado pelo poder do capital. Essa nova forma de colonizar, que vem pelos desmontes das máquinas públicas, da produção de inverdades, da falta de suporte do Estado à população, das desigualdades sociais, da capitalização do corpo e da sua subjetividade, nos convoca a lutar contra uma perpetuação do estado mínimo e colonial ou a compactuar com o mesmo, sendo passivo e subserviente ao que ocorre com as populações vulneráveis, com o planeta e com nós mesmos.

A importância na atualidade dos/as artistas, arte-educadores, professores da educação básica e superior buscar nesses conhecimentos, inspirações, entendimentos dos símbolos, histórias, heranças, motivações é de onde elaboramos e colocamos em prática os princípios de decolonialidade, corpos dissidentes, humanidade enquanto lugares de fala.

Amélia Vitória de Souza Conrado
(UFBA)
E-mail: ameliaconrado @ufba.br
Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia(UFBA). Professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANCA) e Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Líder do GIRA- Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

Eduardo de Paula Almeida
(UFBA)
E-mail: edualmeida09@yahoo.com.br
Dançarino; Graduando no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) para atuar no Programa de Iniciação Cientifica (PIBIC/UFBA) no Edital PROPCI/UFBA 01/2020 PIBIC. Membro do GIRA- Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

Sibele Bulcão Passos
(UFBA)
E-mail: sibelebulcao@gmail.com
Graduanda em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) pelo Programa de Iniciação à Pesquisa, Edital PROPCI/UFBA 01/2020 PIBIC. Membro do GIRA- Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares. Dançarina e intérprete.

Referências:

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Artes Cênicas Negras No Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica.** IN Revista Repertório Teatro &Dança. PPGAC. Salvador, ano 20, n. 29. p. 68-85. 2017.

CONRADO, Margarete de Souza. **Percursos de resistência e aprendizagem nos cortejos de Maracatu.** Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2013.

FILOSÓFICA, Farofa. Milton Santos | 13 livros em PDF para download. **Portal Geledés**, 2018. Disponível em: https://www.geledes.org.br/milton-santos-13-livros-em-pdf-para-download/. Acessado em 11/07/ 21

KRENAK, Ailton. Idéias para adiar o fim do mundo. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020

_____. A Vida não é útil. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020

KOPENAWA, Albert, Bruce, Davi. **A Queda do Céu:** Palavras de um xamã Yanomami. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa Implicada, Currículo e Formação.** Revista Espaço do Currículo, v.5, n.1, pp. 176-183, Junho a Dezembro de 2012.

MORGAUSE, Camila. **Mandu, Por Baixo Do Pano.** Documentário/ Cachoeira-BA, 2009.

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude:** usos e sentidos**.** Belo Horizonte: Autêntica Editora,2020.

MUNDURUKU, Daniel. **O Caráter educativo do Movimento Indígena Brasileiro** (1970-1990). 01. ed. São Paulo: Editora Paulinas, 2012

OS TINCOÃS. **DEIXA a Gira Girar**. ALELUIA, Matheus; DADINHO, ERALDO (COMPOSITOR), ALELUIA, Matheus; DADINHO, ERALDO (intérpretes). São Paulo; Odeon Records. Ano 1973. Disco Vinil, (3:25 min).

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documentos de uma militância Pan-Africanista. Editora Perspectiva, São Paulo-SP, 2019.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade:** corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Salvador: Editora Gráfica Popular, 2007. p. 129-260. PDF.

PINTO, Monilson dos Santos. **Nego Fugido: O Teatro das Aparições.** Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" Instituto de Artes. São Paulo, 2014

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhas**. Seminário dos Alunos PPGASMN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016. ISSN: 2359-0211. Disponível em (14) (PDF) EXU E A PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS Luiz Rufino- PPGAS-MN/UFRJ | Luiz Rufino - Academia.edu Acesso em 12 de jun. 2021.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal**.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2000

SODRÉ, Muniz. **Santugri: histórias de mandinga e capoeiragem.** Rio de Janeiro: Ed. J. Olympio, 1988.

_____SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Petrópolis: Ed. Vozes, 2017.

TAVARES, Júlio Cesar de. Dança de Guerra- arquivo-arma:elementos parra um aTeoria de Capoeiragem e Comunicação Corporal Afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Danças de quadril: A bunda de tanga

Ana Carolina Alves de Toledo (IA UNESP)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este escrito tem como objetivo con_textu_alizar as "*danças de quadril"* enquanto corpo-oralidade ancestral negra. Considero, em definição por mim criada nos caminhos de minha pesquisa de Mestrado, *danças de quadril* as danças de matriz cultural africana onde há isolamento ou ênfase da movimentação da região pélvica, com clara acentuação do quadril em movimentos de báscula, deslocamentos laterais, chacoalhos e movimentos sinuosos e circulares (tal qual o "rebolado"), em diferentes níveis e intensidades. A minha intenção com esta definição não é reduzir estas danças, estas manifestações culturais, e suas origens a um único aspecto, mas, sim, reconhecê-las como uma rede identitária afro-atlântica que se configura a partir do quadril. Proponho-me, aqui, a pensar brevemente a mobilidade e liberdade da articulação do quadril enquanto fundamento quando falamos sobre corporeidade negra, e a pensar alguns sentidos estéticos afro-orientados das danças de quadril em choque com valores epistemológicos ocidentais que tendem a ressignificá-las pejorativamente, invizibilizando-as enquanto local de memória, principalmente quando pensadas dentro da indústria cultural.

Palavras-chave: DANÇA NEGRA. DANÇAS DE QUADRIL. CORPORALIDADE. MEMÓRIA. ANCESTRALIDADE

Abstract: This writing aims at contextualizing booty dances as a black ancestral body-orality. I consider, as for a definition conceived by me in the paths of my master's degree, booty dances to be the dances from the African cultural matrix. In them, there is isolation or emphasis on the movement of the pelvic region, with an explicit accentuation of the hip in swing movements, lateral displacements, shaking, and sinuous and circular movements (such as brazilian "rebolado" and Jamaican "wine"), at different levels and intensities. My intention with this definition is not to reduce these dances, these cultural manifestations, and their origins to a single aspect, but rather to recognize them as an Afro-Atlantic identity network that takes shape from the hip. Here, I propose a brief reflection upon the mobility and the freedom of the hip joint as a foundation as we talk about black corporeity, and to think about some Afro-oriented aesthetic senses of hip dances, in shock with the Western epistemological values that tend to resignify them pejoratively, invisibilizing them as a place of memory, especially within the cultural industry.

Keywords: BLACK DANCE. BOOTY DANCES. CORPORALITY. MEMORY. ANCESTRY.

1. A Bunda de Tanga

Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, tanga, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo ntangu,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> umas das designações do tempo, [...] insinuando que a memória dos saberes, inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. (MARTINS, 2002, p. 88)

Esta palavra, *tanga* ou *ntanga*, é aqui diretamente ofertada para que nos aproximemos de imediato com os sentidos deste texto. Se o corpo afrocentrado é palavra, venho aqui propor uma breve reflexão sobre a bunda preta dançante como uma de suas escritas possíveis.

BUNDA essa que, inclusive, em sua própria etimologia, significa. Como diz nossa guerreira Lélia González (2018, p. 208): “bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa”. Bundo é aquele indivíduo dos Bundos ou *Mbundu*, “pertencente ao segundo maior grupo etnolinguístico de Angola” (LOPES, 2006, p. 47). O racismo tentou transformar em bunda por ofensa, por entender que era sujo, bunda-suja, “indivíduo reles, ordinário”, conforme nos conta Nei Lopes (2006, p. 47). Mas não sabiam que somos jogo. E sincopando, nossa bunda virou símbolo nacional. E de repente, recupero, bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa. E significa.

Bunda de tanga: ancestralidade significante em memória performada.

Bunda de tanga: a bunda que dança escrevendo suas próprias regras nas entrelinhas.

Escrita esta pensada sob a percepção de seu conteúdo: aquilo que preenche de significado a escrita, que lhe dá uma razão de existir; e continente: neste caso, um continente móvel africano, que guarda, dá forma e transporta este conteúdo e que fundamenta sua multiplicação em territórios.

Existências dançadas, em seus modos de ser e fazer, para celebrar, para ensinar, para aprender, para construir, uma vez que, segundo o filósofo Busenki Fu-Kiau (apud MARTINS, 2003, p. 74)

> [...] a África é o *continente dançante*, na medida em que a música e a dança permeiam toda e qualquer atividade, sendo uma forma de inscrição e transmissão de conhecimentos e valores. Todo som, todo gesto, em África, significam [...]

Em um país onde as maiores expressões comunitárias negras de dança, estas que tornam-se ícones nacionais (samba, pagode baiano, funk) são materializadas pela bunda feminina preta dançante, considero falar diretamente sobre isso um recorte necessário, um apontamento insurgente, um tabu para ser revelado, falado, e, por que não, escrito em um trabalho acadêmico. Resolvi botar a bunda no papel.

Este escrito tem como objetivo, portanto, con_textu_alizar as "*danças de quadril"* enquanto corpo-oralidade ancestral negra. Considero, em definição por mim criada nos caminhos de minha pesquisa de Mestrado, *danças de quadril* as danças de matriz cultural africana onde há isolamento ou ênfase da movimentação da região pélvica, com clara acentuação do quadril em movimentos de báscula, deslocamentos laterais, chacoalhos e movimentos sinuosos e circulares (tal qual o "rebolado"), em diferentes níveis e intensidades. Estética de dança valorizada e praticada há séculos em comunidades africanas e afro-diaspóricas (GOTTSCHILD, 2003), são muitas as danças que têm sua narrativa pontuada pelas movimentações de quadril. Além dos exemplos brasileiros já citados, podemos citar aquelas de outras diáporas que também chegam até aqui, como o twerk americano e o dancehall jamaicano. Além de incontáveis danças africanas com as quais conversamos como o ndombolo (Congo), kuduro (Angola) e sabar (Senegal).

A minha intenção com esta definição não é reduzir estas danças, estas manifestações culturais, e suas origens a um único aspecto, mas, sim, reconhecê-las como uma REDE IDENTITÁRIA AFRO-ATLÂNTICA que se configura a partir do quadril.

Se as culturas negras são culturas da oralidade, se sustentaram-se e reinventaram-se nas diásporas a partir de suas histórias contadas, importante contarmos e lembrarmos sempre que algumas destas histórias vieram grafadas no ventre das corpas de nossas ancestrais ao cruzar o Atlântico.

Histórias já nascidas e histórias a nascer.

Não trouxemos livros, nem malas, nem objetos indispensáveis. Toda materialidade que nos acompanhou nesta longa viagem sem rumo certo foi o corpo como "local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado" (MARTINS, 2003, p. 16).

Se *tanga*, como nos conta Leda Maria Martins (2003, p. 64-65), remete aos "verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcriação de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo", viemos, literalmente, de *tanga...* E de *tanga* permanecemos imortalizando e

ISSN: 2238-1112

remontando os quebra-cabaças[1] de nossas bundas dançantes, em todos os sentidos que esta frase possa abarcar.

Existem fundamentos neste fazer de quadril dançado que remete à ancestralidade de matriz africana. Ancestralidade que, através dos Movimentos presentes, nos articula a (re)conhecer Movimentos passados quais, corpo-oralmente, nos guiaram até aqui.

> Como o corpo é um texto dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura (OLIVEIRA, 2005: 125).

As corpo-oralidades negras que nos (re)constituíram na diáspora são, e sempre foram, culturas dinâmicas em movimento, seja este o movimento expresso pelo próprio corpo em danças (ou outros gestos), seja o movimento expresso pelas dinâmicas das transmissões que estes corpos são capazes de desenhar com outros corpos.

Nossos Movimentos originam-se de onde partimos, nossos corpos-chão-terra-territórios-quilombos, e são prospectivos, já que lançam no agora um futuro de atualizações em suas formas, mas sem deixar de ser fonte e fundamento.

Ser o que fomos nos possibilita reconhecer-nos enquanto comunidade e enquanto indivíduos em territórios assentados via corpo. Pensar dança negra é pensar contações de histórias: aquelas que nos formam enquanto sujeitos negros, com “a estética do corpo que fala, desse corpo impregnado de valores, marcado pela sua história e condições de vida” (SANTOS, 2005 apud PAULA, 2019: 7).

Dança negra é manifestação individual e coletiva de memórias em atravessamentos e (re)construções. A dança nas culturas negras é capaz de agregar e de congregar pela sua própria lógica de sentido e de existência. Logo, assim são as danças de quadril.

A bunda preta dançante, como toda gama de danças negras que conhecemos, através da corpo-oralidade, é um meio de presentificar a nossa ancestralidade. Dançamos, então, muitas vezes sem saber, nos conectando com esses sentidos e os estendemos em comunidade, em comum unidades. Nossos

[1] Cabaça, em algumas mitologias e simbologias africanas, refere-se ao ventre feminino.

ancestrais confiaram na nossa cosmopercepção[2], na nossa corpo-potência em decodificar símbolos sentidos em movimento e rítmica. Deu certo.

Nossos Movimentos significam, mesmo quando mimetizados aos olhos de quem vê mas não enxerga. Ou melhor dizendo, vê mas não percebe, já que nem tudo se apreende no privilégio do olhar... (OYĚWÙMÍ, 2002).

Portanto, quando começo a pensar na "bateção de raba" enquanto dança negra, reconheço um quadril que dança e vai além da "bunda quente" que o olhar ocidental é capaz de conceber. É quente, sim, mas até o calor gerado por este Movimento não é ao acaso. Para entender a raba ancestral que dança sob sua própria ótica, em detrimento da ótica do observador obliterante, precisamos nos deslocar um pouco para uma outra lógica de corpo.

Aqui, pessoa é o corpo, o corpo é o sujeito, o sujeito é coletivo, e o coletivo é força, em complexos emaranhados semânticos.

Corpas negras dançantes, aquelas que se reinventam nas possibilidades diversas e cria localidades, os territórios que com resistência, sabedoria e sagacidade ocupamos: corpas imanentes, que imantam olhares com sua intensidade apreendida através dos sentidos.

> A identidade dos afrodescendentes, na Diáspora, tem-se dado por intermédio do discurso proferido pelo uso do corpo. É pela capacidade de perceber, captar, processar, recalcar, dizer, sentir, traduzir e enunciar mensagens pela via do corpo que, desde quando os africanos aqui chegaram, tem permitido a construção desta experiência de mundo que chamamos, hoje, de Diáspora africana. O corpo, assim, torna-se tradutor das racionalizações de experiências cósmicas [...] e cotidianas [...], que derivam em ação; transita na história dessas identidades africanizadas na Diáspora. É o que ocorre com o *Soul*, o *Funk*, o *Reggae*, o *Break*, o *Hip-hop*, entre outros, os maiores exemplos destas marcas transistóricas, numa série infinita de expressões em várias nações do Planeta (TAVARES, 2012, p. 62-63).

Seguindo por estas linhas "transistóricas", olhamos cá danças negras a partir das (nossas) lentes protagonistas. Danças praticada em contextos comunitários, como fazer coletivo e expressão particular espontâneos. Thomas DeFrantz (2016), ao discorrer sobre o contexto de dança afro-americano, nos apresenta o termo "dança social", o qual contempla os fluxos deste escrito:

[2] "O termo "cosmovisão", que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo "cosmopercepção" é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. [...] "cosmopercepção" será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos" (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 392).

ISSN: 2238-1112

> A dança social oferece um lugar onde o movimento negro pode ser gerado, acomodado, afinado e apreciado; oferece um lugar de possibilidade estética conectado à expressão pessoal. [...] É uma dança criada em situações em que não há separação entre artista e audiência, sem intenção predeterminada de expressão. [...]
> [...] a dança social constitui uma prática ritual que caracteriza a ação individual dentro de uma troca e comunicação comunais (p. 17).

A dança preta das quais falo são aquelas dançadas por gente preta na rua, na chuva ou em ocupações transitórias, nas festas de família, nos encontros com “miguys”, do centro das periferias ao Centro, do Sul ao Norte, em redes e nas redes: corpo-oralidades negras atualizadas em suas teias de transmissão. O transmitir do quadril dançante faz parte de toda uma cadeia de escrita e expressão.

Como educadora física e dançarina, tenho o costume prático e didático de desmembrar movimentos complexos em suas mínimas fases de execução, afim de entender sua morfologia, seus pontos disparadores e reverberações corporais. Passei, portanto, a partir da prática, identificar semelhanças morfológicas na movimentação do quadril entre diversas manifestações pretas.

Comecei a entender que durante o processo de popularização e mercantilização da bunda dançante, principalmente via mídia massificadora universalizante capitalista, algo se perdia. Ficava o movimento e todos os seus aspectos de apelo atraentes, mas perdia-se uma história. Uma não, várias. Na sociedade de consumo, a dança também se tornou uma indústria e passamos a consumi-la por sua rítmica e sequências coreográficas envolventes, porém sob o modelo “fast food”: prontas para o consumo rápido e altamente perecíveis. Ou ainda, produção “just in time”: produção sob encomenda para o consumo momentâneo, sem sobras.

‘Sobras’ seriam tudo aquilo que rodeia estas manifestações culturais: a dança é um aspecto de todo um modo de fazer social.

Sobre isso, DeFrantz (2016) bem discorre que

> As correntes neoliberais contemporâneas de troca empurram as formas de dança sociais afro-americanas para audiências globais com uma contundência que esvazia seus imperativos estéticos de regularidade e de expressão física de base comunitária. Lamentavelmente, as correntes neoliberais dirigem essas danças com a intenção de assimilar os participantes que não têm contato direto com a realidade corporal da população negra do mundo. Os brancos endinheirados podem desfrutar das danças sociais negras, sem considerar as relações com a vida negra que cercam sua música e sua dança (p. 30)

ISSN: 2238-1112

Das danças sociais afro-americanas, estendo esta mesma lógica ao Brasil.

Percebo, então, neste raciocínio, três pontos de certa forma invisibilizados pelas formas quais a lógica de mercado nos instiga a produzir e consumir estas danças e que precisam ser discutidos para contextualizá-las no universo de cosmopercepções afrocentradas:

1) Mobilidade e liberdade da articulação do quadril é fundamento quando falamos sobre corporeidade preta e, apesar de bastante apontado, pouco discutimos com profundidade, em estudos brasileiros sobre dança negra, o quanto este aspecto é marcante nas danças que produzimos;
2) As danças de quadril, enquanto manifestação cultural comunitária, são corporalidades ancestrais africanas e pouco discutimos, em estudos brasileiros sobre dança negra, estas danças como tais.
3) O fato das danças de quadril serem pouco discutidas enquanto dança negra ou o fato de, dentro das discussões sobre dança negra, as movimentações de quadril serem apenas apontadas reflete, muitas vezes, um olhar estigmatizado sobre esta temática, a partir de um ponto de vista ocidental. E este ponto de vista também é pouco discutido em estudos brasileiros.

Discorro, portanto, sobre estes 3 pontos, a partir de um ponto de vista afrocentrado e suas reverberações em meus estudos.

Proponho-me, aqui, a pensar brevemente a representatividade das danças de quadril enquanto estética de matriz africana, em choque com valores epistemológicos ocidentais que tendem a ressignificá-las pejorativamente, invizibilizando-as enquanto local de memória, principalmente quando pensadas dentro da indústria cultural.

Dou o primeiro passo destacando a mobilidade e liberdade da articulação do quadril enquanto fundamento quando falamos sobre corporeidade de matriz afro e o quanto este aspecto é marcante nas danças que produzimos.

Ao falar daquilo que fundamenta uma estética corporal de movimento de matriz africana, a mobilidade dos eixos articulares do quadril é, com certa frequência, apontada.

> Há tanta variação anatômica dentro do chamado grupo étnico negro quanto no chamado grupo branco; mesmo assim, uma vez que nádegas proeminentes são cultural e esteticamente valorizadas na África e nas comunidades afro- diaspóricas, tanto as posturas cotidianas quanto a

ISSN: 2238-1112

> estética da dança enfatizando as nádegas têm sido praticadas há séculos (GOTTSCHILD, 2003, p. 146).

Nadir Nóbrega (2017, p. 47), grande mestra das danças afro-baianas, pontua como elementos técnico/estéticos de uma dança afro-brasileira, entre outros, os “movimentos de requebrados com quadris relaxados e reagindo aos sons percutidos em contratempo com as batidas dos pés no chão” e a “bacia óssea em movimentos de retroversão, que no senso comum são conhecidos como “bacia desencaixada”.

A presença deste quadril é reconhecido e enfatizado também em ambientes práticos da dança afro.

Apesar de apontado, são poucos os estudos que aprofundam-se em seus aspectos. Caminho, portanto, em busca de um aprofundamento estrutural e simbólico do recorrente e expressivo uso do quadril em nossas danças.

Sendo o corpo uma expressão materializável da cultura, os usos marcantes do quadril refletem aspectos culturais específicos, e “a identidade corpóreo-gestual dos negros é marcada pela movimentação dos quadris” (TAVARES, 2012, p. 105). Eixo este, fundamental ao nosso modo de ser corporal, negro brasileiro, permeado pela “ginga”. Crescemos ouvindo esta moda nacional. Ginga, substantiva feminina, é a rainha que veio de África e caminha conosco, passo a passo de quadril solto. Usamos o quadril às nossas maneiras e para determinadas funções. E sobre o como e por quê ainda o fazemos, reflete ainda os caminhos e perenidades da transmissão destes saberes corporais.

A arquitetura do corpo é, portanto, uma arquitetura de sua cultura, assim como nos mostra Oliveira (2005, p. 142), ao destacar que

> [...] baseado na ideia geral de africanidade, [...] desestrutura-se o corpo da racionalidade moderna ocidental (vertical, estático, linear, rígido, teleológico; que privilegia o cognitivo) para afirmar o corpo da ancestralidade africana, que ressalta a horizontalidade, as dobras, o baixo corporal e o movimento.

A partir da ideia de africanidade apresentada pelo autor, vemos serem confrontados os esquemas lineares vetorizados para cima da corporeidade moderna ocidental, pelo corpo articulado a partir de baixo da ancestralidade africana, no qual a pélvis (baixo corporal) ganha grande destaque como função articular e simbólica.

Neste sentido, se o corpo ocidental é um corpo ‘sem quadril’, um corpo onde o quadril não ocupa uma posição de destaque, é indesejável ou não deve ser notado, nos corpos negro-africanos o quadril é síntese de sentidos, mediador de

ISSN: 2238-1112

autonomia e flexibilidade, em seus significados mais amplos. Entender o quanto um eixo articulador destas variáveis é importante para uma cultura é entender, ao mesmo tempo, o quanto estas variáveis são importantes para esta cultura ou sociedade.

Prossigo então, caminhando em torno de alguns sentidos estéticos afro-orientados das danças de quadril localizando-as enquanto corpo-oralidades ancestrais negras.

Há algum tempo colhendo informações teórico-práticas sobre as características funcionais e simbólicas das danças de quadril, identifiquei a conexão destas com aquilo que Asante (1990) chama de “sentidos estéticos africanos”, que seriam certos fundamentos responsáveis pelas sensações e movimentos expressos pelas danças negras. Caracterizar as danças de quadril dentro destes sentidos estéticos, além de registrá-las e facilitar a análise figurativa destas danças, é uma possibilidade de reconhecê-las a partir de nossos próprios olhos, a partir de pontos de partida negros, dada a “’invisibilidade’ da estética africana nas economias globais de dança” (GOTTSCHILD, 1998 apud DeFRANZ, 2016, p.29). Apesar de a brutalidade genocida e semiocida do processo colonial (que vivemos até hoje) ter nos afastado de alguns destes sentidos, nossas palavras corporais são permanentes e continuam sendo ditas, em larga escala. Se o corpo é palavra e esta palavra veio de África, que recuperemos os sentidos próprios sobre aquilo que dizemos.

Pensando nestes sentidos, destaco, como exemplo, a polirritmia. Trata-se do próprio sentido de mover-se, uma vez que se refere às relações entre ritmo e movimento nestas danças, que não podem ser separados (ASANTE, 1990). “Prevê que cada parte do corpo pode movimentar-se com um ritmo e uma forma diferente” (MANZINI, 2016, p. 82) sendo que estas múltiplas contrações do corpo dançante seriam responsáveis por refletir com a devida qualidade a polimetria rítmica das músicas de matriz africana.

Nas danças de quadril, não somente cada parte do corpo marca e reage diferentemente a cada batida musical, mas o quadril tem lugar de destaque em desenvolver de forma autônoma cada rítmica pontuada. O quadril narra a dança, é parte principal da marcação polirrítmica. Quanto maior a capacidade do quadril em dançar distinguindo as métricas rítmicas musicais sobrepostas, uma de cada vez ou também de forma sobreposta, maior a qualidade estética da dança. Maior a

ISSN: 2238-1112

capacidade de você “viajar” na dança, ver, sentir, e ouvir, tudo ao mesmo tempo. Torna-se uma experiência multidimensional.

Com isso, localizando essas danças como memória motora coletiva, tratando o quadril como articulador de subjetividades negras, reforço a discussão e o desmonte do olhar objetificador e estigmatizante ocidental sobre estas práticas.

Para recuperar os sentidos estéticos africanos presentificados nas danças de quadril, é necessário também confrontar aquilo que não faz sentido para nós. Se as estéticas das danças africanas são construídas sobre sentidos cosmogônicos de ver o mundo, alguns outros sentidos de outras cosmogonias, jogados sobre nossas corpas e que lêem nossos movimentos pejorativamente não nos pertencem. Portanto, agora, os ricocheteamos com a bunda!

> Ocupando o lugar da encruzilhada o corpo é um signo que afronta os regimes semióticos que estão em jogo na sociedade abrangente. Os signos são mediações do exercício do poder, por isso instauram conflito e disputa (OLIVEIRA, 2005, p. 143)

A bunda preta dançante, desde a implementação do regime colonial europeu e da diáspora negra forçada pelo economia escravocrata, vem sido lida, falada e reproduzida sob a ótica destes padrões, auto-definidos como hegemônicos. Pelos padrões europeus, a pele negra guarda inúmeros atributos que justificam sua exploração. Pelo padrões europeus, este atributos são inatos ou inerentes a um certo primitivismo dos povos negros, que se justifica. Pelos padrões eurupeus, os povos negros são primitvos porque não evoluíram, como eles, sobre uma lógica linear onde o passado é algo que se afasta. Pelos padrões europeus, reviver a ancestralidade a partir do corpo em dobras de tempos espiralares é fetichismo, uma vez que se afasta de uma lógica cristã. Pelos padrões europeus, corpos que comunicam outros padrões para além dos seus estão errados, pois sua lógica binária tudo julga sob dois opostos. Pelos padrões europeus, corpos negros, “primitivos”, que movem os quadris em festas fetichistas são vulgares e lascivos. Pelos padrões europeus, isto se chama racismo[3].

O quadril negro dançante guarda inúmeras memórias e simbologias ancestrais, como já vimos. Seja nas danças de quadril ou em danças com o quadril,

[3] “Podemos dizer que *o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam”* (ALMEIDA, 2019, p.22).

ISSN: 2238-1112

mobilizamos sentidos. A mobilidade do quadril está associada a aspectos funcionais do corpo negro, a aspectos rituais, comunitários e subjetivos. E há muito tempo, este sistema de valores vem sendo colocado em xeque pelo lógica de pensamento europeu, acima descrita.

Creio que todo este trabalho trata deste confronto de pontos de vista. Creio até que este trabalho dentro de uma espaço acadêmico é um confronto de pontos de vista. Mas, o caminho desta pesquisa é partir do entendimento das danças de quadril por olhares e práticas afrocentradas. Se faz necessário, portanto, um espaço nesta discussão onde este choque de lógicas dançadas receba uma lupa, onde as principais razões de críticas e inferências controladoras sobre a bunda preta dançante sejam prontamente desmontadas.

Os pontos de partida distintos das cosmovisões ocidentais e cosmopercepções africanas (OYĚWÙMÍ, 2002) refletem formas de relacionar-se com o outro, com o mundo e com o próprio corpo muitas vezes antagônicas.

Não pretendo, com isto, criar relações hierárquicas entre as estéticas de danças negras e européias. Mas, sim, destacar as hierarquias já existentes e postas a partir de um olhar histórico ocidental de dominação, situado a partir da “matriz da colonização branco-europeia, cuja matricialidade judaico-cristã e platônica, agrega como característica a prevalência das dicotomias [...]” (FELIZARDO JÚNIOR, 2017, p. 182). Hierarquia, esta, que impôs um modo de ser corporal em detrimento de tantos outros, mas, principalmente, em detrimento dos movimentos do baixo corporal.

Este olhar, que julga negativamente o quadril dançante, toma ainda proporções maiores quando se sobrepõem o fato de serem corpas femininas, dadas as imposições do patriarcado e, ainda mais, se estas forem negras, dadas as opressões racistas.

Estes olhares não nos pertecem. Têm sido pressionados sobre nós há séculos, imprimindo marcas profundas, mas não nos pertencem. Julgamentos históricos que deslocam significados de palavras simples para nos oprimir e inferiorzar. Mas, guardamos também nossos sentidos próprios.

Nossos quadris são, até hoje, acusados de vulgares. Vulgar é aquilo relacionado ao vulgo, ao popular, ao povo. Então, sim, nossas danças são vulgares, porque o *ethos* africano está intimamente relacionado com o senso de comunidade, coletividade. Nossos quadris são, até hoje, acusados de lascivos. Lascivo é aquilo

relacionado à sensualidade, ao prazer sexual e à libido. Ora, nossas pélvis serpenteiam em danças de fertilidade e pré-nupciais ancestrais, indicando movimentos do coito, remetendo à concepção da vida, energia de criação; nosso baixo corporal é requisitado em cerimônias funerárias, indicando que ali também habita o ciclo da vida, como na terra mãe. Não há pecado no prazer sexual ou em remontar a concepção da vida em formas dançadas de culturas africanas. A culpa e o pecado em torno destes aspectos remonta a outras matricialidades[4].

Sobre esta energia sexual movente enquanto sentido comunitário africano e apontando os tabus como sendo de outra ordem, Sobonfu Somé (2007), professora e escritora de Burkina Faso, ilustra magistralmente:

> Antes de vir aos Estados Unidos, eu achava que todo mundo sabia dançar. Quando as pessoas me pediram para ensinar passos de dança, fiquei surpresa. De qualquer forma, pediram-me para ensinar alguns adolescentes como dançar. Quando os instruí a mover seus quadris de um certo jeito, eles resistiram. Acharam que era "sujo". Do ponto de vista africano, não havia nada de errado naquilo. É uma forma de mover energia sexual, de incorporar a própria sexualidade e também de desbloquear energias sexuais reprimidas. Mais tarde, descobri que mexer os quadris era considerado muito provocativo neste país, e que uma pessoa que fazia esse tipo de coisa deveria ter vergonha. (p. 103)

Mover a energia sexual em muitas Áfricas não somente não é um problema, como é bem quisto. Estes movimentos pélvicos, além de guardar relações com diversos sentidos imanentes já apontados, também favorecem os usos mais funcionais do quadril.

Dançar com os quadris sob esta ótica afrocentrada não é versar sobre submissão. Pelo contrário. Ativar a energia sexual, vem tomando contornos de ação afirmativa feminina sobre o próprio prazer e sobre o próprio corpo. Mover a bunda a partir de sentidos ancestrais é mover também lugares sociais, declarar nossa autonomia corporal, nossos desejos, e confrontar tanto a repressão da liberdade sexual feminina quanto a leitura "sexualmente incivilizada" das corpas feminas negras.

Eu danço para me expressar. Eu danço para expressar como me sinto como mulher e como mulher negra. Eu danço a partir de um lugar de dança auto-

[4] "A "*scientia sexualis*" do Ocidente, como Foucault a chamava [...], obstinava-se em encontrar a (vergonhosa) verdade sobre a sexualidade e, para isso, utilizava o processo de *confissão* como método-chave. Partindo da confissão cristã, passando pelas práticas médica, jurídica, pedagógica e familiar, até chegar à ciência contemporânea da psicanálise [...]. Contar pecados ao padre, descrever sintomas ao médico, submeter-se à cura pela fala: confessar pecados, confessar doenças, confessar crimes, confessar a verdade. E a verdade era sexual" (SPARGO, 2017, p. 16).

definido por sentidos afro-centrados. A pornografia parte do olhar do outro, de velhos hábitos obliterantes. Eu danço a partir de minha própria subjetividade.

Se a linguagem é ela mesma produtora de materialidade e de sentido num sistema de dominação, os ricochetes, por hora, finalizam-se parafraseando sempre a mestra guerreira Lélia Gonzalez (2018, p. 193): “neste trabalho assumimos nossa própria fala”. Minha pesquisa não tem objetos, somos todas sujeitas mulheres. Ou seja, agora a raba vai bater, vai bater por nós, e numa boa.

Autora: Ana Carolina Toledo
IA UNESP
ac.toledo@unesp.br
Mestranda em Artes - Estéticas e Poéticas Cênicas, pela UNESP. Especialista em 'Corpo: dança, teatro e performance' pelo Célia Helena, SP (2016). Bacharel em Esporte (2006) e Marketing (2011) pela USP. Artista-educadora-pesquisadora das intersecções entre danças negras, pedagogias e feminismos. Educadora física no SESC SP. Dançante no bloco afro Ilú Obá de Min.

Orientadora: Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro
IA UNESP
marianna.monteiro@unesp.br
Professora assistente no curso de Artes Cênicas e integrante do PPG em Artes do IA UNESP. Dedica-se a pesquisa em artes focadas no teatro, na performance, na dança brasileira e no teatro popular. Autora de “Cartas sobre a Dança” (Edusp, 2002), co-autora do vídeo “Balé de Pé no Chão: a Dança Afro de Mercedes Baptista”. Lidera o Grupo Terreiro de Investigações Cênicas (IA UNESP).

Referências:

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro ; Pólen, 2019.

ASANTE, Kariamu Welsh. Commonalities in african dance: an aesthetic foundation. In: **African Culture**: the rhythms of unity. Trenton: Africa World Press, 1990. p. 71-82.

DeFrantz, Thomas F. Improvisando as trocas sociais: usos e desusos da dança social afro-americana. In: **Caminhos da pesquisa em dança** : interculturalidade e diásporas. Org. Rita Ribeiro Voss. Recife : Editora UFPE, 2016. p. 16-35.

FELIZARDO JÚNIOR, Luiz Carlos. **Na encruzilhada do soul**: lazer, educação, dança e transgeracionalidade na metrópole. 2017. 239 f. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer) – Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. 1. Ed. Diáspora Africana: Editora Filhos de África, 2018.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **The black dancing body**: a geography from coon to cool. New York: Palgrave Macmillan, 2003. p. 144-187.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. 1. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MANZINI, Yáskara Donizeti. Por que não dança Afro-brasileira?. In: **Caminhos da pesquisa em dança** : interculturalidade e diásporas. Org. Rita Ribeiro Voss. Recife : Editora UFPE, 2016. p. 77-89.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: LETRAS/UFMG, 2002. p. 69-91.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Universidade Federal de Santa Maria, n. 26, jun. 2003.

NÓBREGA, Nadir. Tentando definir a estética negra em dança. Revista **Aspas**. Vol. 7. n. 1. 2017.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira. 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Visualizing the body: western theories and african subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. Corpos de Arkhé negra. **Anais ABRACE**. v. 20, n. 1, 2019. Disponível em: < https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4472>. Acessado em: 24 de novembro de 2020.

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. Tradução. São Paulo: Odysseus, 2007.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares. Tradução: Heci Regina Candiani. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TAVARES, Júlio César de. **Dança de Guerra** – arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Danças Afropindorâmicas: encantamento para reexistências

Andréia Oliveira Araújo da Silva (PPGDANÇA/ UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras.

Resumo: Esse artigo se arvora acerca das proposições que articulam Dança à conceitos de contra colonialidade, a fim de investigar perspectivas teóricas, práticas e confluências das cosmologias *Bantu-Kongo* e Indígenas presente na contemporaneidade, na articulação de processos de criação em Dança. Se justifica na possibilidade de construir espelhamentos positivos no que diz respeito a cultura africana-brasileira, reelaborando os discursos e ações racistas de opressão.

Palavras-chave: DANÇA. CRIAÇÃO. AFROPINDORÂMICA. ENCANTAMENTO. ENCRUZILHADA.

Abstract: This article is based on the propositions that articulate Dance to concepts of counter colonially, in order to investigate theoretical perspectives, practices and confluences of Bantu-Kongo and Indigenous cosmologies present in contemporary times, in the articulation of creative processes. It is justified by the possibility of building positive mirroring with regard to African-Brazilian culture, reworking the racist discourses and actions of oppression.

Keywords: DANCE. CREATION. AFROPINDORAMIC. ENCHANTMENT. CROSSROAD.

1. Na encruza da Kalunga.

> O Dono da Força é bonito, vamos cultuá-lo.
> Dono do Corpo, Senhor dos Caminhos,
> nos dê Licença. - Saudação a Exú.
> (SIMAS, 2020, p. 9).

Licença as ancestrais e as forças encantadas. Laroyê!

No intuito de arvorar outras epistemes ao fazimento artístico e científico da Dança, esta proposição fabula procedimentos para processos de criação em diferentes espaços formativos, tendo como raiz alicerce as culturas AfroPindorâmicas. A pesquisa está vinculada ao curso de Doutorado em Dança (PPGDANÇA/ UFBA), na linha de Mediações Culturais e Educacionais. Atribuindo a área a questão: qual a urgência dos estudos decoloniais no campo da Dança? Quais possibilidades de reexistências são (estão/podem ser) construídas na articulação de um processo de criação coreográfica?

Nessa gira de saberes me interessa as confluências da cosmologia bantu-kongo e indígenas reinventadas na contemporaneidade. Estimando a justa justificativa de construir espelhamentos positivos ao que diz respeito as culturas negras e indígenas. Já que:

> As comunidades de origem africana nas Américas, sobretudo na América chamada “latina”, sofrem até hoje a falta da referência histórica que lhes permitiria construir uma auto-imagem digna de respeito e auto-estima. A identidade "negra" é calcada nas desgastadas categorias de ritmo, esporte, vestuário e culinária. A “cultura negra”definida pelos padrões da sociedade dominante se limita à esfera do lúdico. Enquanto isso, a atividade intelectual, científica, política, econômica, técnica e tecnológica é considerada atributo próprios às pessoas brancas, exclusivo da civilização ocidental. A criança e o jovem tendem assim, a deixar de vislumbrar possibilidades de profissionalização nessas áreas. Assim se reproduz a exclusão implícita do “negro" na escola e na sociedade. (NASCIMENTO, 2008, p. 30).

Violentadas pelos mesmos preconceitos estão às comunidades originárias do Brasil. Portanto, articular procedimentos distantes do modelo eurocêntrico é construir caminhos contra-coloniais para os processos educativos, artísticos e científicos, na reelaboração de narrativas de existência e humanidade, abarcando a pluriversalidade africanas, indígenas, bem como culturas da América Latina e Caribe para que possam escrever, nesse caso, coreoviver suas danças-vidas a partir das referências históricas em movimento pelas constantes partilhas com o contexto.

Nessa encruzilhada de reinvenções, revoluções e encantamentos quais danças estão por vir?

2. Danças Afropindorâmicas.

A articulação do termo Afro está relacionada as expressões afrodiaspóricas. Enquanto que Pindorâmicas é uma referência as terras do Brasil que anteriormente ao período colonial se chamava pindorama. Com essa descrição pode-se perceber a convocação ao movimento sankofático de serpentear na kalunga, uma convocação de retorno as práticas existências dos povos que amalgamaram o que chamamos de cultura AfroBrasileira. A sankofa é um dos símbolos gráficos da adinkra, modo de escrita dos akan do continente africano, à estas imagens estão atribuídas filosofias, éticas e expressam conceitos complexos sobre a vida em comunidade. O ideograma sankofa exprime:

ISSN: 2238-1112

> Voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás. Aprender do passado, construir sobre suas fundações. Em outras palavras, significa voltar às suas raízes e construir sobre elas o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade, em todos os aspectos da realização humana. (GLOVER, 1969 apud NASCIMENTO, 2008, p. 31).

Portanto, o serpentear sankofático pretende convocar as/os artistas/estudantes para mergulhar nas memórias corporais para cultivar saberes ancestrais que estavam subjugados pelos ditames hegemônicos. Os laboratórios coreográficos são a pulsação de cosmo sensações para a confabulação de procedimentos para processos de criação em artes nutrido de saberes das expressões das culturas populares para envolver, inventar, experimentar práxis do corpo como encruzilhada de afetações, corpo terreiro, corpo quilombo, corpo aldeia, corpo enraizado. Na composição de outra tessitura epistemológica assumo a reinterpretação política das culturas do território brasileiro, chamando-as de AfroPindorâmicas. Aproveito para salientar a audaciosa empreitada de abarcar nessa retratação etimológica as influências ameríndias de toda a Abya Ayala, nome anterior da América Latina.

Por se tratar de um movimento Sankofa aos saberes ancestrais femininos encarnados nos ciclos de vida e morte no dia a dia de cada organismo, portanto, serpentear convoca a construirmos com os cacos da história, as danças de si, as danças coletivas. As quais atualizam as sabenças encantadas do/no corpo, “dança-se então para não esquecer quem se é e do que se é, por fazer parte e porque dançar integra o jogo de retribuições e o equilíbrio comunitário”. (LUZ, 2019, p. 291).

Na tentativa de provocar ondas na maré de invenções de mundos, convocando o campo dançante a cosmoperceber o corpo como uma encruzilhada de afetações afropoéticas, pindopoéticas, corpo terreiro, corpo sementeiro de enunciações capazes de conceber narrativas de águas vivas, uma ontologia quimérica líquida, pulsante de águas de gozo e alegrias. "Na psicologia analítica, o rio, tanto quanto a água, pode ser identificado como símbolo da vida, da pureza, da prosperidade, do inconsciente e da profundidade da alma humana”. (NOGUERA, 2020, p. 108).

Experimentei costurar entendimentos, entre a narrativa guarani de Iara a mulher-peixe que estimada por sua beleza e astúcia, escapou de ser sequestrada pelos irmãos, por ter a ESCUTA aguçada. Então percebi, a escuta como símbolo de cuidado, como cura. Águas que intuem outros sentidos para a vida.

ISSN: 2238-1112

3. Serpentear na Dikenga.

Serpentear na Kalunga. Fazimento conceitual para arvorar processos de criação em dança aberta para ser vivenciada e experimentada por outras áreas de conhecimentos.

Serpentear na Kalunga perfaz confabulações afrodiaspóricas para reinvenção das identidades subjetivas na contemporaneidade, “que é a maneira como o próprio grupo se define e ou é definido pelos grupos vizinhos” (MUNANGA, 2020, p.11). Assim como o conceito de Negritude de Césaire se coaduna as experiências do corpo negro na diáspora, me arisco a encruzilhar a negritude as culturas pindorâmicas, ou seja, tensionar, provocar confluências críticas envolvendo as percepções de mundo indígenas e africanas para o ensaiar ideias sobre Danças AfroPindorâmicas. As quais acalentam e impulsionam a abertura das palavras para a construção de outros sentidos.

Mergulhada nesses processo de fazimento com/pelo movimento, ouso afirmar que não se trata de uma ilustração da minha escrita-dança, mas talvez o intento de articular composições inundadas de afetações poéticas, políticas e culturais.

Mulher Mangue
Corpo Quilombo
Árvore que mergulha, rasteja e avoa.
Água Viva
Arraia
Peixe
Sereia

Essa pulsão criativa é subversiva no contra-fluxo da objetificação, subalternidade e subserviência a que as corpas afropindorâmicas estão há séculos de genocídio linguístico, histórico e psicológico (MUNANGA, 2020).

Serpentear são aberturas de caminhos para a possibilidade de restituição existencial, de reencontro com as águas de vida. Portanto, uma ação para reconstrução ontológica líquida como possibilidade de re-existência, descolonização do conhecimento, e sobretudo do corpo.

A serpente é convocada como grande condutora dos rios, mares, ciclos e transformação da natureza. É re-interpretada a fim de provocar a recuperação simbólica, histórica e social com fluidez capaz de redimensionar os desígnios do corpo inferiorizado, excluído e animalizado que foi e é destituído de humanidade.

Serpentear é uma questão, pulsão criativa e movência dos sentidos que estão nas águas férteis da escuridão de cada ser viva. A Kalunga emerge como força matricial, ventre líquido de vida, caminho de retorno às memórias ancestrais. Em navegações contínuas no mar de valores existenciais das sociedades pré-coloniais. Na reinvenção das tecnologias ancestrais como elementos nutridores para a emancipação das subjetividades afropindorâmicas. Impulsionando a dinâmica de recuperação de referências seminais para manutenção das memórias, saberes, poéticas de libertação, equidade e bem viver.

As águas que me regam… A chama interior que me conecta a ancestralidade… transbordam em minha dança serpenteada na Kalunga, um movimento sankofático, capaz de confluir passado ao presente, para o cultivo de um futuro ancestral.

> Incontáveis serpentes duplas estão dentro de cada ser vivo, imersas no ambiente líquido de cada célula. A água dentro de cada célula tem a mesma composição da água do mar. Duas serpentes luminescentes dançam numa porção de água do mar e viajam desde o princípio dos tempos por dentro de nossos corpos. A vida é transformação. O futuro é ancestral. (KRENAK, 2021, p. 26).

A serpente aparece nas mitologias e contos das duas culturas que ORIentam essa proposta, portanto, pretende criar atravessamentos poéticos, coreográficos dançando e serpenteando na Dikenga. A Kalunga aparece como motriz conceitual e filosófica, realçando a ideia de movimento e continuidade das culturas negras em diáspora. Pois:

> Estamos vivendo um momento em que é necessário a construção de valores e práticas de relação social que permitam o reconhecimento e valorização das diferenças étnicas e culturais, no sentido de superar discriminação e as relações de dominação e exclusão". (MAKOTA, 2013, p. 171).

Então, Dançar.Serpentear na kalunga se refere a articulação de procedimento criativos.curativos favoráveis ao movimento de reelaboração do discurso colonizador e das práticas racistas de opressão da hegemonia branca, articulando vias de acesso a arte, a educação e a cultura. Estabelecendo movimento

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

inverso ao que está estabelecido, como o movimento da Kalunga na “Dikenga” em sentido inverso ao horário gregoriano, o Cosmograma Bakongo, criado pelos povos Bakongo de Angola que utilizavam o termo Kalunga para designar como diz Fu-Kiau, “literalmente, é o alguém que é completo por si mesmo, o todo. É também usado como sinônimo e epíteto de Nazambi (Deus).” (SANTOS, 2013, p. 155). A Kalunga tem muitos significados para os povos Bantu inclusive a definição de um corpo d'água que cruza a Dikenga percorrendo o mundo das pessoas vivas e do mundo das ancestrais.

Por ser tratar de um exercício contra-colonial essa pesquisa segue lógicas de reflexão crítica assumindo a encruzilhada como lugar fértil para travessias experimentais, inacabamento, processo e ainda a percepção do corpo como encruzilhada. O corpo como encruzilhada de possibilidades, evocando, corporizando o entendimento de Leda Maria Martins:

> Como baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhada, intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações. (MARTINS, 1995, p. 25).

A confluência das culturas negras em diáspora com os modos de vida dos povos da floresta, constroem a pluriversalidade brasileira. Esses modos de existências estão sustentados em práticas horizontais, participativas e emancipatórias em relações contínuas com princípios da ancestralidade, que incide em:

> Princípios inaugurais da existência que irão constituir a fundação de territorialidades, famílias, instituições, comunidades e vínculos de sociabilidades enriquecidas por valores éticos e estéticos, que asseguram a continuidade de uma civilização. (LUZ, 2015, p. 150).

No entanto, o estado de manutenção das instituições arraigadas as culturas populares, de manifestações contra-coloniais que emergem das aldeias, quilombos, periferias, favelas seguem construindo re-existências diante do sobressalto angustiante, evidente na exclamação impactante do escritor indígena Ailton Krenak: "Estamos em GUERRA!”. Uma afirmativa contemporânea que nos faz refletir sobre as dimensões que atingem os tentáculos da destruição. Estamos em guerras por novas sociabilidades, por liberdade de existência das diversas expressões de gênero, espiritualidades, modos de vida, de corporalidades insurgentes. Guerra por **EXISTÊNCIA** de saberes ancestrais, de se estabelecer

ISSN: 2238-1112

comunidades, de se relacionar com a terra sem exauri-lá em uma sucção que quebra os ciclos estabelecidos pela natureza. Portanto, a resistência ou ainda Resistência é/ está na maneira de ser, no "jeito de corpo" como nos diria a saudosa Makota Valdina. Corpo que mantém "acesa e ativa a conservação das instituições que concentram sua história e sua cosmogonia" trazendo um recorte do escritor Julio César Tavares ao tratar de resistência negra e saber corporal no livro Danças de Guerra. Nesse processo de criação em Dança está se construindo movimentos que se aproximam a de corpo arsenal, corpo território, corpo quilombo, em ginga, em esquina, capaz de construir estratégias de vida, já que se trata de guerra, estratégia é uma palavra que se coaduna ao entendimento de guerrilha, comumente usada para caracterizar os movimentos artísticos que estão na pujança de fomentar a coragem para o enfrentamento e deixar emergir os saberes que estavam no apagamento.

ISSN: 2238-1112

imagem 01: fotografia da vídeodança Encruza AfroPindorâmica. Fonte: criação em audiovisual da autora.

3. Caminhos para a continuidade.

Durante mergulhos perceptivos para projetar possíveis ideias para a reorganização do corpo podemos experienciar outras lógicas apontando nossa

ISSN: 2238-1112

ORIentação existencial às práticas ancestrais de cuidado, autocuidado, cura e meta estabilidade com (sendo) natureza, provocando interações com tudo que nos cerca. Esse corpo integrado em relações fluidas com seu contexto, fomenta conflitos e instabilidades que estão em movimento circular e dinâmico causando erupções entre os meios e modos de interação com o real. Recorrendo a tais saberes ancestrais que podem ser reinventados para uma melhor manutenção da vida na sociedade contemporânea, podemos estudar os povos Bantu que compreende "praticamente todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente que apresentam características físicas comuns e um modo determinado de afins". (LOPES, p. 86, 1988).

Convocada pela compreensão *bakongo,* os quais utilizam um cosmograma dividido em quatro reservas de tempo sob regência do sol, a Dikenga, que pode ser interpretada de diferentes maneiras. Experimento a cosmogonia banto no intuito de construir outros caminhos para tessituras conceituais, suscitar a expansão dos sentidos, a fruição dos processos de criação em dissidências com as normativas instituídas pela hegemonia ortodoxa. Essa mandala solar é cortada na horizontal por uma linha que se chama *Kalunga*, a qual numa breve descrição pode ser entendida como a linha que divide o mundo dos vivos ao dos mortos, no entanto, nessa reinterpretação a tentativa é percebê-la como via de junção pela efetiva relação umbilical com a anterioridade, o agora e o porvir. Navegante, peço licença a força marítima que me impulsiona a ressignificar os sentidos e transbordar procedimentos desde o corpo capazes de provocar a pertença do corpo território de saberes.

Ao desaguar processos em laboratórios de investigação coreográficas durante o isolamento provocado pela pandemia, passei a me ORIentar enquanto parte vibrante da natureza banto, um corpocosmograma e como uma árvore seguindo ciclos de vida e morte que se seguem a cada dia, luas, sóis, tábuas das marés, estações do ano e a mudança de pele como as serpentes. Sendo o corpo o cosmograma, a linha da Kalunga passa pela cintura firmando um traço horizontal e em sua perpendicular construindo uma cruz está a linha Mukula. A sensação do corpo em cruz, ou ainda a cruz no meu corpo ficou mais evidente e sigo a compor palavras.texto.danças que promovam a organicidade do Corpo em Cruz, Corpo Encruza AfroPindorâmica de relações fluidas... Encruzilhada em movência pelo cosmo, provocadora de radiações capazes de afugentar as mazelas coloniais.

ISSN: 2238-1112

Portanto, o corpo imerso na cosmopercepção bakongo na contemporaneidade está influenciado por outra égide temporal, promovendo interferências cognitivas que possibilitam arruinar o controle a que o corpo está sujeitado durante a formação humana engendrada nos ditames eurocêntricos, dessa maneira como uma ação contra-colonial o corpo se insere em um processo de iniciação criativa e curativa, estabelecendo outras maneiras de se relacionar com o contexto.

> Como o corpo é um texto no movimento dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura. (OLIVEIRA, p. 101, 2007).

A filosofia da ancestralidade abrem caminhos para a nutrição de pensamentos placentários em Dança, indicando a necessidade de provocar confluências entre os rios de saberes dos povos originários do Brasil e africanos para enfrentamento das dores coloniais que provocam o desencantamento do corpo.

O ativista político e militante quilombola Nego Bispo sugere uma leitura sobre a dominação do corpo e as interferências por parte das reverberações do desastre colonial. Para Bispo os colonos utilizaram uma técnica de adestramento dos corpos pindorâmicos como se fossem animais, destituídos de saberes e cosmogonia, generalizando e existência de povos pluriversos a índios:

> Ao substituírem as diversas autodeterminações desses povos, impondo-os uma denominação generaliza, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/ desumanizar. (SANTOS, p. 20, 2019).

Nessa reflexão sobre o Brasil, uma terra de corpos em que pessoas negras e indígenas, corpos afropindorâmicos como nos propõe Nego Bispo, são adestradas e conduzidas para o apagamento históricos de diferentes sistemas-mundos, percebo a necessidade de enquanto artista, pesquisadora, educadora das artes do/no/com corpo provocar a manutenção do compromisso artivista em todos as ramificações de atuação profissional. Engajamento sócio-político que se sustenta nas raízes éticas quilombola aldeada.

4. VídeoGrafias digitais em dinâmica ancestral.

ISSN: 2238-1112

Ao experimentar diferentes áreas de conhecimento durante e continuamente a minha formação, experimento exuzilhar a dança ao audiovisual para a composição de narrativas líquidas pixelizadas. A fim de alargar os espaços das escritas do corpo transbordei para a criação das obras em videodança intituladas **Encruza Afropindorâmicas e Serpentear na Kalunga: arvorações para dançar,** brotadas da maré cheia de invenções dos processos dos componentes curriculares Seminários Avançados de Pesquisa e Africanidades, que na reserva de tempo foi destinada as(os) distintas(os) docentes, favoreceu a cadência de questões da pesquisa.criação em processo. E aglutinou ideias que favoreceram as partilhas de experiências para que a movência criativa acontecesse. Ocasionando o envolvimento da criação coletiva da videodança **NKULA | CURA | NONGATU**.

imagem 02: fotografia da vídeodança NKULA | CURA | NONGATU. Fonte: criação coletiva.

ISSN: 2238-1112

imagens 03 e 04: fotografias da vídeodança Serpentear na Kalunga: arvorações para dançar. Fonte: criação em audiovisual da autora.

Andréia Oliveira
PPGDANÇA/ UFBA
andreiaetc@gmail.com
Soteropolitana, Intelectual Preta Baixa Renda, Dançarina, Educadora, Aprendiz de Capoeira, Performer, Editora de Vídeos, Curadora e Produtora Cultural. Doutoranda (2020) e Mestra (2018) em Dança pelo (PPGDANÇA/ UFBA). Licenciada em Dança (UFBA/ 2011). Articuladora da Tabephe Produções. Integrante do Grupo de Pesquisa GIRA.

Amélia Conrado
PPGDANÇA/ UFBA
ameliaconrado@hotmail.com
Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Licenciada em Educação Física pela UFPE. É Professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Líder Grupo de Pesquisa GIRA.

Referências Seminais

KRENAK, Ailton. **A Serpente e a Canoa Flecha 1**. Cadernos SELVAGEM .Publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2021.

————————. **Ideias para adiar o fim do mundo**. - 1ª ed. - Sao Paulo: Companhias das Letras, 2019.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e identidade negra.** Rio de janeiro: Forense Universitária, 1988.

LUZ, Carmen. **Sobre não esquecer e lembrar.** (2019) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. Histórias da dança : vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.

LUZ, Narcimária. **Nossas Veneráveis Mães estão dançando.** Disponível em: < http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/14837/10182 > Acesso em: 28 de outubro de 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Sankofa: significado e intenções**. In: NASCIMENTO, Elisa. A matriz africana do mundo. Sao Paulo: Selo Negro, 2008.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na Filosofia da educação Brasileira.** Curitiba: Ed. Gráfica popular, 2007.

PINTO, Valdina. **Meu caminhar, meu viver.** Secretaria de Promoção da Igualdade Racial do Estado da Bahia (Sepromi) e da Secretaria de Políticas para Mulheres (SPM), 2013.

————————-. **Um Jeito Negro de Ser e Viver**. Disponível em: > https://www.youtube.com/watch?v=iof0guWpu5w . Acessado em: > 22 de janeiro de 2017.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização e Quilombos: modos e significados.** UNB, 2015.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil.** Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas.-** 4.ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

TAVARES, Julio César de. **Dança de Guerra - Arquivo e Arma - Elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afrobrasileira.** Belo Horizonte. Nandyala 2012.

Link das obras em VídeoDança:

VídeoDança **Encruza Afropindorâmica ≈ 02:00”**
https://youtu.be//y__H76xsgpY
VídeoDança **Serpentear na Kalunga ≈ 05:02”**
https://youtu.be/kWqr7rHOPPs
VídeoDança do processo coletivo entre: Andréia Oliveira, Dandara Baldez, Jean Souza, Mylla Maggi e Rodrigo Eloi Leão.
NKULA | CURA | NONGATU ≈ 05:00”
https://youtu.be/sg61dH9b45Q

ISSN: 2238-1112

Dança e corpos emancipados: atravessamentos da busca por uma metodologia de fissuras afrodiaspóricas

Anne Caroline Ferreira Vaz (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão a partir da exposição de perscepções referentes a formação de Coletivos Estudantis Negros - uma face do Movimento Negro - no ensino superior e a fricção entre a afirmação de uma presença não redutora do corpo negro, frente as perspectivas canônicas existentes na formação em dança no ensino superior. Serão apresentados os caminhos já percorridos deste estudo com as pontuações e as pretensões iniciais da busca pela sistematização da metodologia de fissuras afrodiaspóricas, fruto da articulação dos Coletivos Estudantis Negros e que vêm organizando não só a presença (ontologia) mas também a construção de conhecimento (epistemologia) dentro de uma perspectiva afro-orientada de cunho emancipatório na academia.

Palavras-chave: COLETIVO ESTUDANTIL NEGRO. EMANCIPAÇÃO. METODOLOGIA AFRODIASPÓRICA. FORMAÇÃO EM DANÇA. PEDAGOGIA AFRO-ORIENTADA.

Abstract: This article proposes a reflection based on the exposition of perceptions regarding the formation of Black Student Collectives - a face of the Black Movement - in higher education and the friction between the affirmation of a non-reductive presence of the black body, in view of the existing canonical perspectives in dance training in higher education. The paths already taken in this study will be presented with the scores and initial intentions of the search for the systematization of the methodology of black diasporas fissures, the result of the articulation of the Black Student Collectives and which have been organizing not only the presence (ontology) but also the construction of knowledge (epistemology) within an Afro-oriented perspective of emancipatory nature in academia.

Keywords: BLACK STUDENT COLLECTIVE. EMANCIPATION. BLACK DIASPORIC METHODOLOGY. DANCE TEACHER EDUCATION. BLACK-ORIENTED PEDAGOGY.

1. Estética negra em evidência

“A percepção da ausência não acontece por acaso.”

Nilma Lino Gomes

O verso escolhido para abertura dessa escrita, revela a aparência do desejo da Casa Grande pelo esquecimento de sabedorias arriadas pelo corpo negro em travessia. Nessa tentativa de desterritorialização e do despedaçamento cognitivo

ISSN: 2238-1112

e identitário a perspectiva da ancestralidade nos lembra do paradigma do encantamento[1], que é alinhavado pela espiral do tempo ao contradizer a lógica da colonialidade que produz o extermínio físico e simbólico da existência negra.

A ancestralidade relembra que para o povo preto morte é esquecimento, divergindo da dicotomia de vida e morte cultuada pela normatividade ocidental. A pretensão limitante desse arranjo é transgredida pelos cruzos transatlânticos que alimentam experiências múltiplas, vivenciadas por corpos imantados por conhecimentos de sobrevivência, que reconstruíram-se no próprio curso, reinventando a si e o mundo. RUFINO (2019) trata dessa perspectiva na seguinte passagem:

> A ancestralidade é a vida enquanto possibilidade, de modo que ser vivo é estar em condição de encante, de pujança, de reivindicação da presença como algo credível. (RUFINO, 2019, p. 15)

Com o intuito de apresentar como vem sendo o caminho trilhado na construção dessa idéia de um pensamento pós-abissal[2], apresento aqui os passos trilhados em direção a sistematização de uma metodologia de fissuras afrodiaspóricas, que pretende evidenciar saberes invisibilizados no hall de conhecimentos científicos, com uma proposta de caráter emancipatório a partir do agenciamento[3] decorrente da experiência artística e formativa do corpo negro que dança na universidade.

A perpetuação de violências e lógicas produzidas com o intuito de dominar o ser, o saber e o poder são utilizados para manter as experiências negras como ação de força política, histórica e epistêmica que remodelam as heranças coloniais, de modo a possibilitar um projeto de mundo que não acomoda-se sobre

[1] O paradigma do encantamento é um desdobramento da ciência encanta pelas macumbas de RUFINO (2018) no qual “há que se ler a poética para se entender a política, há que se ler o encanto para entender a ciência”.

[2] A perspectiva utilizada neste texto corrobora da interpretação do pensamento pós-abissal apresentado por GOMES (2018) que diz tratar-se de uma postura político-epistemológica que nos ajudará a superar o epistemicídio, estabelecendo condições para um diálogo horizontal entre os conhecimentos e práticas.

[3] Agenciamento deriva de uma variante do conceito de agência de ASANTE (2009) desenvolvido dentro de uma perspectiva afrocentrista, que objetiva dar um revés na história, construindo possibilidades para que as experiências negras, tanto de África como da diáspora, tivessem possibilidade de coexistências em espaços legitimados na produção de conhecimento, tecnologia, educação, cultura e arte. Nesse sentido, agência é a atuação do sujeito sobre o espaço aplicando suas experiências e práxis em contextos específicos, que em perspectivas de dominação e expropriação pode ter um caráter subversivo e de resistência.

ISSN: 2238-1112

perspectivas canônicas que se ressaltam mediante o esquecimento relegado aos saberes produzidos por grupos subalternizados, fora do eixo norte do globo.

Esse contexto de supressão atinge a pessoa negra impactando na complexa dinâmica da construção da identidade, cujas relações estabelecidas entre o corpo negro, os espaços e as demais pessoas o influenciam de maneira pontual. Os registros que se fixam na memória se espelham no corpo, externalizando aquilo que este sujeito acredita, e consequentemente imprimindo sua presença no mundo.

Nesse sentido, GOMES (1996) retrata neste trecho como o desenvolvimento da educação de um sujeito negro frente aos métodos formativos e epistemes apresentadas, podem direcionar a estruturação de relações positivas ou negativas de sua identidade e auto-imagem, bem como, das suas capacidades cognitivas, a qual direciono a reflexão da necessidade da presença de estéticas negras vistas sobre um viés descolonizado para o recorte artístico da formação de dança:

> Dependendo do lugar onde se desenvolve essa pedagogia da cor e do corpo, imagens podem ser distorcidas ou ressignificadas, estereótipos podem ser mantidos ou destruídos, hierarquias raciais podem ser reforçadas ou rompidas e relações sociais podem se estabelecer de maneira desigual ou democrática. (GOMES, 1996, p. 5)

Pautando na busca de referências que possam subverter o panorama do contexto formativo universitário caracterizado pela ausência, aliado a construção de realidades de acolhimento e empoderamento, os Coletivos Estudantis Negros formados por discentes dos cursos de graduação em dança de universidades públicas, se constituem como alvo do olhar dessa pesquisa.

A hipótese das ausências sentidas durante a graduação de referenciais epistemológicos sobre a estética negra na dança colocadas de forma descolonizada, junto do silenciamento da corporeidade negra se apresenta como aspecto comum, que abriga o cerne de motivações que inspiram a criação de organizações e articulações voltadas para compreender e atender as demandas desse novo público que entra nas universidades públicas do país (preto, pobre e periférico).

Esse grupo - compreendido nesse estudo como uma nova face do Movimento Negro - imprime atualizações em coletivo junto à outros formatos de organização e atuação política, produzindo conhecimentos e pedagogias cuja sistematização revela a metodologia de fissuras afrodiaspóricas, meio de tradução

que visa facilitar o diálogo entre os espaços educativos e o demais setores da sociedade de saberes cerceados pelas temáticas da e sobre a realidade negra,.

A metodologia de fissuras afrodiaspóricas surge com o propósito de traduzir o conhecimento intrínseco produzido e/ou sistematizado pelos Coletivos Estudantis Negros, afim de que perante a hierarquia acadêmia tais conhecimentos estejam munidos de estratégias que permita sua visibilidade e legitimação, possibilitando a desconstrução de ausências no campo da produção científica de conhecimento afrodiaspórico, especialmente o artístico formativo de dança.

A pluralidade dos corpos negros direcionam dizeres sobre a visibilidade e percepção, não somente da sua presença física nesse espaço acadêmico, mas também de seus saberes. Nessa perspectiva CONRADO (2017) avalia que a presença de epistemes arquitetadas por uma intelectualidade negra tem sua presença reivindicada por estudantes no espaço acadêmico, ao mesmo tempo, em que, a relevância dos conhecimentos negros tem sido duramente argumentada em favor de seu uso e reconhecimento nesse espaço científico.

> A presença de estudantes negros em todas as áreas de conhecimento no cotidiano das universidades brasileiras, sobretudo após a conquista do acesso pela política de cotas, tem obrigado os campos de formação a dialogar com referências que possam responder às questões colocadas por seus protagonistas nesses ambientes. (CONRADO, 2017, p. 68-85)

Realizando movimentos de vanguarda a voz dos Coletivos Estudantis Negros acaba por instigar questionamentos sobre a real possibilidade de produzir um outro tipo de relacionamento entre os saberes e os sujeitos, que seja pedagogicamente mais igualitário, apreendendo o mundo de forma justa, emancipatória e diversa para a formação em dança.

Ao evidenciar a aparente dificuldade da universidade e consequentemente da graduação em dança em abranger a tamanha diversidade de corpos que se apresentam nas salas de aula, mais especificamente a crescente pluralidade étnica negra desses estudantes, apresento a pergunta suleadora dessa escrita que indaga quais desafios são evidenciados com a presença desses estudantes no ensino superior? Os modelos pedagógicos de dança e as epistemes dominantes ou emergentes consideram de fato a produção de subjetividades inconformistas e desestabilizadoras apresentadas pelos integrantes dos Coletivos Estudantis Negros?

Com o objetivo de compreender o espaço e os sujeitos e realizar a busca de uma possível resposta, a escrita de si é a abordagem utilizada neste estudo autoetnografico[4], tendo em vista a assunção, reconhecimento e inclusão da pesquisadora como parte do objeto de pesquisa. A "compreensão de sujeito político direcionado a perspectiva coletiva" (CARNEIRO, 2005) emerge no sentido de emitir respostas às táticas de silenciamento e se colocar no contexto de forma consciente e propositiva, com o intuito de transformar realidades e recriar visões sobre as noções de reconhecimento epistemológico e concepções de didáticas na dança que habitam esse tempo e espaço.

Tomando a presença e a enunciação da existência negra como mira, lanço a flecha e digo que as linhas que por hora escrevo contam uma história de encontro cujo aperitivo apresentado por essa entrada pode anunciar sabores amargos. Mas não é de meu desejo, alvoroçar assim, logo de cara, agitações que possam afugentar a escuta generosa de cada um. Este texto propõe um paladar poético de degustativa negrura, que sente o chão em que pisa com um zeloso plantar dos pés, harmonizando pela dança a lógica das amarrações para firmar nesse espaço formativo, que é a universidade, presenças negras que dialogam com os saberes das encruzas e que operam de forma estratégica nas fissuras.

2. A presença na ausência: saberes negros em atualização

É comum na história de pessoas negras ouvir experiências que dizem do envolvimento em situações discriminatórias, das quais seus autores nunca foram questionados quanto a sua idoneidade ou da natureza pejorativa e agressiva do ato. Tais ações geram fraturas importantes no sujeito negro, que se vê em um processo sensível de simutânea construção e descontrução da identidade. É nesse movimento que o corpo pode vir a atuar como um portal de sensações que estimula inquietações acerca da presença e da ausência de aspectos, que tangenciam a percepção da corporeidade negra e seus saberes pelas pessoas que circulam nos inúmeros espaços sociais, especialmente aqueles que são educativos.

[4] Segundo SANTOS (2017, p.218) a "autoetnografia vem do grego: auto (self = "em si mesmo"), ethnos (nação= no sentido de "um povo ou grupo de pertencimento") e grapho (escrever = "a forma de construção da escrita"). [...] ou seja, refere-se à maneira de construir o relato ("escrever"), sobre um grupo de pertença ("um povo"), a partir de "si mesmo" (da ótica daquele que escreve)".

ISSN: 2238-1112

A universidade, instituição de ensino superior na qual se realiza a introdução de novos conceitos, princípios e valores, direciona padrões de comportamento sobre ações individuais e grupais que se ramificam para os demais espaços da sociedade. Com forte poder de alcance, esse território educativo, lócus da produção de conhecimento científico, se estabelece como um agente legitimador do saber credível, elencando os conhecimentos importantes, aqueles considerados indispensáveis para a convivência no contexto social arquitetado pela normativa ocidental.

Na perspectiva de problematizar e compreender essa realidade a universidade é convocada para promover uma transformação crítica, com o desafio de incorporar ações que visam acolher, através das políticas de ações afirmativas, um público muito diverso, que antes beirava à margem do ensino superior, propondo de acordo com BARBOSA e SAMPAIO (2017);

> ideias interligadas na tentativa de superar o reducionismo e a fragmentação dos saberes e relacionar as múltiplas abordagens e visões para atender à complexidade do real e tratar os sujeitos e as subjetividades. (BARBOSA e SAMPAIO, 2017, p. 216)

No entanto, tal instituição que deve estar atenta aos cenários e as demandas postas pela sociedade, ainda vem contribuindo substancialmente com a ação incisiva do silenciamento ao abafar e calar a presença estética negra e consequentemente a sua corporeidade, que reluz a pluralidade de uma ancestralidade de saberes e fazeres. SILVA (2017) aponta para a necessidade de que haja percepções reais do cenário social, de modo que seja possível suscitar novos fazeres da dança, como trata a passagem:

> existem contextos sociais ligados à história do país que reverberam na realidade das estruturas de instituições e no imaginário social. Assim as ideologias são praticadas e incorporadas em currículos, em espetáculos, em workshops e não correspondem apenas a formas abstratas de consciência. As estruturas de fruição estão profundamente influenciadas por essas percepções. Em um país como o Brasil, onde elogia-se a diferença mas evita-se discuti-la criticamente, apresentar essas relações conflituosas nos possibilita quebrar o silenciamento dos corpos, provocando um debate que mobilize os agentes de pensamento contemporâneo em dança. Trata-se de recontextualizar formas de educar o corpo comprometidas com perspectivas que reconheçam as histórias, trajetórias e culturas corporais ao mesmo tempo em que interroguem as estruturas pedagógicas de dança. (SILVA, 2017, p. 76)

A chegada no ensino superior da pessoa negra, estimulada pelo advento das ações afirmativas - políticas de acesso que abriram, de fato, a porta da

universidade pública, ainda que a permanência seja um ponto de incipiência que demanda mais atenção - se anuncia como um espaço educativo hóstil, cujo o acolhimento do sujeito negro ocorre guiada pela destituição dos traços estéticos e simbólicos de sua corporeidade. Esse panorama impulsiona o aquilombamento, contato estabelecido entre sujeitos negros que se conectam pela ligação estabelecida do cruzamento de histórias e experiências comuns, que é segundo CARNEIRO (2005) “ressignificada na dimensão de parceria de uma condição existencial única”, que dita a cumplicidade dos segredos criados pelo racismo.

Os Coletivos Estudantis Negros podem ser definidos como sendo um agrupamento de estudantes negros organizados dentro de uma perspectiva de autoconhecimento em cuidado sobre o prisma das ressignificações da negritude[5] na diáspora. Esses grupos, cujos membros integram um outro perfil de estudante, se caracterizam por uma juventude que se afirma, segundo GOMES (2018) “por meio da estética e da ocupação de lugares acadêmicos e sociais”, que ao se reconhecerem, conectam solidariedades e articulam propostas de reeducação sobre o corpo negro.

Como um nova face do Movimento Negro os Coletivos Estudantis Negros são uma nova frente de luta que se estabelece em um local, que até pouco tempo não era um território ocupado pela população preta. Esse novo personagem compõe um contraponto à realidade racial apresentada pelo meio, constituindo-se como um corpo político que atua evidenciando uma outra possibilidade de entendimento do real, ou seja aquilo que é fruto de uma história que é constantemente negada e apagada.

Como produtor e articulador de saberes construídos por grupos minoritários, os Coletivos atuam dentro de uma perspectiva pedagógica, apresentando conhecimentos que fazem emergir no campo científico a abordagem de novas temáticas, incitando questionamentos de conceitos, provocando ruídos e dinamizando a própria produção de conhecimento.

Nesse sentido, é válido ressaltar também que as ações dos Coletivos se caracterizam por sua potencialidade de transformação, cujos efeitos ocorrem em

[5] Segundo MUNANGA (2009) Negritude se configura como um instrumento de combate dos povos diaspóricos para garantir a todos o mesmo direito fundamental de desenvolvimento, a dignidade humana e o respeito às culturas do mundo. Não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra, que aliás, são culturalmente diferentes, mas de subverter a realidade de dominação protagonizada pelos brancos, gerando a intenção de um movimento contrário ao proposto pelo colonizador de aspectos pejorativos e subalternidades.

uma escala que parte do micro para o macro, sendo assim há o vislumbramento de um ato revolucionário que parte de uma inquietude epistêmica e política que aposta na possibilidade de reversão do contexto de atuação.

Dito isso, cabe mencionar a perspectiva apresentada por GOMES (2018) o qual

> entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam a superação desse perverso fenômeno na sociedade. (GOMES, 2018, p. 23)

O racismo e as suas perspectivas discriminatórias colocam a imagem do corpo negro de forma subalterna incutindo no sujeito negro um afônico dolorido conduzindo-o a estados corpóreos dertupados, que são estruturados para sobreviver e se encaixar na norma colonizadora. O silenciamento se estabelece como uma ação agressiva que parte da determinante de negação da negritude para manter a ordem colonizadora, que tem a pretensão de enclausurar e destituir todo e qualquer sentido de pertencimento que possa aglutinar e fortalecer a existência desse sujeito e sua corporeidade.

Considerando esses aspectos, cabe dizer a perspectiva de GOMES (2011), que coloca a corporeidade negra enquanto processo emancipatório e local de construção de conhecimentos, na medida em que as relações identitárias são atravessadas de maneira tensa e dialética pela luta contra o racismo. A autora diz, que:

> o corpo negro pode ser entendido como existência material e simbólica do negro em nossa sociedade e também como corpo político. É esse entendimento sobre o corpo que nos possibilita dizer que a relação do negro com a sua corporeidade produz saberes/conhecimentos. (GOMES, 2011, p. 52)

Nessa direção que aponta as conexões entre identidade negra, espaços educativos e diálogos descolonizadores SILVA (2017) ressalta a necessidade de pensar e usar epistemologias que induzem o rompimento da colonialidade e apontem para ações pedagógicas de dança que considerem as narrativas presentes no contexto diaspórico.

> Parece-nos importante abordar os traços coloniais que se inscrevem na produção acadêmica de conhecimento, colocar em reflexão sua genealogia de poderes para então percebê-los como fatores que, por estarem introjetados nos saberes hegemônicos, impedem nos de vislumbrar epistemologias que se relacionem com as realidades brasileiras. Abordar a

ISSN: 2238-1112

> colonialidade significa também refletir sobre como a diversidade de pensamentos tem sido acomodada nas esferas da educação, especificamente nos cursos de graduação e licenciatura em dança, e limitadas por formas de saber e ser que impedem a criação de pedagogias propositoras de realidades epistemológicas distintas das hegemônicas. (SILVA, 2017, p. 26)

Entendendo que a universidade possui uma ação refletora nos demais espaços educativos, se estabelecendo hierarquicamente como uma instituição que mantém relações de poder com os demais contextos sociais, localizo esse espaço, território da pesquisa, como o ponto central da encruzilhada na qual corre esse estudo.

Compreendendo que a encruzilhada se estabelece como elemento fundamental, compartilho da perspectiva de RUFINO (2019) que apresenta o seguinte entendimento para o conceito:

> A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e monologização do mundo. A encruza emerge como potência que nos possibilita estrupulias. (RUFINO, 2019, p. 13)

Dessa maneira, partindo de uma perspectiva ancestral, a universidade como local de invocação de sabedorias múltiplas, corrobora da própria noção de encruzilhada por se conceber como um espaço de natureza transgressora com disponibilidade para o novo, com poder de influência sofisticada que baliza dicotomias e reordena formas de existência. Assim, sendo zona de intenso trânsito no qual encontros, convergências e conflitos coexistem, a universidade é a “boca do mundo”, é o fecho no qual os caminhos se encontram, é o lugar de correr demanda, de potencializar a dobra da linguagem, é o espaço de aposta da potência do cruzo para a emersão de novas histórias escritas por outras presenças.

3. A busca por uma metodologia de fissuras afrodiaspóricas

O conhecimento tecido através do mergulho do sujeito em si e no mundo, apresenta-se dentro de uma nova razoabilidade, que localizado em uma perspectiva afro-orientada[6] opera de forma ancestral e ambígua. A sistematização teórica de tal

[6] A Afro-orientação é seguida pela perspectiva de SILVA (2017), na qual “consolida-se como um projeto crítico” que estrutura e aprofunda conhecimentos das poéticas e técnicas africanizadas, organizadas como referenciais simbólicos da construção das identidades corporais e expressivas incentivadas sobre formas descolonizadas de escritas de si que compõem o corpo brasileiro.

ISSN: 2238-1112

sapiência ocorre pelo corpo através da experiência prática, saboreando uma vida social que se realiza no mundo real.

Considerando tal premissa os conhecimentos produzidos e sistematizados pelo Movimento Negro concebem que o conhecer está vinculado ao saber. Desse modo, os Coletivos Estudantis Negros corroboram de uma das valências primordiais deste movimento: os saberes construidos nas lutas por emancipação, que se constituem a partir da transformação do próprio conhecimento construído à respeito da luta contra o racismo e do movimento em si. Essa potência é salientada por GOMES (2018) que diz:

> Isso é possível porque os movimentos têm um valor epistemológico intrínseco, são produtores de um tipo específico de conhecimento, o conhecimento nascido na luta. (GOMES, 2018, p. 9)

Desse modo, nesse estudo há o entendimento que o cientista é o sábio que opera o cruzo matutando argumentos criados sobre a ideia de que outro mundo é possível, no qual a existência de uma constelação de conhecimentos e práticas concebidas através de experiências alinhavadas sobre perspectivas dos modos de sentir, fazer e pensar dança, oriundas de múltiplas presenças negras que se reinventam e atualizam-se permanentemente é crível.

O desafio hoje, nos demanda outros movimentos frente ao racismo e a lógica colonizadora para credibilizar sabedorias produzidas por outras presenças. É nesse sentido que o encaminhamento de nossas problematizações traz a tona o debate sobre o epistemicídio e a necessidade da modificação de postura que leve à um reposicionamento ético e estético de saberes invisibilizados, destituindo rigores totalitários e promovendo a coexistência em patamar igualitário sobre os conhecimentos. RUFINO (2019) enfatiza tal perspectiva ao colocar a descolonização como prática inventiva que escancara as violências do colonialismo, ao mesmo tempo que luta e trabalha na elaboração de novas realidades.

> A colonização é uma engenharia de destroçar gente, a descolonização, não somente como conceito, mas enquanto prática social e luta revolucionária, deve ser uma ação inventora de novos seres e de reencatamento do mundo. (RUFINO, 2019, p. 12)

Munidos da mandinga, "sapiência do corpo" (RUFINO, 2018) os Coletivos Estudantis Negros se vêem preparados para agir nos vazios deixados na estrutura, onde envolvidos com a perspectiva do encantamento o grupo utiliza a lógica da amarração para praticar a dobra nas limitações impostas pela agenda colonial, ao

imprimir ações que incitam a transgressão das dicotomias do pensamento hegemônico.

Nesse sentido, a metodologia de fissuras afrodiaspóricas, nomeclatura dada até o momento nesta pesquisa, para a sistematização de um método no qual são estruturados os Coletivos Estudantis Negros, bem como são organizadas as suas ações considerando alguns elementos comuns, como por exemplo, o território de destino das atividades promovidas e o impacto delas na dinâmica local.

Seu objetivo visa propiciar um modo de atuação que utiliza o método como ferramenta de tradução da produção de conhecimento intrínseco, o qual busca evidenciar e valorizar o efeito da presença consciente desse novo público que reconhece seu protagonismo dentro da estrutura educativa, congregado de forma afrontosa motivações e interesses no desenvolvimento de propostas autônomas, através de um exercício emancipatório.

Seu pensamento se constitui seguindo a premissa que a utilização dessa metodologia de natureza rasteira está atrelada à destreza (ginga) de reconhecer os espaços (fissuras) nos quais seja possível se instalar e se movimentar com o intuito de percorrer outros caminhos moldados dentro de uma estrutura educativa hegemônica, que é resistente à mudanças, a própria universidade, instituição legitimadora de conhecimento e que tem atuação medular na estrutura educativa.

É também, uma metodologia de encontro aplicada à um propósito pedagógico, pois ao sistematizar o formato no qual ocorre a organização de grupos representativos de minorias, de modo que seja possível o seu reconhecimento, ao ponto de não só serem legitimados, mas de estarem presentes em espaços institucionais, sua utilização para atuação promove a difusão de saberes e demandas da população negra, ao serem porta voz de reivindicações e propostas de uma comunidade específica.

Ao empregar a metodologia os Coletivos Estudantis Negros colocam a reflexão critica - ato indispensável ao fazer científico - à serviço das experiências comuns do seu grupo social, realizando metodologicamente uma relação de aproximação de si, ou seja, trazendo e utilizando suas vivências e memórias tanto para construir epistemes-teóricas, quanto para vislumbrar a real prática delas, estruturando durante o processo ações didático-pedagógicas nas quais os sujeitos do Coletivo são os agentes ativos (que criam, organizam e promovem) e também os

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

agentes participantes sendo parte do público alvo (que acolhe, recepciona e recebe o fazer da ação).

A natureza da metodologia de fissuras afrodiaspóricas é marcada pela transitoriedade do efeito da amarração, ou seja, sua construção já anuncia “múltiplos entenderes em um único dizer” (RUFINO, 2019). Sua formatação nesse modo é provisória, pois sempre terá uma nova leitura que irá desvendar uma outra versão, apresentando um novo olhar, verso enigma, que carrega o sentido ambivalente e inacabado característico de tudo o que é firmado na encruzilhada, seguindo a lógica ancestral e permanecendo em ciclo aspiralar.

Ainda em processo de desenvolvimento, estima-se que a continuidade da análise da operacionalização desse método, direcionadas ao propósito educativo, revele dispositivos afrodiaspóricos com potencial para constituir pilares pedagógicos aplicados ao processo de ensino e aprendizado na formação em Dança, propondo um agenciamento cujo funcionamento é flexível e que apresenta uma estrutura aspiralar, ou seja, que carrega outra perspectiva de tempo e espaço para atuação das performances desses atores no ambiente, reconhecendo e utilizando epistemes afro-orientadas para sulear um pensar/fazer dança impulsionados por uma perspectiva que horizontaliza os processos educativos concedendo acesso e firmando presença.

Considerando o exposto, a metodologia de fissuras afrodiapóricas está atrelada as potencialidades dos Coletivos Estudantis Negros de reorganizar, ressignificar e reconstruir, apresentando então a capacidade de se desenvolver e de trabalhar com as ambiguidades com uma malemolência, que permite imacumbar os saberes e provocar aproximações não subordinadas entre os conhecimentos hegemônicos, não-hegemônicos e contra-hegemônicos.

Por fim, apresento a metodologia de fissuras afrodiaspóricas como um convite para vislumbrar a partir de um novo ângulo o processo de formação em Dança no ensino superior. É um chamado para a descoberta habitando outra ótica que pode apresentar novos sentidos, alargar perspectivas, revelar outras correntes de pensamento oriundas das convergências e conflitos surgidos “do entre” e reordenar a manutenção das engrenagens que movem a estrutura educativa mobilizando uma dinâmica contra-hegemônica.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Anne Caroline Ferreira Vaz
UFBA
annevaz91@gmail.com
Anne Caroline Vaz é artista-professora-pesquisadora da Dança. Natural de Belo Horizonte é graduada em Dança pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É integrante e idealizadora do Coletivo NegreSer e atua na Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais. Orcid: http://orcid.org/0000-0002-1937-194X.

Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
ameliaconrado@ufba.br
Amélia Vitória de Souza Conrado é Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É Professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança (PPGDança), do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Orcid: http://orcid.org/0000-0002-7491-488X.

Referências

ASANTE, M. K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade:** uma abordagem epistemológica inovadora. Coleção Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; n.4. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 93-110.

BARBOSA, Jacira da Silva; SAMPAIO, Sonia Maria Rocha. Sujeitos, Subjetividades e Processos de Conhecimento: aproximações entre González Rey e Edgar Morin. **Observatório da vida estudantil: dez anos de estudos sobre vida e cultura universitária, percurso e novas perspectivas**. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 213-229.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 2005. 1 recurso online (339 p.). Tese (doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, SP. Disponível em: . Acesso em: 29 de dezembro de 2019.

CONRADO, A. V. S.. Artes Cênicas Negras no Brasil: Das memórias aos desafios na formação acadêmica. **REPERTÓRIO: TEATRO & DANÇA (ONLINE)**, v. 1, p. 68-85, 2017. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25459>. Acesso em 08 de janeiro de 2020.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador:** saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n. 2, p. 37-60.

_____.Educação, Raça e Gênero: Relações Imersas na Alteridade. **Cadernos Pagu (v.6-7).** Conferência Relações Étnicas e Raciais na América Latina e Caribe, 1996, pp.67-62.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-14, 2008.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

MARQUES, Isabel A. Metodologia para o Ensino de Dança: luxo ou necessidade. In.: **Lições de Dança**. Roberto Pereira, (org.). Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004. p.135-160.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude usos e sentidos**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

PERFORMANCES DO TEMPO ASPIRALAR. MARTINS, Leda Maria; LIGIEIRO, Zeca - introduction. Produção Hemispheric Institute of Performance and Politics, producer; de Encuentro 2003: Keynotesl. Vídeo, 01:21:26. Local de publicação: NYU TV and Media, videographer, 2003. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-presentations/hidvl-presentations1/enc2003-leda-martins1.html>. Acesso em 11 de abril de 2021.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores –** Contribuições do legado africano para a implementação da Lei no 10.639/2003. Ceará: Editora da Universidade Estadual do Ceará - EdUECE, 2015.

RUFINO, Luiz. **Fogo no mato:** a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

_____. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade:** uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. A filosofia do malandro**:** estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros - ABPN**, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev. 2020, p. 95-112. Disponível em: em <https:// abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/834>. Acesso em 31 de março de 2021.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**. São Paulo, v.24.1, 2017, p.214-241.

SILVA, L.; SANTOS, I. F. DOS. **Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny**. Conceição|Conception, v. 6, n. 2, p. 162-173, 12 dez. 2017. Disponivel em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648597>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora:** colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2017. 1 recurso online (281 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331753> . Acesso em: 28 de dezembro de 2019.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**. Por um Conceito de Cultura no. Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

Vaz, Anne Caroline Ferreira. O Coletivo EnegreSer e a Presença de Epistemologias Afro-orientadas na Formação Docente em Dança. **Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 6)**. Salvador, 2020, p. 101-116.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

O Corpo Encantado das Ruas: Dança, morte e desobediência

Aurionelia Reis Baldez (Dandara Baldez)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo:

-A gente combinamos de não morrer
Deve haver uma maneira de não morrer
Tão cedo e de viver uma vida menos cruel.
(Conceição Evaristo)

Esse artigo é um desdobramento da minha pesquisa de doutorado que visa estudar o corpo encantado das ruas: como dançar as mortes em tempos de pandemia? Apontarei esse surto não como algo pontual à covid19, mas como um processo de desumanização e genocídio que vem acontecendo desde a chegada dos europeus junto à comercialização dos povos africanos trazidos para o Brasil. Proponho uma investigação a partir das cerimônias do bumba-meu-boi, por meio de escuta da oralidade como um desdobramento dos rituais a cerca de um lugar de fala. Uma conversa em que o corpo é imbuído das experiências da pesquisadora-escritora também assume implicações ao dançar as mortes em tempos de pandemia. O objetivo é desenvolver uma pesquisa artística em Dança, correlacionando processos de dançar as mortes como processos de evolução e continuidade do corpo que dança nas manifestações de matrizes afro-ameríndios do bumba meu boi. Já o objetivo específico é apontar estratégias metodológicas sobre o modo de fazer dança junto a morte do bumba boi na manifestação artístico-cultural. Implicada na urgência de se rasurar a relação sujeito-objeto, de construir uma produção acadêmica e uma escrita que ocorra das margens sociais, ou seja, dos corpos que não estão legitimados a construir conhecimento, é que nasce este trabalho. Sobrevém das demandas bio-sociopolíticas destes corpos, que não querem mais ter suas histórias contadas por outros. Assim, proponho uma escrita a partir da escuta de trabalhos que me movem enquanto vidas, manifestações que compõem nossas trajetórias a partir do que produzimos em tráfegos transatlânticos, uma escrita e um pensar que é para nós é (sobre)vivência.

Palavras chave: DANÇA; MORTE; CORPO; ENCANTADO; DESOBEDIÊNCIA

Abstract : This article is an unfolding of my doctoral research that aims to study the enchanted body of the streets: how to dance the deaths in times of pandemic? I will point out this outbreak not as something specific to covid19, but as a process of dehumanization and genocide that has been happening since the arrival of the Europeans along with the commercialization of the African people brought to Brazil. I propose an investigation based on the ceremonies of the bumba-meu-boi, by listening to the orality as an unfolding of the rituals about a place of speech. A conversation in which the body is imbued with the experiences of the researcher-writer also assumes implications when dancing the deaths in times of pandemic. The objective is to develop an artistic research in Dance, correlating processes of dancing the deaths as processes of evolution and continuity of the body that dances in the

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Afro-American matrix manifestations of the bumba meu boi. The specific objective is to identify methodological strategies on how to dance with the death of the bumba boi in this artistic-cultural manifestation. This work was born out of the urgent need to erase the subject-object relationship, to construct an academic production and a writing that takes place on the social margins, i.e., from bodies that are not legitimated to construct knowledge. It comes from the bio-sociopolitical demands of these bodies, which no longer want to have their stories told by others. Thus, I propose a writing from listening to works that move me as lives, manifestations that compose our trajectories from what we produce in transatlantic traffics, a writing and a thinking that is for us is (over)experience.

Keywords: DANCE; DEATH; BODY; ENCHANTED; DISOBEDIENCE

O boi enquanto corpo encantado da rua é uma manifestação de origem bantu cultuada em várias regiões do Brasil, especificamente no Maranhão, Recife e Amazonas. A presença indígena faz parte das imagens na construção da identidade da brincadeira, as timbiras, cazumbas e caboclos são entidades afro-ameríndios que denotam a importância da pluralidade e representatividade desses corpos encantados. As imagens do boi nas culturas do Brasil propiciam diferentes relações de entendimento, pois ao mesmo tempo que as culturas ressignificam a presença do animal em suas festas e a idealizam em forma de imagem do boi brincante, o boi também representa a morte de territórios nas queimadas realizadas no Mato Grosso, Amazônia e na desapropriação de terras indígenas e quilombolas pelo Brasil.

Para o amparo teórico desta pesquisa, busco os estudos de meus próprios mediadores, seja nos seus percursos acadêmicos, quanto nas práticas da oralidade e dançantes. Evidenciarei na reflexão proposta a emergência de se aproximar de alguns conceitos como Necropolítica, (MBEMBE, 2018) e propor outros que atendam nossas necessidades exuzilhadas[1] como processos contra coloniais na desestruturalização do racismo e que se relaciona com o foco do texto. O exercício aqui proposto se dá com base em análises das matrizes do movimento[2] africano e indígena (BALDEZ, 2020) como princípio ético e político de complementaridade, tendo a morte do bumba-meu-boi como fonte de orientação para ampliar a estrutura da pesquisa. Essa trama me permite problematizar questões a partir da

[1] Conceito criado em 2010 pela escritora e historiadora Cidinha da Silva.
[2] Conceito que venho desenvolvendo desde a pesquisa de mestrado

ISSN: 2238-1112

gingabilidade[3]: a dança ginga como estratégia de desvio e forma de negrociar[4] sua própria (re)existência..

Também para esta discussão, trago o relato dos meus familiares que mantêm a tradição de gerações na comunidade do Maracanã no Maranhão, sendo de grande importância a representatividade e a experiência dos brincantes como conhecimento gerado a partir da oralidade.

Para tecer a pesquisa, parto de uma *metodologia da história oral*, aposto nas narrativas que são construídas nos rituais de morte do bumba boi como forma de inserir um contexto teórico dos corpos brincantes, que trazem a morte como um caminho de continuidades para o aprendizado.

Recorro também à escrevivência de Conceição Evaristo como metodologia da história oral, escrevendo a partir da experiência de escuta corporal e, portanto, as vivências em forma de narrativa com os meus familiares nos festejos do bumba meu boi.

> Em poucos meses, minha memória ficcionalizada lembranças e esquecimentos de experiências que minha família e eu tínhamos vivido, um dia. Tendo dito que Beco da Memória é uma criação que pode ser lida como ficções da memória. E como a memória esquece surge a necessidade da invenção" (EVARISTO. 2017, p.11-12).

A escrevivência se desenvolve a partir do próprio processo de continuação de Conceição Evaristo como autora, sendo eu também corpo encantado pela dança e continuidade na forma de perpetuar a manifestação da brincadeira do bumba meu boi, passei a recontar essas narrativas a partir dos meus deslocamentos sendo vivenciados em outros territórios.

Para trançar os primeiros passos dessa escrita que dança, convido o (a) leitor(a) para adentrar nesse terreiro que conta suas narrativas com suas gestualidades, dancemos o boi, o coco e toré pisando firme no chão para perceber o ritmo como algo que se conecta à memória, ao tempo e ao mundo dos mortos.

Desde o momento em que se instaurou a pandemia e confinamento no Brasil, não foi possível realizar os festejos de São João em todo país. Momento esse em que em São Luís do Maranhão aconteceria o batizado do boi e guarnecimento da comunidade brincante. Guarnicê é uma palavra que escuto desde muito pequena

[3] Conceito que venho construindo ao longo das minhas vivências com capoeira.
[4] Conceito que vem sendo desenvolvido pelo pesquisador Bruno de Jesus e que se relaciona com a gingabilidade.

ISSN: 2238-1112

em versos e canções. “eu vou reunir, eu vou guarnicê, meu boi vai rolar no terreiro” (canção do bumba boi da floresta, composta por Zé olhinho). Essas músicas geralmente anunciam o momento de aglomerar, ajuntar toda a comunidade para a saída do boi, que ao ser batizado recebe proteção para brincar em vários arraiais. Guarnicê é uma palavra de origem indígena, o termo remete à preparação para o novo, reunir-se em frente a fogueira para esquentar os pandeirões, cantar toadas e receber o boi com a dança que faz sua proteção.

Foi um ano de pausa em que as manifestações não saíram, não teve batizado nem morte do boi, as pessoas não sabiam como a brincadeira sobreviveria, nem quanto tempo duraria a pandemia. A morte acontece na comunidade depois que o boi brinca em várias comunidades e arraiais diferentes, nesse momento é realizada uma festa para receber as/os convidadas(os) com muita comida e bebida, momento de encerramento e pausa para recomeçar um novo ano. A morte simbólica do boi, representa um momento de renovação e nascimento do novo, novas toadas, um novo couro bordado, um ciclo de atividade e preparações ao longo do ano.

No contexto de morte nas comunidades indígenas do Alto Xingu, o quarup é um ritual realizado com a organização de toda comunidade, em momentos específicos durante o ano, são realizadas cerimônias para vivenciar o luto e despedida de um parente. Patrícia Kamayurá relata que os responsáveis pelo ritual vão para pescaria enquanto outros pegam os pequis, fruto do cerrado e o tronco que leva o nome de quarup, também faz parte da alimentação a tapioca para feitura dos bejus, iguaria que é feita com o polvilho que é extraída da mandioca. O huhuca, luta realizada quase sempre pelos homens, também faz parte do ritual, muitas são as preparações para receber os parentes. Esse ano o pai de Patrícia é o dono do ritual, com a perda do ancião Jucá Kamayurá e Ekuna Kamayurá a família vivencia o luto durante o ano, em setembro acontecerá o final do ritual, momento de chorar e dar último adeus aos entes queridos e só depois disso é retirado o luto.

Percebo no bumba boi, manifestação de origem bantu, uma grande influência dos conhecimentos indígenas, princípios e sabedorias que talvez tenham sido adquiridos ao longo dos séculos na convivência cultural e cultivo com a terra. As imagens como construção dessa identidade representam essa diversidade confluída de conhecimento na brincadeira. Suponho que essa forma de vivenciar a morte na contação de histórias da brincadeira pode ter influência dos rituais fúnebres do quarup, porém, esse é apenas o início dessa pesquisa, que percebe na

ISSN: 2238-1112

metodologia de Conceição Evaristo, uma possibilidade de criar ficções na memória da história oral.

Nesse momento da pesquisa e da vida, a morte anda em volta de nossas casas, tanto pela pandemia do racismo, quanto pela proliferação da covid19. Quase não há tempo para vivenciar o luto, muitas são as dificuldades enfrentadas. Como dançar em volta de uma doença com alto risco de contágio? Como ser completude diante do confinamento de nossas manifestações encantadas pelas ruas? Como sobreviver da terra que pode estar sendo contaminada com corpos contaminados através dessa doença? Quais histórias de mortes serão contadas pelos nossos corpos? Muitas são as questões, ocasião não para responder, mas para refletir o trânsito cíclico entre o corpo e a terra. Sobretudo quando estamos diante de uma grande possibilidade de risco, diante das falhas políticas governamentais na administração da saúde do país.

Percebe-se que as mortes no Brasil, seja pela falta de acesso à saúde ou pelas violências implantadas pelo Estado nas favelas, atingem a maioria da população negra, indígena e ribeirinha. Consequentemente, o conceito de necropolítica pensada pelo camaronês Achille Mbembe vem sendo muito abordada na relação entre poder e morte. Modo pelos quais o poder político se apropria da morte entre diferentes esferas, como objetivo de gestão. Segundo Mbembe, em seu livro necropolítica (2020) o poder se apropria da vida e dita regras de como devemos viver, também decide como devemos morrer e quem deve morrer.

A partir das minhas impressões, observo uma conexão direta do estudo sobre necropolítica com a gestão governamental do atual presidente Jair Bolsonaro (2018 - 2022), onde se nega a ciência em detrimento da manutenção do poder e reforça-se que a economia está à frente da saúde e da vida. Por outro lado, parte da sociedade cria um mundo exposto ao risco e assume o direito de matar ou morrer quando cooptadas por esse pensamento negacionista, assume o risco, mesmo quando distante da consciência da sua própria natureza, cria um mundo onde se torna sujeito de suas próprias escolhas. O negacionismo do governo em detrimento da luta e do trabalho está associado ao pensamento necropolítico, quando reforça que a economia está à frente da saúde e da vida, essas são pautas que apontam a política a serviço da morte e a soberania do Estado como direito de matar.

O conceito de necropolítica tem sido favorável para os movimentos sociais como forma de denúncia das gestões públicas que também operam

ISSN: 2238-1112

diretamente no racismo, no discurso do inimigo interno e no “neoliberalismo que implica outra forma de gestão, passa a colonizar o capitalismo a partir da produção de morte” (MBEMBE. 2021[5]). As forças de segurança também são necropolíticas responsáveis pela gestão violenta de morte das populações periféricas, assim como a política do Estado, as milícias e o narcotráfico também são responsáveis pela política de morte. A precariedade da saúde também opera a necropolítica, na medida em que produz condições favoráveis de mortes como traço fundamental de administração de certas populações. Mbembe expõe que o racismo é uma tecnologia de poder aliada a necropolítica que também irá se voltar contra os brancos, sobretudo quando o estado de exceção representa a suspensão de direitos como a restrição da economia, corte dos direitos sociais, corte de verbas para educação, saúde, pesquisa, direitos trabalhistas e previdenciários.

A pandemia com uma extensa ilustração de mortes também se relaciona ao que expõe Mbembe, ao reforçar que os “brancos também terão seu dia de negro”, o que tem ligação direta com pensamento de negritude trazido por Munanga, ao afirmar que esse conceito não diz respeito apenas a cor da pele, mas também pela história de desumanização das populações excluídas. Embora já esteja estabelecido quem deve morrer pela política de produção de morte e controle do estado na estruturalização do racismo, a generalização da morte na pandemia também se torna um processo sem distinção, na medida em que não há recursos para a saúde, tanto nas vias públicas, quanto nos particulares, quando o governo se nega a comprar vacinas mantendo o estado no controle de poder sobre os corpos.

Com a morte de alguns rituais durante a pandemia como frequentar as escolas, universidades, festas juninas, rodas de samba, treinos de capoeira e outras formas de aglomerações, notasse uma clandestinidade de eventos como paredões, baile funk e baladas vips que concentram um número alto de pessoas que desafiam a grande contingência de contaminação pelo vírus da covid19 e a alta letalidade do vírus. A desobediência para os corpos negros é algo que o DNA ancestral já reconhece, pois lutar por caminhos diferentes da dor, do desespero, da partida é algo que vai contra ao ímpeto para morte que a experiência colonial introjetou sobre nós em plena pandemia.

[5] Live o que é necropolítica 03 de novembro de 2020.

Desafiar a morte nos paredões não é algo diferente de tentar sobreviver diariamente, seja nas periferias ou nas comunidades indígenas, na falta de respiradores e vacinas os paredões *funcionam como ansiolíticos* (Akotirene, 2021), o dançar as mortes, acontecem como forma de ironizar o risco e estabelece crítica social a partir do corpo que dança e expurga suas próprias mazelas. A professora Maria de Lourdes explica que:

> [...]a ironia, a priori, é um meio de deslocar as coisas de um determinado lugar para outro e o deslocamento das coisas é o que provoca e altera o equilíbrio ou desequilibra os acontecimentos. Nessa perspectiva, a ironia pressupõe um desvio do olhar para as coisas do mundo. Pode-se entender esse desvio de olhar como um tipo de olhar de soslaio, oblíquo, cujos olhos se esguelham para mudar o foco sobre a paisagem e os acontecimentos observados. (PAIXÃO, 2017, p.165).

A morte não é algo que estamos acostumados, conviver com essa naturalização e banalização é experienciar a reinvenção dos corpos num constante driblar da morte. Nem sempre é possível desviar o foco do próprio corpo como alvo, nesse caso, a ironia acontece na liberdade da dança que provoca e propõe o desequilíbrio e instabilidade a partir do corpo.

As novas sobrevivências da Dança através da tecnologia tem sido importante, embora a internet também seja uma ferramenta que demonstra as desigualdades sociais, esta tem sido uma nova forma de entender a virtualidade como um novo desenvolvimento de nossas práticas rituais, a tecnologia tem contribuído na forma de se fazer dança, posto que o ensino a distância vem crescendo cada vez mais, o corpo tem que se adequar constantemente ao atraso (delay), pausas e quedas permanentes da internet, movimento espelhado, o espaço da casa como extensão da vida profissional, além das adversidades de estar presente nas janelas virtuais no compartilhamento de nossas intimidades.

Seria possível escrever para o futuro? Falar para nossos netos que agora vivemos o auge da era cibernética e perguntar onde está a importância da presença do corpo nesses processos tecnológicos? Saber se nossas matrizes dos saberes tradicionais conseguiram sobreviver através dos corpos dos nossos mestres e mestras? Dizer sobretudo que temos dançado pelas vias de um cabo, que entrega a dança em caixinhas do celular, na distância e não mais pela umbigada, estamos perdendo contato e muitas vezes passamos desapercebidos e não é pelas sobreposições daqueles que estão autorizados a falar por nós, esse é um assunto que contarei mais à frente. Porém vivemos mascarados e não é carnaval, máscaras

ISSN: 2238-1112

quase sempre brancas na pele negra, branco que apaga nossos rostos, é o esquecimento das faces, dos sorrisos que antes coloriam as ruas. Temos saudade do suor, do cheiro de fumaça, da fogueira, da gira das saias, de cantar a música das lavadeiras e descer até o chão, de varar a madrugada batucando na praia da Paciência[6], de carregar o tronco pesado do tambor e erguer nosso quilombo, chamar para fazer a roda, de ver o sol romper a noite, saudade de cantar igarapé.

Lutamos para não morrer a dança, já faz um tempo que nossos rituais entraram em coma, não escutamos os batuques dos tambores, nem dos tamborins, o mofo tomou conta das fantasias e até os arames dos berimbaus criaram ferrugem. Dançamos para não morrer, escrevemos para falar da morte a partir da oralidade "a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender e figurar o oral, deixados à margem." (MARTINS, 2003, p. 94). Escrevemos pelo que nos move enquanto dança, dançamos para não enlouquecer e cair no esquecimento de nós mesmos. Dançamos a importância que é para os nossos resistir às exigências da produção capitalista de morte, que muitas vezes se dá também de modo simbólico.

O boi brincante morreu e muitos se foram na pandemia, convivemos com a notícia de morte todos os dias, mortes nas favelas, morte nas comunidades indígenas. Seria possível poder enganar a morte como fez Ewa[7]? Conta o itan (estória) que Orunmila[8] corria da morte, ao passar na beira do Rio encontrou Ewa lavando roupas e pediu sua ajuda para se proteger de Iku, então ela disse, esconda-se aqui de baixo da minha saia. Iku, que vinha no encalço de Orunmilá, perguntou a Ela se o tinha visto, Ewa respondeu: "sim, eu o vi, ele foi por lá". Livre da morte, Orunmila pergunta o que poderia fazer para agradecer por sua vida, Ewa, disse que não queria nada, só sonhava em ser mãe um dia, já que não conseguia engravidar. Depois de um tempo, Ewa, a que livra da morte, deu à luz a duas crianças gêmeas, os Ibejis.

Seus filhos também aprenderam a enganar Iku, cansados de ver a morte levar quase todos antes da hora em sua comunidade durante uma grande pandemia, resolvem fazer uma aposta com a morte. Então apostaram que Ikú teria que dançar ao som do tambor e se ela cansasse teria que ir embora da comunidade,

[6] Praia situada no Rio Vermelho, Salvador- Bahia.
[7] Ewá é uma divindade feminina que é filha da de Nana Buroque, a mais velha de todos os orixás.
[8] Comanda todos os destinos e é responsável pelos mistérios e interpretações do oráculo de Ifá. É o dono do Irofá awo, também chamado de babalorixá.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

certa de que não ia cansar, a morte topou o desafio, mas não sabia que as crianças eram gêmeas, pois apenas um deles fez a aposta. Durante toda a noite, um dos gêmeos tocava e assim que cansava, trocava com o outro que havia dormido, depois de alguns dias dançando sem parar, a morte ficou cansada e teve que deixar a comunidade.

O itan[9] acima dialoga com o que venho construindo enquanto operador teórico de gingabilidade, uma forma de ironizar e criar infindáveis proposições geradoras de movimento presente no balanço dos corpos transatlânticos e caminhantes. É um ciclo transformador entre corpo e natureza, ao mesmo tempo em que é natureza transformadora de si e do meio. A ginga é território do corpo, é chão que carrega a gingabilidade, é princípio de vida e de vivência, é território de mandinga, são matrizes geradoras de grafias do tempo, é sobretudo água de kalunga, rios que transbordam as margens aprisionadoras da morte, é cor/pó de sua filosofia, é chão que racha e recria sua própria ontologia. A capoeira como fundamento e ferramenta pensante de estratégias de sobrevivência dos negros e negras, transcende a sua própria existência diante de uma sobreposição e apropriação do seu fazer, a ginga como mandinga e proteção, ecoa em cada caminhar evocados pelas matripotencias ao serem idealizadas numa imagem de fortalezas que a cada dia geram capacidades de resistir sob as condições adversas do racismo e da morte.

No encantamento com Lélia me aproximo do pretogues como resultado de um processo das travessias diaspóricas. A gingabilidade, termo que me permito construir como mulher preta e mestra de capoeira também é ‘pretoguês’ e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil [...]” (GONZÁLEZ, 1988, p. 70). Acrescento ao ‘pretogues’ de Lélia Gonzalez, o pretupigues, pois o próprio nome capuêra (capoeira) deriva da língua tupi, se faz necessário criar termos que também contemplem as várias línguas dos povos indígenas nessa indigenização do portugues. Nesse sentido, somos parte dessa relação ética que os povos bantos e os capoeiristas têm ao bater cabeça no chão saudando os povos da terra.

[9] Ouvi falar a primeira vez de itan quando eu era criança na casa fanti ashanthy com meu tio e talabyan ou babalorixá Euclides Meneses. Palavra que tem como função contar relatos ou fatos históricos da oralidade de matriz iorubana.

ISSN: 2238-1112

Tenho pensado muito mais em aproximar conceitos do que criar divergências, pois os conflitos são algo que realmente me atravessam, sobretudo quando construir pensamento depende da autorização de outros autores(as). Me sinto contemplada por exuzilhar, termo criado pela historiadora, pesquisadora e escritora Cidinha da Silva, tamanha minha felicidade, me sentir representada, principalmente quando temos que refazer caminhos." As africanidades, a orixalidade, as tensões e diálogos entre tradição e contemporaneidade são os motores desse exuzilhar, verbo-neologismo que Cidinha da Silva criou em 2010, depois de intuir que o verbo "encruzilhar" poderia ser ainda mais complexo. (INÁCIO. 2010, s/n). Trazer à luz dos raios da justiça do orixá Xangô e Iansã é perceber a importância de iluminar os caminhos de Exu. "Nas esquinas da Literatura Negra atual, a festa democrática da palavra, aqui nos conduz Cidinha, aqui se faz outra vez e acontece num gesto metalinguístico que faz o Orixá da linguagem encontra(-se) na própria linguagem. (INÁCIO. 2010, s/n).

Nesses encontros exuzilhados proposto como forma de conduzir uma proposta criativa, através das aproximações das pesquisas, foi possível trazer o tempo como aquele que conduz à memória ao perceber quais caminhos metodológicos cada pesquisador(a) trazia em suas trajetórias. Aponto cada compartilhamento dessas pesquisas encruzilhadas como um mergulho nas águas caminhantes que é alimento e proteção, água que benze e banha corpos afro-ameríndios na saudação a terra, na clemência e reza pela cura, folhas que cobrem e protegem nossos corpos da peste na cotemplação de um limpar exuzial. A encantaria pede licença, reza os cantos dos mortos, pulsa o okan (coração) do tambor, acorda quem está dormindo, alegra a quem está doente. Dai-nos força para encontrar a cura e transformar o luto em luta para continuar conquistando mudanças pelos muitos que ainda morrerão para que um dia não sejamos mais mortos pela cor de nossas peles, que o Leão seja norte, varra e traga como esperança o vento de Oya[10] pela justiça.

Nessa encantaria me visto na caboclagem para incorporar Catirina e reivindicar o lugar de fala, dou voz à boneca preta que luta para que seu filho ainda no ventre possa ter vida. Sobreviver é quase um ato de morte quando percebemos que o sobre é enterrar a possibilidade vital e pulsante, não queremos sobreviver,

[10] qualidade da orixá Iansã.

mas ter dignidade ao lutar pela vida. Catirina também salva o marido da morte, busca a sabedoria da cura, Nkula[11], nongatu[12], na reunião de sabedorias negras e indígenas para ressuscitar o boi que morre para matar a fome e se encanta para livrar o pai Francisco da morte.

Todas as mortes do bumba boi no Maranhão são regadas a festa, música, muita comida distribuída ao povo, além de beber a sangria do boi que vem representada pelo vinho, conhaque, cachaça ou cerveja. A morte marca a finalização dos festejos e um início de preparações para o próximo ano, com bordado de um novo coro que vestirá o boi, novas canções que falam da diversidade de corpos, da natureza, situações cotidianas ou provocações para outros cantores rivais da brincadeira, rivalidade essa que apimenta a brincadeira e inspira na criação de poesias musicais. Meu pai tem o maior orgulho em saber que uma de suas filhas dá continuidade à brincadeira aqui em Salvador, vive compondo toadas para mim e eu me encho de orgulho em saber que o boi nos conecta de alguma forma, já que durante toda minha infância passamos pouco tempo juntos. Essa travessia até Salvador me traz lembranças afro diaspóricas que recriam possibilidades de sabenças através das matrizes que me movimentam enquanto dança, a África que habita em mim é gingabilidade de possibilidades na construção de conhecimento que se compõe nas relações, é um corpo que navega sem território[13], mas que bebe e carrega suas fontes como orientação de caminhos.

Aqui, farei alguns apontamentos sobre a morte nessa perspectiva de estudos com a kalunga, trarei dados referentes a minha vivência na Amazônia com os povos yanomamis, parcerias com outras lideranças indígenas, leituras com o pensador e escritor indígena Ailton krenak, bem como pesquisas com os estudos do professor e ecologista Carlos Walter Porto Gonçalves.

Desses vários tipos de morte que vim apontando ao longo do texto, percebo que dançar a morte é desafiar a sobrevivência. “Nós temos que ter coragem de ser radicalmente vivos e não ficar barganhando a sobrevivência” (Krenak 2020), ou seja, a vida é uma dança com a terra e com as coisas, é dançar o que não se sabe, precisamos entender de forma cíclica as várias formas que viemos ao mundo, morte e vida fazem parte de um tempo circular acompanhado pelo sol que morre e

[11] Ritual de cura realizado pelos ndembu em Luanda, África.
[12] Língua tupi: acalmar, curar, reformar os costumes.
[13] corpo sem território foi o primeiro artigo que escrevi na minha dissertação de mestrado e esta nos anais da ANDA 2017.

ISSN: 2238-1112

nasce todos os dias, morrer é também deixar um corpo para ser outra coisa. Vejo na música “e lá vai mimoso com todo seu guarnecer, mas um dia a casa cai e é mimoso que vai te comer” essa troca cíclica entre comer o boi e ser comida para ele que interliga o sentido de morte e vida, me traz uma forte percepção de que morremos a cada árvore que cortamos, morremos todas as vezes que envenenamos as terras e poluímos oceanos e rios.

> Estamos transformando os oceanos em depósitos de lixo impossíveis de tratar, mas vocês, certamente, vão escutar um bioquímico ou engenheiro espertalhão dizendo que tem uma start-up que vai jogar um negócio na água, derreter o plástico e resolver tudo. Essa pilantragem orienta, inclusive, as escolhas de jovens que vão fazer especialização em universidades na Alemanha, na Inglaterra ou em qualquer lugar, e voltam ainda mais convencidos do erro. Voltam assim, transbordantes de competência para persuadir os outros de que comer o mundo é uma ótima ideia. (KRENAK, 2020, p. 105/106).

Como podemos perceber, o conhecimento está sempre fora, o colonizador ainda é visto como aquele que vem salvar-nos da própria destruição que implantou, a ideia de evolução e tecnologia ocidental é totalmente destrutiva, a morte acontece num plano maior, morremos pelo que comemos, plantamos frutos envenenados e colhemos corpos mórbidos, são muitas doenças que nascem dessa falta de compreensão com a terra.

Em live no programa ecologizando 247, o professor Carlos Walter aponta que:

> desmatar é um tipo de morte, é perder a liberdade que os povos da floresta conquistaram ao viver em harmonia com o meio, é matar a mãe terra que nos oferece o cuidado, proteção e alimento. O primeiro território de liberdade dos indígenas e quilombolas é a floresta, esses povos são a única possibilidade de vida, onde o capitalismo não consegue efetivar suas mortes. Conviver com a natureza é a única possibilidade de re-existência, onde o conhecimento está inscrito na vida. (GONÇALVES, 2021).

Dançar para esses povos é exercitar a liberdade conquistada na convivência com a vida e não a dominação dela, convivência com a produtividade biológica, convivência orgânica e co-evolutiva.

Diferentes lideranças entre Maranhão, Amazônia e Bahia apontam que há mais de 500 anos os povos indígenas são extremamente massacrados por conta do território, seja pela exploração do garimpo na busca pelo ouro ou pela desapropriação de terras para implantação do agronegócio na expansão capitalista que não dialoga com a ecologia natural dos povos da floresta. O garimpo é

responsável pela morte de vários indígenas através da alta contaminação de mercúrio nos rios e mortes com arma de fogo, a perda da terra também acontece por meio da plantação de soja e criação do gado. Essa desarmonia com a floresta proposta pela forma egóica com o que o agronegócio destrói a natureza é apontada por alguns estudiosos como a responsável pelo desequilíbrio ambiental e patologia de novas doenças.

A perda do lugar sagrado para esses povos interfere diretamente na forma de agradecer ao solo pela colheita, os rituais com a dança cósmica que perpetuam conhecimento de complementaridade na vivência com a natureza estão completamente comprometidos. As danças atuais aclamadas pelos povos são rituais de guerra, é necessário lutar pela existência de todos, pelo bem coletivo que a individualidade capitalista destrói.

> Essa experiência de uma consciência coletiva é o que orienta as minhas escolhas. É uma forma de preservar nossa integridade, nossa ligação cósmica. Estamos andando aqui na Terra, mas andamos por outros lugares também. A maioria dos parentes indígenas faz isso. É só você olhar a produção dos mais jovens que estão interagindo com o campo da arte e da cultura, publicando, falando. Você percebe neles essa perspectiva coletiva. Não conheço nenhum sujeito de nenhum povo nosso que saiu sozinho pelo mundo. Andamos em constelação. (KRENAK, 2020, p.39)

Nesse sentido, penso que a coletividade não se refere apenas à convivência com as pessoas, essa é a grande diferença do conhecimento dos povos da terra, a completude está justamente na não destruição do meio no qual vivem. Os povos indígenas sabem da grande missão que tem em prática como possibilidade para adiar o fim do mundo na reorganização da individualidade ocidental.

Nessa experiência em estudar os povos da terra, o professor Walter, ainda em live alerta sobre a necessidade urgente de aprendermos com os povos indígenas da Bolívia ao re-discutirem o país em 2005 e 2006 propondo reorganizar o Estado não através dos departamentos, mas a partir dos pisos ecológicos entre si, respeitando os princípios de complementaridade e reciprocidade o que não está relacionado à exploração nem dominação.

Me aproximo desse pensamento através das práticas de matrizes afro-ameríndia que aprendem com suas incompletudes e necessitam uma das outras para co-evoluirem. A dominação colonial epistemicida que inferioriza os conhecimentos dos povos que convivem em harmonia respeitando os ciclos da natureza é um risco para toda a população, todos sofrerão as consequências de não

ISSN: 2238-1112

incluirmos em nossas pesquisas e forma de vivências as sabedorias dos indígenas e quilombolas.

Conclusão:

Dançar à morte em tempos de pandemia me aproxima do entendimento do que é dança para esses povos que vivenciam a morte constantemente e ampliam o conceito para a academia na relação desse corpo que vive com o meio que é a sua própria natureza. Se faz necessário sentar-se em reunião na grande maloca para entender o porquê não se pode dançar a colheita por conta da morte da terra, o solo envenenado não consegue mais dar fruto, não dançamos em forma de agradecimento, a dança é outra, a dança é de guerra é fúnebre.

Percebo na morte do boi um princípio de complementariedade na diversidade entre os que dançam a importância dos conhecimentos dos povos da terra, entendo a necessidade de falar das mortes e massacre dos povos negros e indígenas por um estado colonial moderno que atualiza a ferramenta do racismo e estratégias de morte. Vejo na morte do boi a importância e necessidade de dançar pela vida.

Dessas várias formas de ser dança e vivenciar a morte, a capoeira me possibilita desviar, gingabilizar com a vida, inverto os pés pelas mãos, mudo de posição e até mesmo de melodia. Grito "quem vem lá sou eu” para avisar que “quando venho de Luanda eu não venho só”, pois quando eu morrer, “não quero grito nem mistério, quero um berimbau tocando na porta do cemitério".

“Vamos dançar, balançar o cachimbo, trazer o Bolsonaro amarrado no cipó” (Canção dos povos indígenas Pataxó. Bahia 2021).

Dandara Baldez
(UFBA)
danbaldez@gmail.com
Pesquisadora das culturas de matrizes africanas e indígenas, gestora e produtora cultural, coordenadora da ação ambiental Somente Flores para Iemanjá. Mestra em Dança e cultura popular e doutoranda pelo (PPGDança-UFBA). Mestra de Capoeira Angola do grupo Canzuá de São Benedito e Angola. Atualmente trabalha como professora substituta da escola de Dança da UFBA.

Orientadora: Lara Rodrigues Machado
(UFBA)
machadomachadolara@gmail.com
Professora Associada do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências - IHAC / Docente do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia.
Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.
Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte UFRN.

Bibliografia:

BITTENCOURT. Adriana. **Imagem como acontecimento: dispositivo do corpo, dispositivo da dança.** Salvador: Ed. Edufba, 2012
BUGALHO. Henry. **Minha especialidade é matar.** Espanha: Ed. Kotter Editorial, 2019.
EVARISTO, **Conceição. Olhos D´água.** Rio de Janeiro: Pallas. 2017.
_____. **Becos da memória.** 1 ed.Rio de Janeiro: Pallas: 2017.
FU-KIAU, Kimbwandende kia Bunseki. **African cosmology of the bantu-kongo*:* principles of life and living.** 2. ed. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.
GILROY, Paul. **Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007. Parte I Cap. 3: Identidade, pertencimento e a crítica da similitude pura. (123-164).
GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade.** In: Tempo Brasileito Rio de Janeiro. 1988.
HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. Parte 3 Cap. 4 “Que negro é esse da cultura negra” (317-330)// ou na ed. de 2003 (p.335-349)
INGOLD, Tim. **Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.
KILOMBA, **Grada. Memórias da Plantação.** Obogó. 2008
KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das letras. 2020.
LUZ, Carmen. **Sobre não esquecer e lembrar**. (2019) (p.287-299) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. Histórias da dança: vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.
MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. (2003) (p.94-112) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. Histórias da dança: vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.
MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** N-1 edições. 2018
MUNANGA. Kabengele. **Negritude Usos e Sentidos** . Editora Ática. 2009
MEBMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** considera Editora: Portugal:: 2014;
_____ **Necropolítica.** Autor Achille Mbembe. 1 ed, N’1, São Paulo: 2018
_____ **Sair da grande noite: ensaio sobre a África**
SIMAS, Luiz. Antônio. **O corpo encantado das ruas.** Rio de Janeiro: Ed. Afiliada, 2020.

- Entrevista
ANTÔNIO, Márcia M. **Foi da África até a Vila África.** São Paulo: Andreato Comunicações e Cultura, 2007 [entrevista].

- **Trabalhos publicados online**
BALDEZ, Aurionelia e FARIA, Oliveira Joice. **Afro Mandinga: Matrizes do Movimento.** ANDA. 2020
MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Revista Letras n. 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: < https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308 > Acesso: 31/08/2017.

- Material audiovisual (imagem em movimento) em meio eletrônico
GOLÇALVES. Carlos Walter Porto. **Ecologizando 247** https://www.youtube.com/watch?v=5A4tx8nc8TE acesso em 23/05/21.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

As artes dos Orixás e Orishas, Brasil e Cuba, na formação das artistas da dança

Beatriz Gonzalez Lagos (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Babá Exu, Laroye!

Resumo: No presente artigo se apresenta como tema central as artes integradas no culto dos Orixás e Orishas, desenvolvido no capítulo 3 da dissertação “Dona Cici- Conhecimentos Ancestrais: As artes integradas afrodiaspóricas yorubá do Brasil e Cuba**”**. A pesquisa foi desenvolvida no mestrado do Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, junto a linha Mediações Culturais e Educacionais em Dança, sob a orientação da Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado.No capítulo citado são abordadas as artes presentes no cultos dos Orixás e Orishas do Brasil e de Cuba, conhecimentos ancestrais afrodiaspóricos que foram compartilhados por Nancy de Souza e Silva, Dona Cici. Dona Cici é filha de Oxalá, egbomi do Terreiro Ilê Axé Opô Aganjú[1], apetebí de Ifá, contadora de histórias no Espaço Cultural Pierre Verger e grande conhecedora da cultura africana e afrodiaspórica nas Américas.

Palavra-chave: ORIXÁS. BRASIL. CUBA. DANÇA. ARTES INTEGRADAS.

Abstract: This article is the central theme developed in Chapter III of the dissertation "Dona Cici- Conhecimentos Ancestrals: The integrated arts afrodias_ yorubá powders of Brazil and Cuba", which was defended in May 2021. The research was developed in the Master's degree of the Research and Graduate Program in Dance of the Federal University of Bahia, together with the line Cultural and Educational Mediations dance, under the guidance of Profa. Dr. Amelia Vitória de Souza Conrado.This article presents a chapter of this dissertation where the arts present in the cults of the Orixás and Orishas of Brazil and Cuba, aphrodisonic ancestral knowledge that were shared by Nancy de Souza e Silva, Dona Cici, will be addressed. Dona Cici is the daughter of Oxalá, egbomi do Terreiro Ilê Axé Opô Aganjú1, atastefor Ifá, storyteller in the Pierre Verger Cultural Space and great connoisseur of African and Afrodiasporic culture in the Americas.

Keywords: ORIXÁS. ORISHAS. DANCE. INTEGRATED ARTS.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Orientações para a leitura:

Este artigo propõe uma escrita multimídia combinando média estática (texto e fotografia) integradas com média dinâmica (vídeo e áudio).

A interação da palavra escrita, com imagens de pinturas, fotografias, a palavra falada, a palavra cantada e os vídeos se realiza através do uso do QR Code. O uso desta tecnologia enriquece o texto com sonoridades musicais e vídeos.

QR Code

Este tipo de Código vai aparecer várias vezes, intercalado no decorrer da escrita.

Para acessar a informação contida no QR Code, utilize o seu celular, conecte-se à internet, abra um site que faça a leitura online do código e aponte o seu celular para os QR Code.

Site sugerido: https://www.the-qrcode-generator.com/scan

1. Dona Cici - conhecimentos ancestrais: as artes integradas afrodiaspóricas yorubá do Brasil e Cuba.

Esta pesquisa se inicia a partir da pergunta: Como os conhecimentos sobre a cultura yorubá, na diáspora africana no Brasil e em Cuba, transmitidos pela oralidade de Dona Cici, podem se tornar possíveis estratégias pedagógicas para o ensino da dança de matriz africana?

A pesquisa da dissertação, Dona Cici - conhecimentos ancestrais: as artes integradas afrodiaspóricas yorubá do Brasil e Cuba, propõe abordar os conhecimentos ancestrais afrodiaspóricos de Nancy de Souza e Silva, e tem como objetivos propor fundamentos para o ensino e criação em dança apartir dos conhecimentos ancestrais da cultura afrodiaspórica relatados por Dona Cici, sendo possível observar e vivenciar que na cultura africana e da afro-diáspora as danças, os cantos (orín), os toques, os mitos, os contos do corpo oracular de Ifá (ì*tan*) e *pattakis* dos Orixás, não devem ser entendidos, praticados ou ensinados de forma

isolada, assim como, estabelecer estratégias de transmissão de conhecimento, processos pedagógicos, para o ensino da dança fundamentados na inter-relação: oralidade e corpo.

O motivo que impulsou a realização desta dissertação foi documentar as artes integradas yorubá, vinculadas aos Orixás e Orishas presentes na afrodiáspora do Brasil e de Cuba, exaltando a sua beleza, suas complexidades e seus fundamentos para poder realizar um estudo da dança que se integre com elas, que são todas as artes, tão vivas e presentes na memória e nas vidas das pessoas dos Candomblés da Bahia-Brasil e da Regla de Ocha/Santeria de La Habana-Cuba, religião afrocubana de origem yorubá.

A partir de depoimentos e das vivências com Dona Cici, esta pesquisa traz a metodologia da pesquisa participante, devido a "caracterizar-se pela interação entre pesquisadores e membros das situações investigadas". (GIL, 2002, p.55).

Os autores escolhidos para fundamentar os conceitos chaves da dissertação são Nancy de Souza, Marlene Costa e Josmara Fregoneze (2016), Felix Ayoh'Omidire (2005), Márcio de Jagun (2015), Pierre Verger (2018), Fernando Ortiz (1995), Lydia Cabrera (1996), Natália Bolivar (1995), Deoscóredes Maximiliano dos Santos/Mestre Didi (1961), Inaicyra Falcão dos Santos (2006), Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas (2018), Síkírú Sàlamí e Ronilda Iyakemi Ribeiro (2015).

Diante do exposto, as conclusões deste estudo apontam que as artes integradas de origem yorubá podem dar um entendimento mais amplo para o estudo da dança ao contemplar-la na sua integralidade com as artes da música, da literatura, das artes plásticas e do teatro.

O conhecimento afrodiaspórico tem oferecido aos processos da autora, na criação e no ensino um maior entendimento das relações dos toques dos tambores, com o gã, os passos, as dramaturgias das danças e as simbologias dos movimentos.Esta pesquisa traz uma contribuição ao PPGDança UFBA com fundamentações das artes integradas de origem yorubá para o estudo da dança.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

2. As artes integradas na formação dxs artistas da dança

Figura 1- Signo de Odi Méji. Fonte: Odi (ileifa.org)

Òdí é a palavra yorubá para órgão reprodutor feminino e ao processo de dar à luz. Na cosmologia em Ifá todo o nascimento, depois do momento inicial de criação, é renascimento.

A partir do entendimento integral, do diálogo entre todas as artes presentes nas histórias contadas, versadas, cantadas, tocadas, interpretadas, dançadas e sempre com umreflexão filosófica, de Dona Cici, tomou-se o seu paradigma metodológico e se propôs a construção de possibilidades para o estudo destas artes integradas, deste complexo de origem yorubá do Brasil e Cuba, estabelecendo deste modo processos pedagógicos, para o ensino e a criação com foco na dança, mas que se aplica para todas as artes.

As artes presentes no culto aos Orixás e Orishas aqui apresentadas respeitam os fundamentos religiosos e são manifestações artísticas que nutrem os artistas e dão fundamentos e alicerces para as suas criações e trabalhos pedagógicos.

Os conhecimentos que serão apresentados são a união das sabedorias de muitas pessoas que compõe um Egbé dos Saberes.

A palavra yorubá Egbé significa comunidade. O Egbé dos Saberes é uma comunidade composta por pessoas que compartilharam os seus conhecimentos para o desenvolvimento desta dissertação, pessoas que são detentoras de importantes conhecimentos sobre a cultura afrodiaspórica, conhecimentos que adquiriram na experiência da vida, por haverem nascido e serem criadas dentro de um terreiro de candomblé, por viverem nos seus corpos a presentificação dos Orixás, por serem alabês, apetebis, babalawôs, importantes músicos e dançarinos

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

que dedicaram suas vidas ao estudo desta arte. Dentre essas pessoas estão Luan Badaró, José Izquierdo, Iuri Passos, Luciana Baraúna, Soraya Souza, Claudecy de Souza (Dofono D'Omolú), Gleu Cambria, Teresita Alfonso, Luanda Pau, Mestre Gato Preto, Prof. Dr. Felix Omidire, Prof. Dr. Julio Naranjo e Eduardo Henrique Oliveira.

As artes das histórias, símbolos, artes plásticas, cantos, claves, toques e as danças dos Orixás escritas nesta dissertação são conhecimentos compartilhados por Dona Cici, pelo Adenan Logun Luan Badaró e pelo Omo Aña José Izquierdo.

Luan Badaró é músico, Adenan Logun do Terreiro Ilê Omin Axé Olo Injena, um jovem que desde criança aprendeu com sua avó e sua mãe as sabedorias e os axés dos Orixás. José Izquierdo é professor e mestre em música e Omo Aña, filho de Aña, consagrado na familia de tamboreros de Batá, Los Aspirinas, de Guanabacoa, La Habana.

3. Orixás

Alguns textos dizem que a palavra Òrìsà não possui uma etimología única. Buscando o seu significado, um deles se encontra no mito apresentado por Ìdòwú (1977).

> Olódùmarè designou Òrìsà (Orixá) para vir ao mundo com Òrúnmilà. Passando algúm tempo Orixá quis possuir um escravo e se dirigiu ao mercado de escravos em Èmùrè, onde comprou Àtowódá. Mostrando-se prestativo e eficiente, Àtowódá logo conquistou o seu senhor e, no terceiro dia de convivência, pediu-lhe a ele que lhe cedesse uma porção de terra para cultivo próprio, no que foi atendido.
> Tornou-se assim, proprietário de terras na encosta das montanhas, que ficava próximo da casa de Orixá. Em apenas dois dias de trabalho limpou o mato, construiu sua cabana e cultivou sua fazenda, deixando o amo muito bem impressionado.
> Mas não havia bondade no coração de Àtowódá, e nele germinou o desejo de destruir o amo. Procurando a melhor maneira de realizar o seu intento, maquinou um plano: havia na fazenda grandes pedras, e uma delas poderia, em momento oportuno, ser deslocada do alto da montanha, de modo a rolar morro a baixo e cair sobre Orixá. Escolhida a pedra adequada preparou-a para que pudesse ser facilmente deslocada. Uma ou duas manhãs depois, Orixá encaminho-se para a fazenda. Àtowódá o empreitava sem esforço, pois seu senhor vestia roupa branca, destacando-se, nítido, na paisagem verde. No momento oportuno Àtowódá movimentou a pedra e, Orixá, entre surpreso e aterrorizado, não teve como escapar e sucubiu sob aquele peso, partindo em muitos pedaços, que se espalharam por muitas partes.
> Orunmilá tomou conhecimento do ocorrido e, servindo-se de certas práticas ritualísticas, recolheu os pedaços de Orixá em uma cabaça. Daí a expressão Ohun-tí-a-ri-sá, o que foi encontrado e reagrupado.
> Alguns pedaços foram levados para Ìranjè, lugar de origem da divindade, e outros distribuídos por todas as partes do mundo.
> Este mito sugere que originalmente Òrìsà era uma unidade da qual

ISSN: 2238-1112

> decorreram todas as divindades. O Uno manifesta-se no múltiplo e que aquilo que é dividido será um dia reagrupado. (ÌDÒWÚ, 1977 apud SALAMI, 2015. p. 55,56).

Dona Cici diz que ela gosta muita da forma como o seu Pai Fatumbi diz o que são os Orixás na história “Um babalawô me contou”.

O Babalawô e fotógrafo Pierre Verger, no livro Orixás diz que:

> O orixá seria, em principio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vinculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, asegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propiedades das plantas e de sua utilização. (VERGER, 2018, p.26)

O Adenan Logun Luan Badaró diz: Orixá para mim, é entender que a natureza está em nosso favor e que o equilíbrio e o trabalho em conjunto é necessário. Ser de Orixá é entender que somos descendentes, frutos da árvore divina que habita o mundo.

Márcio de Jagun define Orixá como:

> Divindade cultuada no Candomblé; deuses africanos; ancestrais de origem africana deificados e que, por seus feitos e personalidades, regem sentimentos, emoções, ações, elementos e fenômenos da natureza. (JAGUN, 2015, p.236)

Buscando as relações entre os Orixás no culto do Candomblé Ketu e os Orixás na prática artística da dança, foram elaboradas as seguintes perguntas: O que é Orixá? Como os Orixás estão presentes na dança? O que significa dançar um Orixá? Na entrevista, realizada via whatsapp no dia 27/03/21, o dançarino, coreógrafo e professor de dança Paco Gomes deu as seguintes respostas:

O que é Orixá para você?

Eu poderia simplesmente lhe responder - Orixás são os deuses africanos que chegaram no Brasil e são cultuados a nível de religião diaspórica em lovação aos antepassados, apesar de todo estágio sincrético que se encontra. Mas eu poderia só falar isso, mas depois dos estudos do Griô Lab que tem todo esse contexto de religião, mitologia comparada, eu acho que é um pouco mais complexo. Eu acho que orixá, na minha concepção hoje é uma manifestação do interno do ser humano, porque não existe orixá sem corpo, o orixá precisa de um corpo para se manifestar. Eu creio que a incorporação de modo geral é a corporação do interno, eu acredito que orixá está no DNA, de quem consegue através de um ritual manifestar

ISSN: 2238-1112

esse personagem, eu não gosto muito da palavra deus, mas que consegue manifestar essa entidade. Eu não acredito que orixá é uma coisa que vem de fora pra dentro, eu acredito que é uma coisa que já está dentro, cientificamente falando, dentro da hidráulica organo-motora, dentro da memória e que é necessário um gatilho como muitos gatilhos psicológicos existem em outras áreas, eu acho que se enquadra um pouco nessa incorporação e manifestação, do que vc me pergunta, o que é orixá. Eu não acredito que é uma força que está fora e que vem na brisa e que entra. Eu não acredito nisso mais, eu acredito que é uma manifestação do interno, eu acho que todas as informações do meu eu hoje, está conectado ao meu tronco ancestral ao tronco ancestral comum

Como os Orixás estão presentes na sua dança?

Uma das coisas que eu defendo é que muita religião antiga se transformou em mitologia porque eles não tinham o recurso do movimento como elemento de memória. A tradição orixá, essa religião afro diaspórica grande parte do seu legado se manifesta a partir do movimento. É sabido e já cientificamente comprovado que não existe memória sem movimento. É toda aquela coisa da Irisina, e que depois transforma em bainha de mielina, passando pelas sinapses e tal, essa questão científica. Então a grande importância do orixá dentro da minha dança é que pelo fato dele ser o legado divino da minha hereditariedade étnica, ele serve como parâmetro em comparação as outras entidades, ou seja, de entidades de etnias diferentes. O orixá para mim é importante porque ele conta a história da minha etnia, ele me ajuda a entender as histórias das outras etnias, porque se você prestar atenção você fazer um trabalho de mitologia ou religião comparada você vai ver as mesmas energias, as mesmas manifestações, só que apresentadas de forma a se adequar a cada etnia em especial. Pra mim uma das maiores importâncias do orixá da minha dança é exatamente essa, é um ponto de partida pro meu trabalho de resgate do tronco ancestral comum, a partir da mitologia e da religião comparada.

O que é para você dançar o orixá?

Eu acredito que dançar o orixá faz parte de um sistema de manutenção de tradição e memória, porque eu estou contando histórias. Mesmo que elas não são totalmente entendidas, mesmo que não exista o interesse muito grande na questão metodológica de interpretação desse movimento, mesmo que ele sendo um pouco subjetivo, dentro dessa subjetividade existe uma narrativa muito clara quando você dança o orixá, dentro dessa subjetividade, creio eu que existe uma narrativa,

ISSN: 2238-1112

que é melhor entendida para quem se aprofunda mais nessas questões ou pra quem faz parte do ciclo religioso que incorpora essa dança. Mas, pra mim dançar um orixá é contar uma história. Eu, nos últimos anos eu não tenho me dedicado muito a parte ritual, religiosa mesmo por muitas decepções, entendeu? Eu acho que o filtro humano vem estragando muito toda essa coisa bela do divino. Regras tem exceção, claro, tem muita casa boa aí mas, eu pessoalmente tive muitas decepções, não por que simplesmente as pessoas dizem – Não porque você é tirado a cientista e fica tirando as suas ondinhas. Mas a importância de dançar o orixá pra mim não está tão ligado ao religioso, ao mero religioso, está mais ligado a memória e herança mesmo.

Em uma entrevista realizada via WhatsApp no dia 30/03/21, a dançarina, coreógrafa e professora mestra em dança Vânia Oliveira compartilhou as seguintes respostas:

O que é Orixá para você?

> Eu traduzo Orixá, Orixá é uma poesia do invisível, mas que é muito perceptível, que atravessa a minha vida, que constrói meu corpo. Não tenho como conceituar Orixá, também pela complexidade dele, pela forma diferente como me atravessa. Dar um conceito para Orixá é reduzir a potência que ele tem, que ela tem, que essa energia tem, que essas energias têm, principalmente para mim na minha vida e na minha movência. Então é algo muito forte, que eu não consigo decifrar, que eu não consigo definir em uma só palavra o que eu sinto. Que é uma energia do invisível que me move, que me conduz a vários lugares que me dão respostas de várias coisas, de várias angústias minhas, mas que também me demonstra muito brilho, muita luz, muita força, e que me conecta comigo mesma, me leva a um mergulho com meu corpo, minha história, enfim...
>
> Que está para além daquilo que é apresentado quando a gente fala de Orixá, o que é corriqueiramente apresentado. Pra saber o que é Orixá, é fechar os olhos e deixar essa energia te guiar, e aí eu acho que a gente consegue chegar a uma noção, que não é um conceito, muito aberta, muito ampla e singular e rica. É uma riqueza, é uma riqueza que não cabe nas nossas mãos, não cabe nem nos nossos corpos, pelo menos no meu corpo não cabe, que é gigantesca (informação verbal). [1]

Como os Orixás estão presentes na sua dança?

> Basicamente, acho que já respondi a segunda (pergunta), como os Orixás estão presentes na minha dança. A forma como eu construo cada movimento tem relação com o que eles me ensinam na vida, o que é o

[1] Entrevista realizada com a dançarina, coreógrafa e professora mestra em dança Vânia Oliveira, via WhatsApp, no dia 30/03/21.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> recuar para avançar, o que é o caminhar de pés firmes, o que é entender a sociedade sem deixar com que ela te engula, mas que você seja parte dela. O que é pensar o movimento não só pelos estereótipos que são apresentados, mas mergulhar em cada símbolo e signo e o que aquilo representa e pra onde pode me levar.
> Os Orixás se apresentam para mim nesse lugar, em pensar uma dança em que meu corpo seja o principal conhecimento a ser explorado, a ser vivenciado, a ser apresentado. E meu corpo sendo pensado nesse lugar, das energias que movem ele e do que ele produz de concreto nessa sociedade. A minha dança ela é pensada muito assim (informação verbal). [2]

O que é para você dançar o orixá?

> Responder estas perguntas dissociadas uma da outra é até não dar conta do que é, do que de fato os orixás se apresentam. Todas essas respostas e essas perguntas, elas estão encruzilhadas.
> O que significa dançar Orixá? É dançar uma força viva, uma força em movência, uma força que é indecifrável, uma força que está presente no dia a dia, que não está distante de mim, que constrói meu passado, presente, futuro; que liga, que costura esse passado, presente, futuro, e que me constrói enquanto sujeita, enquanto corpa dançante. Dançar Orixá pra mim é dançar a vida em todos os planos, vida, vida e vida; dançar corpo em vida, é dançar corpo no sentido de resistência. Que os orixás também se apresentam, assim, como uma resistência e uma criatividade, porque existe um corpo que resiste também. É presentificar todas essas energias, tornar presente toda essa potência, essa energia, essa força que me move.
> Falar de Orixá, é falar também desse lugar mesmo, que nem sempre a gente vai ter uma resposta pra dar, porque a gente não tem. A gente sente a presença, eu sinto a presença do Orixá, eu sei que ele está aqui, mas colocar ele numa caixa isolada para responder, quem ele é que ela é, o que é... é impossível, porque são muitas coisas. É muito forte, muita beleza, muita riqueza.
> A gente relaciona muito Orixá, também, a elementos da natureza, né? Para mim, para além disso, só olhar para os elementos da natureza, mas é compreender até onde esses elementos me levam, e de que forma eles operam no meu corpo, na forma que eles estão presentes no meu dia a dia, no meu fazer diário, no meu pensar a dança, no meu pensar a sociedade. Que cada vez é mais necessário a gente aprofundar isso que nos apresentam sobre os Orixás, porque eles estão para além do que está sendo apresentado. Precisa ser sentido, precisa ser vivido, precisa ser presentificado. A partir daí a gente consegue entender mais um pouquinho sobre entender que é presente e que é real, não está no imaginário; é real, força presente, viva (informação verbal). [3]

Na concepção da pesquisadora, os Orixás na dança são partículas de luz da existência presente na natureza que também estão presentes em todos os seres humanos, que nos conectam com todo o universo. É essa energia que vibra e faz o corpo dançar. Dançar um Orixá é evocar a sua energia, o seu Axé, para dar aos

[2] Entrevista realizada com a dançarina, coreógrafa e professora mestra em dança Vânia Oliveira, via WhatsApp, no dia 30/03/21.
[3] Entrevista realizada com a dançarina, coreógrafa e professora mestra em dança Vânia Oliveira, via WhatsApp, no dia 30/03/21.

ISSN: 2238-1112

dançantes a sua sabedoria, coragem, paciência, delicadeza, atitude, ação e calma. Ao dançar os axés dos diferentes Orixás as pessoas se nutrem com suas sabedorias, se nutrem das suas forças, dos seus fundamentos e ensinamentos.

Dentro da compreensão da potência artística, pedagógica e das linguagens plurais das artes integradas yorubá, no campo da dança muitos são as/os artistas que desenvolveram e desenvolvem trabalhos fundamentados nas tradições yorubás, mediante propostas pedagógicas assim como nos seus processos de criação artística.

4. As Artes Integradas dos Orixás/Orishas

Na dissertação, as artes integradas presentes no culto dos Orixás e Orishas foram apresentadas na ordem do Xirê do Ilê Iyá Omi Asé Iyamasé para poder expor um paralelo. Abaixo se apresenta a ordem do Xirê e a ordem do Orú de Eya Aranla (ordem em que se realizam os toques para os Orishas em Cuba quando se canta e se dança).

Xirê: 1.Exú; 2. Ogun; 3.Oxossi; 4.Omolú; 5.osain; 6.Iroko; 7.Oxumaré; 8.Logunédé; 9.Nanã; 10.Oxum; 11.Obá; 12.Ewá; 13.Iansã; 14.Iemanjá; 15.Xangô e 16.Oxalá.

Orú de Eya Aranla: 1.Eleggua;2. Oggun;3. Oshosi;4. Oricha Oko;5. Inle;6. Babalú Ayé;7. Osain;8. Obatalá;9. Dada; 10. Oggué; 11. Aggayú; 12. Ibeyí; 13. Changó; 14. Obba; 15. Yewa; 16. Oyá; 17. Yemaya e 18. Oshun.

Dona Cici sempre diz que “Os quatro Orixás da dança são Xangô, que cria o Tambor Batá, e o ritmo sagrado dele é o Batá. Depois vem Exú Ijelú, que cria o tambor ilú, depois vem Oxumarê, que já é Fon, que cria o tambor Dan Harum[4] e Oxum, que cria o ritmo e o tambor Ijexá.” Partindo das histórias dos Orixás contadas por Dona Cici, se abordará alguns feixes de luz deste universo, apresentando elementos que abrem possibilidades para o estudo destas artes e para infinita possibilidades de criações artísticas. Também se apresentará a tradução das letras de alguns cantos yorubá cantados para os Orixás e Orishas com suas traduções, os elementos simbólicos de cada Orixá e Orisha, alguns ritmos e a simbologia das danças, pois o objetivo desta pesquisa não é descrever as danças tradicionais.

[4] Informação complementar, dada pelo músico e dançarino James Codjo, de Porto Novo-Benin.

ISSN: 2238-1112

As informações que serão apresentadas sobre os orixás são uma união de informações provenientes das conversas com Dona Cici, amigos e amigas do candomblé e de diversas fontes bibliográficas. Dentro do “Egbé dos Saberes” destaco a colaboração do músico e Adenan Logun Luan Badaró, quem compartilhou seus conhecimentos dos toques, claves e danças dos orixás do candomblé Ketu e a colaboração do músico e omoaña José Izquierdo, quem compartilhou seus conhecimentos dos toques e claves dos orishas da Regla de Ocha e quem fez as transcrições para a escrita musical das claves, toques dos atabaques e toques do tambor Batá.

No Xirê e no Orú Eya Aranla das Artes que será apresentado a seguir, os Itans, Patakis, Orikís, Orins, simbologias dos movimentos, claves e ritmos são expressões artísticas que alimentam o estudo e a criação em dança para a formação dos e das artistas.

Figura 2 - Representação artística de Exu. Fonte: Meet André Hora - SDVoyager - San Diego.

Figura 3 - Representação artística de Elegguá. Fonte: Pataki of Elegua (tumblr.com)

Devido ao formato de artigo somente se mostrar um fragmento da pesquisa, sendo assim apresentado o Orixá e Orisha Exu / Elleguá.

ISSN: 2238-1112

5. Exu

Chamado no Brasil de Exú e em Cuba de Eleguá, este orixá tem muitas qualidades de seu axé. “Exu detentor dos principios básicos da paz e da harmonia, regula a ordem, a disciplina e a organização, opostos da desarmonia, da desordem e da confusão.” (SALAMI,2015, p.139). Exú é o orixá do movimento, da dinâmica. Ele está em tudo, do princípio ao fim. É atemporal.

Na África na época das colonizações, foi sincretizado erroneamente com o diabo cristão pelos colonizadores, devido ao seu estilo irreverente, brincalhão e a forma como é representado no culto africano, um falo humano ereto, simbolizando a fertilidade e sexualidade.

Itan:

> Todos os dias, quando Xangô se preparava para comer seu amalá, Exu Ijelú, atraído pelo delicioso cheiro, entrava no palácio do rei, feito um pé de vento, e arrebatava a gamela de amalá das mãos da moça que servia Xangô. Em poucos minutos, Exu já tinha devorado tudo e saía todo feliz, alisando a barriga. Xangô ficava tão irado, mas tão irado, que quando batia os pés no chão a terra toda tremia e quando balançava os braços eram raios caindo para todo lado. Um dia Xangô recebeu seus filhos gêmeos, os ibejís Taiwo o primeiro gêmeo e Kehinde o segundo. Depois que eles acomodaram, cada um em uma perna de Xangô, perguntaram: “Meu pai, por que o senhor anda tão bravo, fazendo a terra tremer e lançando raios para todos os lados?”
> Xangô disse: “Estou bravo porque todos os dias, quando vou comer meu amalá, Exu aparece e come tudo, me deixando sem nada. Não sei como resolver este problema”.
> Então os Ibejis disseram:” Nós podemos ajudar”.
> Xangô replicou: “Mas vocês são tão pequeninos! Como vão poder contra este Exu?
> Os Ibejs responderam: “Muitas vezes, as crianças entram onde os adultos não alcançam.”
> Xangô então disse: “Está bem confio em vocês. O que devo fazer?”
> Os Ibejis disseram: “Nós queremos que o senhor mande fazer um tambor Batá pequeno, do nosso tamanho, e coloque naquele canto ali e então faça uma festa convidando todos os orixás.”
> Assim foi feito. No momento em que as moças entravam com os pratos de amalá, Exu, atraído pelo delicioso cheiro, entrou feito um pé de vento e parou no meio do salão, todos cabreado, vendo Xangô com uma criança no colo e todos os orixás sentados ao redor. Mesmo assim, olhando para um lado e para o outro, não resistiu e foi pegar o amalá. Então Taiwo, filho de Xangô, disse: “Parado aí, esta comida é do meu pai.”
> Exu disse: “O que você tem de pequeno, tem de ousado. Taiwo respondeu: “O que você tem de grande, tem de bobo; quero fazer um trato com você.”
> Exu ficou todo vermelho e, muito irritado, perguntou: “O que você quer?”
> Taiwo disse: “Vou tocar aquele Batá e você vai dançar. Se você não aguentar, nunca mais vai entrar aqui e comer toda a comida do meu pai.”
> Exu deu uma gargalhada, dizendo: “Eu sou o rei das danças, vamos ver quem vai se cansar primeiro.

ISSN: 2238-1112

Só que Exu não sabia que havia dois meninos gêmeos. Assim Taiwo começou a tocar e Exu a dançar e, quando os seus bracinhos já estavam fraquejando, rapidamente Kehinde, vestindo uma roupa igualzinha à de Taiwo, tomou seu lugar sem ninguém perceber e o ritmo do tambor aumentou ainda mais. Novamente quando os braços do tocador de Batá já estavam cansados, Taiwo o substituiu, e assim fizeram várias vezes até que Exu caiu exausto no meio do salão e disse: “Chega, pare este tambor, você venceu!”
Exu, então se levantou cumprimentou a todos e disse ao rei: “Trato é trato. Como não venci, nunca mais vou pegar seu amalá, mas, por favor, quando o senhor fizer uma festa, deixe o meu pratinho ali fora.”
Xangô disse: “Que assim seja, em todas as festas você será homenageado e será o primeiro a ser servido.” Assim, Exu foi embora satisfeito.
(História contada por Dona Cici no livro Cozinhando História, 2015, p.24)

Toque do Xirê: Vasi

Clave:

Orin:

-Ê igbarabo ê mojubara e bakoxé, igbarabo ê mojubara, Omo de ko e ko igbarabo
ê mojubara elegbara exu lonã.
Coro: Ê igbarabo ê mojubara e bakoxé, igbarabo ê mojubara, Omo de ko e ko igbarabo ê mojubara elegbara exu lona.
-Bara obe be tiriri lonã!
Coro: Exú tiriri Bara obe be tiriri lonã, Exú tiriri.
- Xoxo abe xoxo abe odaba coro ni ejo,laroyê xoxo abe!
Odaba coro ni ejo?
Coro: Xoxo abe xoxo abe odaba coro ni ejo,laroyê xoxo abe!
Laroyê!
Coro: Ogon go rongo.
(Escrita livre realizada por Luan Badaró)

Simbologia da Dança:

Em relação a este canto são características desta dança a movimentação que simboliza a chegada e o deslocamento abrangendo todas as direcões. As duas mãos ficam fechadas, simbolizando a sustentação do Ogó em uma mão e do tridente ou a lança na outra.

Luan Badaró diz que para ele simboliza o domínio do caminho, de saber e conhecer o caminho, da ida, da volta, de um lado e do outro.

Símbolos:

Ogó, tridente, lança.

ELEGGUÁ: Elegguá é o dono dos caminhos e do destino, é o que abre ou fecha os caminhos. É muito travesso. Ele é o mensageiro fundamental de

ISSN: 2238-1112

Olofin.Elegua é o porteiro de todos os caminhos, da montanha e da savana, é o primeiro dos quatro guerreiros junto a Ogum, Oxóssi e Osun. Tem 201 caminhos e suas cores são o vermelho e o preto.

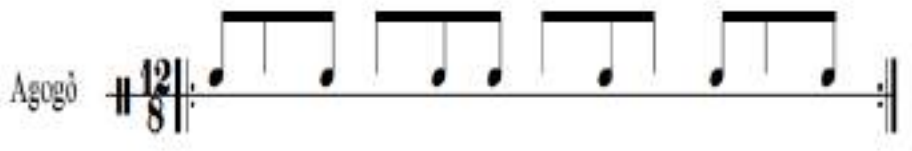
Pattaki: Orula e sua esposa desejavam muito ter um filho que foram a ver Obatalá para pedir-lhe que lhes concedesse. Obatalá que estava empenhado em moldear o primero hombre com argila, lhes explicou que deveriam ter paciência. Mas o casal insistiu. Orula inclusive propôs que levassem a figura que ele estava fazendo.Obatalá aceitou e explicou que devíam colocar as mãos sobre a figura durante doze meses.O casal assim o fez e ao cumprir-se o prazo indicado, o filho cobrou vida. O chamaram Eshu. Naceu falando e com uma voracidade que começou a comer tudo o que encontrava na sua frente.Uma manhã como de costume Orula consultou seu oráculo, este indicó que devía estar todo o día com um machado na mão. Eshu que já havía comido todos os animais, as plantas e até as pedras, entrou na casa dos seus pais com a intenção de come-los. Ao ver ao seu pai armado tentou fugir mas não pode, o ancião o perseguía por toda a casa cortándo-o com seu machado, de cada pedaço nascia um novo Eshu. Duzentos e um Eshu corriam pela casa, até que este, cansado, lhe propôs um trato a seu enfadado pai: “Cada uma das minhas partes será um filho para você e poderás consultar com ele quando desejes.”

–De acordo –disse o sábio– Mas deves devolver tudo o que comeu.

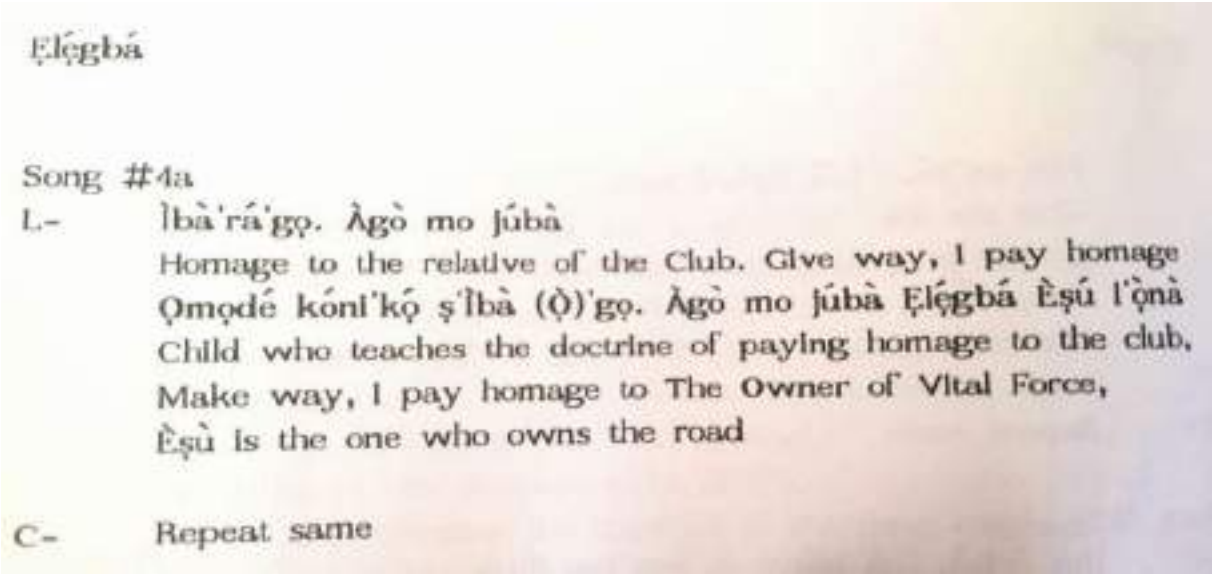
Eshu vomitou o que tinha no seu estômago e as coisas voltaram a ocupar seu lugar.

Toque no Oru de Eya Aranla: Latokpa

Clave:



ISSN: 2238-1112



Ẹlẹgbá

Song #4a

L- Ìbà'rá'gọ. Àgò mo júbà
Homage to the relative of the Club. Give way, I pay homage
Ọmọdé kóni'kọ́ ṣ'Ìbà (Ọ)'gọ. Àgò mo júbà Ẹlẹgbá Èṣú l'ọ̀nà
Child who teaches the doctrine of paying homage to the club.
Make way, I pay homage to The Owner of Vital Force,
Èṣù is the one who owns the road

C- Repeat same

Figura 4: Canto para Elegguá. Fonte: Livro Orin Orisá de John Mason

Neste toque Elegua traz na sua mão um garabato, objeto simbólico do Orisha feito do galho da goiabeira com formato de gancho, este é utilizado na dança para fazer mímica de abrir um camino através da vegetação. O movimento de fechar e abrir os braços também simbolizam o abrir os caminhos. Neste toque o tambor Iyá faz muitas variações e o dançarino vai acompanhando as sub-divisões ritmicas das variações. Em outras danças é característica que Elegguá, corra e fique atrás da porta. Ele dá pulos e se contorsiona, fazendo caretas infantis e brincando como as crianças. Algúns dos seus movimentos poden ser muito eróticos. Fará brincadeiras com as pessoas e poderá desaparecer de vista para aparecer no momento menos esperado. Um passo característico é ficar de pé e dar voltas rápidamente. Siempre se dará à ele um garabato. Os otros dançantes imitarão seus movimientos, no sentido anti horário, individualmente o em grupos. Simbolos: O garabato de goiabeira, as chaves o vermelho e o preto.

Beatriz Gonzalez Lagos
beatrizgonzalezlagos@gmail.com
Possue Licenciatura, Bacharelado e Mestrado em Dança pela UFBA e Especialização em Educação Musical Escolar pela Universidad de Chile. É membro do GIRA- Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-brasileiros e Populares na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. É diretora e professora da Escola Aberta de Dança do Candeal e do Projeto Social “Ballet da Luz”.

Orientadora: Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
Doutora e Mestre em Educação pela UFBA. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Licenciada em Educação Física pela UFPE. É professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança (PPGDança), do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). É líder do GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-brasileiros e Populares.

Referências:

BOLIVAR, Natália. **Los Orichas en Cuba.** Caracas. Ediciones Orishas de Cuba, 1995.
COSTA, Marlena, FREGONEZE, Josmara e SOUZA, Nancy. **Cozinhando Histórias: receitas, histórias e mitos de pratos afro-brasileiros.** Salvador-BA: Fundação Pierre Verger, 2017.
GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
JAGUN, Márcio de. **Orí: A cabeça como Divindade.** 1. ed. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2015.
OMIDIRE, F. **Yorubanidade mundializada: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos.** Tese Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística. 2005.
_____**Pèrègún e outras fabulações da minha terra (contos cantados ioruba-africanos)** EDUFBA,1ª Edição. 2006.
SILVA, Marilza. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016.
SÀLÁMI, Síkírú e RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exú, e a ordem do universo.** São Paulo: Oduduwa, 2015.
VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo.** Salvador-BA: Fundação Pierre Verger, 2018.
_____ **Notas sobre o culto aos orixás e voduns.** Salvador-BA: EDUSP ,2012.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Pisa-pé: um pensamento coreográfico e infâncias negras

Bruno de Jesus da Silva (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este trabalho pretende analisar a brincadeira e/ou jogo pisa-pé como um pensamento coreográfico em seus aspectos éticos-políticos no processo de criação em dança com/para crianças negras e de periferia, a partir do espetáculo para infância "Pau que nasce torto… e o *backyard*" da ExperimentandoNUS Companhia de Dança. Na perspectiva analítica, a abordagem articula os conceitos de racismo, dança, ancestralidade e infância para especular o potencial do jogo coreográfico como produção cênica e experiência investigativa. Autores que dão suporte nas articulações teóricas como Leda Martins (2003), Inaicyra Falcão (2002), Carmem Luz (2019), Renato Noguera (2011), Renato Noguera e Marcos Barreto (2018), Abdias do Nascimento (2019).

Palavras-chave: CORPO. DANÇA. COREOGRAFIA. INFÂNCIA NEGRAS. BRINCADEIRA.

Abstract: This work intends to analyze the game and/or footstep game as a choreographic thought in its ethical-political aspects in the process of creation in dance with/for black children and from the periphery, from the spectacle for childhood "Pau que nasce torto… e o backyard" of the ExperimentandoNUS Dance Company. From an analytical perspective, the approach articulates the concepts of racism, dance, ancestry, ancestry and childhood to speculate the potential of the choreographic game as a scenic production and investigative experience. Authors who support theoretical articulations such as Leda Martins (2003), Inaicyra Falcão (2009), Carmem Luz (2019), Renato Noguera e Marcos Barreto (2018), Abdias do Nascimento (2019).

Keywords: BODY. DANCE. CHOREOGRAPHY. BLACK CHILDHOODS. JOKING.

1. Dança, um modo de existência

Pensar a dança como condição humana, parece uma definição razoável. Condição não como uma perspectiva universalista, pois poderíamos questionar de qual dança se fala? Qual contexto cultural? Embora não seja interesse nem objetivo de responder esses possíveis questionamentos, exercito entender a dança a partir do verbo dançar, como uma ação humana.

Pensar nos espectros gramaticais, dançar é uma ação, e se o verbo flexiona em número, pessoa, tempo, modo e voz, indica processos dessa ação, a ação de dançar. Convoca uma complexidade quando a relação do tempo, modo,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

voz, poderíamos dizer que são elementos da ancestralidade? Ancestralidade como dinâmica de relação familiar, como uma atitude de um futuro, de uma temporalidade fluida. Ancestralidade como uma dimensão analítica de compreensão epistemológica que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura (OLIVEIRA, 2007). Rastros e memórias que nos constituem ainda que não tenhamos consciência e detalhes de cada processo de constituição. O verbo como fenômeno, estado, para além de uma relação estritamente gramatical. O corpo ao dançar é um acionamento de memórias e atitudes daquele momento. Memórias estas que compõem a pessoa no mundo, ou seja, a dança como uma ação no mundo. Uma das condições que constitui a pessoa em seus modos de vida. Várias culturas vão tratar a dança como sua relação contextual. A artista e pesquisadora Marilza Oliveira (2016), nos ajuda a entender essa perspectiva partir do campo das danças negras quando afirma que "[...] na nossa singularidade trazemos toda a humanidade, toda vida, todo cosmo, nos revelando no mundo" (SILVA, 2016, p. 68).

Leda Maria Martins (2003) nos diz que nos rituais africano-brasileiro há transmissão de saberes, entre eles, filosóficos, estéticos e modos simbólicos que vão instituir inúmeros conhecimentos. Um modo criativo de acionamento de memórias e construções de outras a partir da reelaboração de seus repertórios de corpo que na dança implica também em processos cognitivos, modos de conhecer, saber e educar.

Quando apresento essas complexidades para pensar a dança como ação no mundo, interesso-me em partir de relações e contextos nos quais a dança se torna um pensamento, um pensamento no corpo em inúmeros processos. Um deles é a dança como possibilidade de conhecer a si, suas histórias, culturas, relações com forma de existir e dimensões intergeracionais, ou no conjunto dos gestos, hábitos orais e corporais onde se preserva saberes (MARTINS, 2003). A dança gera sentidos. A relação sensório-motora é outro aspecto que convoca o corpo a acionamentos de repertórios corporais, o abraçar, caminhar, colocar a mão na cintura, respirar profundamente com expressão de preocupação ou puxar o braço de alguém para dançar, levantar o dedo na negativa, entre outros acionamentos. Renato Noguera (2011) diz que o pensamento acontece no corpo. E no corpo a ação gera percepção, estados de corpo que envolve órgãos, o coração batendo, o cérebro em sinapses, pois ao dançar tudo terá interferência. O neurocientista Miguel

Nicolelis (2020) contribui ao explicar que na percepção de algo a cada instante, o cérebro confronta modelos internos do mundo em contínuo fluxo de sinais sensoriais, absorvidos no corpo por receptores especializados em transmissão ao sistema nervoso, como um modo de descrever o mundo externo e as condições internas do corpo. Uma reelaboração do que está posto no instante que acontece a dança, e enunciados que compõem saberes.

O corpo em movimento, este que dança, não é qualquer coisa, é dança. Dançar é uma ação que pode ser um ritual religioso, celebração de colheita, rito de passagem, de guerra, de espetáculos e performances de dançarinos, de acasalamento, pode ser um universo de possibilidades, como brincadeiras e jogos, principalmente quando crianças vivenciam esses modos. Cada cultura e suas relações com sua gramática de corpo vai estruturar suas formas de ação, de condição de dança.

> O corpo como lugar simbólico narra, a partir das percepções e sensações experimentadas, situações passadas que se reconfiguram no presente, ganhando diferentes aspectos no gesto e no movimento. (SILVA, 2016, p. 82-83)

Onde as complexidades como condição humana e suas relações ancestrais negro-africana-dispórica estejam na trama como parte de construções de saberes e cultura em diáspora assumidamente responsável e fundante na constituição de modos de existir e de se relacionar na sociedade, principalmente quando se trata de um momento de uma pandemia de COVID-19, onde a casa é o espaço do corpo se relacionar.

Abordar essas dimensões é afirmar que os corpos que dançam são capazes de criar disputa, concordância, discordância e habilidades. A dança como pensamento acontece, ela é viva e se materializa, pois é uma ação, uma linguagem, uma corporificação desses processos, um agir que atualiza os gestos de um mover no ato da dança, como códigos que vão alimentar as heranças daquele corpo em ação, dançando, sociabilizando, interferindo no comportamento interpessoal mediado pelos movimentos corporais e também a partir dos hábitos cotidianos do dançante.

Este artigo não intenta detalhar cada dança, nem as cataloga, mas reconhece que essas acontecem no corpo. E o corpo que move com essas movências de características próprias em relação aos seus contextos, trata do/no

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

corpo como memória dinâmica que encruzilha nossos passados, presentes e futuros. O presente que aciona o passado e futuro enquanto atitude do agora. A dança é sempre movimento de ativação e reatualização de modos de ser em interconexões ancestrais. É no corpo que aprendemos as danças, que aprendemos e apreendemos os saberes.

> Compreender o corpo, a nós, como uma rede de alimento a ampliar nossas concepções de mundo, para perceber, sentir nossas ancestralidades, sabedorias e ciências de pensamentos africanistas para ampliar o conhecimento africano e afrodiaspórico. Importante ouvir os mais velhos como nossas avós, as Mães de Santo, os Pais de Santo, as crianças, os cientistas, os professores e professoras e nós pesquisadores. (SILVA, 2020, p. 32)

Sentir a dança, é dançar tramas que cada contexto dimensiona sua localização de corpo-história-território-vida. Como dançar em casa no limite imposto? As questões abordadas aqui, suleiam ainda mais indagações sem pretensões de resposta definidoras, mas de ampliação da noção de dança.

> [...] dança-se para não esquecer o que se sabe, para não esquecer que há o que não se sabe e que se precisa saber, para trazer à memória ampla aquilo que tem nome, ainda mesmo quando há mistério, que habita o inconsciente e por isso não se esquece. (LUZ, 2019, p. 292)

Nesses dançares que os corpos negros estão implicados. Muitas famílias quando se reúnem em um final de semana para encontros costumeiros, regados de contação de fatos, comidas, bebidas e dança, ela, a dança, geralmente é um dos pontos de celebração, de intimidade quando se dança com o outro ou até mesmo um ato de coragem para aquelas pessoas tímidas. Dançar torna-se um ato libertador. Nesse caso a dança não está pautada apenas numa sequência de passos cadenciados, mas como uma comunicação verbal e não verbal, podendo a dança ser apreendida como um modo de se relacionar nesse contexto, uma condição humana. A dança pode ser encontro e relação. A constância dessas reuniões durante uma vida são experiências vividas que fazem parte de modos de vida de muitas comunidades. A reunião de pessoas da família por exemplo, junto aos vizinhos e estendendo a rua, ao bairro, gera um conjunto infinito de vocabulário de corpo, daquelas pessoas que dançam. Coreografias coletivas e contagiantes, grupos por vezes sem pretensões de institucionalizar o que fazem, apenas fazem, vivem. As pessoas que fazem parte desse ambiente terão um repertório diverso de narrativas, movimentos, vocabulário e gestualidades para sua dança.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Carmem Luz (2019) nos ajuda a pensar a dança como uma ética corporal que se propõe a atualizações de nossas heranças como um processo de não esquecer para lembrar, quando se evoca a dança como manutenção de existência, sobretudo em comunidade. A dança estará marcando presença regada a descontração e tensões. Essa outra forma de se reunir descontraído, celebra o trabalho na coletividade e a integração de comer, beber, cantar e dançar, para se relacionar com o compromisso de manutenção de seu território. O fator coletivo é um herança negro-africana. Na expressão *adjutório*, por exemplo, palavra de origem banto, significa ajuda, auxílio, mutirão, ou seja, a dança está implicada nesse movimento aglutinador. É comum em alguns contextos a comunidade "dar um adjutório", quer dizer, "vamos bater uma laje[1]". O aparato de construir casas que tem cobertura de telhado e passa a ter laje na periferia de muitas cidades brasileiras é um modo coletivo de ser. Esse escape para falar de bater a laje, é dos argumentos da dança como parte do cotidiano da vida e mantenedora de suas histórias, estéticas, ancestralidades, ancestralidade principalmente como pressuposto de comunidade. Nesse pensamento, Carmem Luz contribui para ativar o reconhecimento da dança como rede para preservação de memórias de danças.

> Dança-se pela consciência de ser filho ou filha, neta, neto, bisneto, bisneta... e a certeza de vir antes daqueles que seguem: o coletivo é o centro da experiência; a comunidade, um corpo único, e o relacionamento entre os vivos e os mortos, sua imanência. Os indivíduos existem porque a relação dinâmica com o grupo no espaço e no tempo os constitui e os fortalece. Dança-se, então, para não esquecer quem se é e do que se é, por fazer parte e porque dançar integra o jogo de retribuições e o equilíbrio comunitário. (LUZ, 2019, p. 291)

A noção de comunidade, assim como terreiros de candomblé é herança do pensamento africano. As danças negras em diáspora de modo bem geral são sempre manifestações coletivas, como os sambas de rodas na Bahia e em muitas outras regiões do país, os jongos, o coco em Sergipe e Pernambuco, o tambor de crioula no Maranhão, danças que compõem as culturas locais. O *funk* carioca, o passinho, pagode baiano, que aqui me refiro como danças urbanas periféricas, são atualizações que reconfiguram o legado de povos africanos escravizados no Brasil, "é para não esquecer e lembrar de nós mesmos e dos outros que dançamos" (LUZ, 2019, p. 297).

[1] Placa de cimento e pavimento para construir teto de residências.

ISSN: 2238-1112

Após situar conceitualmente a noção de corpo e dança nesta abordagem, trato a noção de infância de crianças negras a partir da racialização, tão fundamental para o entendimento de que a ideia de infância não é universal e pautada na branquitude e sim em infâncias tendo o racismo como importante elemento marcador de seus lugares no mundo. O racismo marca o nosso tempo com acordos em vigência de dominação sustentado pelo aniquilamento, morte, humilhação, epistemicídio e tantos outros mecanismos de extermínio e controle da população negra no Brasil. No campo da dança não seria diferente, principalmente com as crianças negras.

A abordagem de "racismo estrutural" desenvolvido por Silvio Almeida (2018) explica as relações raciais estabelecidas na sociedade. Para o autor, o racismo é um modo estrutural social que funciona de modo normalizado cotidianamente, produz e reproduz sistematicamente práticas racistas que constituem relações políticas, históricas, econômicas, jurídicas e até familiares. O racismo tem a raça como fundamento, manifestado por meio de práticas de discriminação e geradoras de desvantagens e privilégios para indivíduos e grupos racialmente identificados. Nesse sentido, racializar de forma breve é ter a noção e percepções de que esse postulado afeta os imaginários das esferas de produção de conhecimento e as intelectualidades do corpo. Os corpos negros foram historicamente cerceados de significância, pois com a chegada nas Américas, via escravização, as pessoas negras foram transformadas em moeda escravista. Assim como para Fanon (2008) o racismo é uma maneira de operação no agir e compreender o mundo do sujeito.

O racismo reforça o imaginário social por vários mecanismos, como os meios de comunicação, e principalmente pelo sistema educacional, sobretudo, a educação tem o poder de aprofundar o racismo. Almeida nos diz que o racismo constrói intelectualmente, o racismo científico é um modo de manutenção da estrutura de dominação. Não existe racismo sem produzir intelectualmente, sendo assim o racismo se dá e afeta no/o corpo.

Esse corpo que afeta e é afetado, é o corpo que dança suas memórias, seus modos de sentir o mundo.

ISSN: 2238-1112

2. Pisando no pé

O pisa-pé, um jogo conhecido em várias regiões do Brasil, apresenta algumas variações, mas mantém uma estrutura comum desde as regras à sua metodologia. Uma das configurações do jogo é a formação de uma roda de crianças, todas colocando um dos pés no centro da circunferência formada. Enquanto os pés estão no centro, e depois disso dá-se um pulo para trás e os participantes vão dizendo a ordem de quem será o primeiro, segundo de acordo com as regras propostas, até o último a jogar. O primeiro participante tem de tentar pisar no pé de alguém com um único passo ou pulo e ficar onde chegou, ou na mesma pose congelada. A pessoa responde tentando tirar o pé rapidamente num outro único passo ou pulo e congelar também. Quem tiver seu pé pisado, sai da roda e passa ao estado de observador.

Figura 1: cena do espetáculo "Pau que nasce torto… e o *backyard*", direção e coreografia Bruno de Jesus e elenco da ExperimentandoNUS Cia de Dança. Foto: João Milet Meirelles.

O pisa-pé se transformou em um procedimento criativo na montagem do espetáculo infantil "Pau que nasce torto… e o *backyard*" da Companhia de danças negras ExperimentandoNUS sediada na cidade do Salvador. O espetáculo circulou em quilombos, periferias entre 2014 e 2019. Ao compreender uma brincadeira que se transforma numa dança em que corpos geram rotas, caminhos de tomadas de decisão, o fazer escolhas a partir da relação se implicando em dimensões políticas

ISSN: 2238-1112

do/no corpo movida no compasso das (tentativas de) pisadas de pé sequenciadas, "[...] o corpo é um tecido bordado com búzios onde crianças brincam" (SILVA, 2020, p. 25). A partir deste jogo se configura um procedimento cênico para pensar na criação de espetáculos para infância de crianças negras e de periferia.

A professora e pesquisadora Inaicyra Falcão Santos (2002) nos diz que a memória articulada à qualidade expressiva do movimento do corpo contempla aspectos rítmicos, dinâmicos e impulso ao jogo, que elaboram outras narrativas. Neste sentido os aspectos que autora aborda diz respeito ao corpo e ancestralidade, logo o corpo negro, redimensiona a experiência do pisa-pé, apresentando-se como um estimulo de reelaboração de práticas de processos complexos como o racismo.

Um campo de futebol no bairro dos Barris em Salvador, nas tardes de sol a pino, o processo de experimentação com os bailarinos da ExperimentandoNUS Cia de Dança com o pisa-pé era realizado no chão de barro vermelho. Nesse primeiro momento as memórias afetivas eram ativadas por meio do jogo e toda arquitetura, textura, sentidos e ambientes propostos. A insistência de continuar no pisar-pé partiu das infinitas possibilidades geradas pelo corpo durante o jogo. Eram muitas imagens, gestos, ações, relações, intensidades, possibilidades, caminhos. O jogo passa a configurar um procedimento coreográfico, e a coreografia um pensamento. Renato Noguera (2011) diz que o pensamento só é possível com o corpo, logo as rotas e elaborações coreográficas não seria um pensamento, um modo de operar com a linguagem da dança? Subsequente a essa experiência para montagem do espetáculo que estreou em 2014, novas experimentações a partir do pisa-pé foram desenvolvidas nos Quilombos do Tereré, na cidade de Cachoeira ambas na Bahia, nos quilombos de Águas Pretas e Nazaré no sertão do Ceará, no Condomínio Cultural em São Paulo e no morro do Fubá na cidade do Rio de Janeiro. Ao apresentar o espetáculo, as crianças passavam a ser os responsáveis pelos acontecimentos, ou seja, eram elas que direcionavam com a mediação dos bailarinos o desenvolvimento da obra.

O espetáculo era cada lugar que lhe configurava, ou seja, cada contexto surgia inúmeras danças a partir do pisa-pé em tempo real com aquelas crianças dançantes criadoras. Para Silva (2020) o corpo negro ressignifica e reconfigura modos de ser e sentir em relação ao seu contexto. Nesta abordagem o interesse é pensar na brincadeira como jogo coreográfico que corporifica e problematiza processos complexos de criação e estratégias de sobrevivência em coletivo, ou seja,

ISSN: 2238-1112

relações éticas-políticas. O coletivo no sentido de comunidade, grupos de crianças negras que brincam, se relacionam em seus contextos de ajuntamento interferido pelos marcadores sociais. A professora e pesquisadora Inaicyra Falcão (2002) diz que a experiência artística através de vivências de eventos reais, neste caso o pisa-pé, afeta e é afetado pelos conceitos estéticos e simbólicos promovidos pelo jogo, postulado neste resumo como procedimento. A medida que era repetido o jogo, a competitividade traduzida em estados de corpo apresentava também em ações e estratégias elaborações para poder pisar no pé de quem estava no jogo, e ao mesmo tempo driblar as possibilidades para não ter o pé pisado e continuar no jogo. Essas interações mediadas pelo coreógrafo, que observava atentamente, propondo o cuidado com o corpo para não se machucar e nem machucar os outros participantes.

Figura 2: cena do espetáculo "Pau que nasce torto… e o *backyard*", direção e coreografia Bruno de Jesus e elenco da ExperimentandoNUS Cia de Dança. Foto: João Milet Meirelles.

Como um jogo se transformou em um procedimento coreográfico? Primeiro entender que a possibilidade de aquecer o corpo de uma forma divertida, com ativação muscular, trabalho de articulação, e com várias intensidades e interação coletiva imediata. Nas repetições e estímulos e regras criadas pelo mediador, este coreógrafo, ia gerando ações e trajetos como desafios. Eram produzidas danças distintas. Uma breve observação é que cada corpo apresentava no momento do jogo reprodução de agressividade na medida que usava a força para

ISSN: 2238-1112

se manter no jogo, ao mesmo tempo que coletivamente a mediação alertava sobre as regras. A criança pode ter no jogo um grande aliado na construção de subjetividade, pela capacidade de desvelar o que está em potencial escondido, silenciado e negado.

O professor Júlio Tavares (2012), ao tratar do jogo na perspectiva da capoeira, contribui quando nos diz que ao jogar, as movimentações no corpo juntamente com golpes lançados, configurará em linguagem corporal. Tratando do jogo enquanto modo e ação do/no corpo, entendendo os golpes nesse caso, como ação de pisar no pé, produzem gestualidades, o que Tavares diz que o gestual lúdico tem no corpo pontos emissores que marcam a emissão da partida, demonstra um legado de corporeidades de que os jogos africanos se expressam de forma interativa através da linguagem com o mundo.

O jogo, a partir das suas regras estabelecidas enquanto possibilidade de roteiro coreográfico, permite desenvolver infinitamente ações e proposições estéticas de improvisação em tempo real. Cada elemento inserido transformava todo o jogo em potenciais cênicos.

Figura 3: cena final do espetáculo "Pau que nasce torto… e o *backyard*" de direção e coreografia de Bruno de Jesus e elenco da ExperimentandoNUS Cia de Dança. Foto: João Milet Meirelles.

Esses modos de coreografar os corpos em jogo, convoca responsabilidade individual no coletivo. A atenção e todas as complexidades das crianças negras com os corpos agenciados pelo pertencimento e protagonismo em

comunidade. Nesse sentido o conceito de infancialização do professor e filósofo Renato Noguera e Marcos Barreto (2018) ao tratarem a infância como uma condição de possibilidade de novos modos de vida, um agenciamento de provocações de tensões e encantamentos em relações política-educativas, nos ajuda a perceber o quão de riqueza e narrativas em encruzilhada no ato do jogo se relacionam.

O professor e filósofo carioca Renato Noguera (2011) parte da afroperspectividade como uma forma de abordagem plural, reconhece modos de existência em várias perspectivas que demarcam repertórios africanos, afrodiaspórico, indígenas e ameríndios. Uma proposta que objetiva favorecer uma democracia cognitiva, possibilidades de gerar conhecimento, educar e ser educado, possibilidades de produzir, conhecer e reconhecer outras epistemologias, pensamentos, enriquecendo os estudos e pesquisas, pois são caminhos criativos e argumentativos. A afroperspectividade é uma forma de pensar de povos africanos e afrodiaspórico. Segundo Noguera, a afroperspectividade baseia-se num tripé composto pela afrocentricidade, pelo quilombismo e pelo perspectivismo ameríndio, sistematizados por Molefi Kete Asante (1987), Abdias do Nascimento (2019) e Eduardo Viveiros de Castro (1996). Noguera nos diz:

> É importante dizer que no coração da filosofia afroperspectivista urgem tambores, berimbaus, atabaques, tamborins e uma cadenciada orquestra de instrumentos de percussão, sopro e cordas que molduram os movimentos que acontecem na roda onde os conceitos emergem, nascem, habitam, são criados e recriados a partir de coros de vozes de muitos grupos étnicos. O coro que canta no coração da filosofia afroperspectivista é formado por vozes de bambaras, asantis, fantis, ovimbundos, chöwkes, fulas, mandingas, jejes, nagôs, benguelas, soninkes, massais, umbundos, dogons e tantos outros, às vezes, com modos de um domma e, por outras, de uma maneira griot. (2011, p. 09)

Nesse contexto, assumir o pisa-pé como um modo capaz de produzir narrativas, reelaborar possibilidades éticas no que tange uma proposta de espetáculo de dança na rua, diferentes das produções hegemônicas, em que as crianças dão o tom do roteiro e interage em tempo real, é evocar o pertencimento denegado no que diz respeito a coletividade, e como a produção de saberes no corpo com a dança gera implicações de crianças negras e artistas negros juntos na cena. Eduardo de Oliveira (2007) nos diz que a ética é um modo de educação de corpos, de criação de realidades em busca de experiências de liberdade e compromisso, logo o jogo possibilita o experimento ético no corpo ao jogar.

ISSN: 2238-1112

No caminho da afroperspectividade, a infância é uma possibilidade mais sincera da educação e o fundamento ético para conviver na instabilidade de existência. Noguera e Barreto (2018) nos dizem que a infância é uma proteção humana e capaz de produção de realidades e imaginação infinitas, no aspecto em que a educação na proposta da infancialização pode ser organizada a partir de princípios éticos afroperspectivistas. Compreendo que ao propor a infancialização o autor assume a experimentação da vida como um modo brincante que reconhece que experimentar o mundo e suas inúmeras relações com outros é conhecer a si e o que afeta o outro.

Figura 4: cena final do espetáculo "Pau que nasce torto… e o *backyard*" de direção e coreografia de Bruno de Jesus e elenco da ExperimentandoNUS Cia de Dança. Foto: João Milet Meirelles.

É com a coreografia que a organização das possibilidades de experimentação com o jogo do pisa-pé surge como procedimento para criação em dança, uma vez que a ativação da memória de cada dançarino interage com os espectadores criadores, estes que experimentam no palco, produzindo em tempo real esses estados de corpos que narram coreograficamente seus modos de vida, e se permite a tramar a criação coletiva com o mundo real em termos estéticos e relacionais. Inaicyra Santos (2002) propõe que a relação artística, espiritual e simbólica durante o processo criativo em dança resultará na proposta e experimentação no corpo. E na ideia de tonificar essa dança, partindo para conceber as cenas do espetáculo, associava-se a outros elementos como objetos que se

ISSN: 2238-1112

relacionam com as experiências partilhadas. Amélia Conrado (2015) nos diz que processo criativo em dança em potencial é um estudo do corpo desde a diversidade de procedimentos técnicos às experimentações com ou sem elementos, objetos cênicos. Os elementos são os corpos e suas histórias que se relacionam no jogo.

3. Inconclusão

Na experimentandoNUS cia de dança, o jogo do pisa-pé é um modo de aquecer, alongar, interrelacionar, ou seja, exercício preliminar para iniciar o trabalho em dança. Um ativamento quando a partir da noção da infancialização interpretar a vida com o movimento no/do próprio corpo. A infancialização parece se fazer presente nos processos coreográficos, onde o pensamento dança é uma ação no mundo. Um lugar de trânsito investigativo do corpo que propõe relações estéticas, ética e políticas e insere a todos de acordo aos seus contextos de crianças negras e periféricas, ser coautora da proposta cênica em Dança.

Muitas das crianças podem até nem compreender que é uma proposta de dança, ou um espetáculo, ou um acontecimento cênico. Mas a relação de artista e espectador co-criador, nos convoca a experimentar em tempo real, e trazer à tona estéticas do cotidiano como pertencimento e abertura de novas combinações, configurações e construções de modo de vida.

A experiência do espetáculo "Pau que nasce torto… e o *backyard*" a partir do jogo pisa-pé nos desconcerta no que diz respeito a produção de artes para infâncias que não contempla crianças negras, e não levam em consideração toda a possível concepção de mundo e sistêmica na sociedade. Como diz Noguera, "infância é a experiência de percorrer caminhos" (NOGUERA, 2017, p. 365).

ISSN: 2238-1112

Figura 5: cena final do espetáculo "Pau que nasce torto… e o *backyard*" de direção e coreografia de Bruno de Jesus e elenco da ExperimentandoNUS Cia de Dança. Foto: João Milet Meirelles.

Inconcluir é continuar na investigação enquanto possibilidade metodológica e analítica de constatar em alguma medida que o pisa-pé sugere potencial a partir do corpo negro que dança e das danças negras, como contribuição epistêmica no campo e como as linhas de fuga dos corpos pretos que dançam, que estão nas experimentações e acionamentos ancestrais como geradoras de sentidos e sabedorias e como estas contribuem e podem contribuir para a larga e infinita produção de conhecimento, partindo de outras lógicas, outras estéticas, desde a perspectivas históricas e como trazemos a criatividade como uma atitude revolucionária.

Bruno de Jesus da Silva
(UFBA)
E-mail: bruno.danca@hotmail.com
Bailarino, coreógrafo e pesquisador em dança. Doutorando e Mestre em dança pelo PPGDança UFBA. Professor substituto Dança UFBA. Idealizador do EPA! Encontro Periférico de Artes, diretor do filme RAIMUNDOS: Mestre King e as Figuras Masculinas da Dança na Bahia. Integra o grupo de pesquisa GIRA, e o Grupo PORRA, ambos pela UFBA.

Orientadora: Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
E-mail: ameliaconrado@ufba.br
Professora doutora, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. De 1998 até 2017 atuou como docente junto à Faculdade de Educação da UFBA. É pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDanca). Líder do GIRA - Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares (Diretório dos Grupos Pesquisa do CNPQ).

Referências

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

ASANTE, Molefi, K. **The Afrocentric Idea**. Philadelphia: Temple University Press, 1987.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 1996.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Maria Meia noite: Pesquisa Cênicas afro-brasileiras e Desafios do processo Criativo em Dança. **Repertório**: teatro & dança / Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. - Ano 18, n. 24 (2015.1). Salvador: UFBA/PPGAC.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

LUZ, Carmen. Sobre não esquecer e lembrar. *In*: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: vol. 2 Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. (2003) (p. 94-112). *In*: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: vol. 2 Antologia. São Paulo: MASP, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 2019.

NICOLELIS, Miguel. **O verdadeiro criador de tudo**: como o cérebro humano esculpiu o universo como nós o conhecemos. São Paulo: Planeta, 2020.

NOGUERA, Renato; BARRETO, Marcos. Infancialização, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. **Childhood & Philosophy**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, set.-dez. 2018, pp. 625-644.

NOGUERA, Renato. **Denegrindo a Filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectiva**. **Griot** - Revista de Filosofia. Amargosa, Vol. 4, N. 2, 2011, p. 1.

_____. Pinóquio e Kiriku: infância (s) e educação nas filosofias de Kant e Ramose. *In*: ALENCAR, Marta Vitória et al. (Orgs.). **Filosofar e Ensinar a filosofar**. São Paulo: ANPOF, 2017, p. 107-125.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

SANTOS, Inaicyra Falcão. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. EDUFBA. Salvador, 2002.

SILVA, Bruno de Jesus da. **Opaxorô, Ofá e Oxê**: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva. 160 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32120>. Acesso em: 19 mai. 2021.

SILVA, Marilza Oliveira da. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira**. Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19743/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Marilza%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2020.

TAVARES, Julio. **Dança de Guerra**: arquivo e arma (elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira). Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Improvisando para (sobre)viver: diálogo entre danças pretas urbanas de resistência

Bruno Novais Dias (UFBA)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O intuito dessa escrita consiste em apontar um elo a partir da improvisação entre diversos movimentos de corpas políticas e grupos de danças urbanas, dialogando com os entendimentos do povo dagara sobre o amor descritos por Sobonfú Somé (2013) e Renato Noguera (2020), almejando apontar possíveis forças de (re)existência e aquilombamento (NASCIMENTO, 2018). Além desse tema, considerações acerca das terminologias “danças urbanas” e “danças de rua”, e uma conexão com o conceito em construção nomeado de *Quilombos de Afetos*, desenvolvido pelo mesmo autor em sua pesquisa de mestrado em dança.

Palavras-chaves: DANÇAS URBANAS. IMPROVISAÇÃO. AMOR. AQUILOMBAMENTO. QUILOMBO DE AFETOS

Abstract: The purpose of this paper is to point out a link between the improvisation, the political body movements and urban dance groups, in dialogue with the understandings of Dagara people’s knowledge about love described by Sobonfú Somé (2013) and Renato Noguera (2020), desire to to emphasize possible forces of (re)existence and “aquilombamento” (NASCIMENTO, 2018). In addition to this theme, considerations about the terminologies “urban dances” and “street dances”, and a connection with the concept under construction named “Quilombos de Afetos”, developed by the same author in his master's research in dance.

Keywords: URBAN DANCES. IMPROVISATION. LOVE. AQUILOMBAMENTO. QUILOMBO DE AFETOS

Danças Urbanas: Construindo pontes subversivas

> Mas quando se mergulha em direção ao centro de si, em busca de uma compreensão de seus modos de fazer e existir dançando para se relacionar com o que veio antes, tudo se torna mais complexo. Quando o falar de si é falar de contextos periféricos, contextos afro-diaspóricos, ameríndios, relacionados às ancestralidades e às memórias pouco celebradas nos contextos sociais hegemônicos, falamos de dançar a contra-história e fazer nascer do oco de si a garantia da historicidade dos que, à margem, se atualizam num fazer da arte encruzilhada. (IESUS; MAYUMI, 2018, p. 54)

Acredito que iniciar com essa citação extraída do livro *Fragmentos de uma encruzilhada* (2018) do coletivo *Fragmento Urbano* da periferia de Zona Leste de São Paulo, abre a roda para tecermos sobre esse tema tão complexo e necessário. De tão árduo esse *corre*, já assumo que esse título carrega uma

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

redundância quando passamos a entender mais da nossa história preta na dança. Quem me apontou essa questão, foi Jô Gomes[1], minha amiga e uma das entrevistadas para a construção desse texto. Assim que falei qual era o título ela me disse "- Mas toda dança urbana é PRETA!". Fui pego de surpresa e fiquei pensativo, buscando entender se a escolha desse nome foi na busca de uma afirmação dos meus sujeites[2] de pesquisa ou falta de informação da minha parte. Cheguei à conclusão que um pouco dos dois, afinal, um dos motivos que me instigou a querer escrever sobre esse tema – além do meu envolvimento profissional e experiencial – foi a dificuldade de encontrar na academia estudos voltados a discutir sobre as danças urbanas de uma maneira mais política.

Antes de nos aprofundarmos sobre a improvisação que proponho nesse texto como um possível elo que coloca em encruzilhada diversos estilos e práticas de danças pretas criadas na rua, boates ou outros espaços tidos como marginalizados, acredito que seja importante trazer um breve debate sobre o que estou entendendo como *danças urbanas* nessa escrita. Primeiramente, aviso que o intuito aqui não é fechar nenhum termo "guarda-chuva" que defina o que são essas danças e estilos, e sim, localizar de que lugar, sujeitos e contextos estou me referindo. Além disso, como um posicionamento político enquanto artista/pesquisador negro e *gay*, afirmar em minhas obras uma estética e influência das danças urbanas, que desde a infância sou atravessado por esses movimentos.

Esse termo provisório, refere-se a estilos derivados do movimento *Hip Hop* – como o *Popping, Looking, Krump, house* - e outras vertentes como o *Voguing*, Passinho, Pagode Baiano, entre outres que surgem a partir de um processo de *aquilombamento*[3] (NASCIMENTO,2018) nas periferias gerando potências criativas de produção artística/politicas. A grande maioria possui um crescimento e reconhecimento nas capitais, e que ganham forças ao se aquilombarem contra

[1]Joceline Gomes (Jô Gomes) – DF, é bailarina, coreógrafa, pesquisadora e professora de danças africanas, do continente e da diáspora, tradicionais e urbanas. É mestranda em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pós-graduada em Dança e Consciência Corporal pela Estácio.

[2] Como escolha política, esse texto irá transitar entre uma linguagem que priorize pronomes femininos e neutros, para evidenciar a presença predominante do patriarcado colonizador em nossa linguagem, contemplando também as pessoas de gêneros não-binaries.

[3] Conceito de Beatriz Nascimento que propõem a união dos negros como estratégia política de enfrentamento e de cura, baseado nas histórias dos Quilombos brasileiros e dos estudos e lutas de Abdias Nascimento. (NASCIMENTO, 2018)

violências sociais como o racismo, machismo, LGBTfóbia entre outres, trazendo essas corpas como reinvindicação, (re)existência e exemplo de organicidade.

Um dos apontamentos feito por Tiago Reis[4] – também convidado para ser entrevistado para esse texto – quando perguntado o que seriam as danças urbanas e quais "estilos" entrariam nessa categoria, ressaltou que tanto o *Fragmento Urbano* – grupo que o mesmo ajudou a fundar e integra até hoje – quanto outros coletivos de São Paulo, estão atualmente questionando a utilização desse termo, tendo em vista que em suas palavras foi "criado pelos brancos"[5]. Reis pontua que atualmente ele, juntamente com os grupos mencionados, prefere utilizar o termo *dança de rua* ou *street dance*, como uma escolha política para reafirmar de onde esses sujeitos vieram e produzem suas obras e eventos.

Vanilton "Lakka" Freitas (2015) em seu artigo *A cena das danças urbanas em cena: a interface danças urbanas e dança contemporânea*, menciona uma fala do artista pesquisador de São Paulo Frank Ejara, no qual aponta a sua escolha em preferir o termo danças urbanas:

> Em 2005, o coreógrafo e pesquisador Frank Ejara propôs o termo Danças Urbanas no lugar de Dança de Rua. Para Ejara, o termo Dança de Rua não contribuía para a aceitação social das danças, já que o uso da partícula Rua não era bem-vinda e expunha os praticantes a uma interpretação equivocada das suas origens. Além disso, entendia que a tradução Street Dance, não coincide com Dança Rua, já que Street Dance nos E.U.A. diz respeito a danças populares em geral e não danças Hip Hop. Por fim, explica que as danças associadas à Cultura Hip Hop não surgiram na rua, mas em vários ambientes como Boates, TV e Igrejas, portanto não faria sentido chama-las de Dança de Rua. [FREITAS (LAKKA) *apud* EJARA, 2015, p. 07]

É nítido ver um projeto de higienização estrutural muito presente nessa fala de Frank, pois mesmo sendo um artista preto de periferia que possui um papel importante na cena paulistana do *Hip Hop*, ele acredita que associar a palavra "rua" poderia afastar possíveis públicos e participantes na época. Esses sujeites no qual ele se refere são em sua grande maioria pessoas brancas de classe média alta de academias e grupos renomados, principalmente quando considerando os altos

[4] Tiago Reis é de Guanazes (SP), é cofundador e intérprete criador do Grupo Fragmento Urbano. Ativista do movimento Hip- Hop, Arte educador e professor de Street dances em espaços culturais na cidade de São Paulo.

[5] Tanto a entrevista com Tiago Reis, quanto a com Jô Gomes foram realizadas em *Live* através da plataforma *Instagram* do Núcleo EUS – grupo no qual sou integrante e fundador junto com os artistas Jordan Alves, Leonardo Luz e Vinicius Revolti – e serão utilizadas nesse texto citações diretas e indiretas das entrevistas feitas com os mesmos. Os encontros podem ser vistos através do link <https://www.instagram.com/nucleoeus/channel/?hl=pt-br>.

valores de inscrição, custos de viagens e hospedagens para participar desses festivais, excluindo na maioria das vezes grupos periféricos que não possuem condições financeiras de competir. Nesse sentido, o comentário de Tiago se faz bem eficaz, levando em consideração que geralmente os organizadores desses grandes eventos são pessoas não pretas.

Já no livro titulado *Dança de rua* de Ana Ribeiro e Ricardo Cardoso (2011), indicam que dança de rua:

> [...] é a dança realizada na rua, este termo teve origem com o *Funk* e se firmou com as festas ao ar livre as (*Block Parties*) em Nova York, por volta de 1969, portanto podemos dizer que engloba o *"Rocking"* e o *"Breaking*". [...] Contudo, constantemente, o termo *"Street Dance"* e sua tradução "Dança de Rua" são utilizados em festivais, projetos sociais, academias e escolas de dança do Brasil englobando diferentes vertentes das danças urbanas (*locking, popping, house, krump* etc.) em uma única terminologia, não é o ideal, mas é o mais comum. (CARDOSO; RIBEIRO, 2011, p. 21)

Dialogando ainda com outro autor, Rafael Guarato diz que "[...] a dança de rua trata-se de um termo que designa uma dança que mescla, inicialmente, *break, jazz e funk.* (GUARATO, 2008, p. 41). O autor não chega a realizar uma crítica ao termo danças urbanas, mas em seu livro *Danças de rua: Corpos para além do movimento – Uberlândia 1970-2007* (2008) prefere utilizar *danças de rua* para se referir as modalidades dos estilos advindas do movimento *Hip Hop*.

Ainda assim, a escolha em permanecer com o termo *danças urbanas* envolve algumas questões. A primeira é que ao relacionarmos estilos como o *Voguing*, que enquanto configuração de uma dança surge primeiramente na cultura *ballroom*[6] *com as corpas* LGBTQIAP+[7], não podendo performar nas ruas de Nova York – cidade na qual o mesmo surge – por correrem risco de ser violentadas devido suas identidades de gênero e sexualidade, e passam a criar seus eventos em casas e galpões no Harley - e posteriormente no Brooklin, - para terem um lugar seguro para performarem suas sexualidades, danças e estilos (SANTOS, 2018).

[6] A cultura dos *Ballrooms*, surgida em Nova York em meados do fim da década de 70, consiste em uma comunidade performática e de competição LGBT que, em sua formação original, era majoritariamente parte de uma expressão cultural negra e latina dos EUA. (SANTOS, 2018, p.06)

[7] Sigla que representa atualmente os corpos dissidentes, que na ordem diz respeito aos grupos de Lésbicas, Gays, Bissexuais Transsexuais (ou Travestis), *Queers*, Intersexuais, Assexuados, Pansexuais e o + abarca outras possíveis identidades e sexualidades que possam vir surgir. Na época mencionada a sigla utilizada era "GLS" que só contemplava os Gays, Lésbicas e os "simpatizantes", que eram os hetéros que apoiavam o movimento. Resolvemos utilizar o termo atual, por entender que todas essas corpas mencionadas sempre existiram, só não havia o conhecimento das terminologias que conhecemos hoje.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Ou até mesmo o Passinho, que surge nos bailes *funks* nas periferias do Rio de Janeiro, quando os menores de idade *colavam* nas horas inicias dos eventos e ficavam dançando "[...] os passos complexos dos pés, misturados com movimentos mais simples de mãos e braços, a fusão de diversos estilos de dança" (MIRANDA, 2016, p. 10), e precisavam sair antes da meia noite devido a idade. Posteriormente ganhando mais força com as redes sociais em razão do "[...] lançamento da música *Passinho do Menor da Favela* dos MC's Vakão e Sabará e foi produzida pela Equipe de Som *Furacão 2000*, em 2008" (MIRANDA, 2016, p.16).

Além disso, assim como Jô Gomes que inicia sua trajetória com estilos derivados do *Hip Hop* em uma academia de dança, a minha inserção nessa cultura foi através de clipes de *Black Music* e dançando Bonde do Tigrão[8] em casa e nas festas de famílias, evitando de *colar* com o pessoal do *hip hop* do meu bairro, com medo de sofrer alguma descriminação por conta da minha sexualidade.

Trago esses exemplos para mostrar que nem todos os sujeitos, grupos e estilos advém das ruas, e por isso permaneço com o termo de *danças urbanas* nessas escritas, pois apesar de todas as possíveis armadilhas que o mesmo pode carregar – assim como qualquer nomenclatura que procura agrupar estilos de dança – assumo o risco por entender que ainda assim a grande maioria desses artistas que fazem parte das manifestações referidas, conseguem se localizar quando essa expressão é mencionada.

Proponho utilizarmos o termo *danças urbanas* como ato político e como força de união, ao pensarmos na diversidade de grupos e estilos que antes não se imaginavam com a possibilidade de trocar juntes a partir de suas semelhanças históricas e sociais. Talvez haja quem questione o termo "urbano" como excludente, pois aparenta deixar de fora danças que acontecem em espaços rurais ou litorais, mas aponto que a ideia aqui é encontrar um termo provisório que seja de fácil acesso para o próprio público no qual estou me referindo, sendo que independente das opiniões sobre sua origem e significado, dentro das possibilidades é o que mais chega rapidamente para os artistas da área, quando pensamos em um público no cenário nacional.

[8] Grupo de Funk carioca que fez muito sucesso no final da década de noventa.

Improvisação e o amor: A potência de ser quem se é

Quando leio e releio a citação mencionada no início desse texto do *Fragmento Urbano*, fico imaginado ela sendo elaborada durante um momento de improvisação. Digo isso, pois quando os autores mencionam esse mergulho em si para se encontrar, dialogando em *encruzilhada* com os nossos ancestrais, é a sensação que tenho quando estou improvisando em meus processos.

Quando perguntei para Jô e Tiago como acontecia e qual a importância da improvisação nos seus contextos de práticas que os formaram enquanto artistas, foi muito interessante ambos trazerem a figura da "roda" como um espaço seguro de compartilhamento em seus coletivos. Jô que atua em diversos estilos de danças urbanas como *Voguing, Funk, Passinho, Dance hall*, Kuduro e *Afro House,* apontou que esse processo de roda é muito comum nos eventos e ensaios desses grupos. Com um enfoque no *Voguing*, que atualmente a mesma faz parte de duas *houses*[9] - Pioneer *House of Hands Up* (DF) e *House of Zion* (NY) – ela menciona o quão a energia do público alimenta essa dança e como nesses momentos de improvisação o importante é mostrar quem é você, aproveitar o seu momento:

> *Você tem que inclusive se permitir ser você, porque as vezes você quer dançar que nem outra pessoa e isso não vai acontecer. O seu corpo é seu, a sua dança é sua. Você pode estudar técnica, você pode treinar, você pode aprimorar as suas habilidades, mas você não vai dançar igual a outra pessoa. Não queira isso, ninguém deve querer isso.* (PERSPECTIVAS, 2021b)

Acredito que isso seja um dos pilares da improvisação, a possibilidade de mostrar a sua individualidade. Nas danças urbanas, principalmente as que promovem batalhas como o *Breakdance*, *Popping, Locking*, Passinho, Pagode baiano, *Voguing* entre outres, mesmo em momentos de disputa, conseguem mediar esses ambientes com muito respeito e cumplicidade.

Tiago compartilha o processo de criação do *Fragmento Urbano*, que é um coletivo que além de se alimentar artisticamente de várias vertentes do *Hip Hop*, também ginga com outros estilos de danças pretas, que o grupo está elaborando sua própria metodologia de dança intitula atualmente de *Encruzilhada Style*. Conforme explica Tiago, trata-se justamente dessa mescla de diferentes danças

[9] As *Houses* são parte essencial dos *Ballrooms*, já que a *House* (casa, em português), não é um edifício real, mas sim uma representação dos modos pelos quais seus integrantes, se veem e interagem como uma unidade familiar. (DINIZ, 2019, p. 1864)

negras como potência de criação, tendo como um dos processos a pratica de *"cozinha"*, no qual eles abrem uma roda e passam a improvisar e *"cozinhar"* as ideias pelo corpo. O círculo é um elemento presente nas culturas ancestrais africanas, pois ele não tem ponta solta, começa e termina nele mesmo, é cíclico, assim como as estações, o reproduzir de uma árvore, o dia e a noite. O círculo é um espaço que todos estão na horizontal, uma corpa olha para a outra, não existe hierarquia.

Tiago ainda aponta que para ele antes de qualquer processo coreográfico ele precisa improvisar, "[...] *dichavar* o *baguio* até extrair alguma coisa." (Fragmento extraído da entrevista em *live* com Tiago Reis). Ele fala sobre a sensação de alivio de stress do dia, ao chegar em casa e começar a dançar na sua casa ou nos encontros com os coletivos que ele atua para além do *Fragmento Urbano*. Esse é um argumento importante para começar a trazer a ideia de que improvisar para nós pretos, além de uma ferramenta, linguagem ou processo em dança, é uma estratégia de *(sobre)vivência.*

Nossas corpas improvisam vinte quatro horas por dia para permanecemos vivas, devido ao racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) que cotidianamente nos afeta, (tentando) nos derrubar. A partir do momento que o seu corpo se torna alvo simplesmente por existir, que você tem a consciência que está em desvantagem só por conta de uma cor de pele, improvisar deixa de ser uma escolha para se tornar uma necessidade. Lucas Veiga (2019), aponta em seu texto *Além de preto é gay: Diáspora da bixa preta*, que os gays negros passam por dois processos de diáspora: primeiramente pelo fato histórico da colonização, e quando muitas vezes são expulsas dos seus ambientes familiares, de amizade e trabalho, por performarem a sua sexualidade (VEIGA, 2019). Quanto mais camadas tidas como "minorias" o sujeite carrega, mais se faz necessário estar atenta e em improviso constante, devido ao perigo eminente. Quando trago essas questões da improvisação desses grupos de danças urbanas, podemos entender que além de uma ferramenta de criação ou apresentação em uma batalha, esse processo contribui para o fortalecimento pessoal e coletivo dessas comunidades.

Nesse momento, gostaria de fazer um paralelo com o entendimento sobre amor que o povo *dagara* nos apresenta através das obras o *Espirito da intimidade* de Sobonfu Somé (2013) e o livro *Por que amamos: O que os mitos e as filosofias têm a dizer sobre o amor* de Renato Noguera (2020).

O autor no esforço em trazer várias perspectivas sobre o amor de diferentes culturas, nos apresenta através de registros de Sobonfu Somé - autora africana Burquinense que faleceu em 2017 –, sobre o entendimento e os pilares do amor para o povo dagara – grupo étnico que moram em Gana , Burkina Faso e Costa do Marfim em África – nos quais possuem uma base com três instâncias: *autocuidado, intimidade e comunidade*, além de acreditar na escuta como uma ferramenta importante para a projeção desses elementos (NOGUERA, 2020). Ao me deparar com esse texto em minha pesquisa de mestrado sobre homoafetividade negra na dança, dialogando com as improvisações nas minhas criações cênicas, percebo que podemos analisar em conjunto esses pilares que podem ser utilizados para refletirmos sobre a estrutura da improvisação nesses contextos.

O *autocuidado* pode ser entendido como esse processo interno da improvisação, que Jô aponta como esse processo autoral, que pode ter influencias externas – assim como muitas vezes aprendemos a nos cuidar fisicamente e afetivamente, através de referências familiares ou de amigos – mas que sempre será único para cada uma. O *autocuidado* é a descarga do dia duro de trabalho que Tiago aponta, da improvisação que oferece asas para experimentar uma sensação de liberdade ao escrever com o corpo, com a dança, a sua história, sentimento e pluralidades. Além desse lugar de afago consigo mesmo, o *autocuidado* na improvisação das danças urbanas, também coloca o dedo na ferida, não para machucar e sim para mover e transformar.

No meu solo de 2018 intitulado *Amargo: uma reflexão performática sobre afetividade negra*, no qual atuo como intérprete/criador, possui uma cena perto do fim que vou criando uma dança improvisada semiestruturada a partir de tremores e *baculejos* advindos de minhas vivências, e histórias de amor que recebi de diferentes pessoas pretas. Foi extremamente complexo no começo do processo de investigação, terminar essa parte sem cair nas lágrimas. Porém, com o tempo fui desenvolvendo uma metodologia que está em construção intitulada até o momento de *Mapeamento dos afetos*,[10] que me auxiliou a lidar com essa cena, de uma forma em que eu conseguia acessar a dor e desespero que eu queria transmitir ao público,

[10] [...] consiste em um procedimento de reflexão e escrita pelo corpo utilizado como disparador para processos criativos. A proposta parte da seleção de um sentimento no qual o artista/mediador pretende aprofundar – sozinho ou em grupo - para que durante o processo este mapeamento aponte as intersecções e possibilidades de criação em dança a partir dessa constelação de afetos que vivenciamos diariamente em nossa construção social e subjetiva (DIAS, 2020, p.265).

sem precisar ficar mal depois com isso. Foi através de improvisações constantes, de diferentes formas e momentos que fui aprendendo a lidar com isso e transformar em potência criativa e dramatúrgica. Sem contar as aulas de técnica de *popping* ministrada pelo meu amigo de quilombo/núcleo Jordan Alves[11], que me ajudou a administrar esses tremores por longos minutos que a cena exigia.

A *intimidade* é processo de troca com o outre. Nesse caso, Noguera e Some se referem aos casais monogâmicos, essa construção em duo de confiança e entrega. Mas entendo essa relação para além das relações conjugais, pois para contar um segredo muito pessoal a uma amiga eu preciso ser íntimo dela por exemplo. Sem dúvida, a confiança é uma palavra chave nesse processo, inclusive na improvisação, pois ao dançar para o outro os seus processos pessoais, é necessário se sentir seguro para potencializar esses movimentos. Jô Gomes ainda falando sobre a improvisação, pontua que:

> [...] o improviso vem desse lugar, *me mostre a sua dança, eu quero ver você.* E uma característica que todas as danças pretas têm é essa, eu reconheço a sua singularidade, eu te conheço, eu te respeito, eu te vejo (PERSPECTIVAS, 2021b)

Quando Jô fala desse público ativo, que respeita e entende a singularidade do outro, mostra a força e importância de saber *escutar na dança*. Faço uma ligação novamente com os dagaras, mas entendendo que essa escuta aqui trazida é no sentido de receber aquela dança que está sendo tecida por uma corpa cheio de histórias, experiências e significados, e honrar aquele momento com a sua atenção e respeito. Por isso, gingo em encruzilhada com uma proposta de entendimento não ocidental e preta sobre o amor com a improvisação nesses contextos, pois como diz bell hooks (1993) em seu texto *Living to Love*, a comunidade negra ainda possui sequelas afetivas devido ao processo violento da diáspora, dificultando nossas construções socioafetivas.

E, por fim – e não menos importante –, a *comunidade* como peça fundamental para construção de um amor verdadeiro e real como alavanca criativa. *Comunidade* na improvisação seria essa energia que vem de fora para dentro, os olhares, incentivos, compartilhamento de técnicas e ideias que alimentam a sua improvisação expandindo sua corpa em encruzilhada. O sentido de *comunidade* na

[11] Jordan Alves é um dançarino que pesquisa o *popping* e as danças fusionadas relacionados as danças urbanas em geral, iniciou suas pesquisas em 2016 e vêm até hoje andando pelas ruas de Salvador observando outras danças negras como pagode, funk e o hip-hop.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

improvisação nasce da porosidade, a abertura de aprender com o outro – e ensinar também – para nutrir o seu baú criativo de repertórios e referências. É um elemento que permitir o "*trocar"*, pensando até mesmo na parte física de troca corporal, calor, intensidades e olhares. É escutar e falar com a voz do *agora*, narrado pelos movimentos improvisados daquele instante.

A partir dessa *tríade do amor* aqui apresentada, podemos refletir sobre essa corpa utilizando a improvisação em batalhas por exemplo, no qual durante a competição cria a conexão com o *autocuidado*, expondo o seu melhor dentro daquele instante; a *intimidade* em depositar confiança naquele público gerando a sensação de segurança que potencializa os seus movimentos em tempo real e a *comunidade* que alimenta com energia, gritos e incentivos aquela pessoa que narra as suas raízes a partir de sua dança.

Noguera aponta a partir de Somé, o entendimento do amor como algo coletivo, e não limitado a uma ou duas pessoas como geralmente vimos nas práticas ocidentais difundidas nas mídias:

> Por isso, Somé defende que o amor é uma emoção coletiva, que exige que o ego fique de lado. De acordo com os dagara, amar é *escutar*. É preciso aprender a ouvir as próprias necessidades, mas também as da pessoa amada e as exigências de intimidade. Para conhecer o amor, é necessário, antes de tudo, conhecer a si mesmo e ao outro. (NOGUERA, 2020, p. 24)

Esse trecho uni os três elementos aqui discutidos como uma espiral que não tem início e nem fim, mas que gira em circularidade constantemente. Somé aponta que as suas experiências amorosas individuais e com os sujeitos de seus convívios diários, afetam diretamente o coletivo em sua volta (SOMÉ, 2013). Quando pensamos nas construções desses quilombos urbanos é nítido ver o quão o trabalho em grupo é necessário para as suas fundações e manutenções. Convoco novamente o entendimento de *aquilombamento* de Beatriz Nascimento (2018) ao entender esses agrupamentos como uma outra forma de organização de poder:

> A investigação sobre o quilombo se baseia e parte da questão do poder. Por mais que um sistema social domine é possível que se crie aí dentro de um sistema diferencial e é isso que é o quilombo é. Só que não é um estado de poder no sentido que a gente entende, poder político, poder de dominação. Porque ele não tem essa perspectiva, cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo." (NASCIMENTO, 2018, p. 334)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Considerações *fexativas*: Danças urbanas e o *Quilombo de Afetos*

Ao fazer a minha última pergunta para ambos os entrevistados, foquei nas perspectivas de aquilombamento – nome que seguia após do título *danças urbanas* da *live* que registrou o encontro virtual com os convidades – perguntando se eles conseguem ver nos seus meios de atuação, se os grupos distintos de danças urbanas estão se unindo – como por exemplo a galera do *Voguing* com o pessoal do *Breaking* – ou isso era ainda muito utópico? Os dois responderam que era comum ver processos de agrupamento entre o pessoal do próprio núcleo, mas que era difícil entre coletivos diferentes.

Isso é um processo muito orgânico, como Gomes disse, é natural que nas *houses* e *ballrooms*, tenham mais corpas dissidentes por exemplo, devido ao contexto histórico, social e político que essa dança e movimento se fez. E as questões dos grupos e sujeites do pagode baiano ou do passinho serão outras, as vezes sendo parecidas ou idênticas com outras comunidades, mas devido ao um construto social, cria-se um distanciamento entre grupos e movimentos por diversos motivos, podendo passar por questões territoriais, economias, culturais, sociais e políticas.

Tiago trouxe duas contribuições muito importantes. Primeiro ele apontou sobre o embranquecimento dos grupos de *hip hop* de São Paulo, enfatizando a importância de descolonizar essas estruturas (ALMEIDA, 2019).

> O aquilombamento se dá quando os grupos de periferia... os grupos de quebrada se organizam, não só pra curtir o *hip hop*... mas o *hip hop* está ali dentro. É o que a gente tem mais feito mano. Esse bonde, a galera aqui da leste, com a galera da sul, tem esse bonde, tá ligado? Tá fazendo esse aquilombamento e trazendo todas estéticas, todas as linguagens de resistência preta, indígena, pra poder discutir e refletir sobre arte e aquilombamento nos territórios. (PERSPECTIVAS, 2021a)

Essa proposta de encontro de diferentes linguagens pretas que Tiago aponta do movimento que está acontecendo na capital de São Paulo, dialoga muito com a criação e difusão do movimento do *Passinho* no Rio de Janeiro. Miranda aponta que:

> A dança, que segundo comentários de alguns praticantes, mistura o frevo, o samba, break, funk, kuduro, capoeira; vai cada dia ganhando contornos de acordo com as referências que aparecem para cada passista e que hoje em dia são muito mais acessíveis graças a internet. Cada dançarino cria seu repertório, com base em movimentos que vai adquirindo a partir de vídeos de outros e unindo a conhecimentos. (MIRANDA, 2016, p. 16)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Tanto o *Passinho*, quanto as vertentes provenientes do *Hip Hop* na dança, colocam em encruzilhada as questões territoriais e diversas linguagens artísticas de diferentes danças pretas em um caldeirão criativo, que possui como bandeira a periferia pulsando com esse espaço inventivo, que ao mesmo tempo dialoga em um campo de perigo e violência devido à má gestão das políticas públicas em nosso país. Everton Santos e Amélia Conrado, relatam o contexto da produção do pagode baiano de Salvador, que pode contribuir para mais exemplos de movimentos que nascem de contextos periféricos:

> Ao nos reunirmos com amigos e primas em frente às nossas casas, sempre dançávamos coreografias que aprendíamos ou criávamos, com o passar dos anos começamos a perceber que dentro dos bairros periféricos, os quais frequentávamos e ainda frequentamos, o pagode baiano era, e ainda é, o gênero musical que prevalece nas festas e comemorações em geral, tendo grande adesão, principalmente, entre os jovens. Consideramos que tal fato aconteça por este ser um ritmo que pulsa, contagia, convida para dançar e ainda dialoga fortemente com a realidade e a cultura das pessoas que residem em tais bairros. (SANTOS; CONRADO, 2020, p. 130)

O estilo, dança, música, energia do *"Pagodão"*[12], começa a fazer parte do dia a dia daquela comunidade, muitas vezes movimentando criações de grupos e coletivos que passam a gravar e postar vídeos nas redes sociais, difundindo para diversos outros territórios aquela dança e cultura. Além disso, o *Pagode baiano* coloca em protagonismo em sua grande maioria, corpas pretas em destaque, potencializando criações de redes de representatividade e afetividade negra em diversas camadas sociais.

Continuando questões de pautas raciais, Henrique Santos vai mencionar sobre a criação das *ballrooms* e as *houses,* ao sempre perderem nos concursos sem "nenhum motivo aparente" – tirando o fato da cor da pele – nos primeiros bailes de máscaras exclusivamente para LGBTs no início do século XX em Nova York.

> Ou seja, a criação das Houses juntamente com a promoção de balls direcionados exclusivamente para esse grupo marginalizado dentro dos outros espaços de socialização da cidade de Nova York na época, significou um local seguro e livre da pressão da necessidade constante de passarem por brancos para que pudessem ter a chance de ganhar algum dos prêmios e propiciou a esses indivíduos uma dinâmica livre para que pudessem desenvolver e transformar suas práticas e performances. (SANTOS, 2018. p. 18)

[12] Termo mais comum no cotidiano informal para se referir sobre esse estilo.

Esses são alguns exemplos de organizações de movimentos de *danças urbanas,* que transbordam o conceito de *comunidade,* para além da improvisação*.* Ponderando sobre essas organizações coletivas, atualmente venho construindo em conexão com vários autores e sujeites um possível conceito chamado *Quilombo de Afetos*, no qual:

> [...] consiste na construção de uma rede afetiva que priorize experiências de pessoas negras, no intuito de desenvolver um espaço seguro de troca e conhecimento pessoal, permitindo o fortalecimento do movimento negro e possibilitando que outros grupos sociais possam priorizar suas vivências afetivas como estratégia de resistência e (re)existência (DIAS, 2020, p. 270).

O termo surge em diálogo com o conceito de Quilombismo de Abdias Nascimento (2019), que propõem caminhos para sociedade mais justa a partir de nossos ensinamentos ancestrais, históricos e culturais, promovendo igualdade entre todes:

> Minha tese do quilombismo [...] trata-se não só de instrumento de luta antirracista, mas sobretudo de uma proposta afro-brasileira de organização político-social de nosso país, construída com base em nossa própria experiência histórica, cuja riqueza elimina a necessidade de procurarmos orientações ideológicas alheias de qualquer gênero.” (NASCIMENTO, 2019, p. 58).

O *Quilombo de Afetos* dentro dessa perspectiva, convoca uma atenção especial para os processos afetivos do povo preto, que junto com a arte negra, promove espaços de segurança, troca e fortalecimento para restaurarmos nossa capacidade de se entregar em nossos sonhos, desejos e afetos. Esses coletivos, grupos e movimentos, criam redes afetivas de solidariedade, resistência e revolução, a partir da dança de seus estilos. De fato, podemos dizer que o mais comum ainda é cada grupo ficar imerso em suas próprias dinâmicas e questões, não criando vínculos muitas vezes com outros coletivos, como a própria Jô Gomes fala, são os processos de identificação. Mas aos poucos começamos a perceber a influência que um está adquirindo sobre os outres. As poéticas políticas produzidas por essas corpas no coletivo, criam pontos de encontros e atravessamentos, tornando aqueles estilos – para além de todas as suas potências dramatúrgicas e técnicas – ferramentas de confluências e ligação de elos políticos-sociais-afetivos entre esses sujeites.

Por isso que essas improvisações são (sobre)vivências e não de sobrevivências, pois a segunda opção trata de um estado que está abeira do fim,

tentando “sobreviver”. No caso dessas danças urbanas que se potencializam com essas improvisações, tratam sobre *viver*. Elas possuem uma energia de guerra e de ternura, de resistência e de entrega de si e para os seus. Essas danças são gritos no escuro que geram luz a partir de movimentações que emanam experiências de vida de seres abençoados ancestralmente e que nunca descasaram, nunca desistiram, e que sabem desde de sempre que juntes somos mais fortes.

Bruno Novais Dias
UFBA
bruno_novais@hotmail.com
Mestrando em Dança e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pelo Programa de pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Atibaia, e Bacharel em Dança pela UFBA. Interessado em pesquisar a afetividade negra enquanto instrumento propulsor em processos criativos.

Fernando Marques Camargo Ferraz (Orientador)
UFBA
fernandoferraz@hotmail.com
Fernando M C Ferraz é Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artespelo IA/Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODAN-UFBA, membro do Grupo GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afrobrasileiros e Populares.

Referências

ALMEIDA, Silva. **Racismo Estrutural**. Ed. 02. São Paulo: Pólen, 2019.
CARDOSO, Ricardo; RIBEIRO, Ana. **Dança de rua**. 141. Ed. São Paulo: Editora Átomo, 2011.
CONRADO, Amélia; SANTOS, Everton. A escola, o pagode e a rua: os jovens e suas interseções nesses contextos. *In*: ALCÂNTARA, Celina; CONRADO, Amélia; FERRAZ, Fernando; Paixão, Maria. (orgs.). **Dança e Diáspora Negra: Poéticas política, modos de saber e epistemes outras**. Salvador, 2020, p. 130-145. Disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-6-DAN%C3%87A-E-DI%C3%81SPORA.pdf>. Acesso em:
CRUZ, Fernanda; IESUS, Douglas; MAYUMI, Anelise. **Fragmentos de uma Encruzilhada**. São Paulo: [s.n.], 2018
DIAS, Bruno. Afetos dissidentes, corpos vigentes: Reflexões sobre a homoafetividade negra na dança contemporânea. *In*: ALCÂNTARA, Celina; CONRADO, Amélia; FERRAZ, Fernando; Paixão, Maria. (org). **Dança e Diáspora Negra: Poéticas política, modos de saber e epistemes outras**. Salvador, 2020, p. 258-273. Disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-6-DAN%C3%87A-E-DI%C3%81SPORA.pdf>. Acesso em:

DINIZ. Patrícia. Celebração, resistência e performance: relato de experiência sobre o voguing em Brasília. *In*: ANDRADE, Luma (org). **Congresso Internacional de Associação Brasileira de Estudos da Homocultura IX Cinabeh - Diversidade sexual, gênero e raça: Diálogos Brasil-África.** Paraíba: Realize editora, 2019, p.1862-1868.

FREITAS, Vanilton [Lakka]. A cena das danças urbanas em cena: A interface danças urbanas e dança contemporânea. **In: Anais do IV encontro científico da ANDA**, 2015, Santa Maria, anais eletrônicos. Campinas, Editora ANDA. 2015. p.01-10. Disponível em: <https://proceedings.science/proceedings/100133/_papers/117164/download/abstract_file1>. Acesso em:

GUARATO, Rafael: **Dança de rua:** corpos para além do movimento Uberlândia - 1970-2007. 238 p. Ed. Minas Gerais: Edufu, 2008.

hooks, bell. **Living to Love:** Women's Health. Emmaus: Rodale, vol. 05, 1993, p. 231-236.

MIRANDA, Manuela. **Da sarrada ao rabiscado: O passinho como possibilidade de treinamento pré expressivo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande de Sul, Porto Alegre, 44 p., 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/150878>. Acesso em:

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documento de uma militância Pan-Africanista. Ed.03. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e intelectual**: possibilidade nos dias da destruição. Ed. São Paulo: Filhos da África, 2018.

NOGUERA, Renato. **Por que amamos** - o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor. 208. Ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

PERSPECTIVAS de Aquilombamento. **Live com Tiago Reis**. Guanazes (SP). Apresentador: Bruno Novais. Salvador (BA): Nucleo EUS. 2021a. Live (57m52s). Publicado no canal IGTV do Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CPWquDnl9C2/>. Acesso em:

PERSPECTIVAS de Aquilombamento. **Live com Jô Gomes**. Brasília (DF). Apresentador: Bruno Novais Salvador (BA): Nucleo EUS. 2021b. Live (01h11m06s). Publicado no canal IGTV do Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CPb071pli5n/>. Acesso em:

SANTOS, Henrique. **A transnacionalização da cultura dos *Ballrooms***. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Linguística Aplicada na área de Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 180 p., 2018. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/331699/1/Santos_HenriqueCintra_M.pdf>. Acesso em:

SOMÉ, Sobonfu. **O Espirito da intimidade**: Ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. 141 p. São Paulo: Odysseus, 2013.

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay**:** diáspora da bixa preta. *In*: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf (org). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades.** Ed. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019, p. 77-93.

ISSN: 2238-1112

Os Afro-sambas na gira Sankofa: metodologias de criação cênica na trilha da ancestralidade nagô

Cecília de Alencar Serra e Sepúlveda (IFBA/PPGCS-UFBA)
Tícia Viviani Souza Guia de Britto (IFBAIANO/PPGDança-UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este trabalho engendra processos de criação cênica, a partir das noções de coletividade, ancestralidade e memória evocadas pela arte ritualística nagô, tendo como ponto de partida criativo os Afro-sambas, álbum de Baden Powel e Vinícius de Moraes, e a filosofia Sankofa de matriz africana. Através dos laboratórios de criação, da pesquisa bibliográfica, videográfica e de campo, desenvolvemos metodologias de concepção artística que entrecruzam vertentes culturais da amefricanidade (GONZALEZ, 1988). Em nosso percurso, buscamos subverter a dicotomia entre mente e corpo, bem como a concepção teleológica do tempo, ambas disseminadas pelo pensamento ocidental moderno. Entendemos que o acesso à ancestralidade requer uma mudança de paradigma epistemológico, concebida na trilha diaspórica da arte e do conhecimento afroamericano, cuja potência encontramos no pensamento nagô (SODRÉ, 2017), na capoeira do pensamento (SANTANA, 2021) e na dança dos corpos encantados (SIMAS, 2021). A base da nossa metodologia criativo/investigativa é a imersão nos Afro-sambas, resultando na recriação das faixas do álbum e na pesquisa sobre a trajetória dessa obra da MPB. Nesse processo criativo buscamos despertar o transe como chave de acesso à memória, acentuando a base rítmica e cíclica da arte ritualística africana, em sua vertente nagô, presente no nosso mundo social nos rituais e manifestações do Candomblé, da Umbanda, do Samba de Roda e da Capoeira.

Palavras-chave: CORPOREIDADE. METODOLOGIAS DE CRIAÇÃO CÊNICA. SABERES DA DIÁSPORA. AFRO-SAMBAS. INTERCORPOREIDADE.

Abstract: This work engenders scenic creation processes, based on notions of collectivity, ancestry and memory evoked by Nagô ritual art, having as a creative starting point the Afro-sambas, album by Baden Powel and Vinícius de Moraes, and the Sankofa, a philosophy of African matrix. Through the creation laboratories, bibliographic, videographic and field research, we develop methodologies of artistic conception that intertwine cultural aspects of Amefricanity (GONZALEZ, 1988). In our journey, we seek to subvert the dichotomy between mind and body, as well as the teleological conception of time, both disseminated by modern Western thought. We understand that access to ancestry requires an epistemological paradigm shift, conceived in the diasporic path of African-American art and knowledge, whose power we find in Nagô's thought (SODRÉ, 2017), in capoeira do thought (SANTANA, 2021) and in the dance of bodies enchanted (SIMAS, 2021). The basis of our creative/investigative methodology is the immersion in Afro-sambas, resulting in the recreation of the album's tracks and in the research on the trajectory of this MPB work. In this creative process, we seek to awaken trance as a key to memory access, accentuating the rhythmic and cyclical basis of African ritualistic art, in its Nagô's

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

aspects, present in our social world in the rituals and manifestations of Candomblé, Umbanda, Samba de Roda and of Capoeira.

Keywords: CORPOREITY. SCENE CREATION METHODOLOGIES. KNOWLEDGE OF THE DIASPORA. AFRO-SAMBAS. INTERCORPOREITY.

1. O chamado à ancestralidade no cruzamento entre a filosofia Sankofa e os Afro-sambas.

Este trabalho desenvolve metodologias de criação cênica pautadas na ancestralidade. Nossa pesquisa foi despertada por um encontro duplo: a descoberta dos princípios da filosofia africana Sankofa e a redescoberta do álbum Afro-sambas (1966) de Baden Powell (1937-2000) e Vinicius de Moraes (1913-1980), ambos vinculados a cosmologias de matriz africana. Em nosso percurso, a afinidade entre estas duas fontes nos colocou numa encruzilhada, entendida como espaço de transformação, revolução, no qual vertentes se encontram para transfigurar nossa forma de estar no mundo, em relação com os outros, sendo esta a conotação que o pensamento nagô atribui à encruzilhada (SODRÉ, 2017).

Inicialmente, fomos “apanhadas” pela filosofia Sankofa e seus ideogramas adinkra que trazem a figura de um pássaro com a cabeça voltada para a cauda, expressando a capacidade de voltar ao passado para pegar o que ficou para traz. Simboliza o esforço dos escravizados africanos e de seus descendentes em acessar a sua ancestralidade. Como esse retorno seria possível, se, como concebeu o filósofo pré-socrático Heráclito, nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, não sendo o rio e tampouco o Homem os mesmos no reencontro?

Descobrimos que essa filosofia implica subverter a concepção cartesiana do tempo, quantificável e teleológico. Dessa forma, a perspectiva Sankofa nos fez buscar outra visão de mundo, encontrada na definição da arte ritualística nagô em Muniz Sodré (2017). Na cosmologia nagô não há separação entre a mente e o corpo, o pensamento e o movimento, o sagrado e o mundano, tampouco entre canto, dança e música. Por seu turno, a capoeira do pensamento, de Tiganá Santana (2021), e a dança dos corpos encantados, de Luiz Antônio Simas (2021), destacaram as propostas filosóficas subversivas e não binárias do movimento dos corpos nas rodas de capoeira, na dança dos orixás e na performance das entidades afro-americanas, como Zé Pelintra e Maria Padilha.

ISSN: 2238-1112

Desse modo, entendemos que, para retornar ao passado, é preciso subverter a epistemologia ocidental (SANTOS, 2018), e seguir as trilhas abertas pela experiência desagregadora da Diáspora Africana. A reconstrução das tradições africanas se confunde, historicamente, com a nossa possibilidade de existência, como descendentes dos escravizados nas Américas. A arte constitui esse canal de acesso à ancestralidade. O canto, a dança e a música, amalgamados na cadência cíclica do ritmo, unem o passado ao devir futuro, na arte ritualística africana vivida, neste trabalho, em sua vertente nagô.

Nagô é uma designação genérica que identifica um complexo cultural de povos falantes da língua ioruba, provenientes do Benin, República do Togo e Nigéria (SODRÉ, 2017). No final do século XIX, os nagôs constituíram, quase que exclusivamente, todo o contingente de escravizados aportados na Bahia (VERGER, 1987). O complexo cultural ioruba-nagô marcou decisivamente a cultura baiana, sendo constitutiva do mundo social compartilhado, composto não apenas por valores e representações culturais, como também por disposições posturais, hábitos de conduta, modos de comunicar, transitar e de estar com os outros, constitutivos da nossa corporeidade (MAUSS, 1934; MERLEAU-PONTY, 1999).

Numa dimensão ontológica, a africanidade nagô é produtora de subjetividades e integra as relações de alteridade, em performances da vida cotidiana. Nosso mundo social intersubjetivo é permeado pela ritualística nagô, na qual o canto, a música e a dança convergem para a inscrição do indivíduo num território coletivo. No ritual, o corpo do dançarino não é mais um corpo individual, como expressão do ritmo, ele é um veículo que realimenta a potência existencial do grupo (SODRÉ, 2017).

> Em algumas línguas africanas (o *Kimeru*, p. ex., falada numa região do Quênia), a palavra para dizer "música" tem o mesmo sentido de canto e dança. Algo fortemente vital acontece na dança em sua originalidade. Primeiramente, a reatualização dos saberes do culto simultânea à inscrição do indivíduo num território, para que se lhe realimente a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada. Além disso, graças á intensificação dos movimentos do dançarino na festa — todo um complexo que abrange ação, voz, gestos, cânticos e afetos —, espaço e tempo tornam-se um único valor (o da sacralização) e, assim, se tornam autônomos, passando a independer daquele que ocupa individualmente o espaço. (SODRÉ, 2017 p. 142)

Em nossos laboratórios de criação, buscamos desenvolver esse acesso à ancestralidade pela arte, no intuito de desvelar o potencial empático da

intersubjetividade nagô que se expressa num repertório de movimentos, melodias e ritmos. Trabalhamos a hipótese de que é possível despertar, em movimentos, um mundo social intersubjetivo, permeado pela arte ritualística nagô, num território ancestral.

Intersubjetividade é uma noção que apresenta limites para a apreensão dessa dimensão comunicativa e, portanto, artística na qual nos movemos, e que pretendemos adentrar nas experiências artísticas da Gira Sankofa. Torna-se pertinente falar em intercorporeidade, conceito que Merleau-Ponty formula na obra "O Filosofo e sua Sombra" (1960), buscando a compreensão radical da relação entre eu e o outro. Se considerarmos que é a partir da experiência sensível e perceptiva, no domínio do corpo vivido, que o reconhecimento do outro se torna possível, chegamos á conclusão que a noção de intercorporeidade pode substituir a noção de intersubjetividade de forma vantajosa (COELHO JUNIOR, 2003).

Profundamente ligada à noção de carne, formulada na obra inacabada "O Visível e o Invisível" (1964), a intercorporeidade abarca a mútua constituição entre um corpo que toca e outro que é tocado, como polaridades permanentemente reversíveis em um campo existencial (COELHO JUNIOR, 2003). Percebo o outro como um ser sensível numa dimensão que antecede o pensamento, ora eu o/a toco, ora sou por ele/ela tocado, do mesmo modo que minha mão direita toca minha mão esquerda em constante reversibilidade.

> Noções como a de carne e de intercorporeidade exigem que Merleau-Ponty recuse, de forma mais decisiva, uma filosofia que privilegie as representações, na linha da tradição das filosofias da consciência, e busque, no campo das intensidades e das experiências expressivas, plano inaugural de nossas relações com o mundo e com os outros, os fundamentos para uma radical filosofia da alteridade. (COELHO JUNIOR, 2003, p.204-205).

A radicalidade da alteridade é tratada de maneira similar pela filosofia nagô, como solo sobre o qual se estrutura a existência. Existir é ser e estar com os outros, compartilhar o pertencimento à diversidade fenomênica do mundo. A subjetivação nagô está sedimentada no corpo, traduzida no conceito do si-mesmo corporal que diverge do "invólucro do espírito" cristão, bem como do corpo inerte ou em movimento racionalizados pela cultura do consumo. Como em outras culturas tradicionais, o si-mesmo corporal nagô consiste no corpo em sua *potência afetiva de ação*, uma autoconsciência no nível corporal e na dinâmica do movimento que antecede à consciência mental e ao pensamento racional: "(...) não se trata de uma

subjetivação ancorada em estruturas lógicas de representação, mas nos posicionamentos de potência corporal inscritos num território" (Sodré, 2017 p. 101). Assim descrito, o corpo abriga os princípios cosmológicos e as divindades.

> Por outro lado, pensar o "si-mesmo corporal" implica rejeitar a noção de corpo como mero habitáculo inflável de forças a abrir-se para a ideia de uma dimensão própria à mecânica inteligente dos movimentos corporais: o corpo seleciona e assimila, de modo análogo ao código linguístico, os estímulos da ordem social e cultural em que está imerso o indivíduo. (Sodré, 2017 p. 105)

Os Afro-sambas sugerem o despertar dessa dimensão de alteridade, cujo fundamento é a corporeidade, em sua dinâmica nagô. O álbum que consagra a parceria entre o poeta e diplomata branco, Vinícius de Morais, e o violonista negro Baden Powell, recria a matriz africana brasileira, inspirado no samba de roda, na capoeira e nos cantos de candomblé da Bahia. Momento em que a intercorporeidade nagô foi acessada e trouxe frutos empáticos. Uma atualização do mundo coletivo, através da arte ritual, na qual se conjuga o pronome "nós", criando uma esfera de união.

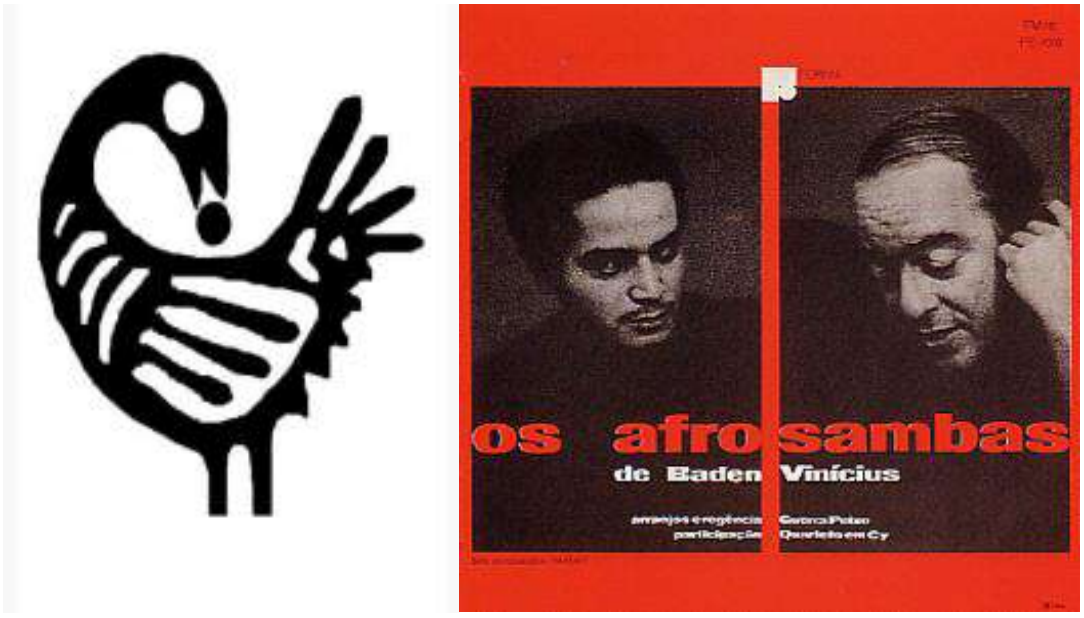


Figura 1: à esquerda Ideograma Adinkra; à direita Capa original do álbum Afro-sambas (1966). Fontes: https://www.itaucultural.org.br/; https://pt.wikipedia.org/ acesso 31/03/2021.´

2. Os Afro-sambas como metodologia do "voltar atrás": o combate ao colonialismo.

Ao propor a elaboração de um "pensar nagô", Sodré (2017) admite a hipótese sobre um modo afro de pensar, entendendo que o termo "afro" não designa uma fronteira geográfica, mas processos que assinalam, simultaneamente, diferenças e analogias com os modos europeus de habitar o mundo. Nestes termos,

a singularidade dos processos que caracterizam a filosofia nagô está ligada à questão do sensível, tendo em conta que a recusa da dimensão sensível e corporal é uma premissa na filosofia ocidental, ao menos em sua versão hegemônica.

Entretanto, a proposta do pensar nagô não se confunde com uma filosofia essencialmente negra, nem com uma filosofia de negros para negros. Este modo afro de pensar coloca a questão da negritude numa abordagem holística que envolve não apenas a opressão sofrida pelos descendentes de africanos, mas, principalmente, o desejo de que a humanidade reconheça a diversidade que lhe é constitutiva.

> Não está em questão, portanto, apenas a dominação exercida sobre uma categoria fenotipicamente marcada, e sim sobre toda a humanidade, cuja inconsciência não lhe permite reconhecer-se em sua própria diversidade constitutiva. (Sodré, 2017 p. 17)

Ao assumir a matriz africana da música brasileira, recriando-a no âmbito da cultura musical dominante, — ou seja, no âmbito dos estilos musicais reconhecidos pela elite dirigente como representativos da nacionalidade, agrupados sob o rótulo “MPB” — o álbum Afro-sambas, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, vai ao encontro deste movimento holístico, uma vez que a questão da negritude está ali colocada na esfera nacional. Não é possível aceitar por inteiro a cultura brasileira sem assumir de forma consistente a africanidade que lhe é constitutiva.

Como ação no meio artístico, “Os Afro-sambas” combatem o pensamento neocolonialista e enaltecem as matrizes culturais dos povos oprimidos pela colonização: os ameríndios, os Nagôs, os Jêjes e Bantos, cujas práticas religiosas deram origem às religiões afro-brasileiras. Neste sentido, a obra “Os Afro-sambas”, entendida como evento na esfera pública e como experiência artística, constitui uma proposta de metodologia Sankofa, ou seja, uma metodologia de acesso à ancestralidade, que rompe o esquecimento e a negação cultural impostos pelo projeto colonizador.

O álbum “Os Afro-sambas” foi o segundo LP elaborado pela parceria entre Baden Powell e Vinícius de Moraes. Sobre o processo que levou à sua elaboração, Vinícius de Moraes conta ter recebido um disco com sambas-de-roda, toques de berimbau da capoeira e pontos de Candomblé e Umbanda da Bahia, como presente do maestro Carlos Coqueijo (1924-1988) (MORAES, 2008). Este

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

presente despertou o interesse da dupla Baden e Vinícius pela música e pela religiosidade afro-baiana, surgindo o projeto do álbum gravado em 1966.

> Os Afro-sambas foram feitos lá pelos idos de 1962 e gravados em 1965/1966. Em qualidade sonora – foi a pior naquele tempo; só existiam dois canais em hi-fi. Foi gravado num daqueles dias, em que caía um temporal histórico – o estúdio estava transbordando de água e chuva – cantávamos e tocávamos em cima de algumas caixas de cerveja e uísque que há muito já havíamos consumido – estávamos todos com muita raça, mas também bastante bêbados. Poucos profissionais – até as namoradas, mulheres e amigos participaram da gravação. (Powell apud Missali, 2011 p. 1)

Como revela o trecho da carta de Baden Powell ao amigo Joel, de novembro de 1990, citada acima, os Afro-sambas foram o resultado de uma imersão artística na ancestralidade, a partir do estudo da matriz africana presentes nos toques de berimbau e pontos de Candomblé e Umbanda. Um verdadeiro retiro de 90 dias, nos quais foi consumida a média de uma garrafa e meia de uísque por dia. Além desse retiro dedicado à audição e recriação da matriz africana presente nas músicas do disco presenteado pelo maestro Coqueijo, o próprio Baden Powell, até então, não mais que um garoto promissor do subúrbio carioca, fez uma viagem à Bahia para conhecer o Candomblé e presenciar os seus rituais.

3. Metodologia de criação cênica na gira Sankofa e imersão nos Afro-sambas.

A nossa elaboração sobre uma nova forma de conceber a vida, para além da matriz ocidental judaico-cristã, ganhou expressão em processos de criação cênica, voltados ao acesso à ancestralidade e à memória, como portais trans-históricos e transculturais. Por transcultural entendemos a possibilidade de diálogo entre linguagens artísticas e filosóficas que não são tratadas de forma essencialista como formações estanques e concluídas, mas como processos em andamento que se comunicam e possibilitam a criação de novos espaços nas disputas por sentido. É desse modo, por exemplo, que entendemos o diálogo entre a arte ritualística afro-brasileira, cujas fontes são a Umbanda, o Candomblé, o Samba de Roda e a Capoeira, de um lado, e a arte oficialmente cultivada pelas elites dirigentes brasileiras, de outro. Este diálogo ganhou uma nova dimensão, desde 1966, a partir do lançamento do álbum “Os Afro-sambas”.

Sodré (2017) propõe que a comunicação transcultural assuma a forma de uma “filosofia da negociação”, lembrando que os Nagôs sempre exerceram a

atividade de negociantes. Para compreender essa proposta, é preciso definir o "negócio" como um movimento intercultural, a troca entre sociedades humanas que implica o ciclo entre dar, receber e retribuir, similar às trocas simbólicas descritas na Teoria Antropológica da Dádiva (Mauss, 2008). Nestes termos, o negócio não se confunde com a troca mediada pelo dinheiro na economia de mercado, ou seja, não está inserida na lógica de disputa por monopólio que caracteriza a empresa capitalista na corrida pelo lucro (Weber, 2004).

> Propondo a superação de um ponto de vista economicista, Mauss observa que os bens em circulação são inseparáveis de seus proprietários, não se confundindo com objetos utilitários. Segundo o autor, as coisas possuem uma substância moral própria, alma ligada à matéria espiritual do doador, que tende a retornar ao seu antigo dono que, ao doá-la, também se doa. (SERTÃ & ALMEIDA 2016 p.1)

Seguimos esta lógica da dádiva e da transculturalidade em nossos processos de criação cênica. Buscamos nos apropriar das faixas do álbum "Os Afro-sambas", ao reinterpretá-las com o nosso repertório pessoal de movimentos, o qual inclui elementos da matriz africana nagô, bem como da matriz cultural europeia, como a dança Flamenca e o Ballet Clássico. Não pretendemos necessariamente buscar analogias entre estas matrizes, mas coloca-las no jogo, dando visibilidade à diversidade que nos é constitutiva, ao passo que desconstruímos processos de hierarquização dessas matrizes, os quais, historicamente, inferiorizaram a cultura africana.

> Libertária será, assim, a busca emancipatória que conduza a formas diversas e moleculares de soberania individual ou coletiva. No âmbito brasileiro, por via da comunicação transcultural, sugerimos a possibilidade de um novo jogo de linguagem: uma filosofia da negociação (os nagôs, como os antigos helenos, sempre foram grandes negociantes), sem entender "negócio" apenas pelo vezo moralista das trocas comandadas pelo capital e sim como também a troca simbólica do dar-receber-devolver, aberta ao encontro e à luta na diversidade. (Sodré, 2017 p.24)

No nosso laboratório, estamos trabalhando com a noção de pega, de transe, de ser apanhada/o, jogada/o na roda, tendo "Os Afro-sambas" como catalisadores, numa imersão artístico-investigativa em duas vertentes: a) o despertar do movimento a partir da audição e recriação das faixas do álbum; b) o estudo da trajetória dessa obra que, como percurso, também aporta uma mensagem sobre o viver, suscita movimentos e se expressa em performances cênicas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

A base para o transe é a arte nagô, fundamentalmente rítmica. Segundo, Sodré (2017) e Risério (2004), a arte rítmica é cíclica e instaura uma temporalidade outra, que não aquela desencantada, que caracteriza o ordenamento da sociedade moderna capitalista. O retorno do ritmo, *ritornelo*, produz a "pega", o transe. Ele instaura a sazonalidade do tempo da natureza, numa dimensão infinita que nos abarca e está para além de nós, ao passo que, simultaneamente, a progressão fugaz da melodia e do movimento, na dança, refaz a efemeridade que caracteriza nossa temporalidade biográfica, finita.

Inicialmente, estamos trabalhando como dois elementos cênicos: o atabaque e a "bata de cola"[1]. Lembramos desde já, que tanto um quanto o outro não são tratados como objetos, no sentido utilitário. Assim como os objetos presentados nas trocas culturais descritas por Mauss, o atabaque e a "bata de cola" comportam intencionalidades, possuem agência, produzem sentidos em diálogo os nossos corpos. O atabaque, como instrumento, a bata de cola, como indumentária, são potências de ação em contato com os nossos "em-si corporais" — a corporeidade que interpreta o mundo de modo primordial, anterior ao pensamento, em seu modo específico de habitar o espaço.

O atabaque se une à nossa potência de ação para produzir musicalmente a repetição de uma frase rítmica, a qual instaura a temporalidade cíclica infinita utilizada nos rituais. A bata de cola é um elemento do vestuário do século XIX que adquiriu alma na dança flamenca, expressando a força geradora do arquétipo feminino. Ambos se uniram a nós na recriação da quarta faixa do disco "Os Afro-sambas", intitulada "Canto de Iemanjá".

[1] Vestido, cuja terminação é uma longa saia com cauda de babados, incorporado à indumentária da dança flamenca no final do século XIX e que compõe aos elementos cênicos desta arte na atualidade.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

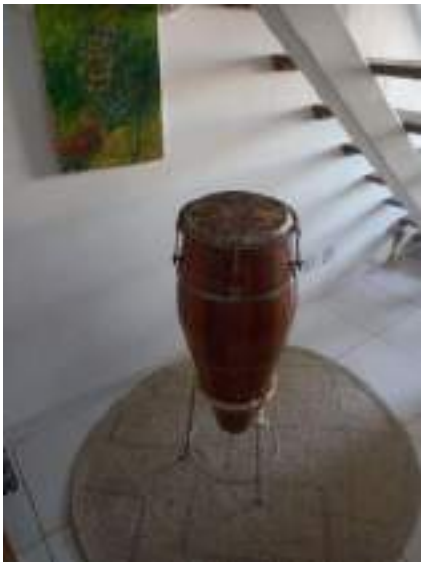


Figura 2: Atabaque, instrumento percussivo do axê que faz a mediação entre a ancestralidade e os corpos. Fonte: Foto, Tícia Britto 2021.

4. Laboratório 1: poéticas na filosofia da cozinha a toque de atabaque

> Formulamos aqui a hipótese de uma filosofia que começa na cozinha da casa em vez de nos desvãos celestes da metafísica. Outro modo de apresentar este tópico é dizer que, quando a somatização do sagrado é maior que a própria expressão verbal dos mitos, tem-se outra lógica, propriamente corporal, com outro sistema de pensamento consequente.
> Muniz Sodré (2017 p. 21)

Na gira sankofa, olhar para trás e pegar o que ficou!
Será mesmo possível?
Talvez num transe qualquer.

Ouço o som dos atabaques que rodopiam em círculos infinitos.
Vejo à frente um portal que se abre.
Tantos cheiros, tantas cores...

Gostinho de galinha de o xinxim, feijoada, caruru, as ervas.
O quintal, o gorjeio do pássaro com a cabeça voltada para trás.
Com a cabeça voltada para trás!?

Mais uma vez, o círculo.
Espirais infinitas de espectrais do som que vão e vem.
Um volteio!

Presente, passado e futuro se misturam amalgamados na encruzilhada.
Volto, adentro o portal.
Há uma atmosfera onde o marulho é rei.

Vai, vem, vai, vem,
Expando juntamente com as ondas,
Às vezes, esvazio-me.

Experimento essas sensações com o tronco e com os braços,
Deixo que o mar me leve,
Leve o movimento para as pernas que se conectam com o quadril.

Um vai e vem contínuo.
Outras vezes, experimento o transe físico dos quadris.
Em círculos que vão e vem,

Pequenos e grandes movimentos vibratórios.
O transe, a pega, na gira dos quadris que envolvem todo o meu corpo.
Quando percebo, estou conectada a algo que é indescritível em palavras.

Somente em som e movimento.
Movimento que me arrebata e me coloca diretamente em conexão com etéreo.
Deixo-me levar por horas encantada nessa movência.

Cambaleio, recupero, cambaleio.
Um sopro, um respiro, o vento, o mar, o fogo,
É ela que vem, labareda nas ondas do mar!

5. Laboratório 2: a bata de cola na gira sankofa, reafricanização do flamenco.

A arte Flamenca surgiu a partir do incrível intercâmbio cultural que ocorreu na Espanha, especialmente na região de Andaluzia, a partir do século XV. Pode-se dizer que esta região se converteu numa verdadeira encruzilhada da humanidade, um vértice da África com a Eurásia, mirando as Américas. No entanto, a influência de culturas africanas na formação da arte Flamenca não é mencionada em muitos textos dedicados à sua origem, como a influência dos povos árabes da região do Magrebe, dos povos da região do Rio Nilo, bem como das culturas da África subsaariana.

Ao trazer o a “bata de cola” flamenca, uma saia com calda longa e muitos babados, para interpretar o arquétipo feminino da criação (Gênesis) na forma dos orixás Iemanjá e Ododuá, eu me envolvi no processo de “reafricanização” do flamenco. Em outras palavras, a minha pesquisa cênica envolveu o processo de reconhecimento e atualização da matriz africana da arte flamenca, notoriamente uma expressão cultural intercultural, em sua origem e na sua atualidade.

A “bata de cola” foi introduzida ao baile na segunda metade do século XIX, num período conhecido como “idade de ouro do flamenco”, quando essa arte popular dos *gitanos* (os ciganos de Andaluzia) virou atração nos cafés de cidades como Sevilha e Cádiz. As “bailaoras” flamencas queriam se apresentar com o vestuário elegante da época e trouxeram para o baile esta indumentária vinda de Paris. No entanto, a cauda longa do vestido passou a tornar o seu manuseio, na dança, um espetáculo de grande exibição. Desse modo, a bata de cola se manteve e foi incorporada ao baile até os tempos atuais. Trata-se de um dos elementos mais difíceis de explorar no flamenco e também um dos elementos mais populares dessa arte, imortalizado em *souvenirs* que representam “a dançarina espanhola”.

A “pega” na encruzilhada entre Afro-sambas e filosofia Sankofa, colocou-me como interprete de Iemanjá, atraída pela releitura da faixa 4 do álbum “Os Afro-sambas” intitulada “Canto de Iemanjá”. Como *bailaora* de flamenco, não pude evitar a associação entre o Orixá feminino associado à criação, à fertilidade e à imensidão do mar, com essa longa saia que varre o chão como onda com a sua grande cauda cheia de babados. Aquela saia passou a ser para mim o grande ventre da mãe Iemanjá, que a tudo dá luz e para onde tudo retorna, seja no fim, seja no recomeço.

Dancei com a bata de cola, descalça e não com os sapatos de salto e tachinhas apropriados ao sapateado flamenco. A saia se voltou ao chão e se tornou mais fluida, deslizante. Os passos do ijexá, aprendidos na corda dos afoxés, como o *Filhos de Gandhi*, fez-me deslizar para traz, passando por cima da saia. A concentração circunspecta que o toque do orixá desperta tirou de mim movimentos com o plexo cardíaco voltado para o chão, em contato com a energia telúrica, para depois surgir erguido em força marcial, como na postura dos *gitanos*.

Desvendam-se muitos mundos dançando. Este foi o impulso inicial da nossa pesquisa.

Laróyè!

6. Conclusão:

Antes de serem conduzidos aos navios negreiros no Benim, os africanos escravizados eram forçados a dar voltas em torno de uma árvore intitulada Árvore do Esquecimento. Este ato simbolizava o fim de uma vida livre, toda a trajetória vivida, deveria ser esquecida.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

A escravização implica um processo de desumanização radical. Para escravizar é preciso tomar do indivíduo a sua memória, o escravo não tem biografia, nem genealogia. Neste sentido, o resgate da ancestralidade e a afirmação da matriz cultural africana, neste trabalho, é uma ação contra os processos de inferiorização que estão na base do racismo e do colonialismo. No Brasil, os processos de "branqueamento" e apagamento das culturas de matriz africana produzem o mesmo efeito que a Árvore do esquecimento.

No local onde esta árvore existiu, foi erguido um monumento chamado A Porta do Não Retorno. Os escravizados que passavam por aquele ponto de embarque sabiam que jamais retornariam.

Hoje, os ideogramas Adinkra e a filosofia Sankofa representam a subversão da ordem escravista. É possível voltar atrás e buscar o que ficou. Sobreviver, reumanizar-se, instaurar uma humanidade menos oprimida e capaz de se reconhecer na diversidade cultural que lhe é constitutiva.

Cecília de Alencar Serra e Sepúlveda
PPGCS-UFBA
sepulvedacica@hotmail.com
Porfessora Substituta do IFBA, Doutora em Ciências Sociais pela UFBA em co-tutela com a Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris, Mestre em Ciências Scociais pela UFBA, Mestre em Urbanismo pelo Instituto de Urbanismo de Paris, Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais pela UFBA. Professora de Dança Flamenca.

Tícia Viviani Souza Guia de Britto IFBAIANO/PPGDança-UFBA
ticiabritto.danca@gmail.com
Professora do IFBAIANO, Mestre em Dança pela UFBA, Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA, especialista em Artes performativas pela Escola de Teatro e Cinema-Instituto Politécnico de Lisboa
Licenciada em dança pela UFBA com intercâmbio na Universidade de Lisboa, Licenciada em Música pela UCSAL.

7. Referências:

COELHO JUNIOR, N. E. **Da intersubjetividade à intercorporeidade:** contribuições da filosofia fenomenológica ao estudo psicológico da alteridade. Psicologia USP, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 185-209, 2003. DOI: 10.1590/S0103-65642003000100010. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/42396. Acesso em: 2 jul. 2021.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade.** In: Tempo Brasileiro Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

MARTINNS, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo.** Salvador: EGBA, 2008.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EDU/EDUSP, 1974.

MAUSS, Marcel. **Ensaio Sobre a Dádiva**. Pt: Edições 70, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MISSALI, Felipe. **Saravá!** A Bahia, seus ritmos, histórias e costumes, ganha um porta-voz em meados dos anos 1960: o conjunto de canções criadas por Vinicius de Moraes e Baden Powell intitulado afro-sambas. Site Radio Cultura Brasil 1200khz. 2011. Disponível em: http://culturabrasil.cmais.com.br/playlists/sarava Acesso em: dia10 de julho de 2021.

MORAES, Vinícius. **Samba Falado:** crônicas musicais. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

OS Afro-Sambas de Baden e Vinicius. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69175/os-afro-sambas-de-baden-e-vinicius>. Acesso em: 02 de Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

RISÉRIO, Antônio. **Uma história da Cidade da Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2004.

SANTANA, Tiganá. **A Capoeira do Pensamento.** In: Festival Cajubi. 1ª Edição, março de 2021, São Paulo. Anais. São Paulo: Incompleta, 2021. p. 83-93.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal:** das linhas globais a uma ecologia de saberes. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo , n. 79, p. 71-94, Nov. 2007

SERTÃ, Ana Luísa & ALMEIDA, Sabrina. **2016. "Ensaio sobre a dádiva".** In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: http://ea.fflch.usp.br/obra/ensaio-sobre-dádiva acessado em: 11/07/2021.

SIMAS, Luiz Antônio. **Pelintras e Padilhas:** a Dança dos Corpos Encantados. In: Festival Cajubi. 1ª Edição, março de 2021, São Paulo. Anais. São Paulo: Incompleta, 2021. p. 66-76.

SODRE, Muniz. **Pensar Nagô.** Petrópolis: Vozes, 2017.

VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos.** Salvador: Corrupio, 1987.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. Trad, José Marcos M. de Macedo. Revisão técnica: Flavio Pierucci. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

ISSN: 2238-1112

A formação da criança negra na dança: identidade, valorização racial e construção de metodologias docentes

Cleonildes Maria da Fonsêca Santos (UFBA)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este estudo tem como perspectiva a sistematização metodológica da Técnica Nildinha Fonsêca, denominação que identifica meu nome artístico. É na condição de mestranda do Mestrado Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia (PRODAN), somada à minha experiência como dançarina, coreógrafa e pesquisadora que articulo a referida investigação, tendo como objetivo elaborar uma metodologia de ensino de dança que entrecruza o campo educacional, poético e político. Vislumbrando legitimar o meu fazer artístico, profissional e pessoal, elejo como foco a formação da criança na área da Dança de Matriz Africana e Afro Brasileira, e também o meu interesse em compartilhar e sistematizar minhas práxis pedagógica no campo da dança afrocontemporânea. Trago como campo de pesquisa, minha atuação junto à Escola Balé Júnior da Fundação Balé Folclórico da Bahia, fundada no ano de 1998. Para dialogar com essa proposta de ensino-aprendizagem, elejo alguns autores que corroboram para articular ideias, conceitos e propor soluções, tais como: Santos (2013); Tavares (1997, 2012); Oliveira (2007); Conrado (2018). Considero como marco teórico, o (re) conhecimento de nossas origens ancestrais para o fortalecimento e valorização da pessoa, cuja intenção de formação dada através de elementos estéticos e simbologias presentes na tradição de Matriz Africana vem como forma de alcançar a coletividade, aliada às relações de continuidade da cultura Afro Brasileira.

Palavras-chave: DANÇA. FORMAÇÃO. CRIANÇA NEGRA. ENSINO-APRENDIZAGEM. DECOLONIALIDADE.

Abstract: This study has as perspective the methodological systematization of the Nildinha Fonsêca Technique, a name that identifies my artistic name. It is as a master's student of the Professional Master's Degree in Dance at the Federal University of Bahia (PRODAN), added to my experience as a dancer, choreographer and researcher that I articulate this investigation, aiming to develop a dance teaching methodology that crosses the educational field, poetic and political. Seeking to legitimize my artistic, professional and personal work, I choose as a focus the education of children in the area of African and Afro-Brazilian Matrix Dance, and also my interest in sharing and systematizing my pedagogical praxis in the field of Afro-contemporary dance. I bring as a field of research, my work with the Escola Balé Júnior of the Fundação Balé Folclórico da Bahia, founded in 1998. To dialogue with this teaching-learning proposal, I elect some authors who corroborate to articulate ideas, concepts and propose solutions, such as: Santos (2013); Tavares (1997, 2012); Oliveira (2007); Conrado (2018). I consider as a theoretical framework, the (re)cognition of our ancestral origins for the strengthening and valuing of the person, whose training intention given through aesthetic elements and symbologies present in the African Matrix tradition comes as a way to reach the collectivity, combined with relationships of continuity of Afro-Brazilian culture.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Keywords: DANCE. FORMATION. BLACK CHILD. TEACHING-LEARNING. DECOLONIALITY.

Introdução

A proposta de sistematização de uma técnica de dança, comunga com conhecimentos que vem sendo adquiridos em minha trajetória profissional por trocas, falas, ações, práticas e teorias oriundas dos professores e dos colegas de sala, em que articulo às discussões, bibliografias e experiências vividas durante este período de formação específica no Mestrado Profissional em Dança (PRODAN/UFBA). Entendo que a minha função social enquanto educadora, pesquisadora e artista multiplica, ensina, transmite e continua em aprendizagem. E é este caminho que me leva a constatar minhas contribuições na formação de outros profissionais na área da docência e intérpretes em dança.

Apesar da diversidade de professores em Danças Afro na Bahia e suas formas de ensino, considero que faltam propostas que se direcionem ao ensino de crianças. Somado a isso, há uma carência de registros das experiências de ensino das Danças Afro nas instituições públicas de formação em dança, o que considero fruto da discriminação à tal segmento artístico, sob o qual minha proposta de estudo pretende contribuir para superar.

Nesta direção, me questiono: Quais os princípios teóricos, práticos e criativos que constituem a Metodologia de Ensino em Dança Afro da Escola Júnior do Balé Folclórico da Bahia, na qual atuo como professora? Entendo essa minha preocupação com a formação da criança, a partir do que seja danças de Matriz Africana, diáspora e o que concebo como dança Afro Brasileira. Estas são as encruzilhadas que me levam a um estudo mais aprofundado, em que se abre um leque de conhecimentos interseccionais sobre raça negra, memória ancestral, corpo e valor cultural. Tais princípios, os quais trago como base da minha metodologia de ensino, são alicerçados à minha formação enquanto artista e instigam positivamente minha práxis e atuação junto aos jovens dançarinos em formação e ao aprendizado dessas crianças, através de uma metodologia pautada em uma forma lúdica, contextual e significante para elas.

Sendo assim, busco promover um conhecimento engajado entre os interlocutores para subsidiar os princípios teórico-metodológicos e criativos do que

ISSN: 2238-1112

denomino *Técnica Nildinha Fonsêca* em dança Afro Brasileira. Partindo da compreensão da criança, considero a importância de valorizar a sua história e memória ancestral, bem como um contexto afirmativo em que as suas origens étnicas e culturais são levadas em conta. É nesse sentido que a consciência corporal, a consciência negra e a afirmação identitária se entrecuzam e fazem sentido, alimentando possibilidades de um ensino significativo e referenciado.

Esta pesquisa parte da minha atuação como docente junto à Escola Balé Júnior, sendo uma extensão do Balé Folclórico da Bahia (BFB), que atende a crianças de 6 aos 11 anos; e adolescentes dos 12 aos 16 anos – preferencialmente, dando acesso a comunidades quilombolas e periféricas. Ao eleger esse público como prioridade, se reconhecem todas as problemáticas que surgem implicadas ao ensino-aprendizagem, o qual enfoco nos caminhos possíveis para solucioná-los. Por isso, as análises do campo teórico-metodológico e prático que visam a formação dessas crianças fazem emergir estratégias para uma didática de ensino implicada com a visibilidade e a legitimação das questões identitárias, valorizando uma memória ancestral fundamentada nas danças de matrizes Afro Brasileiras.

O enfoque na ancestralidade se articula aos conhecimentos de dança que fazem parte dessa cultura e que são traduzidos/transmitidos na dinâmica cultural da relação com as diásporas, cujo vale ressaltar que "dançar as danças afro-brasileiras é lembrar (e celebrar) a ancestralidade africana e as lutas pela liberdade, é mover, com emoção e força, nossos corpos ao som dessa memória, é encenar a luta que anteriormente foi por liberdade e agora é para garantir um lugar digno na sociedade, com direitos e justiça social" (CONRADO, 2018, p. 32, tradução nossa).[1]

Baseada nessas abordagens é que minhas práxis pedagógicas articulam educação, formação e profissionalização de pessoas, vislumbrando a sua inserção social pelos campos da dança afro, os quais podem ser incorporados a sistemas e programas de ensinos nas escolas e estabelecimentos educacionais que promovam arte, na perspectiva de uma formação multicultural.

[1] Trecho original em língua inglesa. "Dancing Afro-brazilian forms is to remember, and also to celebrate, African ancestry and struggles for freedom. It is to move our bodies to the sound of this memory, with emotion and strength. It is to stage the fight that was once for freedom and now is for a dignified place in society with rights and social justice today. (CONRADO, 2018, p. 32)

ISSN: 2238-1112

O início de uma relação: arte, legado e ancestralidade

Eu sou nascida Cleonildes Maria Matias da Fonsêca. Após o matrimônio, o Santos foi adicionado ao meu nome civil. Sou candomblecista há 32 anos e tenho um novo nome, *Urunkó*, dentro da religião do candomblé. Lá, sou *Iyá Asè Onilá Lokè Obà*. Para a comunidade em geral, sou *Obà Lànan*. Em uma cerimônia muito especial no continente Africano, no País do Togo, cidade Lomé, recebi um novo nome, *Anoko* (a primeira princesa do rei). Para o mundo e comunidade artística, sou Nildinha Fonsêca: mulher Preta, filha de Perolina Maria da Fonsêca - a pérola da minha vida carnal e espiritual, a qual tenho o maior orgulho e respeito de dizer que é a minha maior e principal referência de idoneidade e valor - e de Cornélio Matias da Fonsêca. Ambos Pretos e conscientes do seu real valor racial.

Sou mãe de um menino artista autodidata, chamado Caio Ricardo da Fonsêca Santos, ao qual me estimula, provoca e incentiva a seguir na construção de um legado idôneo através da arte da dança. Enquanto professora de dança, pesquisadora das danças de Matriz Africana, coreógrafa, dançarina/intérprete, produtora, diretora, assistente de coreografia e direção, insistente, resistente e uma mulher determinada e sonhadora, a justificativa de começar este texto me apresentando como me vejo é justamente legitimar o legado ancestral deixado pela minha mãe. Ela, que sempre me dizia: “onde quer que você chegue, diga de cabeça erguida quem tu és, se apresente com o nome e sobrenome que tem. E, assim, firme a sua identidade e valor. Tenha orgulho sempre de ser quem és, pois, a sua referência estará sendo perpetuada da forma mais honesta e verdadeira. ”

Venho de uma família do subúrbio de Salvador, pobre no que diz respeito ao financeiro, mas muito rica de valores que, provavelmente, se a situação financeira fosse outra, não se compraria. Estudei em escolas públicas desde sempre, onde aprendi a valorizar cada ensinamento, pois entendia que o acesso à educação nem sempre era tão fácil de se conquistar. Era uma luta muito grande para se manter estudando. E valorizar o estudo era o único caminho a ser trilhado. Foram nessas escolas que comecei a desenvolver os meus processos educacionais e artísticos, sempre na organização de qualquer atividade que pudesse mover, estimular e provocar qualquer ação com o corpo.

Voltados para a criatividade da sobrevivência, minha família e principalmente a minha mãe, foram os condutores e incentivadores do meu

conhecimento nas artes. Esta era a forma de criação que minha mãe entendia que sobreviveríamos a todos os “perrengues” e necessidades. Desde muito cedo, ela nos envolvia com brincadeiras esportivas, para nos fortalecermos não apenas como cidadãos, mas, principalmente, como “cidadãos das artes”. Por entender que a arte é transformadora, minha mãe nos incentivava e nos conduzia por esse caminho. E todos os meus irmãos, mesmo alguns não dando seguimento às artes, passaram por ela. Éramos muito pobres, tudo era feito com muita criatividade, responsabilidade, valorização de cada feito e amor.

Esse início foi e ainda é o condutor das minhas ações enquanto artista/ educadora. Por entender o quão válido é saber se identificar e trilhar um caminho de uma hereditariedade ancestral, escolhi ser uma educadora através da arte da dança.

Desde o início, eu entendia que a minha meta era alcançar a universidade, para que eu pudesse validar e legitimar todo o legado de ensinamentos da minha Pérola maior, minha “Mainha”. E assim, durante um período muito intenso e ao mesmo tempo conturbado, consegui adentrar a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), para estudar dança e poder me conhecer enquanto artista Preta, me instruir e me formar, com vistas a multiplicar esses conhecimentos aos meus; e propagar todo um legado em forma de arte.

Infelizmente, minha formação na universidade não foi como eu esperava. Isso porque, lá, eu não me enxergava representada. Não como eu me imaginava ser. Faltava algo e, esse algo, eu encontrei nas minhas atividades paralelas aos estudos acadêmicos, quando passei a ser integrante de grupos folclóricos da cidade de Salvador/BA. Eram nesses grupos que eu me via representada, através de uma cultura unicamente de raiz Afro Brasileira. Com isso, passei a viver uma experiência ímpar na minha vida, a qual me revelou um lugar de verdadeira identidade racial e cultural.

Entendo que a memória ancestral me fortalece e me mantém forte para seguir em frente com a prática de educar e formar através da arte e de todo legado deixado por meus ancestrais. Neste sentido, sigo na contramão de toda prática racista e intolerante, cuja metodologia de dança que eu acredito, se pauta na continuidade dos princípios do nosso sagrado. Regida e guiada pela força e coragem da Rainha e Matriarca da Sociedade Elekô[2], chamada Obá[3] - sociedade

[2] Esse é o culto da ancestralidade feminina individualizada, cuja grande matriarca deste é a deusa Obá. A sociedade de *Elekô* é considerada como justiceira, formada por amazonas que além de

essa, que cultua a ancestralidade feminina individualizada - por que falo da minha ancestralidade antes de falar da minha dança e do meu objeto de estudo? Porque é através dela que venho pautando a minha história na dança e formação de caráter metodológico. Esta é a ferramenta que levo para a sala de aula, como forma de referência e validação de nossos valores: minha própria história de vida e formação artística.

A ancestralidade no fazer artístico e metodológico

Um dia, Mestre King[4] me falou: "Estudar é a maneira mais fácil de ser alguém na vida, de se tornar um profissional competente e com pertinência nas suas ações". Mestre King foi a pessoa responsável pela minha introdução na dança e minha formação na linguagem da dança Afro Brasileira e Folclore Baiano. Ele foi meu grande mentor. Através de Mestre King, em suas aulas e ensinamentos não so no âmbito artístico, mas também pessoais, pois o nosso acesso foi para além de única e exclusivamente profissional, (o Mestre King foi e é o grande responsável por toda inquietação a qual me move para o aprofundamento de produção de conhecimentos), que conheci o que é a minha origem, minha identidade e acima de tudo, o meu real lugar nesta existência artística. A partir do legado que o Mestre King nos proporcionou conhecer, fui aprimorando os conhecimentos e descobri a minha vocação e assim fortaleceu o entendimento desse desejo de que nossa cultura, nossas práxis pedagógicas fossem pautadas em uma sistematização que abrangesse a cultura popular, o folclore e principalmente as danças de matriz africana como forma de educação de um povo e que minha função, fosse social,

cultuar as mortas, puniam os homens que eram injustos com as mulheres, defendendo a soberania feminina. Ver mais em: https://alaketuode2.blogspot.com/2016/08/a-sociedade-de-eleko-um-culto-oba.html. Acesso em 02/07/21.

[3] Obá é um Orixá ligado à água, guerreira e pouco feminina. As suas roupas são vermelhas e brancas, usa um escudo, uma espada e uma coroa de cobre. O tipo psicológico dos filhos de Obá, constitui o estereotipo da mulher de forte temperamento, terrivelmente possessiva e carente. É mulher de um homem só, fiel e sofrida. São combativas, impetuosas e vingativas. Obá é um orixá que raramente se manifesta e há poucos estudos sobre ela. Obá é a mulher consciente do seu poder, que luta e reivindica os seus direitos, que enfrenta qualquer homem – menos aquele que tomar o seu coração. Ela abraça qualquer causa, mas rende-se a uma paixão. Obá é a mulher que se anula quando ama. Obá filha de Iemanjá e Oxalá. Em toda a África, Obá era cultuada como a grande deusa protetora do poder feminino, por isso também é saudada como *Iyá Agbá*, e mantém estreitas relações com as *Iya Mi*. Era uma mulher forte, que comandava as demais e desafiava o poder masculino. Embora Obá se tenha transformado num rio, é uma deusa relacionada ao fogo.

[4] Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King (*in memorian*) foi professor de dança, coreógrafo e bailarino baiano. Ingressa na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1972, sendo o primeiro homem a cursar dança numa universidade na América Latina. Ver mais em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638091/mestre-king. Acesso em 02/07/21.

ISSN: 2238-1112

para além de ser somente artística e assim validou o meu desejo de contribuição artística para o mundo.

Nesta busca, posso dizer que a validação da memória ancestral no meu fazer artístico se articula também aos princípios teóricos desenvolvidos por Inaycira Falcão dos Santos (2013; 2018), sob os quais fundamento um método de dança que possa instigar, provocar, questionar e proporcionar um lugar de fala e escuta dos alunos, buscando com essa ação, o seu desenvolvimento técnico profissional e educacional em dança. Nesse sentido, faço referência às palavras de Inaicyra Falcão, quando propõe que:

> A base da investigação de "Corpo e Ancestralidade" é intertextual, criativa em relação às ações cotidianas do homem; dissocia-se da tradicional abordagem focada na cópia de formas do rito vivenciado no terreiro; volta-se para o corpo do intérprete bailarino por meio de memórias ancestrais, com ações corporais carregadas de significados, trazendoas para o presente e re-significando-as por meio da arte do movimento criativo. (SANTOS, 2018, p.1)

Aliado à preparação física e mental dos alunos, busco aplicar os princípios da ancestralidade, buscando fazer com que cada um entenda que devemos sair do lugar comum e acomodado para se entender como criadores de suas próprias histórias e vidas artísticas em qualquer espaço. Compreendo, portanto, que qualquer ação relacionada à arte pode ser exercida em qualquer espaço e ambiente, tornado- a livre nos espaços multireferenciais. Ressalto, também, a importância da observação mútua do grupo, seja na sala de aula ou na própria vida. Esses princípios fundamentam o processo educativo, no qual a ação de aprender a partir do outro possui ligação com os ensinamentos do culto à ancestralidade. Quando percebidos no contexto das aulas de dança de matrizes Africanas, pode-se constatar esses princípios desde a base dos aquecimentos da musculatura ao preparo técnico, os quais afloram na própria técnica dos exercícios e estimulam a relação com os elementos e signos da natureza - conforme aponta Inaicyra Santos (2013) na obra *Corpo e Ancestraidade.*

As aulas são acompanhadas com música percussiva ao vivo, pois entendo a real necessidade do contato e da relação música/alma/ancestralidade nas danças de matrizes Aficanas. Os ritmos dão corpo às movimentações, mas também dialogam com as ressignificações e criações corpóreas de cada um. Através da oralidade, que também é princípio que fundamenta as ritualidades africanas, se faz validar uma produção de movimentos que se entrecuzam ao fazer artístico dos

alunos, afirmando que sua própria história de vida tem importância no seu fazer. Tal entendimento fortalece a condição que a nossa referência ancestral ilustra no fazer pedagógico e pensamento filosófico.

Nesta direção, ressalto as contribuições de Paulo Freire, ao afirmar que: “Observar uma situação pedagógica é olhá-la, fitá-la, mirá-la para ser iluminado por ela. Observar uma situação pedagógica não é vigia-la, mas sim fazer vigília por ela, isto é, estar e permanecer acordado por ela na cumplicidade pedagógica” (FREIRE, 1992 apud Zinke e Gomes 2015, p.28655). Do mesmo modo, as palavras de Klauss Vianna (2005) coadunam ao nosso entendimento de corpo e ancestralidade nos processos metodológicos em dança, quando diz: “mais que uma maneira de se exprimir por meio do movimento, a dança é um modo de existir”. (VIANNA, Klauss, 2005, p.105)

A experiência como docente no Balé Júnior do Balé Folclórico da Bahia (BFB)

Como professora regular da Companhia Balé Folclórico da Bahia e do Curso Balé Júnior, o qual assino como coordenadora e professora, investigo como docente e pesquisadora há mais de 25 anos de atuação, os movimentos das danças de Matrizes Africanas, cujos se conectam com a dança Moderna nas minhas aulas, pela Técnica de Lester Horton e José Limón. Entendendo suas contribuições para o corpo negro, por abrangerem a diversidade fisiológica da estrutura do sujeito e, aliado ao método de Balé Clássico de Vaganova – que se dedica à compreensão da técnica de bale clássico por meio do fortalecimento muscular, distinto das técnicas tradicionais como o Royal, cubano e etc – agrego esses conhecimentos aos movimentos das danças de matrizes africanas, bem como, me utilizo do ritmo Sabá, (oriundo da Nigéria), em que encontro similaridades entre a própria melodia musical, o corpo e o contexto local do baiano.

Como já mencionado, as reflexões propostas por Santos (2013), contribuem na forma como penso o ensino da dança para crianças, pois as faço compreender que não precisamos, necessariamente, reproduzir movimentos e ações oriundas dos ancestrais (Orixás) no nosso fazer artístico. Nesse sentido, minha proposta não é trazer a reprodução como forma única de expressar a dança, mas entendo que a atuação dos alunos enquanto intérpretes, pode ser calcada na

ISSN: 2238-1112

representação dos elementos da natureza, oriundos dos mitos e filosofias ancestrais.

A utilização dos signos e elementos da natureza estabelecem uma proposta de busca da essência e memória ancestral do coletivo, a qual é constituída pelo entendimento e expressão de tais simbologias. Aqui, esse corpo que dança e trabalha é criativo e imaginativo, cuja sua expressividade é voltada à própria imaginação da criança, sem a reprodução dos ritos dos Orixás no candomblé brasileiro.

Nesta direção, ressalto a impotância da representatividade identitária como um processo fundamental para a educação da criança negra, na medida em que proporciona não apenas o fortalecimento de um legado cultural africano, mas um processo de reconhecimento identitário através da dança Afro. Pelos anos que possuo de muitas experiências vividas e apreendidas, nos quais não tive acesso a esses conteúdos nos livros e/ou textos propostos no curso da graduação na Escola de dança da UFBA, entendo a importância de aproximar os alunos dessa memória e legado africano.

A importância da representatividade identitária na formação da criança negra

Quando resolvi viver mais intensamente a proposta de fortalecimento da cultura. Afro Brasileira, percebi o quanto a passagem pela Universidade foi importante, pois me fez acreditar ainda mais na minha trajetória. Naquele momento, o que mais me incomodava – algo que acompanhou o meu caminhar durante anos – era o porquê de não ter sido feliz e realizada na universidade, desde quando eu escolhi fazer o que eu amava e me identificava, que era dançar. Mas, após anos tendo contato com alunos, colegas, professores externos à UFBA e até mesmo artistas de outras vertentes artísticas, foi que percebi que toda e qualquer provocação a qual me vi sendo provada a ter que passar, foi mero ensinamento para eu chegar a ser o que sou hoje e o que ainda quero alcançar.

Os motivos que me levaram a ingressar no curso de Mestrado Profissional em Dança do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, com vistas a sistematizar e legitimar minha práxis pedagógica - esta, que já não me pertence mais, por ter sido expandida aos meus pares, e por eu entender a minha função social enquanto educadora e artista - tem como mote principal, o

reconhecimento de que a formação da criança negra na dança está calcada na questão do pertencimento a uma Raça. Neste caso, a dança se torna o viés para o reconhecimento identitário, permitindo estabelecer a relação dos alunos com as memórias do seu "corpo-arquivo" (TAVARES, 2012) ancestral. Nas palavras de Tavares (2012, p.83):

> Este tipo de saber é característico, principalmente, das civilizações primordiais e não europeias, que estabeleceram uma relação com seu corpo sem a mediação de instituições, sendo ele mesmo a instituição maior e complementar da própria vida na comunidade: o ser instituinte e agenciador do projeto comunitário. O corpo aparece, assim, como o repositório de inumeráveis experiências realizadas no cotidiano; como arquivo das informações que ficaram evidenciadas por intermédio dos gestos e dos movimentos corporais. É o corpo um arquivo não verbal e, por intermédio dele, a memória comunitária é recuperada, passando o corpo a falar e a salvaguardar a memória do grupo por intermédio das modulações gestuais [...].

Diante de tal entendimento, a legitimação das práxis pedagógicas docentes em Danças Afro Brasileira questionam os padrões europeus de educação e nos induzem a seguir na contramão dessa relação, procurando formar os dançarinos e crianças negras a partir do fortalecimento da sua etnia, justificando a grande necessidade da arte de educar uma comunidade negra a partir da sua raiz e essência. Conforme aponta Franco e Ferreira (2017, p.261):

> As creches e/ou escolas são espaços significativos nos quais as crianças podem e devem ter acesso ao patrimônio cultural produzido pela humanidade e onde passam a maior parte do tempo. E nesses espaços o professor, enquanto mediador das relações estabelecidas na escola, ocupa um papel fundamental. Essas crianças chegam ao espaço da escola, que é permeado pela diversidade cultural. Apesar disso, as suas especificidades normalmente não são consideradas – a sua historicidade, o contexto no qual elas estão inseridas, o modo como organizam e constroem a vida, a sua ambiência familiar, o seu bairro, suas experiências, o seu modo de falar, de vestir, sua religião, sua condição de gênero, o seu pertencimento racial. Isso faz com que a relação entre a família e a escola seja marcada por tensões, especialmente no que diz respeito ao trato da questão racial.

Mesmo sabendo que já existe uma relação dos alunos com os padrões europeus de educação, é necessário nos articularmos para quebrar esses paradigmas. Mais ainda, quando nos referimos ao contexto da cidade de Salvador/Bahia, o segundo local de maior incidência da população negra no mundo, depois do país africano Nigéria. Tal situação não é diferente no panorama artístico da dança Afro Brasileira em Salvador. Considero que esse é desarticulado e requer uma qualificação comprometida com o corpo negro, subestimado e subjugado pelas amarras de uma política de embranquecimento. Esta, que nos destitui dos poderes e

do acesso à educação, nos submetendo à comercialização dos valores de uma educação eurocêntrica, inviabilizando o reconhecimento da importância educacional, ancestral e formativa da cultura Afro Brasileira no contexto soteropolitano.

Considerações finais

Potencializar o entendimento da criança negra e sua formação educacional em dança através da sua história e memória ancestral é um ponto de partida para metodologias docentes, pois através do viés da consciência identitária e corporal, se pode compartilhar princípios e experiências que estão implicadas às problemáticas do seu cotidiano. Dentro de um campo teórico, metodológico e prático, considerar o contexto afirmativo da sua raça, atrelado a sua formação, visibilidade, legitimação, resgate da sua identidade e memória ancestral permitem a interlocução desses conhecimentos, com vistas a transgredir as barreiras impostas por uma sociedade discriminatória e racista.

Neste momento em que retorno à academia, me vejo provocada a entender novamente esse espaço enquanto acolhedor e revolucionário de todas as minhas convicções pedagógicas. Exatamente por esse motivo, meu ingresso no Programa de Mestrado Profissional em Dança/PRODAN – e todo o seu objetivo enquanto um programa pedagógico que propõe a capacitação desses profissionais em dança e os qualifica em estudos e sistematizações de conhecimentos, visando seu desenvolvimento pessoal e a transformação social – se apresenta como um lugar ímpar para sistematizar uma proposta educacional, que acredito ser valida para os meus alunos e para a história da dança Afro Brasileira soteropolitana. Fazer o registro da minha própria práxis, a *Técnica Nildinha Fonsêca*, é sobretudo acolher pessoas que sentem a mesma falta que eu senti há anos atrás, na sua formação em dança.

Cleonildes Maria da Fonsêca Santos (Nildinha Fonseca)
UFBA
E-mail: nil0508@yahoo.com.br
Cursando Mestrado Profissional em Dança na UFBA. Dançarina, coreógrafa, assistente de direção e direção do Balé Folclórico da Bahia. Idealizadora e gestora da Escola Balé Folclórico Júnior desde 1998. Pesquisadora em danças de matrizes africanas, folclore brasileiro e danças religiosas. Membro do GIRA- Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

Orientadora: Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
E-mail: ameliaconrado@ufba.br
Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANCA) e Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Líder do GIRA- Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

Referências:

CONRADO, Amélia. Afro-brazilian dance as Black Activism. IN: SUÁREZ, Lucía M; CONRADO, Amélia, and DANIEL, Yvonne. **Dancing Bahia:** Essay on Afro-brazilian Dance, Education, Memory, and Race. Intellect Bristol, UK/Chicago, USA, 2018 (p. 17- 38)

FRANCO, Nanci Helena Rebouças; FERREIRA, Fernando Ilídio da Silva. Pesquisar e educar para as relações étnico-raciais na educação infantil: uma luta contra o ruído do silêncio. **Revista Zero-a-seis**, Santa Catarina, v. 19, n. 36 p.252-271, jul-dez 2017. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/zeroseis/article/view/1980-4512.2017v19n36p252/35618 Acesso em: 02/07/2021.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade:** uma proposta pluricultural de dança-arte-educaçao. São Paulo: Terceira Margem, 2013.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Corpo e Ancestralidade: resignificação de uma herança cultural. In: CONGRESSO ABRACE, ano 5, 2018, Belo Horizonte, **Anais V CONGRESSO ABRACE**. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Inaicyra%20Falcao%20dos%20Santos%20-%20Corpo%20e%20Ancestralidade%20resignificacao%20de%20uma%20heranca%20cultural.pdf . Acesso em: 02/07/2021. (p.1-4)

TAVARES, Julio Cesar de. **Dança de Guerra-arquivo-arma:** elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nadyala, 2012.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

ZINKE, Idair Augusto; GOMES, Diana. A prática de observação e a sua importância na formação do professor de geografia. EDUCERE – Congresso Nacional de Educação, ano 12, 2015, Paraná. **Anais XII congresso Nacional de Educação.** Disponível em: https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/18655_7820.pdf. Acesso em: 02/07/21. (p. 28653-28663)

ISSN: 2238-1112

Germaine Acogny e a sua obra "Danse Africaine"– notas de tradução e partilhas de dança

Daniela Maria Amoroso (UFBA)
Roberta Ferreira Roldão Macauley (UFBA)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Nossa proposta consiste na partilha das notas de tradução e dos comentários tecidos por nós no decorrer do processo de tradução da obra de Germaine Acogny, *Danse Africaine*, publicada em 1994, nos idiomas Francês, Alemão e Inglês. Ressaltamos que esta será a primeira tradução da obra para a língua portuguesa e que recebemos a autorização da autora para essa realização. Germaine Acogny escreve no prefácio do livro que "o mundo inteiro se tornou meu local de trabalho" e que seus pés tocaram o solo dos cinco continentes. Traduzir esta obra de Germaine Acogny vem possibilitando ampliar o conhecimento sobre epistemologias afro referenciadas em dança, além de mover o pensar sobre a existência de grandes mulheres africanas que movem o mundo. Entendemos a importância dessa artista da dança no combate ao cenário crítico de apagamento e racismo epistemológico, demonstrando que a dança é um campo legítimo de conhecimento e agente de mudança social.

Palavras-chave: GERMAINE ACOGNY.DANÇA AFRICANA.TRADUÇÃO.

Abstract: Our proposal is to share the translation notes and comments made by us during the translation process of the work of Germaine Acogny, Danse Africaine, published in 1994, in French, German and English. We emphasize that this will be the first translation of the work into Portuguese and that we have received authorization from the author for this realization. Germaine Acogny writes in the book's preface that "the whole world has become my workplace" and that her feet have touched the ground of five continents. Translating this work by Germaine Acogny has made it possible to expand knowledge about Afro epistemologies referenced in dance, in addition to moving thinking about the existence of great African women who move the world. We understand the importance of this dance artist in combating the critical scenario of erasure and epistemological racism, demonstrating that dance is a legitimate field of knowledge and an agent of social change.

Keywords: GERMAINE ACOGNY. AFRICAN DANCE. TRANSLATION.

1. Introdução: As vozes desse artigo

Uma embarcação a velas, um saveiro, vai se afastando do continente e vai deixando um rastro, um caminho nas águas por onde navega. É com essa imagem, inspiradas pelas perspectivas que entendem as trajetórias e as vivências

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

de quem fala, escreve, dança, como parte da própria coisa que é falada. A palavra dita, escrita, dançada carrega elementos que nem sempre se esgota nas definições de dicionários. Vivências trazem os sentidos das experiências para as palavras, para as comunicações e é nesse caminho de pensamento aberto por autoras (es) como Conceição Evaristo, Leda Maria Martins e Armindo Bião que apoiamos as reflexões desse artigo. Um artigo com muitas vozes, vários ecos e imaginários tecidos através de diálogos e, nesse sentido, de interculturalidades. A voz principal de Germaine Acogny, a voz grave de Roberta e a voz aguda de Daniela podem ser reconhecidas e também por vezes com(fundidas) num coro que estrutura a melodia dessa escritura.

Germaine Acogny nasceu no Benin, em Porto Novo, do grupo étnico Yorubá, ex Daomé (Documentário Iya Tundé, minuto 29:22 ela se apresenta). Nascida em 28 de maio de 1944, ela desenvolve sua própria técnica de dança africana moderna e é considerada mundialmente como a “mãe da dança africana contemporânea”. De 1977 a 1982, foi Diretora Artística da Mudra Afrique, criada por Maurice Béjart e o Presidente Senegalês L.S. Senghor, na cidade de Dakar. Ela dança, coreografa e ensina em todo o mundo e tornou-se uma poderosa embaixadora da Dança e da Cultura Africana. Em 1997, Germaine Acogny foi nomeada diretora artística da seção de dança do *Afrique en Création,* na cidade de Paris. Ela criou, juntamente com seu marido Helmut Vogt, a *École des Sables*, um Centro Internacional de Danças Africanas Tradicionais e Contemporâneas inaugurado em junho de 2004. Localizada na cidade de Toubab Dialaw, no Senegal, a *École des Sables* é um local de treinamento e intercâmbio para dançarinos africanos e dançarinos de todo o mundo, considerada uma escola de referência como local de encontro e formação para a dança e coreografia africana contemporânea.

Germaine Acogny coreografou muitas peças, para sua companhia de Dança JANT-BI, que viaja com sucesso ao redor do mundo, criando e dançando seus próprios solos. Sua última criação, o solo *A un endroit du début* estreou no Grand Théâtre du Luxembourg, em junho de 2015, disponível em: A un endroit du debut - Germaine Acogny - Mikaël Serre - YouTube - YouTube .

Germaine Acogny possui os títulos de ‘*Chevalier de l’Ordre du Merite*’, ‘*Oficial e Comandante de l’ordre des Arts et Lettres*’, ‘*Chevalier et Officier de l’Ordre de la Légion d’Honneur*’ da República Francesa. Ela também é ‘*Chevalier de l'Ordre*

ISSN: 2238-1112

National du Lion' e '*Officier et Commandeur des Arts et Lettres*' 'da República do Senegal. Em 1999, Germaine Acogny foi condecorada como "Mulher Pioneira" pelo Ministério da Família e da Solidariedade Nacional do Senegal. Em 2007, recebeu, juntamente com a japonesa Kota Yamazaki, o *Bessie Award* em Nova York pela coreografia *Fagaala*. Em 2018, ela recebeu o *Prêmio Bessie* de Nova York por desempenho excepcional no solo *Mon élue noire-sacre # 2* e um Prêmio pelo conjunto de sua obra no campo da coreografia, movimento e dança do Festival Internacional de Teatro Experimental e Contemporâneo do Cairo. Em janeiro de 2019, Germaine Acogny recebeu o Prêmio de Excelência da CEDEAO (Comunidade Econômica dos Estados da África Ocidental), na categoria Artes e Letras. Dançou e coreografou para o corpo de balé do XFactor a abertura do quarto *Live Show,* em 2018. O Programa *Why We Dance*, transmitido pela Sky Arte em 2019, dedicou um de seus cinco episódios a ela.

Conheci (eu, Roberta Ferreira Roldão Macauley) Germaine Acogny em 2011, após uma noite de tempestade e trovoadas, madrugada em que cheguei no Senegal. Pela manhã, ela me recebeu em seu escritório na École, cujas paredes terracotas combinam com os flamboyants floridos. Mamah sorriu e deu as boas vindas e disse que já estavam acontecendo as aulas em Aloopho. Aula de *Sabar* com *Cire Beye*, seguida pela aula de Solo *Badolo*, cuja aula na areia era guiada por tambores senegalenses, os Djembés. Em 2014, finalizo o mestrado em artes na Universidade Federal de Uberlândia, quando a voz de Leda Maria Martins ecoava em meu trabalho e na minha memória, tendo sido parte de minha banca e de minha trajetória artística como pesquisadora. Leda me sussurra sobre memórias afetivas transmitidas ao pé do ouvido, nos sonhos e no dançar com os Congadeiros de Minas Gerais. O mestrado me impulsiona para o Doutorado em Artes Cênicas, ainda em 2014, como aluna especial no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, onde sou recebida pelas águas de Yemonjá na pessoa de Suzana Martins, que me presenteou com sua obra sobre Ogunté e me guiou ao estágio docente com Daniela Maria Amoroso, que no ano seguinte se tornaria a orientadora dessa pesquisa de doutorado e com quem compartilho a escrita deste artigo.

Volto a reencontrar Germaine Acogny em 2018, na vivência "As quatros damas da dança africana" e a sua obra sobre dança africana me promove agora um novo conhecer através de sua escrita e imagens, como esculturas vivas das aulas

de técnica Acogny. Assim, minha segunda imersão na École des Sables me fez reavaliar o significado da sala de areia, Aloopho, cujo nome é o mesmo da avó de Mamah Germaine Acogny, sendo que em seu documentário Iya Tunde, de Laure Malecot, afirma ser a reencarnação dela, como pode ser visto no documentário citado, cuja tradução para "*iya tunde la mère est revenue*" é "iya tunde mãe voltou".

Nesta sala de areia, enterrei o cordão umbilical de meu filho, Prince Marcel Roldão Macauley, ritual que acredito ser de gratidão ao retorno e de ser mãe de uma criança que é fruto de minha primeira imersão no Senegal, na Escola de Areia (2011). As subjetividades que afetam minha escrita, tradução e aquilombamento junto aos sablistes (pessoas que passaram pela École des Sables) são trazidas como a força que move minhas palavras e também que vão impulsionando um pensamento de dança que se comunica intimamente com as vivências durante esses 10 anos.

Esse projeto também tem uma história para mim, Daniela, a de ter conhecido Roberta há 4 anos quando iniciei seu processo de orientação no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Na sua entrevista, Roberta trazia uma paixão, um brilho de quem estava profundamente movida pelo desejo da pesquisa. Apesar de não ser a orientadora desde o início, me senti por motivos diversos convocada a orientar sua pesquisa que estava na linha de pesquisa: Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea. Nos processos de formação do PPGAC, durante as disciplinas de Corpo e Criatividades, Seminários Avançados e Etnocenologia fui conhecendo Roberta. Conheci, no casarão Barabadá, seu filho Marcel que a acompanhava em todas as atividades, sim Roberta está sozinha em Salvador e sim, uma mãe doutoranda precisa de agenciamentos outros e de entendimentos que vão para além das formalidades. Estávamos tendo aulas numa casa antiga do centro histórico no Bairro do Santo Antonio, na disciplina de Etnocenologia, pois ensinar Etnocenologia para mim prevê fundamentalmente sair do quadrado da sala de aula e nos colocarmos em contato direto com a vida que é diversa nos lugares onde as espetacularidades cotidianas também são diversas. Fui conhecendo também sua própria história vivenciada nos caminhos encantados entre o Senegal e Salvador. Ela se casou (1 de setembro de 2011) em África, na Costa do Marfim, e veio para o Brasil onde nasceu seu filho brasileiro com origens Guèrè, tendo adquirido a dupla nacionalidade. Essa trajetória de vida, escrita nas linhas de seu próprio trabalho nos aproximam do imaginário intelectual de Roberta.

ISSN: 2238-1112

Realizamos algumas empreitadas juntas nesse caminho, como o projeto PIBIC (Programa de Iniciação à Pesquisa) nos anos de 2016/2017[1], no qual ela foi tutora, e no qual viajamos para as cidades do Recôncavo baiano no intuito da criação em Dança. Roberta decidiu passar um tempo em Cachoeira para escrever o texto de sua qualificação de tese e realmente o fez. Conheceu a Irmandade da Boa Morte, o Samba de roda de Dona Dalva e tantas outras experiências desse lugar manancial da cultura baiana que é a região do Rio Paraguaçu. Assim, Roberta me iniciou no pensamento africano da dança através da obra de Germaine Acogny e através da tese de doutorado de Patrick Acogny, filho de Germaine Acogny e ali nascia um fio de comunicação no nosso imaginário intelectual: a etnocenologia. Eu, que fiz meu doutorado no PPGAC, sob orientação de Suzana Martins, cursei duas vezes a disciplina de etnocenologia lecionada pelo professor Armindo Bião e que ali encontrei uma abordagem que me permitia entender e caminhar nos estudos estéticos e políticos do samba de roda. Resta dizer que a etnocenologia possui origens na interculturalidade Brasil-França, e que Jean-Marie Pradier, fundador da diciplina na Universidade Paris8, foi também o orientador da tese de Patrick Acogny. Ele, Jean-Marie Pradier foi também meu tutor na época de meu pós-doutoramento em 2015/2016. Germaine, Patrick, Roberta, Daniela, Suzana, Bião, Pradier. Faltava conhecer a madame Acogny. Pois foi em uma reunião virtual para falarmos deste projeto de tradução que Roberta me apresentou a ela e a Helmut, seu companheiro. Essa costura, esse alinhavo das relações e da força da convivialidade nos interessa muito pela própria natureza da obra, que se relaciona com a vida em pensamento de Dança de Germaine Acogny.

2. Germaine Acogny: protagonista, intelectual e autora da obra

Germaine Acogny escreveu sua obra sobre Dança Africana em três idiomas: inglês, alemão e francês o que demonstra, desde a publicação da obra, sua vontade de tornar sua obra acessível e multiplicar o conhecimento, enquanto artista, professora e intelectual da dança. Antes de adentrar na obra Danse Africaine propriamente dita, estamos entendendo que conhecer a trajetória de Germaine

[1] Do miudinho à umbigada: estudos dos passos e gestos do samba de roda do recôncavo baiano em processos de criação em dança.

ISSN: 2238-1112

Acogny se faz imprescindível para uma tradução contextualizada e implicada de sua obra. Por isso, iniciamos pelo documentário IYATUNDE:

Imagem 1: Peça de Divulgação do documentário: IYA TUNDE: The mother came back, 2018.

O documentário-filme IYA TUNDE, *La mère est revenue*, que pode ser acessado no seguinte link: http://www.film-documentaire.fr/, apresenta a biografia e a trajetória artística de Mamah Acogny. De acordo com release do documentário:

> Le parcours de Germaine Acogny, chorégraphe, danseuse et professeure de danse franco-sénégalaise, à travers son enseignement et ses créations, en parallèle avec la période charnière de ses 70 ans, âge à partir duquel elle s'est enfin consacrée entièrement à sa carrière personnelle (de 2014 à 2015). Des stages à l'École des Sables de Toubab Dialaw, au Sénégal, qu'elle a fondée, aux masters class qu'elle donne en Afrique, en Asie, en Europe, à ses chorégraphies, souvent autobiographiques, et aux témoignages de ses collaborateurs, ce film lève le voile sur la personnalité, les motivations et le parcours de cette artiste hors du commun, qui depuis plus d'un demi-siècle est toujours à l'avant-garde.[2] (Documentário IYATUNDÉ, 2018).

[2] O percurso de Germaine Acogny, coreógrafa, dançarina e professora de dança franco-senegalesa, através de suas atividades de ensino e de suas criações, em paralelo com o momento fulcral de sua vida, aos 70 anos, idade a partir da qual finalmente ela se dedicou inteiramente à sua carreira profissional (2014/2015). Dos estágios na *École des Sables* em Toubab Dialaw, no Senegal, por ela fundada, às aulas magnas que leciona na África, Ásia, Europa, às suas coreografias, muitas vezes autobiográficas, e aos testemunhos de seus colaboradores, este filme revela sua personalidade, as suas motivações e a carreira desta extraordinária artista, que há mais de meio século continua sendo vanguarda (tradução das autoras).

ISSN: 2238-1112

Uma das passagens do documentário que nos chama atenção faz referência a sua trajetória artística, Germaine Acogny conta:

> Eu estava me divorciando, com duas crianças. Para estar em volta de mulheres e afeto decidi desenvolver um pequeno curso na vila onde morava e comecei a dar aulas para europeus, expatriados, africanos. O presidente Leopold Senghor queria tornar o Senegal a Grécia africana. Havia todas as artes que já haviam sido representadas, a pintura, a escultura, a escultura, mas a dança ainda não. Eu o escrevi enquanto estava no instituto nacional das artes para lhe contar o que eu fazia, minha concepção de dança e como ela existia. Ele me escutou e disse que havia uma pessoa, Germaine Acogny, que fazia coisas que eram interessantes, mas que ele gostaria de ter "a vida" de Maurice Béjart, que era seu amigo. Em 1975, estávamos em Mudra Bruxelas e eu dei um curso lá. Eu dei esse curso, Maurice Béjart, acredito eu, ficou impressionado e disse que estava muito feliz em me receber. Eu naquele momento me dizia - não vou abaixar os olhos, vou olhá-lo e vai ficar tudo bem". (12:40 -13:45).

Algumas frases de Germaine nos guia também nesse documentário e deixamos aqui como compartilhamento de inspirações:

> Agora vocês vão se concentrar na água e enviar boas intenções a tudo. A água é a paz, afasta todas as energias ruins" (0:33 - 0:45).
> Para nós, a dança africana é uma dança que está na natureza, que dialoga com o cosmos (1:53 - 1:58).
> E agora escutem o que o baobá tem a dizer (03:09 - 03:11);
> Escutem tudo que acontece e meditem (3:39 - 3:44);
> E então sintam.Todas essas sensações, é necessário tê-las no corpo para expressar os improvisos depois(4:23 - 4:32);
> Agora, vocês veem uma mafumeira (fromager), é o símbolo da minha técnica, forte e leve ao mesmo tempo. Ela tem espinhos, pra se proteger, das pessoas, então é necessário ser forte, leve, e ter espinhos pra se proteger (4:55 - 5:13);
> A lua, as estrelas, é aqui onde está a sexualidade, aqui onde fazemos as crianças e várias outras coisas. Após essa energia, podemos partir para transcender, transcender a sexualidade, não agora, mas ao transcender, tentem fazer com que essa energia vá subindo (pela respiração, uma vibração como o som OM) (5:55 - 6:23).

3. A obra *Danse Africaine.*

O livro Danse Africaine teve até os dias de hoje quatro edições, tendo sido a primeira publicada no ano de 1980 e a última no ano de 1994. Estamos trabalhando e nos referenciando na quarta edição, do ano de 1994. Segue a capa do livro, na qual Germaine Acogny está em primeiro plano, realizando um dos movimentos de sua técnica.

ISSN: 2238-1112

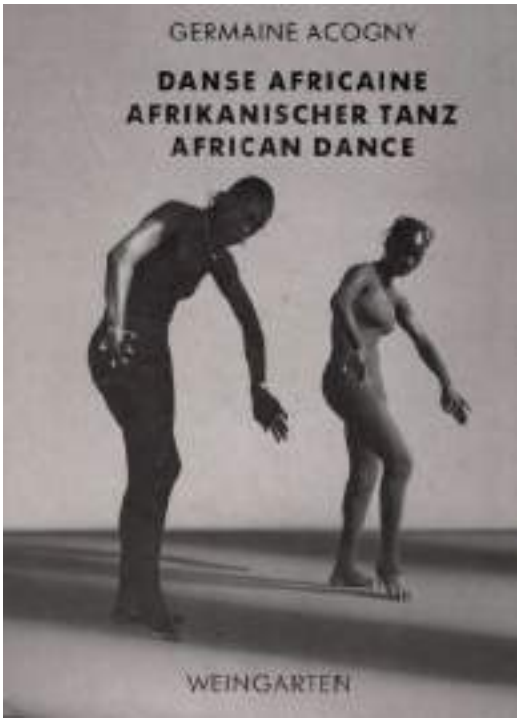


Imagem 2: Capa do Livro de Germaine Acogny

A apresentação da obra nas palavras de Germaine Acogny pode ser lida na citação a seguir que consiste na tradução dos prefácios da edição de 1994, a quarta edição de Danse Africaine (ACOGNY, 1994, p.3) escrito pela própria autora em Janeiro de 1994:

> **Prefácio da quarta edição**[3]
>
> É significativo desses últimos anos que seja longe do continente africano que eu escreva o prefácio da nova edição do meu livro. Pois depois da África e da Europa, o mundo inteiro tornou-se meu local de trabalho e dançando meus pés tocaram o solo dos cinco continentes. Pessoas de universos e horizontes muito diversos descobriram meu trabalho, minha cultura e entenderam minha mensagem numa língua que dispensa palavras. Este livro me acompanhou por toda parte, ele se tornou para várias pessoas uma fonte de inspiração, de descobertas e um companheiro rico em lembranças. A presente edição desta obra está nas mãos de uma nova editora, e eu faço questão de agradecer calorosamente Dieter e Mechthild Fricke, meus antigos editores, por todo seu formidável trabalho, sensível e engajado. E eu visualizo hoje com prazer, uma colaboração com esta nova editora, que graças à sua grande experiência assegurará de agora em diante a distribuição do meu livro. Que esta nova edição abra o acesso da Dança Africana para o maior número de pessoas e que ela ajude cada um a viver a vida e a viver a dança.
> Germaine Acogny
> Sydney, janeiro de 94 (um verão australiano)
>
> **Prefácio da terceira edição**[4]

[3] Tradução de Roberta Ferreira Roldão Macauley, com revisão de Daniela Maria Amoroso.
[4] Tradução de Roberta Ferreira Roldão Macauley, com revisão de Daniela Maria Amoroso

ISSN: 2238-1112

> Chegou o momento agora de fazer a terceira edição de meu livro. E é uma grande felicidade, porque este livro levou, através do mundo inteiro, uma mensagem sobre a dança e a dança africana, mais particularmente a dança africana moderna que está em plena evolução. MUDRA AFRIQUE foi criada em 1977 em Dakar por Maurice Béjart, sob a iniciativa do ex-presidente Léopold Sédar Senghor, com o apoio inicial da UNESCO e da Fundação Calouste Gulbenkian. MUDRA AFRIQUE foi uma escola pan-africana do espetáculo. O ciclo de formação era de três anos. Duas grades completas foram realizadas, a terceira não pode ser realizada por falta de financiamento. A sobrevida de MUDRA deveria ser assegurada pela participação dos Estados membros, mas foram muito poucos a sustentar este pesado projeto cultural. A dança era ensinada em três cursos: clássica, moderna e africana. Nós começávamos pelos "exercícios", porque a dança clássica é um treino físico completo que demanda um esforço intenso e equilibrado e é a base, a partir dela se pode escolher uma outra opção. Faz três anos que MUDRA está fechada, mas todo ano eu volto fielmente a Dakar. O presidente Senghor descreveu o objetivo e o espírito da nossa escola: "Além do aporte dos passos e dos movimentos das danças negro-africanas, MUDRA AFRIQUE integra com seus passos, os valores das outras danças para criar uma nova dança negro-africana, mais sentida, experimentada por todos os homens de diversas civilizações. " É este objetivo que, meu marido Helmut Vogt e eu, perseguimos incansavelmente. Criamos também várias associações para que se conheça e se propague esta ideia. Os puristas da negritude criticaram violentamente o espírito e os projetos de MUDRA AFRIQUE. Mas eu sei que é o itinerário que deve ser adotado na África. Durante MUDRA AFRIQUE eu ganhei muito. Quero agora devolver, dar, dispersar este tesouro na forma de criações coreográficas contemporâneas cuja verdade e autenticidade sejam reconhecidas no mundo inteiro, visto que a linguagem da dança é universal. Agradeço aqueles a quem eu devo esta certeza e que me ajudaram: o presidente Senghor, Maurice Béjart e todos os apaixonados pela dança. Tive que me expatriar na Europa para trabalhar, ensinar e transmitir minha mensagem. Depois nasceu a ideia do Fanghoumé. Fanghoumé-Village é a floresta sagrada dos tempos futuros como MUDRA AFRIQUE foi para nós a floresta sagrada dos tempos modernos.
> Germaine Acogny, primavera de 1988.

Entendemos ser interessante também a leitura do prefácio escrito por Léopold Sedar Senghor, presidente do Senegal entre os anos de 1960 a 1980, como forma de contextualização da obra no âmbito da dança senegalesa. Consideramos extremamente importante o letramento do imaginário intelectual sobre como a dança é pensada pela autora e o impacto dessa obra no contexto africano para aí sim, podermos traçar pontos de conexão com o contexto da dança africana no Brasil:

> **O novo balé negro-africano**
> A senhora Germaine Accogny é a diretora artística da escola de dança MUDRA-AFRIQUE. Isto nos leva a pensar naturalmente em MUDRA-BRUXELAS. Com efeito, é o grande coreógrafo Maurice Béjart que fundou as duas escolas. Como se sabe, Maurice Béjart, cujo pai, Gaston Berger, era um franco-senegalês, entrou no mundo da dança para revolucionar, renovando o balé europeu. Vindo da dança clássica, Béjart foi buscar sua inspiração na América, mas principalmente na Ásia e na África. É que ali a dança se aproximou de suas origens. E lá, ela é arte total pois é um espetáculo audiovisual, ao mesmo tempo música, dança, canto e poema articulado. Mas Béjart fez mais, integrando aos aproximadamente quarenta "passos" da dança clássica, outros movimentos vindos da Ásia profunda –

ISSN: 2238-1112

eu sonho com a Índia dravidiana – e da África-Mãe. O que o levou de volta à terra natal de seu pai: à terra senegalesa, onde a dança é ainda uma primeira arte, criada desde a pré-história, antes mesmo da escultura e da pintura, para expressar o homem integralmente, corpo e alma, por imagens analógicas: imagens-símbolos. Por isso Béjart fundou MUDRA-AFRIQUE, e que ele a confiou à senhora Germaine Acogny. Se esta tornou-se uma total senegalesa devo assinalar que sua avó era uma sacerdotisa de um culto animista: o mesmo que na América originou o culto Vodu. A senhora Acogny percorreu o caminho inverso de Béjart. Ela partiu da dança negro-africana, dos passos negro-africanos, para integrar os do balé europeu. Ela partiu sobretudo da concepção negro-africana da dança. Deixo claro que não estou excluindo a África do Norte, mas aqui foco mais particularmente nos assentados berberes, sempre vivos, nos quais vieram se fundir em simbiose, aos aportes árabes. Portanto, em Ur-Afrika e também na África preta, a dança é o primeiro e o mais importante meio de expressão artística. Dança-se para expressar melhor os sentimentos: as ideias-sentimentos. Lembro-me de minha mãe quando fui contar meu primeiro sucesso universitário, no vestibular. Ela não falou, não gritou, não chorou; ela começou a dançar lentamente e com graça, seu rosto brilhando de felicidade. E de fato, na África preta, as pessoas de destaque na sociedade e os anciãos dançam frequentemente, por ordem de idade. O que dá à dança todo seu significado simbólico. Não exista a arte pela arte na Nigrícia. A dança, como as outras artes – escultura, música, poesia – é feita de imagens simbólicas, melodiosas, isto é, acordadas e ritmadas. Quando, por exemplo, se dança a dança do Leão para simbolizar a força, a coragem, a generosidade do "Matador", se executam movimentos impulsionando, conforme a ideia-sentimento, com rugidos, com lamentos ou apresentando um passo tranquilo, um rosto sereno. Todas as imagens que o público, já advertido, compreende imediatamente acompanhando com palmas ritmadas. Foi dessa concepção que a senhora Acogny partiu. Mas ela começou sua obra de ensinamento, conforme o método senegalês, adotando-o na Europa, não a sua inspiração, mas sua técnica do balé. Com seus alunos ela começa em etapas: com os exercícios de barra, que dão aos alunos-dançarinos, o domínio de seus corpos. Não se pode nunca esquecer este aspecto de sua pedagogia lendo o manual DANÇA AFRICANA. Antes de ir além, eu gostaria de chamar a atenção para o vocabulário da senhora Acogny porque ele caracteriza bem a negritude de sua dança. DANÇA AFRICANA tem por objetivo fazer com que se execute corretamente as diferentes figuras de dança inventadas pela senhora Acogny a partir de danças populares negro-africanas. Com isso, ela procede exatamente como os coreógrafos europeus que inventaram as figuras do balé clássico. Eles chamam de "passo" a figura formada por um "conjunto de passos e de movimentos exigidos para a execução de uma dança" (Dicionário Paul Robert). O fato é que nesta definição, o "passo" em seu significado original, significa uma ação de passar o apoio do corpo de um pé ao outro durante o caminhar. "O que é característico e portanto, significativo no vocabulário da senhora Acogny, é que onde os coreógrafos clássicos utilizam a palavra "passo" no sentido derivativo e técnico para designar uma figura de dança, a senhora Acogny usa a palavra "movimento" que, no seu significado original significa uma "mudança de posição no espaço em função do tempo em relação a um sistema de referência" (Robert). Utilizando a palavra "passo", os europeus fazem da dança um jogo de abstração, para tirar o homem da terra e projetá-lo no céu. Preferindo a palavra "movimento", a senhora Acogny acentua o valor simbólico da figura da dança e a aderência do dançarino no solo: na Terra-Mãe que lhe dá sua alma. Um outro traço característico da dança da senhora Acogny é que, com ela, o movimento leva ao passo no sentido primeiro, concreto, das duas palavras. De onde o uso de imagens-símbolos para designar suas figuras de dança: a sumaúma, a palmeira, o arco contraído, o movimento da chuva, a galinha de angola, a águia, o nenúfar, uma boneca ashanti, o

ISSN: 2238-1112

> Cocheiro, a Passageira, etc. Donde estes movimentos tipicamente africanos e naturais, como a “tremulação”, a “contração”, a “ondulação”, a “flexão”, a “torsão”, a “rotação”. Donde com frequência, a utilização do verbo, que é mais concreto, mais vivo, como “enrolar”, “desenrolar”, “bater palmas”, “bater com os pés”, “jogar os braços”, “abaixar e levantar os punhos”. Vemos assim, que a senhora Acogny procedeu como todos os artistas negro-africanos, como os pintores, os escultores, os arquitetos, os músicos e cantores, mas sobretudo os poetas. Para expressar a mais alta espiritualidade ela recorre às aparências do mundo visível, mas é para penetrá-los a fim de se apropriar dos arquétipos das imagens depositadas no fundo da memória ancestral: as imagens-símbolos que exprimem as surrealidades espirituais. Para isso, portanto, ela faz como os artistas negro-africanos, pois as imagens analógicas não teriam sentido, não seriam símbolos, se elas não fossem melodiosas e ritmadas, se elas não fossem cantadas e dançadas.
> Léopold Sedar Senghor
> Dakar, 21 de julho de 1980

4. Engajamento na luta por uma epistemologia contra-hegemônica

Traduzir a obra de Germaine Acogny tem sido uma forma de restabelecer a voz silenciada, recolocar em pauta a voz de expressões negras, especialmente os (as) que viveram e escreveram acerca de seus deslocamentos por vários mundos (RATTS, 2006, p.11) ”. Durante a tradução do livro temos percebido esse acesso dado por Germaine enquanto guardiã das tradições[5] ao próprio Senegal e à cultura senegalesa, nos fazendo perceber seus posicionamentos a partir de sua própria técnica (por exemplo, o movimento Wolof que faz referência à língua local).

Entendemos ser precioso esse acesso à obra Danse Africaine, tornando seu conhecimento, memória e técnica acessíveis a todas as pessoas e nos engajando na luta por uma epistemologia contra hegemônica. Sabemos da escassez de obras de Dança que referenciam as danças africanas na língua portuguesa, haja vista que não existem escritos de Germaine Acogny disponíveis em português e que nossos estudantes, pesquisadores, artistas nem sempre podem ler em outros idiomas. Temos assim, uma ação dentro desta lacuna da acessibilidade que mais uma vez favorece aos que puderam aprender outro idioma seja em cursos de formação de escolas privadas seja em programas de intercâmbios. Assim:

> Evidencia-se aqui um problema de grande profundidade: a dificuldade do reconhecimento do sujeito negro, mulher ou homem, como produtor de pensamento por parte de setores hegemônicos da academia brasileira, permeáveis, portanto, aos mecanismos da “invisibilidade negra” semelhantes em outros âmbitos sociais (RATTS, 2006, p. 31).

[5] La femme como gardiennne de la tradition (Acogny, 1994, p. 15)

Assim, oferecer, entregar e facilitar uma tradução faz parte de nossas partilhas de Dança no sentido de alimentar uma tradição do pensamento de dança africana a partir da obra de Germaine Acogny, no Brasil. Nesse sentido, retomamos a etimologia da palavra tradição, "tradere" que nos aporta a entrega, o passar adiante, o traduzir como dar caminho aos estudantes brasileiros interessados na continuidade da tradição do pensamento de dança africana no Brasil. Entendemos que a tradução fragmentada de alguns trechos de sua obra em trabalhos de pesquisa deixam pistas interessantes de interpretação de cada pesquisadora/estudante mas no entanto não oferece o acesso direto à tradição do pensamento da autora. Nesse sentido, tocamos na seara da luta epistemológica.

Evitar plágios de tradução e apropriações indevidas do conteúdo também é luta epistemológica pelo não apagamento de conhecimento científico e metodológico produzido por intelectuais negras, que muitas vezes possuem suas obras acessadas apenas por quem possui a capacidade de ler em outro idioma, realidade de uma elite e classe de privilegiados, que ainda se favorecem de duplo privilégio ao traduzir a obra e por vezes, não a referenciar.

A luta antirracista perpassa o lugar de não precarização do trabalho de mulheres negras e efetivamente requer “pelos acessos” que pensadores possam ler, compreender e colaborar com mudanças de paradigmas, a fim de que obras contra hegemônicas ocupem o mesmo lugar nas bibliotecas universitárias.

> Assim, devemos nos organizar coletivamente para permitir que nossos diálogos, nossos processos políticos e nossas parcerias seja permeáveis a esses fatores, a fim de que nossas diversidades não sejam obstáculos para os projetos políticos de transformação social nos quais nos engajamos. Afinal, a precarização do trabalho, e especialmente a do trabalho feminino, não se resolve individualmente, mas demanda um nível de organização política que visa, nas suas práticas e nos seus horizontes, a abolição de todo e qualquer tipo de exploração. (DEVULSKY, 2021, p.144-145)

As ideias tecidas pela coleção Feminismos Plurais, sob orientação de Djamila Ribeiro aborda em vários livros a necessidade de não se criar espaços subalternos e também de evitarmos a precarização do trabalho de escritoras e mulheres negras em geral e segui o fluxo da pesquisa dinâmica, que dança a epistemologia africana pelo Atlântico negro sabendo que,

> ...adotar o Atlântico como locus de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e migração forçada de africanos e africanas. As águas, além disto, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa, manifestas nas etnias traficadas como

ISSN: 2238-1112

> mercadorias, nas culturas afogadas, nos binarismos identitários, contrapostos humanos e não-humanos. No mar Atlântico temos o saber duma memória salgada de escravismo, energias ancestrais protestam lágrimas sobre o oceano. (AKOTIRENE, 2019 p. 20).

Importante afirmar que a tradução primeiro se deu pelo corpo e pela prática da técnica ACOGNY na École des Sables e na Escola de Dança da UFBA, sendo a obra trabalhada em sua linguagem corporal e oral, com muito cuidado e respeito ao que Germaine Acogny pretende comunicar, através de uma escuta sensível e zelosa, sem a necessidade de impor um modus operandi academicista, que pretenda encaixar a obra de Germaine Acogny em alguma corrente de pensamento ou modismo.

A tradução de culturas (OYÈWÙMÍ, 2021, p.233) deve reconhecer que a linguagem é uma "instituição social" e afeta o comportamento social daqueles que trabalham com oralitura e cosmopercepção iorubas. Sendo a obra escrita em três línguas (Alemão, Francês e Inglês) e a autora sendo uma mulher nascida no Benin, de origem Iorubá, as problemáticas que envolvem as línguas no ocidente, tais como questões de gênero devem ser levadas em consideração no sentido de não distorcer especificidades da sociedade ioruba, que não faz distinções de gênero e sim distinções etárias.

> A questão que isso levanta é a seguinte: em um ambiente em que essas duas línguas em interação – ioruba e inglês – articulam valores culturais diferentes, como distinguimos entre a ausência de gênero na língua ioruba e a andronormatividade do inglês no discurso e na escrita de pessoas iorubas bilíngues? Essa questão tem um significado especial quando analisamos a literatura e a tradução cultural de culturas (OYÈWÙMÍ, 2021, p.234).

Se nas teorias feministas ocidentais o gênero é o princípio organizador principal, as distinções de gênero acabam refletidas na língua, porém se alguém cresce e aprende uma língua sem especificidade de gênero, as ausências de categorias específicas de gênero estarão naturalmente absorvidas na linguagem.

Além da linguagem demonstrar diferenças de pensamento e filosofias, acredito que é importa salientar que um cenário diferente é vislumbrado, demonstrando que na sociedade ioruba o tipo de corpo não era a base da hierarquia social, sendo que o olhar do Ocidente cria uma percepção de África pautada na sua própria dimensão hierárquica, que muitas vezes impõe um olhar colonizador sobre o que lhe é desconhecido.

ISSN: 2238-1112

Toda essa reflexão se faz necessária porque ao traduzir uma obra de uma protagonista nascida no Benin e criada em uma cultura ioruba (consulte o vídeo Iya Tunde), além da linguagem ser parte central da tradução, faz-se fundamental um engajamento contra a homogeneização da cultura africana, conforme OYÈWÙMÍ (2021, p.21) ressalta:

> Embora esteja nítido que as conclusões deste estudo são aplicáveis a algumas outras sociedades africanas, hesito em aplica-las amplamente, sobretudo porque não quero cair na armadilha comum de apagar uma multiplicidade de culturas africanas fazendo generalizações fáceis, processo que resulta em homogeneização injustificada. O apagamento de culturas africanas, um importante defeito de muitos estudos sobre a África, motiva meus esforços para não fazer um caso de generalização simplista sobre a África a partir do exemplo ioruba.

Cuidado esse que Germaine Acogny apresenta na introdução de sua obra, quando apresenta um contexto histórico e sociológico da chamada dança africana, evitando que a cultura africana seja desprezada e ignorada mesmo em estudos específicos sobre danças de matrizes africanas.

Escutar Germaine Acogny foi um despir das filosofias ocidentais, que desqualificam muitas vezes, através de um pensamento homogenizador, a escrita de mulheres negras, por querer ditar regras puristas aos conceitos apresentados, conforme a própria Germaine Acogny (1994, p.4) aponta ao afirmar “Les puristes de la négritude ont violemment critique l’ esprit et les projets de MUDRA AFRIQUE”, como se fosse possível atingir uma raça pura, sem levar em consideração a história de opressão de colonizadores e de resistência de oprimidos.

> Um bom exemplo dessas construções similares, mas não assimiláveis umas às outras é o que ocorreu no Haiti no início do século 20. De modo a reagir ao racismo e ao colorismo que reservava espaços de poder, O Haiti construiu uma categoria à parte de organização de poder, o *noirisme*, que poderia ser traduzido como “negrismo” (DEVULSKY, 2021, p.191)

O negrismo foi uma ideologia promovida por Louis Diaquoi, Lorimer Denis e François duvalier, tendo como fundamento a vontade de africanização da sociedade através da retirada de vantagens das pessoas brancas, incluindo a população miscigenada. Alessandra Devulsky (2021, p.191) explica que: Contudo, o que havia sido criado para promover a igualdade entre as raças, eliminar o colorismo e estabelecer novas balizas de uma sociedade racialmente justa acabou se tornando uma ideologia rígida, racista e repressiva.

ISSN: 2238-1112

Em rota diferente a reinvenção de um apartheid, a obra de Germaine Acogny pretende ampliar o conhecimento. Ancoradas na complexidade do paradoxo "*traduttore traditore*" e de acordo com SILVEIRA (2008, p.07), na Nota do tradutor do livro Pele Negra, Máscaras brancas, a tradução trai para ser mais fiel: "Ao pé da letra, o provérbio italiano, pretende que a verdadeira natureza da tradução é a traição, mas quero crer que há uma pitada de ironia nesse jogo de palavras". Nosso intuito nesse compartilhamento é o de ampliar o alcance de saberes não hegemônicos e visibilizar potências no contexto da dança africana.

Além disso temos nessa relação de orientação um processo dialógico de ensino aprendizagem a partir da leitura da obra. Entendemos que seja importante dizer que Roberta Roldão vem desenvolvendo uma pesquisa de Doutorado a partir de sua prática, na *École des Sables* desde 2011, no Estágio de Formação Profissional "*Croisement des Chemins*" (Cruzando Caminhos) e que já qualificou sua tese de doutorado, tendo o Pesquisador Patrick Acogny como membro da banca. Deste modo trazemos a etnoimplicação (MACEDO, 2013), o compartilhamento coletivo das reflexões da tradução, como diálogos transatlânticos (RATTS, 2006) e principalmente a interlocução com a própria autora da obra enquanto procedimentos metodológicos da tradução.

Roberta Ferreira Roldão Macauley
UFBA
oeadoutorado@gmail.com
Endereço para acessar este CV: http://lattes.cnpq.br/9990054896245493
Mestre em Artes (UFU), sendo a dissertação fruto de sua vivência com a família Mapuaba, representou a convite do Ministério das Relações Exteriores e da Embaixada do Brasil em Dakar, em uma formação profissional de danças tradicionais e contemporâneas de origem africana organizados pela École des Sables, sob a direção de Germaine Acogny e Patrick Acogny.

Daniela Maria Amoroso
UFBA
daniela.maria.amoroso@gmail.com
Endereço para acessar este CV: http://lattes.cnpq.br/7502274109504758
Professora da Escola de Dança da UFBA, Pós-Doutora pela Université Paris 8-Saint Denis, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia/ UFBA. É artista, dançarina e pesquisadora.

ISSN: 2238-1112

Referências

ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine=Afrikanischer Tanz**/Germaine Acogny. [Photo: F.C.Gundlach; Wolfgang von Wangenheim].-4.Aufl.-Weingarten:Weingarten, 1994 ISBN 3-8170-4005-9

AMOROSO, Daniela. **No miudinho se corre a roda: Trajetos a partir das noções do Passo, da Etno[Skènos]Logia e da Criação.** In Matrizes Estéticas Na Cena Contemporânea: Diálogos Entre Culturas, Práticas, Pesquisas e Processos Cênicos. Salvador: EDUFBA, 2021.

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo.** São Paulo: Jandaíra, 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**/Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira.-Salvador:EDUFBA, 2008.

MACAULEY, Roberta Ferreira Roldão. **A Flor Branca do Baobá.** In: Amélia Vitória de Souza Conrado; Celina Nunes de Alcântara; Fernando Marques Camargo Ferraz; Maria de Lurdes Barros da Paixão. (Org.). Dança e Diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. 1ed.Salvador: ANDA, 2020, v. 6, p. 525-537.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Atos de Currículos: uma incessante atividade etnometódica e fonte de análise de práticas curriculares.** Currículo sem fronteiras, v.13, nº 3, p. 427-435, set/dez 2013.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** Instituto Kuanza: São Paulo, 2006.

OYEWUMI, Oyeronke**. A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**; tradução Wanderson flor do nascimento- 1. Ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Currículo implicado: Uma proposta afroperspectiva para o ensino em Dança

Danilo dos Santos Ferreira – UFBA/UNILAB
Lissandra Patrícia Conceição dos Santos – UFBA

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este artigo é fruto das experiências e vivências adquiridas ao longo das atuações enquanto professores e curriculistas. Os autores são professores da educação básica, negros, mestrandos do PRODAN e participantes da ação democrática, pedagógica e política de construção curricular do DCRB-EM relacionado à Dança e a área de Linguagens. Tem como objetivo expor o currículo enquanto dispositivo de poder e disputa. Os procedimentos metodológicos estão atrelados a pesquisa qualitativa e são baseados na análise de documentos, relatos de experiências e revisão bibliográfica. Tendo como pressuposto que o currículo é um dispositivo de colonialidade e emancipação. Como aporte teórico temos como principais referências Arroyo (2011), Macedo (2013) e Silva (2010) para falar de currículo, para tratar da afroperspectiva Noguera (2012).

Palavras-chave: DANÇA. CURRÍCULO. AFROPERSPECTIVAS. EDUCAÇÃO

Abstract: This article is the result of the experiences and experiences acquired during the performances as teachers and curriculum specialists. The authors are teachers of basic education, black, master's students at Prodan and participants in the democratic, pedagogical and policy development action of the DCRB-EM related to Dance and the area of Languages. Its objective is to expose the curriculum as a device of power and dispute. The methodological procedures are linked to qualitative research and are based on document analysis, experience reports and literature review. Assuming that the curriculum is a device of coloniality and emancipation. As theoretical support, we have as main references Arroyo (2011), Macedo (2013) and Silva (2010) to talk about curriculum, to address the afro-perspective Noguera (2012).

Keywords: CURRICULUM.AFROPERSPECTIVES.EDUCATION

1. Aspectos iniciais

Durante os encontros para a construção do currículo em Dança dialogamos sobre o processo de construção curricular, percebemos o quanto é importante a participação dos professores na construção do currículo na educação básica. Sabe-se que o currículo geralmente surge de maneira hierárquica e excludente, impondo de modo antidemocrático saberes que divergem dos diversos contextos existentes. Segundo Tomaz da Silva:

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> É nossa tarefa e nosso trabalho, como educadores e educadoras críticos/as, abrir o campo do social e do político para a produtividade e a polissemia, para a ambiguidade e a indeterminação, para a multiplicidade e a disseminação do processo de significação e de produção de sentido. (...) Os mestres pensadores da "nova" metafísica educacional, os educadores e as educadoras do poder, os de sempre e os convertidos, querem circunscrever o conhecimento e o currículo a míticos valores do passado ou a "modernos" imperativos econômicos: nós queremos, em contraposição, colocar em questão aqueles valores e aqueles imperativos. (SILVA, 2010, p. 9)

A educação precisa ser libertária e emancipacionista, para isso o currículo deve promover autoconhecimento, conhecimento da sua realidade e o conhecimento necessário para que o sujeito possa interagir e, se necessário, modificar a sociedade. Faz-se necessário autorizar-nos como curriculistas e coautores de si mesmo e do processo formativo do outro.

Para Macedo (2017), o currículo é “um artefato socioeducacional que se configura nas ações de conceber/selecionar/produzir saberes, organizar, institucionalizar, implementar/dinamizar saberes [...] visando uma dada formação.” Mas essa formação do outro necessita estar atrelada ao seu desejo e ao seu contexto.

Como construir currículo para o outro sem o outro? O currículo de uma Escola no Amazonas deve ser o mesmo currículo em uma Escola no Rio Grande do Sul? A cultura local e as demandas oriundas dos alunos não devem ser levadas em consideração na eleição dos saberes eleitos como formativos?

É comum os currículos serem feitos por empresas e instituições através de profissionais que nunca atuaram efetivamente em sala de aula. Esses currículos se tornam excludentes e alienantes, pois não dialogam com os professores e alunos. O currículo precisa dialogar com todos os atores e atrizes curriculantes que irão ser afetados pelo mesmo.

O Referencial Curricular de São Francisco do Conde-RCF foi construído abarcando a concepção “glocal” trânsito entre os aspectos locais fazendo a relação com os aspectos globais. A partir da teoria etnoconstitutiva de currículo incluindo e destacando as manifestações culturais, história e Geografia do Município.

O Documento Curricular Referencial da Bahia para o Ensino Médio-DCRB-EM apresenta uma concepção baseada na proposta da pedagogia histórico-crítica que concebe o aluno como um ser global propondo a sistematização e a socialização do conhecimento a partir das relações entre a teoria e a prática.

ISSN: 2238-1112

As abordagens metodológicas consistem na perspectiva da pesquisa qualitativa pelo viés e uma pesquisa implicada, por esse motivo, além dos autores clássicos de currículo como Macedo (2017), Arroyo (2011) e Silva (2010), utilizamos referências sobre afroperspectiva, Noguera (2011), Oliveira (2012), Munanga (2005), por acreditar ser uma emergência em currículos que pertencem a espaços geográficos de população majoritariamente negra.

Os procedimentos metodológicos consistem nas análises dos currículos em Dança de São Francisco do Conde e do Documento Curricular Referencial da Bahia-DCRB. Revisão bibliográfica de autores sobre currículo, afrorreferencialidade e relatos de experiência dos autores na construção de currículos de Dança.

Currículo enquanto território de/em disputa

O caráter político do currículo já foi revelado por autores como Macedo (2017), como um território de disputa Arroyo (2011) e como um documento de identidades por Silva (2010). Pensar que é um documento sem intenções é uma ingenuidade. Por entender que é um dispositivo de poder e de disputa, escolhemos nos implicar de maneira epistemológica, ética e cultural. Em um município com a maioria da população negra e em um estado com a maioria da população negra é imprescindível que a perspectiva curricular seja voltada para questões negras.

Partindo do fato que a conformação do currículo nacional mostra como o centro de poder o ensino sobre a perspectiva eurocêntrica, que se torna conhecida todos os anos, o problema não esta no ensino nem nos conteúdos acumulados mais sim quando outros conhecimentos acabam sendo deslegitimados , excluindo os conhecimentos e identidades dos povos e grupos sociais subalternizados, é necessário pensar em propostas alternativa de educação sobre a perspectiva afroreferenciada para que seja assegurado o direito de conhecermos a historia a partir de África reconhecendo o legado ancestral de grande importância para toda humanidade.

Silva (2001) revela o fato de o currículo ser constituído por relações de poder. Para o autor a questão central está atrelada ao posicionamento diante dessas relações. Posso receber acriticamente os currículos prontos impostos pelos órgãos governamentais ou propor um currículo voltado para as questões locais e suas produções de conhecimentos que podem servir para a emancipação.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

É de suma importância a participação da comunidade escolar e da comunidade externa na construção curricular, pois como já exposto anteriormente o currículo não é um campo neutro. Ninguém conhece melhor as questões relacionadas ao ensino aprendizagem específicos do que os alunos e professores.

É de uma arrogância epistêmica alguém ou algum órgão impor quais os conhecimentos necessários para a formação tanto dos educandos e quanto educadores sem antes não incluí-los no processo de eleição desses saberes. O currículo é uma eleição de saberes.

> Em estruturas fechadas, nem todo conhecimento tem lugar, nem todos os sujeitos e suas experiências e leituras de mundo têm vez em territórios tão cercados. Há grades que têm por função proteger o que guardam e há grades que têm por função não permitir a entrada em recintos fechados. As grades curriculares têm cumprido essa dupla função: proteger os conhecimentos definidos como comuns, únicos, legítimos e não permitir a entrada de outros conhecimentos considerados ilegítimos, do senso comum. (ARROYO,2011, p.17)

Para Silva (p. 148), o currículo "é uma questão de saber, poder e identidade". O autor nos faz perceber o poder, ou relações de poder, como multiforme e onipresente. Faz-se necessário um posicionamento político, epistêmico, ético, estético e filosófico daqueles que são protagonistas da ação curricular no cotidiano escolar.

A máxima de que "conhecimento é poder" é um fato que cada vez mais se evidencia diante da busca pelo domínio da ciência e da educação daqueles que querer se manter ou estar no poder. No período colonial até pouco tempo a estratégia de domínio era territorial chamada de colonização. Atualmente o domínio está pautado no conhecimento, saberes e modo vida e essa forma de dominação chamamos de colonialidade.

Currículo etnoimplicado

A implicação na pesquisa é uma identidade do PRODAN, por entender a implicação como inerente a existência do ser humano que interpreta, compreende converge e diverge a partir da sua cosmovisão, suas experiências e idiossincrasias. Por mais que se esforce é impossível a dita neutralidade (e muitas vezes desnecessárias) do pesquisador. Ao pesquisar estamos intencionalmente influenciados e consequentemente temos nossos pressupostos e conclusões já pré-estabelecidas.

A implicação está presente de várias formas, seja política, ética, estética, profissional, cultural e de movimentos sociais. Apesar do fato e importância da implicação do sujeito ao pesquisar é importante ressaltar que a realidade não é uma interpretação isolada. A implicação do pesquisador precisa está atrelada a outras referências e perspectivas o que pode ter como aporte teórico/metodológico a teoria da multirreferencialidade.

> O que nos interessa aqui é, ao mesmo tempo, trabalhar as implicações dentro dos âmagos do reconhecimento de que elas podem ser dinamizadas a partir dos pertencimentos que nos mobilizam e serem transformada em fontes pertinentes e relevantes de criação/proposição de saberes, podendo, inclusive, re-existir (MACEDO, 2013, p. 433).

Ao propor um currículo implicado não estamos propondo um currículo isolado, alienado e culturalmente etnocêntrico. O objetivo é abarcar as diversas experiências heterogêneas, as questões sociais, os movimentos sociais, as particularidades locais bem como suas pautas e anseios curriculares/formativos explicitados na construção do currículo.

> A aprendizagem simultânea da implicação e da distanciação parece gerar as condições de uma produção do conhecimento sobre si, que permite reavaliar experiências passadas e as experiências do presente comparativamente aos projetos que as inspiram. Alguns tomam consciência de facto de que é possível gerar a articulação entre afetividade e intelecto para produzir um pensamento 'sensato', quer dizer, um pensamento que visa um horizonte de conhecimento e que produz um sentido para si, compreensível para os outros. (JOSSO, 2002, p. 167).

O currículo implicado e seu processo de construção promovem a autorização e autonomia dos sujeitos em propor saberes eleitos como formativos para uma realidade que conhece.

Para além desse currículo implicado é necessário refletir diversas questões, tais como afroreferencialidade, afroperspectiva e currículo. Em especial no currículo da Dança é preciso pensarmos na formação/construção de um currículo vivo. Conceito este abordado pelo professor Antrifo Sanches Neto, que acredita que o currículo: "se faz e refaz, também, a partir da valorização das experiências pedagógicas e da vida desses educandos dentro e fora do espaço escolar".

ISSN: 2238-1112

Dança afroreferenciada na escola pública: pelo reconhecimento da afrobrasilidade

Como forma de combater o racismo e despertar nos estudantes seu senso de afrobrasilidade foi desenvolvido o projeto que dá nome a esta seção: *Dança afroreferenciada na escola pública: pelo reconhecimento da afrobrasilidade*. Projeto este, que foi desenvolvido com o respaldo da lei 10.639/2003 que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira, tendo como a Dança como instrumento ignitor do despertar afrobrasilico dos estudantes. O referido projeto parte da experiência da discente do mestrado profissional em dança, PRODAN, Lissandra Santos, como ex-aluna da Escola Municipal Lélis Piedade, que, durante seu período escolar não tinha na grade de disciplinas dança, tão pouco se falava de afrobrasilidade.

Regressando a escola, agora como parte do corpo de professores, nos anos de 2015 a 2019, percebi a mesma ausência no quesito afrobrasilidade trabalhada com dança em sala de aula. Com essa lacuna, constatei a necessidade de criar uma estratégia através da dança onde fosse possível trazer para a minha prática docente o aprendizado ancestral que os corpos e corpas negras e negres trazem. Para isso, busquei nas minhas memórias e vivências os aprendizados obtidos durante a minha trajetória na dança como por exemplo, Lêda Ornelas com quem aprendi a dança afrobrasileira e Vera Passos que me apresentou a dança dos orixás e a simbologia da técnica silvestre – sistema de dança desenvolvido pela bailarina e coreógrafa Rosangela Silvestre.[1]

Outra estratégia utilizada foi apresentar referências negras em várias áreas do conhecimento, artes, ciências, esportes, como forma de reconhecimento identitário, reconhecimento de si e projeção de futuro, também foi apresentado vídeos de danças africanas e afro diaspóricas estimulando nos corpos essas memórias ancestrais dançantes. Esse ato de apresentar as referências negras, segundo Molefi Kete Asante é a nossa forma de rejeitar a marginalidade que foi (im) posta as orientações vindas de áfrica. Ainda para o referido autor:

[1] Técnica Silvestre é um sistema de dança desenvolvido por Rosangela Silvestre que tem como proposta trazer conjuntamente para o treinamento de técnica de dança, a conexão do corpo físico e as forças do universo. Essa conjunção chamada na referida técnica de “Corpo Universo”. Esse “Corpo Universo é simbolizado por três triângulos na forma do corpo, conceituados como triângulos da: intuição, expressão e equilíbrio. Esses triângulos são associados aos quatro elementos da Natureza – terra, água, ar, fogo.

ISSN: 2238-1112

> A Afrocentricidade emergiu como um repensar da caixa conceitual que tinha aprisionado os africanos no paradigma ocidental. [...] A Afrocentricidade é uma crítica da dominação cultural e econômica e um ato de presença psicológica e social diante da hegemonia eurocêntrica. (ASANTE, 2016, p. 2)

A partir da iniciativa desenvolvi alguns projetos, podendo citar o intitulado: *Saudação a Grande Mãe África*, onde foi possível apresentar aos alunes alguns dos legados deixados pelos nos ancestrais escravizados no Brasil. Objetivando despertar o orgulho por essa herança ancestral.

Outro projeto que destaco foi: *A descoberta do Brasil a partir de Zumbi dos Palmares*, onde a ideia central foi apresentar o negro como protagonista da formação do nosso país. Seja ela através de processos de resistências, como foi o caso de Zumbi a frente do Quilombo dos Palmares.

Na necessidade de aprofundar meus ingressei no PRODAN (Mestrado Profissional em Dança) no ano de 2020, na necessidade de aprofundar esses estudos e me aproximar de metodologias afroreferenciadas que viessem acrescentar na minha prática.

Dessa forma conheci a *Pretagogia*, uma metodologia criada por Sandra Petit que *grosso modo* utiliza da cosmovisão africana para desfrutar da ancestralidade, da tradição oral e do corpo como fontes de aprendizado e produtores de saberes.

Como arcabouço teórico que ajuda e reforçar essa prática utilizo como referencial teórico Carla Akotirene, Djamila Ribeiro, Luciena Ramos, Kabenguele Munanga, Molefi Keti Asante, Renato Noguera, Vanda Machado dentre outros. Todos esses autores trazem em seus estudos a ancestralidade africana, afropespectiva, estética negra ou a Interseccionalidade. Conceitos que são de interesse para a minha prática e pesquisa.

Afroperspectiva na educação em Dança

Falar de ancestralidade africana é falar de filosofia ancestral. Justificando essa afirmação, utilizo como aporte teórico a compreensão apresentada por Eduardo Oliveira que considera filosofia ancestral o diálogo do pensamento negro-africano com as ciências humanas resultando numa filosofia de libertação e pensamento social negro no Brasil.

Refletindo sobre essa ideia, trazemos como depoimentos nossas experiências, enquanto docentes. Notamos que não havia preocupação com o ensino que tratassem das questões étnico-raciais. Já como docentes, pudemos presenciar a alteração da lei 10.639/2003 pela lei 11.645/2008 que trouxeram diretrizes que estipulam formas e maneiras para se trabalhar o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena na educação do país.

> Apesar da força de lei desses documentos e do esforço da comunidade afro-brasileira para que este importante marco legal não se torne letra morta, ainda temos muito caminho a percorrer para que o ensino desses conteúdos seja uma realidade em nossas escolas. Esta constatação nos levou as seguintes interrogações: por que uma lei federal pode ser descumprida sem maiores consequências? Que contribuição eu, como professor e pesquisador da educação, poderia oferecer para que a lei 10.639/03 seja efetivamente cumprida? Estas foram algumas das questões que inspiraram este trabalho (BENEDICTO, 2016).

Uma das orientações é reconhecer e valorizar as raízes africanas e indígenas da nação brasileira. As referidas leis demostram a necessidade de tratar com efetividade o legado africano e indígena não somente em datas, além de propor estudos que ultrapassem o olhar sobre o negro escravizado, e sim como protagonista de sua história. Acreditamos que evidenciar esse protagonismo é um recurso onde os estudantes podem perceber sua afrobrasilidade com orgulho. Esta ferramenta serve como blindagem perante as constantes discriminações, sofridas pelo publico estudantil negro.

Segundo Kabenguelê Munanga: [...] ajudar o aluno discriminado para que ele possa assumir com orgulho e dignidade os atributos de sua diferença, sobretudo quando esta foi negativamente introjetada [...]. Sabendo o alunado a se apoderar da sua história são formados sujeitos aptos a lidar numa sociedade racista.

Por isso necessitamos apresentar ao público escolar estudos sobre os continentes africanos e seus povos, sobre a sua importância e contribuições. Incluir no ensino apresentações da contribuição dos negros na formação do Brasil, significa estimular o resgate da afrodescendência de cada indivíduo.

Para além dessa ação é necessário o entrelaçamento da filosofia ancestral africana com uma educação comprometida com a cultura afro–brasileira essa é uma discursão apresentada por Eduardo de Oliveira que além de propor esta discursão educacional, também traz uma abordagem política por trás da lei 10.639/2003, abordando o volume de materiais didáticos e paradidáticos produzidos

a partir da promulgação da referida lei. A fim de analisar a qualidade desses produtos, qualidade no sentido em questionar: onde está a filosofia ancestral negra nessas ferramentas de ensino?

Partindo deste questionamento proponho indiretamente o despertar dessa ancestralidade através da criatividade carregada por cada indivíduo, criatividade essa que *grosso modo* vem de berço. Segundo Renato Noguera apresenta uma perspectiva de comunidade, em África, que possui três dimensões: ancestrais, os vivos e os que estão por nascer. Dentro deste princípio, busco utilizar a dança como ferramenta despertadora da ancestralidade destes alunos, estimulando a criatividade em seus corpos.

Ainda corroborando com a proposta de Noguera, quando traz a palavra: *kuumba*, que em idioma *swahili* significa, criatividade. Desde África é visto que todos são capazes de inventar e criar, é um elemento ancestral que a dança estimula a despertar. Compreendendo o Kuumba traga também como elemento estimular desse corpo ancestral também vivências das danças afro-brasileiras e afroreferenciadas como mais um elemento de despertar no corpo essas memorias ancestrais.

Então refletindo sobre o saber ancestral imbricado nos corpos e corpas, a dança se torna a ferramenta "perfeita" para estimular a afro-brasilidade de nossos alunes. Para Inacyra Falcão dos Santos, a Dança deve ter o sentido "etno-cromo-ético", "que diz respeito à relação humana, ao respeito ao outro, às diferenças e a si próprio". Santos propõe que se inicie o percurso artístico-pedagógico pela percepção corporal, para que o estudante tome consciência do seu corpo e de suas potencialidades histórico-culturais, pois:

> Adquirir essa atitude revela que existe outra noção de tempo e espaço, uma nova dinâmica, a de imergir no próprio corpo e dizer: este corpo é assim, tem essa memória, tem esse movimento, tem essa qualidade, segundo suas possibilidades, no conteúdo proposto; possibilita a conscientização de transformações constantes, a vivência e o respeito à diversidade plural da qual fazemos parte. (SANTOS, 1996, p. 83).

A aprendizagem em Dança está pautada no corpo, corpo no sentindo integral corpo/mente/alma/espírito/memória/cognição. O corpo/corpas/corpes dos estudantes devem ser o princípio e a principal tecnologia didática e metodológica para o ensino pautado em seus processos identitários e na afroperspectiva. Para Noguera (2011), "O termo afroperspectivista tem um sentido simples, o conjunto de

ISSN: 2238-1112

pontos de vista, estratégias, sistemas e modos de pensar e viver de matrizes africanas".

Tendo como principais referências a sua imagem, a imagem dos seus familiares, comunidade e referências que os representam e inspiram. Essa perspectiva potencializa a forma de se reconhecer e projetar o seu futuro enquanto cidadão e profissional.

Sobre Interseccionalidade

Evidenciando maior compreensão é preciso conceituar interseccionalidade para a seguir dialogar com a proposta deste resumo expandido analisado pelos seus autores.

Segundo Carla Akotirene o conceito de Interseccionalidade parte das experiencias de feministas negras que observaram como o feminismo branco e o movimento antirracista não dava atenção verdadeira as suas questões, ressalta e evidencia o fracasso do feminismo branco que não contempla verdadeiramente as mulheres negras. A Interseccionalidade objetiva dar ferramentas teóricas e metodológicas para as mulheres negras, para além disto, traz um discurso e tange o lugar é papel da mulher na sociedade.

O conceito de interseccionalidade permite também descolonizar o conhecimento, e através desse, pensar em outras concepções e sobre a multiplicidade de indivíduos e saberes. E por isso se faz necessário trazer esse assunto aliado as questões raciais.

Apresentar o conceito e as discussões sobre a interseccionalidade na sala de aula se faz necessário. Ao trazermos essa abordagem interseccional para a dança, podemos utiliza-la com uma ferramenta que apresentará aos alunos do ensino público estadual e municipal o seu lugar, quanto sujeitos na sociedade baiana e sobre o seu lugar de fala. A dança também se mostra como campo onde diversos assuntos relevantes e correlatos ao referido tema sejam abordados durante as aulas. Logo, nossa prática docente com a dança fortalece a necessidade de pensarmos no ensino afrocêntrico, onde também corroboramos com uma profecia yorubana sobre a busca de soluções em nossos antepassados, ou seja, revisitar nossa história através da dança oportuniza a formação intelectual de nossos alunes.

O pensar religioso, o papel dos orixás femininos nessa Interseccionalidade e ajuda a pensar sobre o uso dos movimentos das mesmas na dança e em processos criativos, investigativos e coreográficos em sala de aula. Um fazer sem “agredir” as opções religiosas dos alunes.

A interseccionalidade estimula a defesa afrocentrica e intelectual do povo negro, ressalto que o conceito abrange outros grupos e outras condições estruturais como o racismo, sexíssimo e violências correlatas.

Nós perguntamos durante nossa prática docente questões sobre a identidade racial dos nosso alunes quando pensamos que somos reconhecidos como: pretas e pretos são pretos e pretas em qualquer lugar do mundo. Importante frisar isso, como é dito isso em sala de aula. Como é repetido como um mantra que soa na cabeça dos alunos positivamente ou negativamente?

O pensamento interseccional nos leva a reflexão sobre o quanto é difícil reconhecermos as possibilidades existentes na sociedade que nos oprimem. As diversas ferramentas construídas no passar dos anos que elegem padrões hegemônicos que acabamos por corroborarmos com eles. Exemplo, quando os alunos, principalmente as meninas pedem para tingir seus cabelos de loiros ou alisa-los de acordo com a atriz da novela do momento. Vale ressaltar que a beleza da criança negra nunca foi o padrão da mídia e por esse motivo o pensamento interseccional nos leva a reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas quando por exemplo ao percebermos o padrão de beleza estabelecido pela mídia não conseguimos perceber que existe uma Raça e gênero representam privilégios, a depender da sua cor e sexo. Essa é uma das razões pela qual tantas crianças negras se negam enquanto crianças negras por não se veem referências desse padrão estabelecido, e isso se constada nas nossas vivencias enquanto docentes.

Tendo em vista tudo que foi citado anteriormente se fez necessário articular o tema interseccionalidade como um aporte teórico necessário par ser trabalhado conjuntamente com as questões de racismo em sala de aula mesmo que nas series iniciais.

Aspectos (in) conclusivos

Diante das evidências de que o currículo é um território de disputa, é imprescindível propor outros saberes outras perspectivas e metodologias que

ISSN: 2238-1112

dialoguem com as realidades e com o universo cultural dos sujeitos que devem ser agentes da sua formação. Acreditamos que as epistemologias baseadas no pensamento eurocêntrico não dão conta das demandas contemporâneas e do contexto social, cultural, ético, estético, epistêmico e político de locais que a população é majoritariamente negra. Contra as epistemologias dominantes, Boaventura Santos diz:

> [...] as alternativas à epistemologia dominantes partem, em geral, do princípio que o mundo é epistemologicamente diverso e que essa diversidade, longe de ser algo negativo, representa um enorme enriquecimento das capacidades humanas para conferir inteligibilidade e intencionalidade às experiências sociais. A pluralidade epistemológica do mundo e, com ela, o reconhecimento de conhecimentos rivais dotados de critérios diferentes de validade tornam visíveis e credíveis espectros muito mais amplos de acções e de agentes sociais. (SANTOS, 2009, p. 10)

Ou seja, é necessário que a diversidade étnica e a pluralidade cultural sejam levados em consideração para uma construção curricular. Partindo do pressuposto que por séculos houve a deslegitimação dos saberes e conhecimentos ancestrais negros e indígenas sem nenhum tipo de “avaliação” desses conhecimentos, mais por conta do saber e do poder eurocêntrico e colonizador. Faz-se necessário que currículo seja visto como um dispositivo político que pode gerar mudança, a modificação e a emancipação começam pelo conhecimento. Conhecimento é poder.

Alunos, professores e gestores são atores e atrizes curriculantes que não são e nem devem ser meros receptores ou executores de um “documento” elaborado pelo governo. Aqueles que estão no ambiente escolar são fontes para delinear os saberes e concepção curricular.

A proposta não é criar um currículo etnocêntrico, mas ter como princípios o contexto local e os saberes que os alunos acham necessários para a sua formação. Proposta apresentada por Kabenguele Munanga quando diz:

> Considerar na sala e aula os conhecimentos produzidos pelos grupos oprimidos, reafirmar a sua capacidade intelectual, uma vez que a desconsideração desses conhecimentos é uma forma de fazer-lhes crer na sua falta de capacidade intelectual e assumir a postura de consciências dependentes, que embora cause muitos danos, não nos mantém indefinidamente subordina ao opressor. (MUNANGA, 2005, p. 29)

A formação está vinculada ao desejo, a curiosidade e o interesse. Se o tema da aula for animais marinhos em um local com mar e manguezal, não seria interessante começar falando sobre os peixes, siri e mariscos?

Concluindo (ou não), acreditamos que o currículo perpassa pelo contexto. Um currículo de uma cidade e um estado negro precisa ter como pauta saberes vinculados a essas pessoas. Porque o currículo é feito de pessoas para pessoas. Por isso propomos a afroperspectiva.

Danilo dos Santos Ferreira
UFBA
nilo_ferreirardn@hotmail.com
Mestrando-PRODAN/UFBA; Membro do Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças/UFBA. Graduando em Pedagogia-UNILAB. Especialista em Ensino de Arte. Especialista em Psicomotricidade. Professor de Dança da Rede Municipal de Educação de São Francisco do Conde-Ba.

Lissandra Patricia Conceição dos Santos
UFBA
lissandra-patricia@hotmail.com
Discente do Mestrado Profissional em Dança – PRODAN (2020) da Universidade Federal da Bahia. Possui especialização em Psicopedagogia Institucional, Clínica e Hospitalar, pela instituição Camargo Educacional Anhanguera – Cairu (2014). Licenciada em dança pela mesma instituição (2011). Possui formação técnica e coreográfica pela Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).

Referências

ALVES, Alcione Correa; ALVES, Míriam Cristiane (Orgs.). **Epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas.** Editora Rede Unida, 1ª Edição, Porto Alegre, 2020.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Sueli Carneiro – Pólen, São Paulo, 2019.

ARROYO, Miguel Gonzáles de. **Currículo, território em disput**a, Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ASANTE, Molefi Kete. **"Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma idéia".** Ensaios Filosóficos, Tradução de Renato Noguera, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo, Volume XIV – Dezembro, 2016.

BENEDICTO, Ricardo Matheus. **Afrocentricidade, educação e poder: uma crítica afrocêntrica ao eurocentrismo no pensamento educacional brasileiro**. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação.- Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.2016.

JOSSO, Marie C. C. **Experiências de vida e formação**. Tradução de José Cláudio e Júlia Ferreira. Lisboa: EDUCA, 2002.

JUNIOR, Luiz Rufino Rodrigues. **"*Pedagogias das Encruzilhadas*"**. Revista Periferia, v. 10, n. 1, jan-jun/2018, págs. 71-88.

MACEDO ,Roberto Sidnei. **ATOS DE CURRÍCULOS: uma incessante atividade etnometódica e fonte de análise de práticas curriculares**. Currículo sem Fronteiras, v. 13, n. 3, p. 427-435, set./dez. 2013.

MACEDO, Roberto Sidnei. ***Currículo:* campo, conceito e pesquisa.** Petrópolis: Vozes, 2017.

MUNANGA, Kabenguele (Org.). **Superando o racismo na escola**. Ministério da Educação, Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

NETO, Antrifo Ribeiro Sanches. **"Diálogos com Terpsícore: Movimentos de uma reforma curricular em dança".** Tese de Doutorado em Educação, UFBA, 2013.

NOGUERA, Renato. ***"Ubuntu como modo de existir: Elementos gerais para ética afroperspectivista".*** Revista da ABPN, v. 3, n. 6, nov. 2011 – fev. 2012, pág. 147-150.

NOGUERA, R. **Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas**. Griot : Revista de Filosofia, v. 4, n. 2, p. 1-19, 14 dez. 2011.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **"Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira".** Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação, n. 18, maio-out/2012, pág. 28-47.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul.** Edições Almedina.SA, Gráfica de Coimbra.LDA, 2009.

SANTOS, Inacyra Falcão. **"Da tradição africana-brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação".** Tese de Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: Uma Introdução às Teorias de Currículo.**3° Edição. Editora Autêntica. 2010.

ISSN: 2238-1112

“Corpo Adereço”: engendramentos poéticos e históricos a partir da categoria área da Dança do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras

Denilson Alves Tourinho (UFMG)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este estudo traz, para memória da cena, uma breve historiografia dos espetáculos contemplados pela categoria *Corpo Adereço* – área: Dança –, nas quatro primeiras edições do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte (2017-2020), assim como faz apreciações conceituais acerca da referida premiação e categoria, a partir de engendramentos epistêmicos referenciados em poéticas e estéticas, em Martins (2002), e movimentos emancipatórios educadores, em Gomes (2017). As palavras deste artigo aguçam a abordagem de trajetórias e estéticas das correspondentes encenações agraciadas pelo Prêmio LMM: *Quilombos Urbanos – Cia SeráQuê?* e convidados (ano de estreia: 1999), *A-corda que é real!* – Cynthia Reyder e equipe (ano de estreia: 2016), *Exit* – Grupo Cultura do Guetto e equipe (ano de estreia: 2015) e *Marcapasso* – Suellen Sampaio e equipe (ano de estreia: 2019). Esse conjunto de montagens cênicas, de vários tempos e estilos, restaura poéticas que afirmam protagonismos negros da História e Cultura de Minas Gerais, e no cenário de políticas de ação afirmativa é preservação e continuidade de saberes inscritos na memória e no corpo, além de manifestar perspectivas de educação das relações étnico/raciais, mesmo sem haver intencionalidade pedagógica em suas edificações artísticas.

Palavras-chave: PRÊMIO LEDA MARIA MARTINS. CATEGORIA CORPO ADEREÇO. ARTES CÊNICAS NEGRAS. DANÇA. EDUCAÇÃO.

Abstract: This study brings, for the memory of the scene, a brief historiography of the scenics presentations contemplated in the category Corpo Adereço - area: Dance -, in the first four editions of the Leda Maria Martins Prize for Black Scenic Arts of Belo Horizonte (2017-2020), as it does conceptual assessments about the referred premium and category, from epistemic engenderings referenced in poetics and aesthetics, in Martins (2002), and educating emancipatory movements, in Gomes (2017). The words in this article incite the approach to trajectories and aesthetics of the corresponding staging contemplated by the LMM Prize: Quilombos Urbanos – Cia SeraQuê? and guests (premier year: 1999), A-cord that's real! – Cynthia Reyder and team (premier year: 2016), Exit – Grupo Cultura do Guetto and team (premier year: 2015) and Pacemaker – Suellen Sampaio and team (premier year: 2019). This set of scenic montages, from various times and styles, it restores poetics that affirm black protagonisms in the History and Culture from Minas Gerais, and in the scenario of affirmative action politics, it is the preservation and continuity of knowledge inscribed in memory and in the body, in addition to expressing perspectives of education in ethnic relations/ racial, even though there was no pedagogical intention in their artistic creations.

Keywords: LEDA MARIA MARTINS PRIZE. CORPO ADEREÇO CATEGORY. BLACK SCENICS ARTS. DANCE. EDUCATION.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

1. Celebração de estéticas e movimentos negros

Confabular ações de reconhecimento e celebração das teatralidades negras é o caminho trilhado pelo Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte[1], desde 2017. Premiação engendrada como projeto conceitual, celebra a artista, rainha conga e pesquisadora Leda Maria Martins, além disso, o prêmio se inspira em referenciais teóricos e culturais de Martins para a elaboração das dez categorias: 1 – *Encruzilhada*, área: direção. 2 – *Muriquinho*, área: infantojuvenil. 3 – *Oralitura*, área: texto | trilha Sonora. 4 – *Corpo Adereço*, área: dança. 5 – *Performance do Tempo Espiralar*, área: performance. 6 – *Lugar da Memória*, área: cena curta. 7 – *Afrografia*, área: atuação. 8 – *Cena em Sombras*, área: cenário | figurino | luz. 9 – *Palco em Negro*, área: espetáculo de longa duração. 10 – *Ancestralidade*, área: personalidade | homenagem | revelação.

Essa composição, entre significante cultural e área cênica, apresenta caminhos abertos para pesquisas e outras confabulações, tal como a proposição deste estudo, uma breve análise estética e histórica em torno dos espetáculos contemplados nas quatro primeiras edições do Prêmio Leda Maria Martins e sua categoria *Corpo Adereço*, estruturalmente um termo inspirado no artigo "Performance do Tempo Espiralar", notadamente nas seguintes palavras:

> Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um **corpo de adereços**: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/corpus, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente dos saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história. (MARTINS, 2002, p. 89. Grifos meus)

Nesse texto, Leda Maria Martins discorre acerca de representações simbólicas do corpo nas culturas negras brasileiras, a autora ressalta o engenho estético, epistêmico e histórico entranhado em matrizes, movimentos, danças e voz. Por meio dessa proposição emerge o engendramento que nomeia e orienta a categoria *Corpo Adereço*, área da dança.

[1] Premiação com informações em site homônimo, projeto idealizado e coordenado por Denilson Tourinho.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Em 2017, o espetáculo *Quilombos Urbanos*, da Cia SeráQuê?, inaugurou o recebimento de homenagem pela referida categoria, reuniu em encontro celebrativo a reverenciada Leda Martins e integrantes daquele memorável elenco da consagrada SeráQuê?. As representações da predita encenação voltaram ao palco em forma de comemoração, restaurando e ratificando concepções de perpetuidade das artes.

Desde a estreia em 1999, a peça *Quilombos Urbanos* segue representando pioneirismos, originalmente compôs poéticas motrizes a partir da fusão entre danças urbanas, teatro, música, poesia e manifestações afro-brasileiras, as quais seguem bailando no cenário histórico da cultura negra nacional. A encenação nasceu em Belo Horizonte, no Espaço Cultural Lapa Multishow e alcançou circulação internacional, como na Alemanha pelo Festival de Dança Brasileira Move Berlim, em 2003. Sucesso de crítica e público, o referido espetáculo de danças concorreu e recebeu vários prêmios.

Em memórias, acervos videográficos e fotográficos espectamos diversos "corpos adereços" em *Quilombos Urbanos,* projetanto sons e movimentos, em paisagens urbanas repletas de cores, "pisantes", "becas" e chapéus que costumam desfilar pelos salões de bailes *soul*, componentes esses que edificam um centro urbano no palco, junto a painéis de grafites e andaimes metálicos, tudo arquitetado com o movimento cultural *hip hop* como elemento musical, estético, corpóreo e epistêmico, nas artes da cena.

Quilombos Urbanos foi concebido pela SeráQuê? em parceria com o Grupo Up Dance e formaram a seguinte ficha técnica, bailarinos: Rui Moreira e Bete Arenque. Produção executiva: Bete Arenque. Dança Urbanas, Grupo Up Dance: Nonato, Jadir (DJ Rato), Érico, Anatóle Moreira (Naboa) e Rodrigo Peres (Rodrigo B. Boy). Música: Gil Amâncio, Guda e Ricardo Aleixo. Iluminação: Telma Fernandes. Sonorização: Murillo Corrêa. O resultado do trabalho dessa equipe ganhou o palco com movimentos da cultura h*ip hop* entrecruzados a outros estilos urbanos da cultura negra, brincadeiras e canções da cultura popular brasileira também entraram na coreografia.

O Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras teve a sua primeira edição orientada pelo tema *Afeto Emancipatório*, proposição da ex-ministra e pesquisadora Nilma Lino Gomes para expressar a potência agregadora do afeto como meio de romper formas sociais ainda cristalizadas em estruturas coloniais. No

caso da supracitada peça da SeráQuê?, contemplada pela categoria *Corpo Adereço*, rememoramos artistas reunidos pelo afeto às artes e edificando um mecanismo socio-político-cultural de resistência chamado "quilombo". A construção do espetáculo *Quilombos Urbanos* foi alicerçada em agrupamentos artísticos no Brasil e do exterior:

> em 1999, através de intercâmbio cultural a Cia. SeráQuê? estabelece vínculos com a francesa Cie. Azanie e convida os artistas Arreski Hamitouche e Fred Bendongué para ministrarem oficinas em regiões periféricas de Belo Horizonte; na França realizam oficinas com os artistas brasileiros também nas periferias de lá. Como resultado deste intercâmbio, surgiram dois espetáculos. Na França o espetáculo D´une rive a l´autre (De uma margem à outra) que mais tarde foi considerado pela crítica especializada daquele país como um dos dez espetáculos mais significativos da diversidade da dança contemporânea francesa; e aqui no Brasil estreou o premiado "Quilombos Urbanos", espetáculo de linguagem inovadora e pioneira, realizado em parceria com a Crew de Hip Hop - Up Dance.[2]

A temporada de reconhecimento e valorização das artes apresentadas em *Quilombos Urbanos* é da perspectiva de que "nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta", marco teórico difundido no artigo Performance do Tempo Espiralar (MARTINS, 2002, p.84), na qual as performatividades acessam e movimentam passado, presente e futuro, a exemplo de rituais brasileiros das culturas negras. Reocupar, evocar e narrar histórias recentes e longínquas das artes negras se configura trabalho de assentamento de narrativas que linkam o continente africano às suas diásporas, como manutenção da memória e/ou fabulação de histórias apagadas pelo inumano sistema escravagista europeu.

A comissão de júri do 1º Prêmio Leda Maria Martins, equipe inteiramente formada por especialistas negras(os) de variadas áreas das artes e culturas, voltou ao passado ao selecionar a relatada peça da Cia SeráQuê? como premiada em 2017, a análise crítica foi concebida por meio de rememorações das/dos juradas/os que espectaram a montagem quando estava em cartaz e também pela apreciação da catalogação do Prêmio Leda Maria Martins – material que reúne centenas de montagens de artes cênicas negras de Belo Horizonte e região metropolitana, apresenta trabalhos de todos os tempos, quase sempre referidos com foto, ano de estreia, estilo, sinopse e ficha técnica. Pela referenciada concepção de "tempo

[2] Informações disponibilizadas no portal Centro Cultural Virtual – SeráQuê? Cultural. Cf.: http://www.centroculturalvirtual.com.br/conteudo/1999. Acesso em 28 de jun. de 2021.

espiralar", *Quilombos Urbanos* segue atuando no cenário artístico, "agora" neste artigo, em 2021.

Já na 2ª edição do Prêmio LMM, *2018*, a obra *A-corda que é real!* (2016) foi a premiada na categoria área: dança. Encenação solo da dançarina Cynthia Reyder figura uma reluzente estética de contra-ataque aos dispositivos misóginos e racistas da sociedade brasileira. Reyder, mulher preta, edifica um cenário de urgências e insurgências sociais, com o seu próprio corpo, movimentos e adereços.

Em memórias, acervos videográficos e fotográficos espectamos o *Corpo Adereço* de Reyder em *A-corda que é real!*, corpo mulher de pele preta negritada, se deslocando em meio a um emaranhado de arames metálicos que formam uma cerca limitadora da possibilidade motriz, mas não impede que a artista escape dessa engenhosa representação das amarras estruturais do racismo e misoginia para expressar a sua arte delatora de opressões. A cena retratada expõe um cenário em preta e prata, Reyder, encoberta por uma cerca de arame, denuncia o panorama de violências sociais contra a mulher de forma, subversivamente, bela.

O próprio nome do espetáculo é advertência, nos alerta para a "real!" situação de vulnerabilização social das mulheres negras brasileiras e essa afirmativa se configura como uma indagação na sinopse da montagem:

> A-Corda Que É Real! é uma obra em dança sobre ser humana-mulher e negra. Ao falar um pouco da construção do papel social da mulher, faz uma provocação relativa à possibilidade de se construir uma trajetória de vida em estado de liberdade de expressão. É possível se apropriar de uma condição de liberdade no dia a dia, mesmo vivendo em um sistema com discursos legitimadores de uma cultura machista, patriarcal e colonizadora, instituída desde um longínquo passado? Aqui, esse corpo é peculiarmente reconstruído, sob influência da técnica Alexander, das Danças Urbanas, elementos Afrobrasileiros, entre outros, impregnados na vida da artista[3].

Qual o estado de liberdade a mulher negra vivencia cotidianamente no Brasil? Reyder, em seu solo de dança, confabula passos que nos convidam a refletir e caminhar contra culturas de opressões da sociedade. Esse trabalho cênico pautado em engajamentos temáticos conta com: Direção e concepção cênica de Cyntia Reyder. Codireção de Pedro Lobo. Com Cyntia Reyder e Gal Duvalle. Iluminação: Pedro Lobo e Ismael Soares/Figurino: Marilda Cordeiro/Trilha Sonora Original: Ronilson Silva e Gustavo Bracher/Técnico de som: Marcos Vinícius.

[3] Sinopse do espetáculo *A-corda que é real*, disponível em: https://www.sescmg.com.br/wps/portal/sescmg/centrais/central_de_programacao/programacao_aberta/cultura+-+programacao/a+corda+que+e+real. Acesso em 12 de jun. de 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A-corda que é real! foi concebido a partir de elementos que atravessam a vida de Cyntia Reyder, expressa narrativas do seu próprio lugar de enunciação, entrecruza diferentes matrizes culturais e dialoga com o eixo temático da segunda edição do Prêmio Leda Maria Martins: "Escrevivência – escrever, viver, se ver", concebido pela escritora e pesquisadora Conceição Evaristo. Reyder e Evaristo, são mulheres pretas mineiras instituindo produções a partir de suas próprias vivências, originando palavras e movimentos, literatura e dança. Ao entrecruzar a proposição conceitual *Escrevivência* à poética epistêmica da categoria *Corpo Adereço* temos elementos para reconhecer escrituras de vida figuradas como adornos que vestem corpos negros em suas insurgentes trajetórias.

Em 2019, na 3ª edição do Prêmio Leda, a categoria área da Dança agraciou *Exit* (2015), montagem cênica formada pelo diretor artístico e coreógrafo: Gladstone Navarro. Trilha sonora: Danilo Bourog. Letra original: Well MC. Luz: Edimar Pinto. Coordenador técnico: Colibri. Figurino: Grupo Cultura do Guetto, Amanda Cavalcante e Marina Machado. Produção executiva: Victor Magalhães. Fotografia: Pablo Bernardo. Identidade visual: Eduardo Santos. Assessoria de comunicação: Pedro Valentim. Em cena, as/os artistas encorpam as potências das danças urbanas, literalmente abrem as portas, em cenário, para coreografias que grafam reflexões acerca de possíveis saídas para conflituosas questões pessoais e sociais, em torno de autonomias e dependências.

O tema do terceiro Prêmio LMM foi *Exuzilhar (verbo)*, neologismo tecido pela escritora e pesquisadora Cidinha da Silva, nesse termo estão atrelados os sentidos de encruzilhada e Exu, assim como o sentido de verbo: contém noção de movimento.

Encruzilhada, Exu e Exuzilhar, elã em Exit que abre caminhos para as cenas pulsantes que fabulam, ou mesmo, exuzilham:

> É possível criar algo novo? Existe limite para a nossa criatividade? Quais são as liberdades que nos deixam presos? E as escolhas que nos fazem livres? Como escapar da rotina? Propondo uma reflexão sobre estas e tantas outras inquietações, o Grupo Cultura do Guetto (CDG) leva para o palco o espetáculo "EXIT". O espetáculo celebra os 11 anos do grupo que nasceu em 2006 reunindo amigos do Bairro Pompéia, região leste da capital.[4]

[4] Sinopse do espetáculo *Exit,* disponível em: https://veraoarte.com.br/2018/evento/exit-cultura-do-gueto/. Acesso em 12 de jun. de 2021.

A partir da periferia de Belo Horizonte, o Grupo Cultura do Guetto faz a escolha de seguir longa trajetória apresentando as danças urbanas como “Saída” (tradução de *Exit)* para lidar com questionamentos que atravessam pensamentos e a sociedade.

A foto oficial que divulga *Exit*, autoria de Pablo Bernardo, exibe um painel de de dançarinas/os estáticos, olhando para frente, olhando para a lente da câmera, olhares fixos e apreensivos, são quinze artistas sob luz e figurinos monocromáticos que se camuflam com a cor das peles, âmbar. Todos e todas, simetricamente lado a lado, formam uma pirâmide, desenho também composto pela posição dos braços que levam as mãos até a boca. Nessa imagem, o gesto de tapar a boca, em vez de silenciamento, soa subversiva resposta aos questionamentos levantados pela sinopse da encenação.

Percorrendo para o 4º Prêmio LMM, ano 2020, a cena *Marcapasso* (2019) conquistou a categoria *Corpo Adereço*. Nome alusivo ao dispositivo que tem por função regular os batimentos cardíacos, *Marcapasso* estabelece e mantém a pulsação rítmica da dançarina Suellen Sampaio, em atuação solo, ela coreografa emoções em passos negritados por danças negras da contemporaneidade. Sampaio ocupa um foco iluminado do espaço cênico, articula movimentos com tranças, brincos, colar, botas e um conjunto de malha preta que veste o corpo, tudo junto, fabula a predita teoria de Martins: “corpo de adereços”. A dançarina culmina a performance estampando um *tablet* em seu próprio peito, inesperadamente a artista exibe pela “tela/coração” uma queima de fogos luminosos e coloridos como arco-íris, ela então gira lentamente para o público e partilha o transbordamento de seu corpo enroupado de emoções.

Uma dançarina sozinha em cena, porém um trabalho construído coletivamente, *Marcapasso* recebe direção de Alexandre de Sena, concepção de figurino pela própria Sampaio e o diretor, iluminação assinada por Preto Amparo, registros em vídeo e fotografia executados por Pablo Bernardo e produção de Aristeo Serra Negra. A encenação em análise marca passos em confabulações de *Quilombismo*, temática elencada para quarta edição do Prêmio Leda em indicação direta ao livro “O Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista”, que versa:

> O quilombismo se estrutura em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de floretas de difícil acesso, que facilitava sua defesa e

ISSN: 2238-1112

> organização econômica-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei, erguem-se os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os "ilegais" foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta *praxis* afro-brasileira, eu denomino de quilombismo. (NASCIMENTO, 2019, p. 281-282)

No dia dezesseis de setembro de dois mil e dezenove o espetáculo *Marcapasso* fez sua estreia na capital mineira, dentro da programação da oitava temporada da mostra de artes cênicas SegundaPRETA, no Teatro Espanca. Essa edição da SegundaPRETA teve a belo-horizontina Nilma Lino Gomes como homenageada, o lançamento da encenação de Suellen Sampaio obteve lotação do espaço com ingressos esgotados, público amontoado, mas contemplativo pelas grafias e vibração do representativo *Corpo Adereço*, de Sampaio. *Marcapasso* suscita um aquilombamento de emoções, se conecta ao público por meio da dança, trama um mecanismo cênico que rege a pulsação do coração, como ressalta a concisa sinopse do trabalho.

Quilombos Urbanos, A-corda que é real!, *Exit e Marcapasso* expressam *Corpo Adereço* traçado a partir do reverenciado artigo Performance do Tempo Espiralar, são espetáculos celebrados pelo Prêmio Leda Maria Martins e figuram produções artísticas negras belo-horizontinas que marcam e contam parte da história das artes brasileiras.

2. Implementação de póeticas políticas de ação afirmativa

A abrangência deste artigo transita entre introdução e destaques acerca da categoria *Corpo Adereço* do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras visando descortinar um horizonte de cenas de variados estilos, estéticas e gerações que afirmam longevo histórico de produções das danças negras na capital mineira.

Quilombos Urbanos, *A-corda que é real!*, *Exit* e *Marcapasso*, juntas por meio do agraciamento pela categoria *Corpo Adereço*, configuram a edificação de um recorte historiográfico cênico negro de 1999 a 2019. Esse conjunto cênico

ISSN: 2238-1112

representa o engedramento de uma narrativa de 20 anos de produção artística, com protagonismo de corpos negros em dança, pulsando resistências e engajamentos socioculturais. Esses espetáculos são memórias, epistemes, coreografias e estéticas que sugerem a continuidade de passos rumo ao reconhecimento e valorização das artes negras da cena, tal qual a concepção do Prêmio LMM.

Martins (2002) diz dos corpos em performance negra restaurando gestos escritos nas memórias, inscrevendo narrativas, transcriando vivências, afirmando e/ou contestando lugares de enunciação e descortinando epistemes. De atos performáticos negros emergem conhecimentos que acrescentam e dão continuidade aos passos ancestres das diásporas negro-africanas no Brasil, nessa concepção os corpos grafam saberes por meio de amplo repertório de estéticas alfabéticas:

> A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal – movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais, etc – a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. (MARTINS, 2002, p. 89)

Extenção dos dizeres acerca de “corpo de adereços”, Leda Maria Martins ressalta, nesse trecho, as formas de escrita para além dos sinais gráficos de representação transcrita de uma língua, a autora reporta performances que carregam e expõem conhecimentos mantidos na memória e no corpo.

Nesse cenário de plasticidades culturais das performatividades negras, estética alfabética figura exuberância lexical que forma conjuntos repletos de significados, princípios, entonações, hiatos, supressões, perpetuações e variações de região e tempo, assim como as palavras. Por via de compostos estéticos alfabéticos das diásporas negras é possível salvaguardar, confabular, escrever e ler histórias.

Como sugere uma passagem em Tourinho (2020), o processo de mediação e vivência cultural abre caminhos “do ‘á-bê-cê’ ao ‘á-frô-sêr’: processos dinâmicos de fruição das artes e culturas negras”, versa em torno de saberes e pertencimento cultural a partir das artes cênicas negras belo-horizontinas. Refere-se também ao papel das artes cênicas negras no cenário da Educação formal, fomentado em políticas de ação afirmativa, como a implementação da Lei Federal 9.394/96 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), Art. 26.A, que institui o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira nos estabelecimentos de ensino

ISSN: 2238-1112

fundamental e médio, públicos e privados. Essa especificidade temática da legislação foi decretada em 2003, pela Lei 10.639, já somando vinte anos de sua implantação no sistema nacional de ensino, segue como regimento basilar no vasto terreno da Educação das Relações Étnico/Raciais. Dessa relação entre Educação, História e Cultura, as artes da cena têm ocupado espaços como vertente que levanta conteúdos sociopedagógicos que contemplam a implementação da dita lei "dez, meia três nove".

Para a introdução e desenvolvimento de políticas educacionais de ação afirmativa em torno das epistemes, histórias e culturas negras, se destaca a atuação do Movimento Social Negro como agente estruturante e fomentador de mediações entre áreas da Educação, Artes e Culturas. Por via dessas articulações sociais, o Movimento Negro levanta questionamentos e propicia engendramentos, como aponta a ex-ministra das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos:

> Afinal, que saberes emergem da experiência e da ação da comunidade negra e são sistematizados pelo Movimento Negro Brasileiro? Esses saberes são emancipatórios? Como a escola e a universidade poderão conhecer esses saberes e introduzi-los, na perspectiva da ecologia dos saberes, como um importante componente dos currículos? Como o pensamento crítico educacional poderá dialogar e incorporar esses saberes?
> Certamente, os caminhos são vários. Vamos apontar alguns. Antes, porém, faz-se necessário destacar, dentro da constelação de saberes produzidos pelos negros no Brasil, aqueles com os quais dialogaremos neste texto. São eles: os saberes identitários, os políticos e os estéticos-corpóreos. Podemos dizer que todos três acompanham a trajetória histórica dos negros desde os tempos coloniais e ganham maior visibilidade na educação e na sociedade brasileira a partir dos anos 2000, quando o Movimento Negro traz para a arena política, a mídia, a educação e o sistema jurídico a discussão e a demanda por políticas de ação afirmativas. (GOMES, 2017, p.68-69)

Nilma Lino, também educadora e representação do Movimento Negro, ressalta que há vários meios de abordagem dos saberes negros brasileiros na área da Educação das Relações Étnico/Raciais, dentre as formas citadas favorece negritar, no horizonte deste artigo, os "saberes estéticos-corpóreos", descritos no referenciado livro "O Movimento Negro Educador: Saberes Construídos nas Lutas por Emancipação", a partir de conhecimentos que emergem de engajamentos sociais de emancipação do corpo negro.

Nessa publicação de pujança emancipatória, a ex-ministra cita lutas e estudos sobre estéticas que dizem respeito a sistemas coletivos de combate ao

ISSN: 2238-1112

preconceito racial e de ações afirmativas do corpo negro em diferentes contextos sociais:

> No Brasil, o corpo negro ganha visibilidade social na tensão entre adaptar-se, revoltar-se ou superar o pensamento racista que o toma por erótico, exótico e violento. Essa superação se dá mediante a publicização da questão racial como um direito, via práticas, projetos, ações políticas, cobrança do Estado e do mundo privado da presença da população negra na mídia, nos cursos superiores, na política, nos lugares de poder e decisão, na moda, **na arte**, entre outros. (GOMES, 2017, p.94. Grifos meus)

Os saberes ressaltados neste artigo como “implementação de póeticas políticas de ação afirmativa” e “celebração de estéticas e movimentos negros” estão inseridos nesse contexto brasileiro de superação da invisilibidade, desconhecimento e demais violências racistas contra o corpo negro.

Nesse palco social de tensões e afirmações raciais, a/o artista das performatividades negras entra em cena com seu referenciado “corpo de adereços”, apresentando estéticas alfabéticas que grafam saberes históricos preservados e transcriados através dos tempos e lugares. Desse panorama artístico de confabulação epistêmica emerge o reconhecimento e celebração das peças *Quilombos Urbanos*, *A-corda que é real!*, *Exit* e *Marcapasso,* pela categoria *Corpo Adereço* do Prêmio Leda Maria Martins, como insurgentes lutas por emancipação.

Denilson Alves Tourinho
UFMG
denilsontourinho@gmail.com
Ator dançarino, mestre em Educação pela UFMG. Idealizador e curador do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte, curador do 8º Festival de Arte Negra - FAN, Belo Horizonte. Selecionado pelo 2º Prêmio Educar para a Igualdade Racial do Centro de Estudos das Relações do Trabalho de Desigualdades (CEERT), São Paulo/SP, com o projeto “O Poder da Palavra”.

Referências:

BRASIL. Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996.**Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm. Acesso em 27 de out. de 2019.

CENTRO CULTURAL VIRTUAL. **Centro Cultural Virtual.** Belo Horizonte. Disponível em: http://www.centroculturalvirtual.com.br/conteudo/2002. Acesso em 11 de jun. de 2021.

_____. **Centro Cultural Virtual.** Belo Horizonte. Disponível em: http://www.centroculturalvirtual.com.br/conteudo/2003. Acesso em 11 de jun. de 2021.

_____. **Centro Cultural Virtual.** Belo Horizonte. Disponível em: http://www.centroculturalvirtual.com.br/conteudo/1999. Acesso em 28 de jun. de 2021.

EPISTEMOLOGIAS COMUNITARIAS. **Epistemologias Comunitárias.** Belo Horizonte. https://labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/gil-amancio/. Acesso em 12 de jun. de 2021.

ESQUINA MUSICAL. **Esquina Musical.** Disponível em: https://esquinamusical.com.br/critica-espetaculo-a-corda-que-e-real-delineia-limites-da-intolerancia/. Acesso em 12 de jun. de 2021.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**. Vol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

ITAÚ CULTURAL. **Itaú Cultura.** São Paulo. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/. Acesso em 12 de jun. de 2021.

MARTINS, L.M.. **Performance do tempo espiralar**. In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia. Performance, exílio, fronteiras: errâncias, territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

PRÊMIO LEDA MARIA MARTINS. **Prêmio Leda Maria Martins**. Belo Horizonte. Disponível em: http://premioledamariamartins.com/. Acesso em 27 de out. de 2019.

SEGUNDA PRETA. **Segunda preta**. Belo Horizonte. Disponível em: http://segundapreta.com/. Acesso em 25 de jun. de 2021.

SILVA, Cidinha da. **Exuzilhar**: melhores crônicas de Cidinha da Silva - vol. 1. São Paulo: Kuanza Produções, 2018.

TOURINHO, Denilson Alves. **Artes Cênicas Negras e a Educação das Relações Étnico/Raciais em Belo Horizonte**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação. Belo Horizonte. 2020.

ISSN: 2238-1112

“Tecnologia Ancestral”: Reflexões sobre a Dança Aterrada na pandemia

Edeise Gomes Cardoso Santos (UESB)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O atual sistema brasileiro no qual o neoliberalismo impera, nos transforma mais do que nunca em uma sociedade do desempenho (HAN,2017), uma sociedade onde se elimina o que é diferente, potencializa o que é igual de forma a não problematizar suas ações, pois não existe divergência de pensamento. Com a pandemia tudo isso se agrava. Nesse processo as pessoas tornam-se empreendedoras de si, refém do auto controle, auto vigilância, auto cobrança, chegando a total desgaste e a perda do sentido da vida. As epistemologias afro indígenas (KRENAK,2020 e SODRÉ, 2011,2018,1988) e a filosofia da ancestralidade (OLIVEIRA,2007), nos dá alternativas para encontramos Tecnologias Ancestrais que nos proporciona encantar o mundo outra vez e a Dança Aterrada é uma delas.

Palavras-chave: ATERRAR. TECNOLOGIA ANCESTRAL. DANÇA. PANDEMIA. FILOSOFIA DA ANCESTRALIDADE

Abstract: The current Brazilian system in which neoliberalism rules, transforms us more than ever into a society of performance (HAN, 2017), a society where what is different is eliminated, empowers what is equal so as not to problematize its actions, for there is no divergence of thought. With the pandemic all this gets worse. In this process, people become self-entrepreneurs, hostage to self-control, self-vigilance, self-demanding, reaching total wear and tear and loss of the meaning of life. Afro-indigenous epistemologies (KRENAK,2020 and SODRÉ, 2021,2018,1988) and the ancestry philosophy (OLIVEIRA,2007), give us alternatives to find Ancestry Technologies that allow us to enchant the world again and the Aterrada Dance is one of them**.**

Keywords: ATERRAR. ANCESTRY TECHNOLOGY. DANCE. PANDEMIC. ANCESTRY PHILOSOPHY

1. Passado que está no presente e é futuro

Sim, estou em uma busca de um silêncio interior que se confunde com o silêncio do universo, um reencontro que dialoga com muitos tempos, o presente, o passado e o futuro em constante espiral, compreendendo este processo como um combustível de motivação de vida alimentado pelo entendimento de ancestralidade.

Trago a ancestralidade nas percepções de ações e oralituras materializadas no cotidiano do povo negro, nas quais o rito, os orikis, o cuidado conosco e com os nossos (território e corpo) e as nossas (an)danças, fazem parte

ISSN: 2238-1112

de um repertório de valores e modos de vida que nos fortalecem. Assim, a ancestralidade reconhece e continua um legado no “Ontem do hoje que é o amanhã” (RIBEIRO, 2020, p.1)

Este conceito ultrapassa a linha consanguínea e afirma-se nas cosmologias e cosmogonias que dão sentido a existência. A ancestralidade rompe com a racionalidade ocidental e não separa o invisível do visível (o cosmo está no homem), essa concepção nega o abismo entre o homem e o mundo, compreendendo que somos natureza. Dessa forma a ação de movimentos corporais são cunhados em nossos contextos, essa é a noção de corporeidade (SODRÉ,2011) que pode ser individual e coletiva. A aglutinação ensina a corporeidade o entendimento de sensível, pois o sentir é a correspondência da presença do homem no mundo. Assim, o homem está no mundo e o mundo está nele onde os micros pensamentos corporais são os responsáveis pela incorporação do saber (corporalidades). Este acontece com a valorização do contato, da aproximação. Precisamos do hálito do outro, assim, essa cultura não é baseada na acumulação de bem, mas da acumulação de gente.

Muniz Sodré compreende os terreiros de candomblé, como uma proposta de processo civilizatório, que não se reduz a religião, mas é compreendida como uma percepção de mundo que ensina a sociedade ocidental (capitalista e racional) o sentido de complementariedade, da ancestralidade, na qual o corpo não se reduz à carne, nem à mecânica do fazer, mas é concebido como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e criam fronteiras e defesas. Na cosmopercepção afrodiaspórica apresenta o reconhecimento do aqui e agora, as importâncias das relações interpessoais concretas, o valor da experiência simbólica do mundo, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas e a alegria frente ao real. A cultura do terreiro, não se funda com o pecado como pressuposto, nem no amor romântico, o terreiro é o culto da alegria, que é a afinação perfeita com o mundo. SODRÉ (2018) define alacridade como

> singular e concreta (e não um abstrato amor universal) que norteia a prática litúrgica da Arkhé negra. Alacridade é algo paradoxalmente sério – pode modular-se em sensualidade e contenção – por ser a condição de possibilidade da comunicação, da prolação da palavra. E esta não se descola jamais da ação, ou seja, o indivíduo não é conduzido por abstrações, mas por signos ou palavras que induzem à ação. É imprescindível o concurso do poder-fazer, da potência de realização em que consiste o axé. Mas diferentemente da felicidade buscada como um fim pela subjetividade do sujeito desejante, a alacridade transcende o querer ser

ISSN: 2238-1112

> feliz, pois não resulta de moções internas passivas, do arrebatamento cego do desejo, e sim do arrebatamento que corresponde a uma pulsão. Uma vez convicto de ter agido ao encontro da pulsão sem o ressentimento da incompletude ou da falta, o indivíduo sente-se pleno e uno com o objeto ou com o real, liberando-se momentaneamente de qualquer álibi intelectual e assim vivenciando a alacridade. (SODRÉ, 2018, p. 151)

Alegria, segundo o autor, tem relação com os termos *alecris, alacer* referindo-se a terra e ao céu, afirmando que estamos vivendo os cotidianos terrenos e existem experiências que nos provocam o desligamento, o desapego, o "deslocamento para o céu"

> por exemplo, aquele instante em que o indivíduo, abrindo-se sensivelmente ao mundo — o sol que nasce, a água corrente, o ritmo das coisas, um encantamento —, abole o fluxo do tempo cronológico e, com o corpo livre de qualquer gravidade, experimenta uma sensação intensa de presente, capaz de envolver os sentidos e libertar a consciência de seus entraves imediatos. (SODRÉ, 2011, p1)

Esta sensação acontece no agora onde tudo se conecta e entra em harmonia provocada pela concordância de todos os sentidos, não é espiritual ou intelectual, mas corporal e diretamente ligada ao prazer contínuo de viver. Para que aconteça é necessária a aceitação do mundo, sem representação, senti-lo e não racionalizá-lo, atingindo a alacridade quando o gozo não se esgota no objeto ou motivo, mas sim, quando o efeito é maior que a causa.

Este conceito reconhece o sofrimento e o ultrapassa na alegria do rito, do culto, da poesis do mundo a sua volta. Nesse estado de movimento e permanente processo de realização, a alacridade não se associa a um estado de felicidade etérea ou associada a exclusivos eventos comemorativos, mas está imbuída de dinamismo de um mover na realização e concretude com o real.

No mundo atual e principalmente nesse período pandêmico este estado de suspensão positiva fica a cada dia mais difícil. Isso porque as bases do paradigma neoliberal estão vinculadas a um futuro próspero e não ao presente possível, está também dialoga exclusivamente com o entendimento da vida voltada ao desempenho e a produtividade, onde ao invés da poesis da profundidade contemplativa, experienciadas surgem as vivências da superficialidade das relações e sentimentos pautados na forma/formula, atendendo a tempos urgentes aos quais estão associados a exclusividade do lucro.

2. Cansaço e Pandemia

ISSN: 2238-1112

Este processo se intensifica quando passamos por uma crise sanitária, econômica, política, testemunhando diariamente muitas mortes próximas e/ou distante; adequando, quase que transferindo, modos de trabalhar, pensar, sentir do mundo presencial para uma configuração virtual, tentando manter as mesmas regras de atender as demandas de produtividade exigida pelo mercado.

A pandemia também trouxe mais intensamente crimes como os feminicídios, ataques de racismos; alertando a todos para a necessidade de uma discussão mais profunda sobre os processos coloniais pautados no patriarcado durante muito tempo reivindicado por instituições contracoloniais que estão presentes reexistindo em nossa sociedade

Nossa ação de encontrar a alegria em meio a um cansaço do pensamento ocidental que não respeita o luto das vidas que se foram; que intensifica trabalho e mais trabalho, onde a competitividade e o individualismo torna-se o foco das ações, fica muito difícil. Uma sociedade que transformou o sujeito em sua própria empresa (não são as empresas externas, mas internas, internamente incansáveis) de forma que a vida se torna um processo de gerenciamento que devemos crescer desenfreadamente tornando-nos pessoas desgastadas, com multitarefas, esgotadas mortos vivos que caminham para consumir (HAN,2017).

Quando pensamos em Brasil, vemos tudo isso regado a uma provável irresponsabilidade da gestão política, econômica, sanitária e descaso com as vidas humanas. Consequência de um Estado com bases neoliberais que enxergam números, lucros, porcentagens, e não pessoas. Encontrar a alegria neste processo é improvável para quem não está disposto à quebra com a epistemologia da nova formatação individual da razão neoliberal ocidental vigente em Governos neofacistas.

O autor Byung-chul Han (2017) em seu livro “a sociedade do cansaço” nos convida para muitas reflexões sobre que tipo de sociedade que estamos vivendo e como estamos nos perdendo, para atender incondicionalmente o novo paradigma social. Ele traz em seu pensamento que a extinção ou exotização do que é diferente, não permite a alteridade das relações, assim são pautadas na positividade, que privilegia sempre o igual e não complexifica as relações, mantendo um pensamento único aceitando-os sem profundos questionamentos. Tornando os processos um saber sem conhecer. Não produz conhecimento, mas aderência, pois sem a diferença não a desafio para refletirmos o mundo.

Esse pensamento (HAN, 2017) propõe a partir do paradigma imunológico, que o tal paradigma

> não se coaduna com o processo de globalização. A alteridade que provocaria uma imunorreação atuaria contrapondo-se ao processo de suspensão de barreiras. O mundo organizado imunologicamente possui uma topologia específica. É marcado por barreiras, passagens, e solteiras, por cercas trincheiras e muros. Esses impedem o processo de trocas e intercambio (HAN, 2017, p.13)

Por consequência da pandemia que estamos vivendo, necessitamos das trincheiras do isolamento, da proteção do álcool gel e da barreira da máscara para impedir a invasão do corona vírus em nosso sistema imunológico, no entanto a sociedade neoliberal branca, patriarcal, heteronormativa, nórdica fazem as trincheiras cada vez mais altas e largas não permitindo a existência da diversidade epistemológica.

Hoje no Brasil temos 525 mil mortos[1]. Quem está morrendo em sua maioria são as populações invisíbilizadas: o pobre, o negro, as mulheres, as travestis, os idosos. Para o sistema Neoliberal não temos um problema, ou seja, “não estamos em pandemia”, “é apenas uma gripezinha”, não usem máscaras, abram os comércios. Isso porque os iguais, poucos são afetados e para estes os “diferentes” (invisibilizados), tanto faz estarem vivos ou mortos, não existem.

O autor ao pensar nesses novos paradigmas desloca da sociedade disciplinar do dever, para a sociedade do desempenho do poder. Essa última, ainda focada na positividade, coloca nas mãos do sujeito seu sucesso, afinal você se autocontrola, você se autovigia, você sempre pode fazer mais. “A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados” (HAN,2017, p.24/25).

As redes sociais com seus algoritmos também hoje são formas de interação que refletem esse sistema neoliberal que enxerga a todos como consumidores, clientes. Essas atendem a essa estrutura ao capturar nossa atenção, ao ficarmos reféns das curtidas ou comentários, ao nos incomodarmos com os números de seguidores, ao sermos potenciais empreendedores, ao mostrarmos uma vida sempre feliz, ao alimentar/manipular nossos, afetos, formas de pensar, agir, o corpo ideal, a alimentação.

[1] Informação em 06/07/2021

ISSN: 2238-1112

Nesse sentido agora na pandemia quando você é o “diferente” e não morre de covid-19, você, não vive, afinal precisa atender a todas as demandas positivas que este modelo nos impõe e esse mundo de alta performance diz que só depende de vc. Sendo nosso próprio chefe, nos convenceram que só depende de nós e consequentemente nós somos nosso maior inimigo, pois não conseguimos atender ao nível de cobrança pessoal/mercado colocando no centro da estrutura a simplificação de nossa existência entre a competência e incompetência individual, geridos por autoataque e flagelação.

Esses sistemas têm suas bases fincadas na autoridade, que ditam “verdades” que não são questionadas e podem até se tornar “Mitos” (como os boatos da “mamadeira de piroca” por exemplo). Impedindo a existência da alteridade e consequentemente da construção de autonomia. Pois, com o outro problematizamos nossas certezas, entramos no estado de dúvida e amadurecemos nossas reflexões/ percepções.

Como imerso nesse sistema Neoliberal e ainda fazendo parte do “diferente” podemos encontrar a alegria de existir?

Essa economia associa o lucro, a vida e a vontade de viver, reduzindo o humano ao biológico e a vida saudável/produtiva, não problematizando as múltiplas subjetividades e esvaziando de sentido nossa existência. Esses tempos tem a especialidade de criar ausências desde a experiência de viver em sociedade até ao prazer de estar vivo. Uma das alternativas para encontrarmos a alegria e ampliarmos os horizontes ou melhor dizendo, segundo Krenak 2019 “suspender o céu” é dançar, sonhar juntos.

3. Juntos

Entre o Orum e o Ayê existe muito para ser sentido, respeitado, compreendido, experimentado. Saúdo estas conexões. Estamos em momento de transformações internas e externas, mudanças profundas conectadas com o todo. Ao pensar o sentido do “juntos” ultrapassa o viés do estar junto ao humano racional e entra na seara em compreender todas as formas de vida na Terra como parte de nós. Assim, uma das alternativas é trazer outras epstemologias para a nossa caminhada, como a afro-indígena, e tirar o humano do centro da interpretação do mundo, espiralizando as relações e poetizando a vida.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Ao compreender a diversidade não como oposição, não como ameaça, não como disputa, mas como condição de existência, pois a vida se vive na afirmação e na negação, na poética da relação diante do mundo de outrem e do si mesmo, o corpo se complementa com a relação com o outro e nos possibilita a desadestrar os sentidos (comum no corpo disciplinado, corpo máquina). O filosofo Eduardo Oliveira diz “Só pode se falar do dia no limite da experiência da noite”. Essa existência nos exige uma produção de sentido que a própria experiência nos conduz.

A filosofia da ancestralidade proposta por Eduardo Oliveira (2007), convoca o corpo (não apenas a matéria física refém da racionalidade), mas o corpo em seu sentido amplo, como filosofo, e esse processo que compreendo como uma tradução poética do cotidiano vivido, segundo o autor, depende da qualidade das relações, pois estas produzem sentidos que podem ser experiências variadas, negativas ou positivas, não existe o tipo ideal. É no gozo desse viver, dessa filosofia criativa do vivido, que enxergamos o mundo como poético e não como uma empresa. Também nesse sentido sobre a mecânica das cidades, Krenak (2019) fala:

> A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos. (KRENAK, 2019, p.9)

Mediante a estas reflexões e com intuito de experienciar/vivenciar esse sentido de juntos que desafia a lógica neoliberal, mas dialoga com a epistemologia afro-indígena, percebi que esse momento pandêmico é um convite ao silêncio. De acordo com o filosofo Krenak (2020), o mundo está agora numa suspensão, e pede: “filho silêncio” A terra está pedindo isso para a humanidade ela é tão maravilhosa que não dá uma ordem. Ela simplesmente está pedindo: “silêncio”. Esse também é o significado de recolhimento” (p.11/ 24%).

Ao compreender que o corona vírus ataca aos humanos, não mais outra forma de vida como cachorro, gato, ou uma pedra, ou um rio, não!!! Ataca a vida humana. Ao perceber que ele problematiza o que é mais democrático na natureza, o ar, pois seja lá onde estivermos o ar vai chegar até nós, sem ele não vivemos. Não podemos passar desapercebido/a sem uma pausa e uma reflexão mais profunda.

ISSN: 2238-1112

Dessa forma, acredito que este momento é um alerta para percebermos o que realmente importa.

Assim vieram alguns questionamentos pessoais: Como dialogo com outras vidas não humanas? O que a água, o fogo, a terra, o ar, o mineral, as folhas, as pedras me ensinam? Até onde silencio e não movo na urgência e mecânica do sistema? Até onde me observo, o que como, o que bebo, o que assisto, o que leio, com o que ajo o como reajo? Como compreender o meu movimento? Quais as qualidades de relação que tenho (sem juízo de valor)? Qual o meu sonho? É junto ou separado?

São questões que potencializam o sentido de minha existência, que me ajudam a refletir sobre: Quem sou? Onde estou? Para aonde estou indo? Com quem estou indo? Trazer o sentido da vida, para nós, principalmente nós negros e negras, promove a reumanização, reaculturação, a conexão familiar e ancestral. Não são acidentes ou invenção do subconsciente desconectadas. São tecnologias ancestrais, são dispositivos de memórias desenvolvidos antes e durante a diáspora africana.

4. Tecnologia Ancestral

Vivemos em um sistema racista e sabemos que tudo que pertence a cultura afrodiásporica foi boicotado para não existir. Mas como conseguimos reexistir até os tempos atuais? Compreende-se que as tecnologias atuam a partir das sistemáticas observações da natureza (natureza em seu sentido amplo) e criam mecanismos de ação que age sobre os contextos observados tendo como objetivo a reestruturação do equilíbrio, cósmico, social e humano.

Estes mecanismos de ação são encontrados em nosso cotidiano, percebidos principalmente nas manifestações culturais /sociais /espirituais afrodiáporicas. Nesse território de saber africano destaco: O mito que são poéticas encantadas para narrar a moral e ética de uma determinada sociedade, são histórias que não tem a preocupação de ser verdade ou mentira, mas que trazem possibilidades de interpretação do mundo e estruturação de vidas. Segundo o filosofo Eduardo Oliveira (2007):

> O mito passa a ser um manancial simbólico que produz um real vivido, e tem por função edificar a experiência africana atualizada na história brasileira. O mito então deixa de ser mero manancial simbólico para se

> tornar uma estrutura material dos africanos e seus descendentes. Ele inaugura um outro modo que ser, uma outra forma de vida, um outro regime semiótico baseado mais na magia e no encantamento do que na racionalidade e na explicação. (OLIVEIRA,2007, p.229)

O corpo no devir, compreendendo que se é sendo, de forma que o conhecimento acontece com a experiência, na relação com outros seres, no tempo do agora. Sobre o corpo negro como tecnologia da ancestralidade Simas e Rufino (2018) falam:

> OS CORPOS ATRAVESSADOS NAS ENCRUZILHADAS transatlânticas transgrediram a lógica colonial. O projeto que durante séculos investiu na objetificação de seres humanos traficou para essas bandas suportes físicos montados por outros saberes. É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa a vida e ressalta suas potências. (SIMAS E RUFINO,2018, P.49)

Nesses processos de recriar e encantar o mundo a partir de tecnologias ancestrais com base nas epistemologias afro-indígenas, tem a ancestralidade (já citada no início do texto) que aparece como condição de existência. Esta interliga tempo, espaço e natureza, ou o ontem, o agora e o amanhã, ou o velho, o hoje e o novo, ou seja, interliga o visível ao invisível. Se o invisível e o visível fazem parte da realidade, nesse sentido, o sonho também faz parte da realidade. O sonho também é uma tecnologia ancestral, neles encontramos muitas respostas e liberdade de relações que o cotidiano visível não consegue decifrar. O sonho nos permite criar outras realidades, assim como a insônia compreende nossa prisão no que hoje ocidentalizado que vemos.

Existem variadas outras tecnologias ancestrais que produzem sentido e trazem encantamento para o mundo, como: a festa, a música, os banhos, os chás e também como as já citadas na primeira parte desses escritos: a alecridade, as corporalidades, a ancestralidade entre muitas. Debruço nessa pandemia a tecnologia ancestral que me potencializou na vida e no universo acadêmico, a Dança. Ainda são pensamentos embrionários de como a Dança Aterrada pode nos trazer este estado de sentido e encantamento na pandemia.

5. Dança Aterrada

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

A dança sempre foi o meu jeito de continuar.

"A Dança venceu a Morte"

Os Ibejis, os Orixás gêmeos, viviam para se divertir.
Não é por acaso que eram filhos de Oxum e Xangô.
Viviam tocando uns pequenos tambores mágicos, que ganharam de presente de Iemanjá.
Nessa mesma época, a Morte colocou armadilhas em todos os caminhos e começou a comer todos os humanos que caíam nas suas arapucas.
Homens, mulheres, velhos ou crianças, ninguém escapava da voracidade de Iku (a Morte).
Iku pegava todos antes de seu tempo de morrer haver chegado.
O terror se alastrou entre os humanos.
Sacerdotes, bruxos, adivinhos, curandeiros,
todos se juntaram para pôr um fim à obsessão de Iku.
Mas todos foram vencidos.
Os humanos continuavam morrendo antes do tempo.
Os Ibejis, então, armaram um plano para deter Iku.
Um deles foi pela trilha perigosa onde Iku armara sua mortal armadilha.
O outro seguia o irmão escondido, acompanhando-o à distância por dentro do mato.
O Ibeji que ia pela trilha ia tocando seu pequeno tambor.
Tocava com tanto gosto e maestria que a Morte ficou maravilhada,
não quis que ele morresse e o avisou da armadilha.
Iku se pôs a dançar inebriadamente, enfeitiçada pelo som do tambor do menino.
Quando o irmão se cansou de tocar, o outro, que estava escondido no mato,
trocou de lugar com o irmão, sem que Iku nada percebesse.
E assim um irmão substituía o outro e a música jamais cessava.
E Iku dançava sem fazer sequer uma pausa.
Iku, ainda que estivesse muito cansada, não conseguiu parar de dançar.
E o tambor continuava soando seu ritmo irresistível.
Iku já estava esgotada pediu ao menino que parasse a música por uns instantes, para que ela pudesse descansar.
Iku implorava, queria descansar um pouco.
Iku já não aguentava mais dançar seu tétrico bailado.
Os Ibejis então lhe propuseram um pacto.
A música pararia, mas a Morte teria que jurar que retiraria todas as armadilhas.
Iku não tinha escolha, rendeu-se.
Os gêmeos venceram.
Foi assim que os Ibejis salvaram os homens
e ganharam fama de muito poderosos, porque nenhum outro orixá conseguiu ganhar aquela peleja com a Morte.
Os Ibejis são poderosos, mas o que eles gostam mesmo é de brincar.

- Reginaldo Prandi, Mitologia dos Orixás,

Ao se encantar com a dança Iku perdia o controle de seu pensamento racional, que matava quem estava a sua volta. Iku se permitiu ao "deslocamento para o céu", se permitiu a alecridade, se permitiu ao encantamento o que criou espaços para outras formas de mundo que não fosse exclusivamente a morte pelas armadilhas.

No ano passado (2020) depois de lutas diárias para dar sentido a tantos afazeres profissionais, pessoais, familiares fui diagnosticada com ansiedade e depressão com sintomas de "hipersensibilidade caracterizada predominantemente

por irritabilidade, cansaço intenso e generalizado, dificuldade de concentração e avolia (redução da motivação para realizar atividades rotineiras)".

Eram dias que pareciam comuns que oscilavam entre grandes motivações e profundas estesias, mas sempre tentando atender ao padrão motivacional positivo de que tudo iria dar certo, e se não deu até então, foi porque não chegou ao fim. Mas, onde era o fim? Me culpava por estar desmotivada, afinal estava com saúde, meus pais (mesmo com as complicações da idade) estavam na medida do possível sadios, casada tinha/tenho um trabalho, do que poderia reclamar?

Até me perceber sem total energia, choramingando pelos cantos, com batimentos acelerados, sem nenhuma motivação para continuar. Acreditei que tinha haver com o trabalho, com o excesso de aulas remotas, reuniões, cobranças pela coordenação. Decidi então investigar outras fontes de renda e me debruçar na mais nova estratégia empreendedora da pandemia, o Marketing Digital para o empreendimento Online. Essa alternativa foi uma ideia iluminada que dialogava com a minha profissão artista/pesquisadora/professora de dança. Mas, memos assim, os processos estavam pautados as regras dessa sociedade do desempenho, da produtividade o que gerava cada vez mais ansiedade e vontade de parar, continuar, parar, continuar...parar.

Entrava e saia com rapidez nas grandes ideias e na desmotivação. Não conseguia sair das armadilhas do sistema, mesmo estudando e tentando praticar as epistemologias afro-indígenas. E a cada dia me via "morta-viva" atendendo as obrigações de onde estava imersa. Um dia levantei cedo (dormia muito pouco na época) e vi o quanto era bonita a casa[2] com aquela luz. São duas portas de madeira que forma um arco, que abre no meio, com ladrilhos de vidros. As 6:30 da manhã você ouve os pássaros (diferente do rit.: Oh!! Rita volta desgramada!!!, que enche o espaço durante a dia inteiro após as 9:00). E a luminosidade desse horário ultrapassa as cortas quase transparentes.

Naquele dia abri a porta e convidei o sol a entrar, não só entrar, mas me abraçar. Fiquei no limiar da porta, entre a casa e a varanda e de os olhos fechados senti sua presença e impressionante sensação de alegria. Não racionalizei, não

[2] Durante a pandemia comecei a morar com o Namorido, Aspri. Apesar de sempre frequentar o local, sou amiga da família antes de namorarmos, nunca olhei com detalhe para a casa, sua estrutura e minha atual morada há 5 meses até então (março até julho)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

calculei, apenas senti o abraço que fazia questão que fosse em várias partes do corpo. Sem perceber já estava dançando com ele, sentido seu calor, lembrando com saudade de encontros felizes com muitos dos meus, principalmente de minha vó, Dona Dudu, sem motivo, estava em estado de suspensão. A saudade que sentia dialogava com os escritos do filosofo:

> A saudade mantém o atavismo do vínculo entre o ser e seu contexto, entre o que ele é e o que faz com o que ele seja, entre a existência e a história, entre a magia e a atualização da vida. Entre o evento e a estrutura, entre o mito e a vivencia. A saudade não tem motivos. Tem vínculos. Tem antecedente. O motivo da saudade é o tempo; a potência da saudade é a recriação da vida e não de sentimento de perda... Saudade neste caso é uma potência de criação. (OLIVEIRA, 2007, p.228 e 229)

Foi tão especial que marcamos vários encontros (eu e o sol) e a cada contato novas memórias eram acionadas. Passei a registrar esse dueto que ainda sem música, sem título foi se formatando e construindo sentido com os contextos de minha caminhada que perpassaram pelas experiências das lendas e arquétipos do Orixá Nanã Buruku[3], saudades de minha Vó e a parceria com o Sol. A saudade atualizada com o passado tornou-se arte no presente. Este processo se concretizou no vídeo-dança para reflexões futuras chamado “SAUDADE”.

> https://www.youtube.com/watch?v=Pe3E_hT8jU4
>
> A Saudade inicialmente era do movimento, do sol na pele, de me ver dançando sem o compromisso do olho do outro. Depois a saudade começou a se aprofundar, saudade de casa, de meus pais, irmãos, tios, tias, primos, primas e, sempre, de minha Vó. Em uma ligação com meu primo (Wendel Gomes) conversamos muito sobre a nossa matriarca e o quanto nos ensinou, seu jeito ímpar (escrachado) de lidar com o mundo, que preciosidade era conviver com dona Dudu. O tempo passou muito rápido e hoje não temos mais as reuniões gigantescas de família em Valença, no interior da Bahia. Era o bolo, o pão, o chá, o chamado arrastado, os palavrões, o cheiro de talco, a alfazema, as argolas, os colares, o pé de biribiri, o quintal, o banho de cuia, as moquecas, o caranguejo, o troco da venda de Dona Ruth, o cheiro de cravo, o altar, a reza ... (Trecho da descrição do vídeo Saudade)

E mesmo tendo dias ainda oscilantes no humor, esse processo foi o início de uma possível alternativa de perceber a dança como uma tecnologia ancestral, de forma a encantar aquele contexto que vivia, pois, até *a Rita, que deu*

[3] Nanã Buruku é um dos Orixás que me acompanha nas pesquisas acadêmicas desde o mestrado e seu dia é comemorado em 26 de julho, data próxima a esses processos de investigação. Percebi que muitos símbolos se comungavam, para mais uma vez dialogar com ensinamentos dessa Orixá.

uma facada, e fazia parte de minha trilha sonora diária, foi aceita de volta e retiraram queixa.

O mês de agosto chegou e para nós da religião de matrizes africanas é um mês que se saúda o Orixá Omolú. Um Orixá que neste momento pandêmico é muito solicitado/respeitado, porque está associado tanto a morte por doenças e epidemias como a cura e a beleza ofuscante do Sol, não consegue o enxergar a olho nu. Sua saudação é ATOTOOO!!! Que significa: Silêncio, o Rei está em Terra!!! Ele é o senhor Rei da Terra! Filho mais velho do Orixá Nanã. Eu já imbuída de silêncios, em diálogo com o sol e muitos questionamentos (pessoas, profissionais, emocionais), principalmente relacionados a minha dança, onde ela se encontrava e em busca de sentidos, decidi voltar a dançar de corpo inteiro[4]. Ainda com olhar atento ao novo território que morava, procurei um espaço que tivesse plantas e onde o solo (o chão, a terra) fizesse parte da cena, assim escolhi ser vista do alto. Foi uma femenágem dançar para o velho Omolú. A proposta era propagar o seu silêncio, para perceber o nosso respeito e disponibilidade de continuarmos vivos, dançando, encantando. Assim surgiu o segundo "S". vídeo-dança "SILÊNCIO".

https://www.youtube.com/watch?v=g3w4ur1wZ9w

> Agosto, um mês que nos proporciona profundas reflexões, e com a pandemia este mergulho interno aumenta ainda mais. No momento vivemos, às vezes, dias estimulantes, motivados e outros completamente desconectados e frios, tenho visto que isso é uma constante para muitos. Em busca de um equilíbrio pessoal, dialogando com muitas estratégias, resolvi (re)conectar com o que me trouxe mais pertença no mundo, A Dança. O vídeo" SILÊNCIO... "sou eu/dança neste momento, é uma "femenagem" ao Rei da Terra, Orixá que sempre esteve presente em minhas andanças com a arte, consequentemente, saúde e vida. Voltando Dançar a algum tempo neste novo contexto, com muitos altos e baixos, compartilho, o espaço, o movimento, as intenções, o discurso, a sensibilidade, a estética de uma Edeise que está se (re)descobrindo, trazendo no corpo, no movimento, sua arte-cura em tempos de introspecção e cuidados minuciosos. (Trecho da descrição do vídeo Silencio)

Parei, silenciei. Todas as vezes que assisto este vídeo eu choro, isso porque faziam 8 anos sem dançar e encontrei um corpo diferente. Identifiquei a respiração ofegante, o tônus mais tímido, um pulsar acelerado, mas ainda uma vibração que me emociona a cada convite que fazia a esse encontro dançante comigo. Apesar das dificuldades físicas, por não ter mais 20 anos, a dança parecia

[4] Falo corpo inteiro porque queria desafiar meu corpo, sair do lugar comum do prazer proposto no vídeo dança anterior "saudade" e entrar em estado de movimento mais explosivo, como normalmente dançava a algum logos tempos atrás.

ser um lugar que sempre me pertenceu, um lugar de intimidade que fazia tempo que não dialogava. O sentido está/estava no exercício de escutar o silêncio, ouvir a si mesmo, o coração como medida desse alinhamento, quando ouve o coração você houve o seu interno, ouve seu ori, escuta sua ancestralidade, o coração é a consciência. Mas meu silêncio ainda estava muito barulhento. Não sei se pelas expectativas de minha dança, não sei se por busca de respostas que acalmasse meu fluxo de indagações. Nesse constante processo continuei caminhando, dançando.

E já embevecida com os Orixás do Panteão Jeje, só faltava "enganar a morte" junto ao mais belo dos Orixás, o rei do movimento, que transita pelos extremos, o fundo da terra e o auto do céu, que propicia a união dos opostos com os ciclos, as possibilidades de mudanças, a troca de pele, a arte, O Orixá Oxumaré. Representado na natureza pela serpente e pelo arco-íris, como não dançar para o Filho mais novo de Nanã, que dialoga com a riqueza e transformação, era tudo que precisava no momento. Ainda admirada com arquitetura da casa e atenta a mudança do ambiente quando mudava a temperatura ou o clima, a escolhi um espaço na nova morada que pudesse ver o céu e estar em vários planos, as vezes no alto as vezes em baixo, a escada da estrada foi a opção mais acertada. E assim completa a Trilogia "S", com o vídeo-dança "SAUDAÇÂO"

> https://www.youtube.com/watch?v=XtiQh3SK4GU
>
> Depois dos vídeos "Saudade" e "Silêncio", trago "Saudação" finalizando a trilogia "S". Em busca de refletir a recriação um novo mundo, de finalizar um ciclo e iniciar novas experiências, saúdo, com este vídeo, a prosperidade, a revolução e a mudança. Parto da compreensão que a terra está em constante movimento e esta faz um diálogo direto com/no meu/eu corpo. Busco pôr em movimento (dançando) os meus ciclos, minhas inquietações e limitações. É sol, é chuva; é céu, é terra; é tristeza, é alegria; é de pé, é deitada, ... são o dinamismo do existir que reflete em mim. Entre o Orum e o Ayê existe muito para ser sentido, respeitado, compreendido, experimentado. Saúdo a esta conexão. Estamos em um momento de transformações internas e externas, mudanças profundas conectadas com o todo. "Saudação" é a percepção de que não existe diferença entre a natureza e o humano, somos uno e estamos vivos, conectados como uma fluente dança. (Trecho da descrição do vídeo Saudação)

Apesar dos três vídeos existirem por motivações diferentes, onde "Saudade" era um encontro com o meu passado, principalmente com minha vó, "Silêncio" encontro com meu presente, minha dança e o invisível; e "Saudação" o futuro de possíveis transformações e ciclos; estes vídeos estavam interligados um no outro. Os três vídeos me propuseram conhecer dançando meu novo território,

ISSN: 2238-1112

lugar que ficaria mais próxima durante um longo tempo, pois estamos até hoje em casa por conta da segunda onda, terceira onda, quarta onda e assim segue o fluxo. Os três vídeos me permitiram reconhecer, rever meu corpo, minhas possibilidades e limitações, meus movimentos, relações e inspirações. Os três vídeos também despertaram um lugar de confiança sobre minhas ações/profissão que oscilava entre competência e engano geral. Os três vídeos contaram para o mundo e principalmente pra mim que sou um artista da dança e que ela me permite encantar e estar Viva-viva e não Morta-viva. Os três vídeos presentificou sensações, emoções, sonhos que fizeram me sentir possível nesse sistema criado para pessoas como eu não existir. Esses três vídeos me proporcionaram conhecer uma dança com assinatura própria que dialogava com o encantamento do novo território, sua natureza, sem distanciar de minhas memórias e arquétipos dos Orixás, trazendo sentido e motivação para continuar. Os três vídeos me proporcionaram experimentar uma dança que chamo até então de Dança Aterrada.

Ainda em estado de oscilação, mas agora, mais do que nunca, atenta ao presente, ao meu corpo e tudo que me cerca (seja visível ou invisível) sigo em busca do equilíbrio, do que realmente importa e ainda insisto em responder à questão: O que move me mover em dança? Assim surgiu o vídeo: “O QUE ME MOVE?” (https://www.youtube.com/watch?v=ENpbYZ7E2Ko) neste vídeo dancei na parte do fundo da casa. E aí estou eu. Compreendendo não só o futuro, mas também o passado e principalmente o presente como ancestral.

Em busca de desvendar não só os quintais, o que fica mais ao fundo com a dança, mas agora também o dentro da casa (serão os próximos experimentos), me desconectei das redes sociais, principalmente o Instagram. Entrei na “segunda onda” da dança aterrada. O experimento agora busca ouvir o fluxo vibracional e perceber o cosmo em mim. O silêncio é maior que antes. A proposta agora é uma escuta sensível, que não tem padrão, formula. É uma escuta que está atenta ao agora, ao hoje, é uma proposta de vida/dança sentida no ato de viver, e não deixar a vida/dança passar desapercebia. Sei que algumas interpretações só o tempo pode decifrar, mas a ideia é ver o hoje realmente como um “presente”. Uma dádiva de existir. Acredito que será mais um reencontro que potencializará todos os sentidos e horizontes.

A dança que investigo e proponho parte dos princípios da ancestralidade, é uma Dança Aterrada que prioriza a escuta, o sentir, o autoconhecer, o ritualizar, a

presentificação, a nós. O seu processo de experimentação desagua no filosofar de corpo inteiro. Este mergulho profundo nos permite dançar com o presente/ passado/ futuro/ medos/ vitórias e ressurgir mais consciente da presença e potência que somos. A Dança Aterrada como tecnologia ancestral, “engana a morte” e dá sentido e encantamento a vida. A Dança Aterrada permite sentir, ter e manifestar o real tamanho que temos.

Edeise Gomes Cardoso Santos
UESB
edeisegomes@hotmail.com
Artista da dança, direciona suas pesquisas a cultura negra e popular afro referenciadas. Doutoranda pelo programa DMMDC (desde (2019), Mestre em Dança pelo programa PPGDança (Ufba) (2017), licenciada em Dança (Ufba) (2008), especialista em Arte-educação (Ufba) (2010).

Eduardo David de Oliveira
UFBA
afroduda@hotmail.com
Mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná (2001) e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Ceará (2005), atuando principalmente nos seguintes temas: literatura africana e ancestralidade, desenvolvendo ainda assessoria junto aos movimentos sociais populares, na área de negritude, educação popular e economia solidária

Referências:

HAN, Byung-chul. **A Sociedade do Cansaço.Vozes**: Pretrópolis, 2017.
KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das letras. São Paulo 2019
KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. Companhia das letras. São Paulo 2020
OLIVEIRA, David Eduardo de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
RIBEIRO, Katiuska, **O Futuro é Ancestral**. Texto publicado em 19/11/2020 no Le Monde Diplomatique em parceria com a Coluna Anpof. https://diplomatique.org.br/o-futuro-e-ancestral/ acesso em 03/03/2021
SODRÈ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Editora Vozes, 1988
SODRÈ, Muniz. **Alegria e Corporalidade Afro-Brasileira**. FALAAB, publicado 11 de Janeiro de 2011 https://www.analisebioenergetica.com/fla/alegria-e-corporalidade-afro-brasileira/ acesso em 28/06/2021
SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

O Ballet Folclórico Mercedes Baptista e a Escola de Dança Afro-Brasileira: passagens dançadas entre Brasil, Estados Unidos e Haiti[1]

Erika Villeroy (UFF)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Abordagem histórico-crítica sobre a emergência de uma dança negra cênica no Rio de Janeiro, nas décadas de 1950 e 1960, consolidada pela bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista mediante a articulação das técnicas do balé clássico, das danças modernas e de consistente pesquisa acerca das danças afro-brasileiras e dos pés de dança do candomblé. Levando em conta as possibilidades de abertura e transformação dos códigos próprios do que hoje é uma das vertentes de maior peso do que se entende por danças afro, que permitiram a criação de novas poéticas e metodologias, o texto aponta para a existência de uma estética negra que se construiu no campo das artes cênicas no contexto da diáspora negra.

Palavras-chave: MERCEDES BAPTISTA; HISTÓRIA DA DANÇA; DANÇAS NEGRAS.

Abstract: This text takes a historical and critical approach to the emergence of Black concert dance in Rio de Janeiro between the 1950s and 1960s. This movement found its consolidation through the ballet dancer and choreographer Mercedes Baptista's articulations between classical ballet, modern dances, as well as her consistent research regarding secular and religious Afro-Brazilian dances. By considering the possibilities of openings and transformations within the codes of Danças Afro that allow for the creation of new poetics and methodologies, the text also seeks to base the existence of a Black aesthetics in the performance arts within the context of the black diaspora.

Keywords: MERCEDES BAPTISTA; HISTÓRIA DA DANÇA; DANÇAS NEGRAS.
.

Mercedes Baptista e a história das danças no Brasil

Nas décadas de 1950 e 1960, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista teve projeção no Brasil e no exterior como companhia de danças folclóricas integrada por bailarinos negros que apresentavam repertório autoral sem precedentes no país. Ao dividir a cena com o Teatro Folclórico Brasileiro e as performances do babalorixá e

[1] Artigo publicado originalmente na Revista Arte & Ensaios, vol. 27, n. 41 (jan. /jun. 2021).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

dançarino João da Goméia[2] e Didi de Freitas de Vilar dos Teles, o grupo se destacou por conta do rigor técnico e coreográfico empenhado por dona Mercedes na adaptação de danças negras brasileiras para a cena – as danças dos orixás oriundas dos candomblés de nação Ketu e Angola, o lundu, o frevo, a ciranda, o maracatu, o xaxado, o coco e o baião.

Conhecida também como a primeira bailarina negra a ser aprovada no concurso para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro,[3] Mercedes Baptista é parte fundamental da história das danças no Brasil. A primeira geração de bailarinos que ela formou – entre eles, Walter Ribeiro, Gilberto de Assis, Isaura de Assis e Marlene Silva – deu continuidades múltiplas e diversas ao trabalho de dona Mercedes a partir de suas próprias práticas artísticas e pedagógicas, que hoje têm reverberações nas cidades do Rio de Janeiro, Salvador e Belo Horizonte. Seu nome e seu trabalho, no entanto, seguem à parte dos currículos dos cursos de dança nas universidades e demais instituições de ensino no país.

Figura 1 -Mercedes Baptista. Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

[2] Conhecido na imprensa da época como o rei do candomblé, João da Goméia (1914-1971) emigrou para o Rio de Janeiro em 1944 como dançarino para se apresentar nos cassinos com as danças de terreiro que já haviam começado a entrar para a cena de Salvador.

[3] Assim como Raul Soares foi o primeiro bailarino negro aprovado nesse concurso.

ISSN: 2238-1112

Figura 2 -Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

Mercedes Ignácia Krieger da Silva nasceu em Campos dos Goytacazes (RJ), em 1921. Sua trajetória no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, as passagens pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento (1914-2011), e a Dunham School of Dance and Theater, da coreógrafa e antropóloga estadunidense Katherine Dunham (1906-2006) levaram-na a inaugurar, em 1952, a Academia de Danças Mercedes Baptista, situada na Gafieira Estudantina da Praça Tiradentes, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Um ano depois, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista já se apresentava em teatros de revista e cassinos como a primeira companhia de dança da cidade a levar para a cena elementos da cultura negra pensada e dançada por artistas negros.

Dona Mercedes teve parte também na série de transformações que fizeram das escolas de samba cariocas o que são hoje – da verticalização e espetacularização dos desfiles à exploração de temas negros nos sambas-enredo, antes fortemente influenciados pela política nacionalista do Estado Novo de Getúlio Vargas. Entre elogios e críticas, ao coreografar a Ala dos Importantes do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro com um minueto, ela ficou conhecida como a introdutora do passo marcado no carnaval do Rio de Janeiro. Seu nome é marcado na história da agremiação em 1963, ano em que, passando à frente das gigantes G.R.E.S. Portela e G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, a Acadêmicos do Salgueiro levou o primeiro lugar com o enredo “Xica da Silva”, de Arlindo Rodrigues.

ISSN: 2238-1112

A atuação de Mercedes Baptista no campo das políticas públicas para a arte foi fundamental também para o reconhecimento e profissionalização dos bailarinos e coreógrafos das danças afro[4] – como aponta o professor e pesquisador da Escola de Danças Maria Olenewa (antiga Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro), Paulo Melgaço. Em 1979, ela participa da criação do Conselho Brasileiro da Dança como secretária adjunta e em seguida da Associação Profissional dos Profissionais da Dança, que veio a ser o atual Sindicato dos Profissionais da Dança do Município do Rio de Janeiro (SPDDMRJ). Assim, Mercedes Baptista ficou responsável pelos critérios de avaliação dos candidatos ao título de bailarino profissional de dança afro-brasileira (Melgaço, 2007).

Eros Volúsia, brasilidade e mestiçagem

A ascensão do Ballet Folclórico Mercedes Baptista se deu em meio a dois contextos sócio-políticos distintos e, de certa forma, antagônicos, que se entrelaçaram no campo das artes cênicas desde a década de 1930: por um lado, a construção da identidade nacional associada a uma certa concepção de mestiçagem que começa a ser veiculada a partir da aliança entre parte da classe artística modernista e o Estado ao longo da Era Vargas. Por outro, o surgimento de companhias como a Companhia Negra de Revistas,[5] em 1926, e, mais adiante, o Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944 por Abdias Nascimento. Essas duas companhias determinaram a abertura de outras possibilidades para a representação das culturas e da experiência negra em cena, em contrapartida às caricaturas referentes a um certo imaginário sobre o sujeito negro que figurava nos palcos brasileiros até então (Martins, 1995).

No Estado Novo, a ideia de brasilidade foi constituída a partir da implementação de políticas culturais que, ao selecionar e recriar elementos das culturas negras, visavam produzir a imagem de um Brasil mestiço, por meio do que a pesquisadora Lilia Schwarcz (2012) descreve como a desafricanização desses mesmos elementos, isto é, do embranquecimento e do apagamento de suas origens

[4] A expressão se refere aqui a uma vertente singular que trabalha a partir de danças e expressões afro-brasileiras em contexto cênico, sendo frequente, mas não necessária, a articulação transversal com técnicas das danças modernas e da dança clássica europeia.

[5] Fundada por João Cândido Ferreira (1887-1956), o Monsieur du Chocolat, e integrada por Grande Otelo (1915-1993) e Pixinguinha (1897-1973), a Companhia Negra de Revistas marcou o que o pesquisador Jeferson Bacelar (2007) descreve como o início do teatro negro no Brasil com a estreia em 1929 da peça *Tudo preto*.

ISSN: 2238-1112

africanas. O discurso sobre a mestiçagem, alinhado à falsa projeção de uma convivência racial pacífica e igualitária, atravessou a produção artística em suas diversas esferas de circulação e teve forte expressão no trabalho da bailarina e coreógrafa carioca Eros Volúsia (1914-2004).

Filha dos poetas Gilka e Roberto Machado, Volúsia (1983) ficou conhecida na elite artística e intelectual por sistematizar o que afirmava ser a *folk-dance* brasileira ou a coreografia nacional. Em 1939, a convite do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema (1900-1985), ela assumiu a direção do curso de balé do Serviço Nacional do Teatro (SNT), sediado no Teatro Ginástico Português − foi ali que, seis anos mais tarde, Mercedes Baptista teve suas primeiras aulas de dança com Eros Volúsia. Com o apoio de sua mãe, que se mudara com ela de Campos para a capital, dona Mercedes teve a oportunidade de considerar uma carreira que para a maioria das meninas negras da época era um sonho distante. Enquanto trabalhava na bilheteria de um cinema na Tijuca, tomou conhecimento do curso de Volúsia, que frequentou por pouco mais de um ano antes de entrar para a Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Eros Volúsia é frequentemente citada como a precursora de Mercedes Baptista. Ex-bailarina da Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ela deixou o balé clássico europeu para se dedicar a uma pesquisa autoral e interpretação livre de danças afro-brasileiras como o frevo, o maracatu e as danças de terreiro. Volúsia era uma *enfant terrible* – entre as décadas de 1930 e 1960, ela, Luz del Fuego[6] e Felicitas Barreto[7] foram algumas das mulheres que fizeram nome no Rio de Janeiro levando para a cena performances atravessadas pelo exotismo que marcou tanto o modernismo nas artes em seu contexto mais amplo quanto a narrativa da brasilidade em sua demanda pelo embranquecimento da imagem do país.

A partir das ideias de transgressão, liberdade e de um interesse genérico pelas danças negras e indígenas, cada uma dessas artistas teve suas contribuições no sentido da ruptura, até certo ponto, de determinados padrões estéticos e do conservadorismo que recaía sobre os corpos das mulheres brancas. Esse

6 Nome artístico de Dora Vivacqua (1917-1967), atriz, naturista e bailarina nascida no Espírito Santo.
7 Bailarina, escritora, pintora e naturista nascida na Alemanha, cujo trabalho artístico e teórico pode ser descrito como um estudo livre e lúdico sobre elementos das culturas negras e sobretudo indígenas, a partir de suas viagens por Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela (Ferraz, 2017).

ISSN: 2238-1112

movimento, no entanto, é feito a partir da reiteração de noções de hipersexualização do corpo das mulheres racializadas e da falta de entendimento das dinâmicas, lógicas e estéticas próprias de expressões culturais que eram diversas e complexas.

Figura 3: Eros Volúsia em ensaio para a *Life Magazine* Fonte: Life Picture Collection.

No contexto das danças modernas, Eros Volúsia estava alinhada a artistas como Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Denis (1879-1968) no que se referia a um ideal de liberdade de movimento – liberdade que no seu trabalho se traduz em falta de rigor técnico respondendo a seu modo às limitações e à rigidez dos códigos formais do balé clássico europeu. A referência às danças afro-brasileiras relaciona-se a um imaginário que as projeta, em suas palavras, como desordenadas e exóticas (Volúsia, 1983). Como argumenta Bell Hooks (1992, p. 24) em *Black looks: race and representation*, a fascinação pelo Outro aparece na modernidade como resposta a uma crise de identidade própria da branquitude que, mesmo quando se interessa por outras formas de estar no mundo, persiste em demarcar a distância entre sujeito e objeto.

No sentido de melhor compreender o contexto sócio-político e as bases técnicas, poéticas e metodológicas da Escola de Dança Afro-Brasileira, é fundamental repensá-la em suas afluências, afastar o trabalho de Mercedes Baptista

ISSN: 2238-1112

da referência de Eros Volúsia e aproximá-lo da emergência de um campo coreográfico no contexto dos trânsitos, intersecções e tensões da diáspora negra que vão tecer estéticas próprias e tratar de questões diversas das que atravessavam a produção artística eurocêntrica. Ao relacionar Volúsia com a lógica de representação da mestiçagem, é possível desfazer parte dos nós que desconsideram a agência do sujeito negro na história das danças no Brasil.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Em seus primeiros anos de carreira como bailarina clássica, Mercedes Baptista chamou a atenção da imprensa por suas participações em espetáculos como *Iracema* (1948), "*Maracatu do Chico-Rei* (1951), *Danças Indígenas do Guarany* e *Sinhô do Bonfim* (Melgaço, 2007), que marcaram a produção do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro como expressões do que o historiador Roberto Pereira (2003) chama de balé brasileiro. Ao mesmo tempo em que era exaltada por seus professores e colegas de profissão quanto a sua beleza, seu talento e sua competência técnica na dança clássica europeia, sua atuação na companhia foi restrita a figurações que, apesar de muito bem recebidas pela mídia e pelo público, eram pontuais.

A impossibilidade de exercer plenamente sua profissão para além das passagens nos espetáculos de viés nacionalista a aproximou dos trabalhos do ator, produtor, escritor e sambista Haroldo Costa, do Teatro Folclórico Brasileiro, e de Abdias Nascimento, do Teatro Experimental do Negro. Esses dois encontros são determinantes na sua relação com as representações do que era entendido como folclore em cena − danças negras e indígenas que exerciam a função de alegorias no imaginário da identidade nacional −, bem como no seu posicionamento político enquanto mulher e artista negra, refletido em parcerias e escolhas poéticas e estéticas que resultaram no trabalho do Ballet Folclórico Mercedes Baptista.

Ao mesmo tempo em que seguia como parte do corpo de baile do Municipal e já reconhecida na imprensa por sua carreira como bailarina, ela participa tanto da estreia da companhia de Haroldo Costa quanto dos espetáculos, atividades culturais e ações políticas do Teatro Experimental do Negro ao lado das atrizes Ruth de Souza, Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Elza de Souza, Ilena Teixeira, Neusa Paladino, Maria D'Aparecida e Agostinha Reis – integrantes do Departamento

ISSN: 2238-1112

Feminino do Teatro Experimental do Negro, pouco mencionado nas narrativas oficiais sobre o coletivo.

A encruzilhada

Em *A Cena em Sombras* (1995), a encruzilhada é descrita por Leda Martins (1995, p. 53) como “o jogo das aparências, a dupla fala, o dialogismo, o massacramento sígnico, o uso da ironia”. Martins se refere às operações de deslocamento de signos que podem constituir a experiência vivida do negro em diáspora. Para a autora, a negritude não seria definida como um *topos*, isto é, como um lugar definido em termos absolutos, mas sim por uma rede complexa de relações que se dão a partir de contextos sócio-políticos singulares. Se, em sua dimensão simbólica, a violência colonial enquadra o sujeito negro mediante a produção, projeção e fixação de determinadas imagens, a negritude se constitui na negativa desse processo: por um lado desviando e apropriando-se de generalizações e estereótipos (falados, dançados); por outro sustentando códigos próprios que são frequentemente ilegíveis para o branco. Nesse sentido, é possível entender o corpo negro em diáspora como uma “rede material e de energias, como perspectiva de mundo e lugar de conhecimento”, tal como descrito pela pesquisadora Luciane Ramos Silva (2017, p. 24).

O trabalho de Mercedes Baptista passa por uma certa ideia de folclore, termo aqui entendido como uma ficção que justifica e dá contornos ao que seria a brasilidade projetada pelo Estado Novo. É essa condição que vai, de certa forma, legitimá-la como ouro nacional aqui e no exterior. Por outro lado, essa passagem se fez simultânea e mediante estética e pensamento inevitavelmente negros, que se originam no conflito, no desvio e nas contradições que constituem a invenção da identidade do povo brasileiro − e sobre eles operam, como aponta Martins (1995).

Trata-se aqui de uma técnica que foi historicizada de forma subalterna e que permanece circunscrita ao campo das danças folclóricas, campo esse que legitima a pretensa universalidade do que se entende por danças modernas e danças contemporâneas. A partir desse problema, então, é possível pensar a necessidade de traçar histórias transculturais da dança (Launay, 2017), entendendo os trânsitos que hoje ocorrem em escala global e que estabeleceram um campo de práticas híbridas traçadas a partir de saberes múltiplos e necessariamente

ISSN: 2238-1112

hierarquizados entre si: os intercâmbios entre coreógrafos e bailarinos de diferentes origens e formações efetivados por meio de relações de poder que vão determinar espaços de circulação e registro, assim como atravessar os processos de criação artística, de construção e transmissão de técnicas.

Teatro Experimental do Negro e Katherine Dunham: a diáspora negra em cena

Um ano depois da publicação, em 1943, de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (1900-1987) – obra que teoriza e consolida o mito da democracia racial em suas descrições idílicas da vida no engenho –, o Teatro Experimental do Negro participou de um contexto de avanços significativos no debate das questões raciais no Brasil e na luta por ações afirmativas, causando uma disruptura na cena teatral do Rio de Janeiro. Abdias Nascimento, escritor, artista plástico, teatrólogo, político e poeta, juntou-se a uma rede de artistas e intelectuais negros que, até o golpe militar de 1964, construíram para a cena uma estética negra que divergia do Brasil mestiço de Eros Volúsia.

Figura 4 - Léa Garcia em *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Fonte: Acervo Itaú Cultural.

ISSN: 2238-1112

Mercedes Baptista se aproxima das atividades do coletivo em 1948, ao vencer o concurso Rainha das Mulatas. A partir de então, ela começa a atuar também como bailarina, colaboradora e mais adiante como coreógrafa de peças como “Rapsódia Negra”, encenada em 1952 – ano de seu retorno ao Brasil depois de um ano na Dunham School of Dance and Theater, em Nova York. Em 1950, passa a integrar o Conselho Nacional de Mulheres Negras, instituído em 18 de maio desse ano pela jornalista e assistente social Maria de Lourdes Vale do Nascimento, na época companheira de Abdias Nascimento (Larkin, 2008). Maria de Lourdes participou da criação tanto do Teatro Experimental do Negro quanto do jornal *O Quilombo*” (1948), redigindo a coluna “Fala Mulher” entre 1948 e 1950, sendo também pioneira na reivindicação dos direitos das empregadas domésticas e na realização de estudos acerca dos problemas de origem psicossocial decorrentes da prostituição (Xavier, 2016).

Sua passagem pelo Teatro Experimental do Negro e sua relação com Abdias do Nascimento marcam também sua virada enquanto artista negra alinhada ao discurso de uma militância política que emerge na década de 1930 no Brasil. Não por acaso, foi por intermédio dele que, em 1950, ela chega até Katherine Dunham. Na condição de coreógrafa, Dunham havia sistematizado uma das vertentes das danças modernas de maior peso nos Estados Unidos em função da sua pesquisa sobre as danças negras originárias do Caribe. É o relacionamento com ela, mais do que o contato com Eros Volúsia, que pode ser compreendido como um dos elementos-chave para entender a formação da dança de Mercedes Baptista.

Durante o 1º Congresso do Negro Brasileiro Katherine Dunham − em passagem pelo Rio de Janeiro com sua companhia Katherine Dunham Dance Company −, a convite de Abdias Nascimento, deu a aula inaugural do Curso de Balé Infantil do Teatro Experimental do Negro. Mercedes é, então, escolhida por Dunham para estudar na Dunham School of Dance and Theater, situada em Manhattan, Nova York, instituição em que a coreógrafa desenvolveu técnica e método de ensino que, para além dos Estados Unidos, tiveram reverberações nas Américas Central e do Sul, a exemplo de Mercedes Baptista e da coreógrafa e bailarina haitiana Emérante de Pradines[8] (Dee Das, 2017).

[8] Emérante de Pradines (1919-2018), bailarina, coreógrafa, cantora e folclorista haitiana que desenvolveu seu trabalho a partir da articulação entre técnicas de dança moderna, a técnica Dunham e danças seculares e religiosas do Haiti.

ISSN: 2238-1112

A partir dos códigos e da estrutura formal do balé clássico e das danças modernas, Dunham estabeleceu as bases para a sistematização de danças afrodiaspóricas que fizeram parte da sua pesquisa de campo. Como discente do curso de antropologia da Universidade de Chicago, ela recebeu bolsa para desenvolver pesquisa de campo sobre as danças negras do Caribe. Katherine Dunham passou pela Jamaica e pelas ilhas de Trindade e Tobago, mas logo voltou sua atenção para as danças religiosas do culto *v*odun do Haiti. O estudo coreográfico do *yanvalu*, dança feita para o vodum Dangbala Wedo,[9] deu origem a um trabalho extenso de mobilização articular e exercícios de barra, solo, centro e diagonais que foram associados a um repertório próprio das danças negras afro-caribenhas.

O nome de Katherine Dunham só aparece nas histórias das danças modernas estadunidenses a partir do final da década de 1990, com o trabalho de pesquisadores comprometidos com a revisão de narrativas que desconsideram a agência de artistas não brancos na emergência desse campo. Suas contribuições para a antropologia e a dança, bem como sua influência sobre o trabalho de Alvin Ailey (1921-1989), a emergência da *jazz dance* e de estéticas negras para a cena na diáspora afro-americana, constituem legado ainda por ser reconhecido em toda a sua extensão.

[9] No culto vodum dos povos Ewe-Fon, Dangbala Wedo é a serpente que participa da criação do universo e tem seu reflexo nas cores do arco-íris.

ISSN: 2238-1112

Figura 5 - Katherine Dunham em *L'Agya* (1934). Fonte: Library of Congress – Katherine Dunham Collection.

O Ballet Folclórico Mercedes Baptista e a Escola de Dança Afro-Brasileira

Ao chegar no Rio de Janeiro depois de um ano na Dunham School of Dance and Theater, dona Mercedes não só dá continuidade ao trabalho de Katherine Dunham, como o atualiza em relação à experiência da negritude no Brasil, que foi, nas palavras de José Carlos Arandiba, diretor e coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia, terra fértil para a técnica Dunham em seu alcance dos princípios de movimento das danças afro-diaspóricas.

A Escola de Dança Afro-Brasileira, como é chamada até hoje pela sua terceira geração de professores e bailarinos, teve reverberações no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador, onde atravessa a formação da cena contemporânea de dança afro-baiana. A extensão do trabalho de Katherine Dunham e de Mercedes Baptista confirma uma perspectiva sobre as corporeidades negras em diáspora, que moveu a pesquisa antropológica de Dunham no Caribe, em que os diálogos e correlações que se dão entre modos de fazer diversos e heterogêneos se relacionam à dispersão das comunidades escravizadas pelo continente, fazendo com que elementos e práticas das etnias Ewe-Fon, por exemplo – no Brasil

ISSN: 2238-1112

conhecidos como *jeje* (estrangeiros) pelos Iorubá –, sejam encontrados hoje no Haiti, no Brasil e no sul dos Estados Unidos, no estado da Louisianna.

A criação da Academia de Danças Mercedes Baptista é atravessada não só pela experiência de dona Mercedes com a técnica Dunham – técnica que ela optou por levar adiante e que foi transmitida ao longo das gerações de alunos da Escola de Dança Afro-Brasileira –, mas também pela percepção de que havia aqui um campo aberto para que, a partir do sistema tecido por Dunham, ela pudesse fazer sua própria pesquisa em diálogo com as culturas negras locais, a exemplo do Teatro Folclórico Brasileiro de Haroldo Costa e Miécio Askanasy, João da Goméia e Didi de Freitas, de Vilar dos Teles. As danças negras brasileiras, em particular as danças de terreiro, já faziam sucesso nos palcos da cidade. Em termos técnicos, no entanto, o rigor do seu trabalho vai fazer com que a companhia se destaque como referência para o folclore em cena.

Figura 7 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

No segundo andar da Gafieira Estudantina, dona Mercedes dava aulas de balé clássico e técnica de Katherine Dunham, ao mesmo tempo em que começava a articular o método de pesquisa da bailarina e antropóloga estadunidense à sua pesquisa acerca das danças de terreiro e afro-brasileiras como lundu, samba, frevo, xaxado, coco, baião, ciranda e maracatu. Essa pesquisa se deu a partir de uma rede de relações constituída por seus bailarinos – muitos dos quais eram iniciados no candomblé –, João da Goméia e o folclorista Edison Carneiro (1912-1972), de quem

era muito próxima e a quem recorreu também na adaptação das danças dos orixás para o palco. Quinze anos mais tarde, ela foi ainda responsável pela cadeira de Danças Primitivas, que depois veio a se chamar Dança Afro-Brasileira, na mesma Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro que havia frequentado, e onde ficou de 1968 até sua aposentadoria em 1982 – quando já havia realizado o seu sonho e comprado o imóvel em que inaugurou a Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, número 581.

O Ballet Folclórico Mercedes Baptista estreou em 1953 e teve repercussão nacional logo nos primeiros anos de suas apresentações, que aconteciam a princípio em teatros de revista e cassinos e depois em uma série de produções para o cinema e na televisão – que na época exaltavam justamente a brasilidade da qual Baptista fazia bom uso, mas que não poderia definir o seu trabalho por completo. No exterior, no entanto, a companhia foi ainda mais bem recebida. Até 1963, a companhia realizou turnês na América Latina e Europa, contratada pelo empresário Raymond Guillier. Em 1965, logo antes de levar o Ballet para o Théatre des Nations em parceria com o Itamaraty, Guillier chegou a afirmar não compreender por que não se falava tanto em Mercedes Baptista no Brasil, quando em Paris a coreógrafa havia estampado diversas reportagens de capa e era aguardada ansiosamente pela imprensa e classe artística (Diário Carioca, 22 mai. 1965).

Seus três espetáculos autorais – *África* (em parceria com Walter Nichs), *A visita do ony de Ifé ao obá de Oyó* (1981) e *Mondongô* (1982) –, resultado de quase três décadas de trabalho, foram bem recebidos pelo público e pela crítica. Parte dos seus alunos e bailarinos também se tornaram professores e coreógrafos, dando continuidade e múltiplos desdobramentos à técnica que criara – entre eles, Walter Ribeiro, Isaura de Assis, Marlene Silva e Gilberto de Assis. Gilberto de Assis, que começou a frequentar a Academia de Danças na Gafieira Estudantina aos 13 anos de idade, formou a terceira geração de professores da Escola de Dança Afro-Brasileira no Rio de Janeiro: os mestres Charles Nelson, diretor e coreógrafo da companhia Ilê Ofé, e Carlos Mutalla, coreógrafo do Afoxé Filhas de Gandhy, falecido em 2021. Apesar do desmonte das já escassas políticas públicas voltadas para as culturas negras, Charles Nelson mantém o trabalho de Mercedes Baptista em movimento há mais de 30 anos.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Considerações finais

Essa passagem por parte da trajetória de Mercedes Baptista é um movimento de olhar para o seu trabalho levando em consideração as dimensões diversas e contraditórias que o atravessam. Entender a negritude como uma rede de relações estabelecidas a partir da vivência do negro em diáspora é compreender a dimensão política que constitui as estéticas que podem ser construídas a partir dessas condições. A questão aqui é como essa vivência se traduz em determinadas formas de expressão que, simultaneamente diversas, apresentam suficientes elementos em comum para marcar discurso e corporeidade distintivos (Martins, 1995). Não se trata, contudo, de achatar o campo das danças negras aqui referenciado em camada única, mas reconhecê-lo em sua heterogeneidade, fundamentalmente ligada ao seu aspecto relacional que se dá entre as matrizes africanas e europeias com as quais os artistas negros em diáspora são confrontados em suas práticas.

Em 1972, Mercedes Baptista recebe um convite do Clark Center for the Performing Arts de Nova York para lecionar dança afro-brasileira e participar de apresentações da instituição. Na mesma ocasião foi também convidada pelo artista e coreógrafo Alvin Ailey (1931-1989) para trabalhar no Dance Theater of Harlem, companhia cuja fundação é um dos marcos mais relevantes para as histórias das danças estadunidenses e sobretudo para a consolidação do trabalho de bailarinos e coreógrafos negros no contexto das danças modernas.

O reconhecimento conferido ao seu trabalho nos Estados Unidos fala tanto das limitações da crítica e da imprensa brasileiras de um modo geral quanto da potência da articulação e sistematização de seu trabalho não só enquanto uma vertente das danças afro, mas como uma dança negra e uma dança moderna. Descrita no programa do Dance Theater of Harlem como “uma das personalidades mais conhecidas em todo o mundo” (Melgaço, 2007, p. 91), Mercedes Baptista foi certamente mal compreendida em território nacional – esse mal-entendido, porém, não a impediu de receber o devido reconhecimento por parte daqueles que contribuíram para a formação de uma rede transnacional de produção artística e acadêmica – os bailarinos, coreógrafos, críticos e pesquisadores da diáspora negra nas Américas. Seu retorno aos Estados Unidos e sua relação com Alvin Ailey – que teve seu próprio trabalho influenciado por Katherine Dunham – marcam o modo

ISSN: 2238-1112

como a diáspora negra se constitui enquanto um *continuum* que se sustenta de forma transversal, que contraria as limitações estruturais, materiais e simbólicas que restringem os lugares de agência política e estética.

O gesto de localizar dona Mercedes em relação a estéticas próprias da diáspora negra é tomar parte do privilégio de habitar o presente restrito às danças que se apresentam como modernas e contemporâneas, porque partem da premissa de que suas epistemologias são universais. Seu trabalho aparece, portanto, como expressão de resistência e de produção de saber contra-hegemônico em dança, em um contexto partido e atravessado por relações de colonialidade que compreendem não só a dimensão macropolítica, mas também a da subjetividade e do conhecimento.

Erika Villeroy (UFF)
evilleroy@gmail.com
Bailarina, professora e pesquisadora. Mestra e doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Beatriz Cerbino (UFF)
biacerbino@gmail.com
Professora adjunta da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora da Rede Proprietas / INCT – Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia.

Referências

BACELAR, Jefferson. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, n. 1, jan.-jun. 2007. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0034-77012007000100012. Acesso em 13 mar. 2020.
DEE DAS, Joanna. **Katherine Dunham** – dance in the African diaspora. New York: Oxford University Press, 2017.
DIÁRIO CARIOCA. **Ex-maquis leva folclore a Paris**. Rio de Janeiro, 22 maio 1965.
FERRAZ, Fernando**. O fazer saber das danças afro**: investigando matrizes negras em movimento. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.
HOOKS, Bell. **Black looks**: race and representation. Boston: South End Press, 1992.
LARKIN, Elisa. **Cultura em movimento**: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2008.
LAUNAY, Isabelle. **Desafios para uma história transcultural das danças contemporâneas**. In: NEVES, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique. Dança, história, ensino e pesquisa. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.
MARTINS, Leda Maria**. A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista** – a criação da identidade negra na dança. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.

PEREIRA, Roberto**. A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto, nem branco, muito pelo contrário**. Cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

VOLÚSIA, Eros. **Eu e a dança**. Rio de Janeiro: Revista Continente, 1983.

XAVIER, Giovana. **Maria de Lurdes Vale Nascimento**: uma intelectual negra do pós-abolicão. Biblioteca Virtual Consuelo Pondé, 2016. Disponível em: http://www.bvconsueloponde.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=196. Acesso em 24 ago. 2020.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Os grupos de dança de pagode baiano: uma perspectiva de empoderamento e resistência da população e da dança negra periférica soteropolitana[1]

Everton Bispo dos Santos (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Esta pesquisa que tem como sujeitos de trocas e compartilhamentos os grupos de dança de pagode baiano de Salvador, visa apresentar cinco grupos entrevistados virtualmente, destacando suas potencialidades e os problemas enfrentados pelos mesmos para sua manutenção e ainda expor o mapeamento dos grupos de dança de pagode baiano soteropolitanos. A partir disso, problematizamos quais as contribuições desses grupos para o empoderamento, a resistência e valorização da dança negra periférica e o porquê muitos outros grupos finalizaram. Para auxiliar nosso pensamento, nos apoiamos no conceito de empoderamento, defendido por Joice Berth (2018), na compreensão do pagode enquanto manifestação negro-africana, pensada por Ari Lima (2016), no entendimento de cultura periférica, explorado por Érica Nascimento (2010), junto a outros(as) autores(as) e colações pertinentes apresentadas pelos(as) entrevistados(as). Para essa abordagem, adotamos como metodologia uma entrevista etnográfica (ANGROSINO, 2009), a fim de conhecer e trocar ao máximo com cada grupo. Estamos tratando de uma arte popular, preta e periférica, que representa culturalmente a cidade de Salvador, mas que acreditamos ser mais uma vítima do processo racista e excludente de invisibilização do que é produzido e protagonizado por negros(as). A fim de se contrapor essas questões, evidenciamos a importância dos grupos de dança de pagode baiano para a cultura e população periférica.

Palavras-chave: DANÇA NEGRA. PAGODE BAIANO. GRUPOS DE DANÇA. RESISTÊNCIA. EMPODERAMENTO.

Abstract: This research, whose subjects of exchange and sharing are Bahia's pagode dance groups from Salvador, aims to present five groups that were interviewed virtually, highlighting their potentials and the problems they face in maintaining them. Based on this, we questioned the contributions of these groups to the empowerment, resistance and valorization of black peripheral dance and why many other groups have ceased their activities. To aid our thinking, we rely on the concept of empowerment, advocated by Joice Berth (2018), on the understanding of pagode as a black-African manifestation, thought by Ari Lima (2016), on the understanding of peripheral culture, explored by Érica Nascimento (2010), along with other authors and pertinent collations presented by the interviewees. For this approach, we adopted as methodology an ethnographic interview (ANGROSINO, 2009), in order to know and exchange as much as possible with each group. We are dealing with a popular art, black and peripheral, which culturally represents the city of

[1] A pesquisa tem apoio financeiro do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura (Programa Aldir Blanc Bahia) via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Salvador, but that we believe is one more victim of the racist and excluding process of invisibilization of what is produced and performed by black people. In order to counteract these issues, we highlight the importance of baiano pagode dance groups for the culture and the peripheral population.

Keywords: BLACK DANCE. PAGODE BAIANO. DANCE GROUPS. RESISTANCE. EMPOWERMENT.

Sintonizando no pagode baiano

Sabemos que a história da população negra no Brasil é marcada por muita luta, resistência, e conquistas. Lutar para se manterem vivos, por seus direitos, para terem suas humanidades validadas. Resistir aos silenciamentos, as tentativas de aniquilamento, a processos discriminatórios e racistas. Conquistas de espaços na sociedade, de possibilidades de (re)existência, de perspectivas melhores de futuro.

O Brasil é um país que se constituiu por meio da escravidão, e nesse processo histórico, que produziu marginalizações e apagamentos, temos ainda nos dias atuais a invisibilização das contribuições de negros e negras para construção desse país, seja na esfera politica, educacional, social ou cultural. Como bem nos chama atenção, o professor doutor Silvio Almeida (2018), o racismo é sempre estrutural. E José da Silva Filho (2012) reforça:

> […] Além de não serem reconhecidos como agentes históricos na construção da Nação Brasileira, o corpo negro foi considerado biologicamente portador de degeneração física e mental por parte da intelectualidade brasileira do século XIX, o que implica numa suposta incapacidade intelectual, cultural e laboral da população negra, ainda presente entre nós. (SILVA FILHO, 2012, p.19).

Para chegarmos aonde estamos hoje, foi preciso uma trajetória de "coletividade em que se elaboram identidades e se organizam práticas pelas quais se defendem interesses, expressam-se vontades e constituem-se identidades" (GOMES, 2011, p.44), para gerar o fortalecimento das lutas por emancipação da população negra brasileira. Essa forma de fortalecimento, é o que entendemos como um modo de empoderamento, que acontece sempre em coletivo, "resultante da junção de indivíduos que se reconstroem e desconstroem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade" (Berth, 2018, p.42-43).

É importante destacar que o empoderamento que nos apoiamos aqui, comunga com o pensamento que Joice Berth (2018) constrói no livro *O que é*

empoderamento?, se pautando na ideia de orientar/capacitar grupos historicamente oprimidos, para lidar com o sistema de dominação que é perverso, desigual, injusto e desumanizador. Sendo um desenvolvimento de consciência do lugar que essa parcela de oprimidos(as) ocupam na sociedade, reconhecendo que para gerar transformação dessa conjuntura é necessário enfrentamento e resistência.

A palavra “resistência" no Dicionário Online de Português[2], dentre seus significados possíveis, tem dois que consideramos complementares e que evidenciam a relação que aqui faremos com os grupos de dança de pagode baiano. A primeira definição é "Ação ou efeito de resistir, de não ceder nem sucumbir”; a segunda é a "Qualidade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo”.

O lugar que nos colocamos aqui, é de pessoas negros(as) e periféricos “[…] falando “em nosso próprio nome”(Hall, 1990, p. 222) e sobre *nossa* própria realidade, a partir de nossa perspectiva que tem, como último verso do poema, sido *calada por muito* tempo."(KILOMBA, 2019, p. 29, grifos da autora). Reivindicamos o direito a ter voz para não sermos tratados como “outros”[3], pois:

> […] Não é que não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós. (KILOMBA, 2019, p.51).

Com isso, consideramos relevante situar um pouco do nosso entendimento acerca do acontecimento que é a dança do pagode baiano, compreendida aqui enquanto uma forma de construir resistência à cultura do silenciamento e caracterizado como uma manifestação cultural soteropolitana, negra, popular e periférica. Manifestação essa, ligada diretamente com a persistência e a criatividade dos nossos ancestrais afrodiaspóricos.

Como colocado por Ari Lima (2016, p. 33), o pagode baiano tem associações com danças negro-africanas como o lundu e o maxixe, que são conhecidas pela exploração da sensualidade e mobilidade do quadril. Consideramos que o pagode tem enraizamento na cultura negra periférica soteropolitana e ganha notoriedade principalmente pela sua especificidade de ritmo, letra e dança. Para isso, a cultura periférica, é aqui compreendida como:

[2]Disponível em: <https://www.dicio.com.br/resistencia/>. Acesso em 4 mar. 2021
[3] Termo utilizado pela autora Grada Kilomba (2019), associado a subordinação, exotificação e objetificação de pessoas negras.

ISSN: 2238-1112

> […] A junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos. E dela ainda fazem parte manifestações artísticas específicas[…]. (NASCIMENTO, 2010, p. 119).

O pagode baiano, também conhecido como swingueira, pagodão ou Grove arrastado, começa a ganhar visibilidade no início da década de 90, com a banda Gera Samba, tida como primeira banda de pagode baiano a se consolidar no mercado musical. Posteriormente em 1995 a banda passa a se chamar "É o tchan" e começa a ter também uma grande repercussão nacional e mundialmente, em razão da música que naquele momento dava nome ao grupo. De acordo com Nascimento (2012), é ainda a primeira banda de pagode a ter visibilidade midiática, que se tem conhecimento, e que adota a presença de dançarino e dançarinas em seus shows, tendo em sua formação inicial as dançarinas Carla Perez e Debora Brasil e o dançarino Edson Gomes (Jacaré). Fato que se torna mais um atrativo no *show* pela difusão das coreografias entre o público que acompanha a banda, como nos diz Nascimento (2012, p.65): “[…] O jovem Jacaré passou a ser o coreógrafo do grupo participando ativamente na elaboração das coreografias para mostrar e ensinar ao público os movimentos das *perfomances* […]”.

A coleta de dados para esse artigo, se deu sobretudo através de entrevistas com grupos de pagode baiano, direcionada por perguntas que tratavam de temáticas como empoderamento, resistência, visibilidade e valorização, enfocando em como o grupo lida/lidava com esses assuntos. Nessa perspectiva, projetamos uma entrevista etnográfica, que no entendimento de Michael Angrosino, tem o objetivo de "sondar significados, explorar nuances, capturar as áreas obscuras que podem escapar às questões de múltipla escolha” (ANGROSINO, 2009, p. 62).

Essa pesquisa tem como ponto central as entrevistas com integrantes de 5 grupos de dança de pagode baiano (2 grupos já extintos e 3 ainda em atuação), que aconteceram de forma virtual, dado o momento de pandemia da covid19. O intuito era identificar, conhecer e dialogar com esses integrantes sobre as especificidades de participar de um grupo de dança que tem como expressão artística mais marcante, um ritmo tipicamente baiano e soteropolitanamente enraizado.

Os grupos entrevistados foram o *Ballet Tome Love* (*BTL*), *Ballet Movimento Envolvente* (*BME*), *Coletivo Bote fé*, *Oz Katados* e o *Puro Swing Total*

(*PST*). Com vivências em tempos diferentes, com distintas quantidades e formações de integrantes, com variadas faixas etárias e com múltiplos conhecimentos/experiências, esses grupos foram escolhidos por já acompanharmos seus trabalhos, pela diversidade e ao mesmo tempo pela singularidade presente em cada um.

Consideramos importante frisar nosso entendimento das ruas e das escolas enquanto espaços de grandes efervescência para criação desses grupos de dança de pagode. As ruas (e especificamente as festas de paredão, festas de largo, festas populares) se tornam muitas vezes o primeiro e em alguns casos o único ambiente (informal) de aprendizado da dança, sendo um espaço livre e aberto para formação e difusão dos conhecimentos periféricos. Conhecimentos esses, que no caso dos grupos de dança de pagode baiano, são concebidos e repassados pelos próprios jovens que compõem os grupos. Sendo assim, é de suma significância para nós corpos negros, legitimar esses espaços como genuínos universos de produção de saberes.

O Pagodão, apesar da sua grande disseminação e adesão popular, sempre foi uma expressão artística estigmatizada, estereotipada e marginalizada. Julgado como baixaria, atrelado a bandidagem e a pessoas sem cultura, o pagode baiano resiste se apresentando como uma expressão política, social e ancestral, apesar de sofrer com essas sentenças preconceituosas e racistas, principalmente por ser uma manifestação majoritariamente produzida e desfrutada por pessoas negras.

Reafirmamos aqui, o nosso entendimento da dança do pagode baiano enquanto uma arte soteropolitana, popular, preta e periférica, por ser com esses sujeitos e nesses contextos que ela mais se difunde e ganha protagonismo junto às vivências e experiências cotidianas desse povo.

Sentindo o movimento dos grupos

Dos anos 2000 até hoje surgiram vários grupos de dança de pagode baiano. Não se tem dados sobre a quantidade de grupos que já foram criados, principalmente porque vários deles já se findaram. Outro fator que impossibilita a composição de dados acerca desses grupos é o fato deles trabalharem de forma autônoma. Neste lugar, apresentaremos brevemente os cinco grupos entrevistados

ISSN: 2238-1112

e apontaremos o mapeamento de grupos ainda atuantes e os respectivos bairros que eles são residentes.

Oz Katados

Foi um grupo que tinha em sua composição maioritariamente integrantes negros dos bairros de Pau da Lima e São Marcos. Criado no ano de 2007 e finalizado em 2012, o grupo surgiu do encontro de amigos, na praça do bairro, para dançar coreografias que conheciam, e depois de algum tempo resolveram formalizar a identidade do grupo com o nome de "Oz Katados", por ter sido formado da junção/agrupamento despretensioso de pessoas de todo local do bairro. Como disse Helder Dantas, de 29 anos, em entrevista[4], o que aconteceu foi que “catou um daqui, catou um de lá” e se formou o grupo.

Quando o grupo iniciou o integrante mais novo tinha 9 anos e o mais velho tinha 15 anos de idade. Nesse período, o grupo era composto apenas por 6 pessoas do sexo masculino, se apresentando na maior parte das vezes em escolas. Quando o grupo se interessou em participar de concursos, resolveu acrescentar pessoas do sexo feminino. Quando o grupo fez sua última apresentação, estava composto por 20 integrantes, sendo 12 do sexo masculino e 8 do sexo feminino.

Segundo os entrevistados, eles eram considerados no bairro, como os representantes da arte, da dança e da favela, dando visibilidade para o bairro, quando dançavam em outros espaços, e recebiam de moradores comentários positivos sobre a valorização da comunidade por parte do grupo.

BTL

Foi criado em 2011, apenas para uma apresentação do projeto do dia da consciência negra na escola, quando eles estavam na 8º série do ensino fundamental, mas após a apresentação o grupo teve o interesse de continuar junto. Inicialmente com o nome de "Grupo Swing Love", que mais tarde virou "Grupo Tome love", por causa da grande quantidade de grupos com o nome “swing”, e posteriormente trocaram o nome "grupo" por “ballet”, e hoje se apresentam como

[4] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ul4sIdN1d0c&t=164s>. Acesso em 30 mar. 2021.

ISSN: 2238-1112

"BTL" (Ballet Tome Love), completando 10 anos de atividades em 20 de novembro do ano corrente.

A maioria dos integrantes são do bairro Sete de Abril, mas possuem integrantes de bairros como Ribeira, Castelo Branco, Vila Canária e São Caetano. O grupo iniciou apenas com homens e atualmente é composto por 12 pessoas do sexo masculino e 1 do sexo feminino e, segundo eles, com apenas 1 integrante que se auto-declara branco. A faixa etária dos componentes vária de 17 a 32 anos de idade.

Com quase uma década de criação, o grupo conta com experiências de apresentações em vários eventos, tendo participado de shows e gravação de dvd da banda de pagode baiano Parangolé, e participações em programas de televisão[5].

Coletivo Bote Fé

O coletivo surge em 2017, quando duas das integrantes cursava o curso técnico em dança na Fundação Cultural do Estado da Bahia, como alternativa para ajudar na manutenção das mesmas no curso. A ideia era desenvolver algo que gerasse retorno financeiro ao mesmo tempo que dialogasse com suas vivências enquanto mulheres pretas e periféricas.

O coletivo é composto hoje por três mulheres de idades entre 23 e 24 anos, com origem em distintos bairros de Salvador (Cajazeiras, Alto do Peru e Santa Cruz). Nessa parceria elas desenvolvem vestimentas com imagens e/ou dizeres locais da periferia, realizam trabalhos onde coreografam e/ou dançam, principalmente, músicas de pagode baiano e ainda trabalham com oficinas e aulas regulares do referido estilo musical. Por essas vastas e diferenciadas atividades, elas se autointitulam um coletivo artístico-empreendedor.

O pagode baiano foi pensado como recurso a ser trabalho por elas, por já fazer parte de seus cotidianos e por ser entendido pelas integrantes, como um movimento sociocultural, que apresenta, visibiliza e fortalece a população negra, suas narrativas e o contexto onde a maioria dela reside.

[5] como "Caldeirão do Huck" e "Universo axé".

BME

O Ballet Movimento Envolvente, mais conhecido como BME, foi criada há 5 anos, e surgiu de uma brincadeira na escola, onde amigos, que estavam no primeiro ano do ensino médio, se juntaram para criar e dançar algumas coreografias.

Vinicius Oliveira, de 21 anos de idade, que é responsável pelo grupo, nos disse em entrevista[6], que quando começaram eles não sabiam dançar e que o aprimoramento do grupo se deu com a prática de aprender coreografias na internet. Posteriormente, a inspiração para criação das próprias coreografias advinha de observar apresentações de outros grupos em concursos e também da apreciação de vídeos na internet.

Inicialmente só haviam homens no grupo e os integrantes resolveram incluir mulheres para "diferenciar"[7]. Atualmente, fazem parte do grupo pessoas com idades entre 17 e 21 anos, sendo três do sexo masculino e uma pessoa do sexo feminino, esta que atua com o grupo esporadicamente. Antes da pandemia era constituído por 8 dançarinos(as), mas a maioria resolveu se ausentar por terem encontrado outras demandas. O grupo é composto por integrantes que residem em bairros como Paripe, Fazenda Coutos, Bom Juá e Sussuarana.

Puro Swing Total

O PST, foi um grupo de dança de pagode baiano que se constituiu em 2003 e finalizou em 2012, com integrantes majoritariamente moradores do bairro de Tancredo Neves e redondeza. Alan Vilas Boas, de 33 anos de idade, conta em entrevista[8] que cerca de vinte grupos do bairro costumavam se encontrar em um espaço, chamado pracinha de Tancredo Neves, para dançar e brincar, e nesse local era onde também acontecia os ensaios do grupo.

Em sua composição o grupo tinha uma mulher e quinze homens, com idades entre 15 e 23 anos, e apenas uma pessoa auto-declarada branca. O grupo se manteve por 9 anos e finalizou porque não se tinha um retorno financeiro

[6] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HR5qFDE6qx4>. Acesso em 30 mar. 2021.
[7] Termo usado pelo próprio Vinícius Oliveira em entrevista, se referindo a vontade do BME se diferenciar da maioria dos grupos, que tinham apenas homens em sua composição.
[8] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G3hAfwbRiXA>. Acesso em 30 mar. 2021.

significativo, sendo assim, os(as) integrantes foram conseguindo outros meios para se ter uma renda e com isso se ausentaram do grupo.

Alan nos conta ainda, que um dos principais objetivos do grupo era a participação em concursos de dança de pagode baiano e que na maioria das vezes o transporte, alimentação, figurino e etc. era providenciado pelos próprios integrantes do grupo, a partir de outros trabalhos ou com alguma pouca ajuda da comunidade e de políticos, candidatos em período eleitoral.

As dificuldades encontradas pelo Puro Swing Total são as mesmas encontradas em vários outros grupos, o que leva muitos a se desfazerem, porém em alguns casos as pessoas desses grupos continuam a gravar, com certa frequência, vídeos solos ou com amigos(as) dançando o pagode baiano, sem se denominarem como grupo.

Em nossas buscas, que ocorreram principalmente em redes sociais, conseguimos ainda mapear alguns outros grupos que continuam atuando e os respectivos bairros que a maior parte dos(as) integrantes residem, são eles: Equipe tá quebrando (Boca do Rio), Cia de dança new show (Uruguai), O poder da quebradeira (Itapuã), Riw dance (Castelo Branco), Ballet detona (Valéria), Novovisual dance (Sussuarana), Swingueira do futuro (Avenida sete de setembro), A máfia dance (Largo do tanque), Cia de dança da Boca do rio (Boca do Rio), e o Ballet vip (Garcia). Grupos esses que trabalham exclusivamente com o pagode baiano ou que trabalham com o pagode baiano de forma esporádica para eventos e concursos.

Agitando e reverberando as entrevistas

Entender a dança do pagode baiano enquanto uma ação de empoderamento e resistência, se dá principalmente pela concepção do contexto, dos sujeitos e das vivências inerentes a relação com essa manifestação artístico-cultural. Pessoas negras são constantemente desclassificadas e violentadas física ou moralmente por se agruparem nos conhecidos “paredões" para se divertirem, confraternizarem e dançarem o pagode baiano.

As mulheres que frequentam os paredões são frequentemente chamadas de "putas", "periguetes" e "vadias", e homens são tidos como "marginais", "vagabundos" e até "delinquentes". Quando acontecem ações policiais para acabar

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

com esse movimento de lazer e divertimento da população negra periférica, é realizado, muitas vezes, de forma truculenta, com agressões e até tiros. Em 18 de agosto de 2020, o site G1 Bahia, fez uma matéria sobre uma dessas ações e diz o seguinte: "Imagens mostram policiais agredindo rapaz com murro nas costas e tapa no ouvido. PM afirma que ele estava em festa 'paredão' e desacatou equipe"[9]. O fato aconteceu em Lauro de Freitas, região metropolitana de Salvador, e no vídeo feito por moradores, é possível ver apenas a agressão policial, o desacato não foi comprovado com imagens.

Nos grupos entrevistados é possível observar que os(as) integrantes são em sua maioria jovens e adolescentes negros(as), que são os principais alvos dessas agressões e violências cotidianas do sistema. Característica comum também nos paredões e festas que tem como estilo musical mais tocado o pagode baiano, isso acontece pela forte relação que existe entre a juventude, o pagode e o corpo, como salientado por Ivanildes Mattos (2012; 2013):

> Portanto, não há o distanciamento da música e do corpo quando desejamos compreender as subjetividades presentes nos processos de identificação da juventude negra com alguns ritmos como o rap, o funk e com o pagode. (MATTOS, 2012, p.357).

E reforça:

> […] o pagode baiano representa um movimento de socialização e de contato entre os grupos sociais desfavorecidos na cidade de Salvador, visto que esse movimento envolve uma parcela muito grande de jovens (homens e mulheres) em fase de escolarização. (MATTOS, 2013, p.19).

Dado que o pagode baiano mobiliza e se relaciona com a narrativa de vários(as) jovens, principalmente negros(as) moradores(as) da periferia, por que não se tem projetos, ações e/ou recursos que ajudem na difusão e no apoio desse quantitativo que se relaciona com essa arte de forma a tentar tê-la como fonte de renda?

Todos os grupos entrevistados são categóricos em dizer que recebem pouco apoio da comunidade onde residem e nenhum de órgãos relacionados a cultura, tendo que procurar formas próprias de financiar figurinos, transportes, alimentação, locais de ensaio e etc. Assim como os governantes investem em quadras de futebol, por sermos tidos como o país do futebol, porque não se investir

[9] Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2020/08/18/moradores-filmam-agressao-policial-a-jovem-em-lauro-de-freitas-video.ghtml>. Acesso em 20 mar. 2021.

ISSN: 2238-1112

também em arte? Em cultura? Em dança? Helder Dantas nos disse, na entrevista do Oz katados, que hoje em dia, o sonho de muitas crianças é serem jogadores(as) de futebol por ser algo, aparentemente mais acessível e com mais oportunidades, e que ninguém quer ser músico, por exemplo, pois é mais difícil de se especializar, por consequência dos poucos cursos e em sua maioria caros.

Existe uma grande dificuldade de se estudar, pesquisar e trabalhar com o pagode baiano, entre os grupos essa realidade é unanime. Primeiro, estamos falando da área de artes, que tem pouco reconhecimento e pouco recurso dos setores governamentais; segundo estamos tratando da dança que é a todo tempo deslegitimada enquanto um conhecimento válido e significativo na vida das pessoas; e terceiro estamos lidando com o pagode baiano, extremamente estigmatizado e marginalizado. A partir desses fatores, percebemos o quão custoso é o convencimento da dança do pagode baiano, enquanto conteúdo de estudo, exploração e de trabalho. Djamila Ribeiro (2017), traz contribuições significativas em relação a isso.

> A história tem nos mostrado que a invisibilidade mata, o que Foucault chama de "deixar viver ou deixar morrer". A reflexão fundamental a ser feita é perceber que, quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida. (RIBEIRO, 2017, p.43).

Helder Dantas diz ainda, que no grupo Oz Katados eles precisavam ser coreógrafos dançarinos, estilistas, vendedores e psicólogos. Fato que fez o grupo dele e vários outros finalizarem, principalmente por não terem ajuda financeira para manutenção e demais demandas.

Por que os grupos de dança de pagode baiano estão acabando e porque isso tem relação com o racismo? Estamos falando de uma arte popular, preta e periférica, que representa culturalmente a cidade de Salvador e o estado da Bahia, mas que não tem o devido reconhecimento e incentivo. Isso se dá por um processo racista e excludente para invisibilização do que é produzido e protagonizado por negros(as). Nesse sentindo, dialogamos com o pensamento de Abdias do Nascimento:

> Aos olhos da cultura dominante, os produtos da criatividade religiosa afro-brasileira e dos africanos de modo geral não passavam de curiosidade etnográfica - destituído de significação artística ou ritual. Para se aproximar da “categoria” da “arte sagrada” do ocidente, o artista negro teria de esvaziar sua arte do seu conteúdo africano e seguir os modelos branco-europeus. (DO NASCIMENTO, 2016, p.144, grifos do autor).

É importante entender que não dar visibilidade e menosprezar a representação que o pagode tem, sobretudo a dança dessa expressão cultural que estamos tratando aqui, é um projeto intencional da estrutura dominante que se julga modelo para outras, a fim de acabar com um movimento que trata da realidade de um povo, que reivindica e questiona problemas sociais, junto a dialogar com as vivências da periferia. Janaína Candeias, do Coletivo Bote Fé, fala que "quando eu escolho trabalhar com o pagode baiano, eu escolho trabalhar com a narrativa preta, apesar de estigmatizada"[10]

Faz-se necessário pontuar também o (não)lugar[11] das mulheres nos grupos de dança de pagode baiano. Dos cinco grupos entrevistados, 4 tinha o quantitativo de mulheres menor do que o de homens, sendo que em três desses grupos tinha apenas uma mulher em cada. O único grupo que teve presença feminina na entrevista foi o Coletivo Bote Fé, que como já foi dito anteriormente, é composto só por mulheres.

Os grupos divergem sobre o motivo pelo qual o número de mulheres é menor do que o de homens. Uns considera que a quantidade menor de pessoas do sexo feminino se dava por que as mães não deixavam, outros justificam dizendo que é falta de interesse das próprias mulheres, alguns dizem que é porque as mulheres não sabem dançar pagode "igual homem". Porém, concordamos e evidenciamos o pensamento do Coletivo Bote Fé, que destaca que a minoria de mulheres nos grupos se dá por vivermos em uma sociedade cis-heteropatriarcal (AKOTIRENE, 2019, p.19), machista e misógina, que naturaliza e reforça a objetificação dos corpos negros, e que consolida um perfil/padrão da mulher que dança pagode, junto a considerar que os homens têm mais espaços de fala e de acessos.

Temos analisado a urgência da percepção do pagode baiano, tanto a música quanto a dança, como uma forma de sustento e subsistência de muitas famílias negras. É comum se ouvir que não há apoio ao ramo artístico do pagode baiano, devido a não ser algo respeitoso, sobretudo nas letras das músicas. Vale ressaltar que o pagode tem muitas letras magníficas, e que não podemos restringir o

[10] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IzYvkD3APsk&t=3365s>. Acesso em 30 mar. 2021.

[11] Um lugar ocupado por grupos historicamente minorizados e marginalizados, como mulheres, homens negros e a população LGBTQIA+, mas que não ganham o mesmo reconhecimento e valorização de grupos dominantes que ocupam o mesmo espaço. Como colocado por Santos, Diogo & Shucman (2014).

pagode à letra. E mesmo se tratarmos, é pertinente conceber as letras como reflexo do contexto que as pessoas que se relacionam com ela vivencia, sendo espaços de muitas violências como o machismo, a homofobia e elas acabam por reproduzir. Como disse Mirela ferreira, do Coletivo Bote Fé, na entrevista: "assim como o movimento da dança do pagode é a vivência que a gente tem no dia a dia, a música também é. A gente só fala daquilo que a gente vive."

Dado as complexidades e particularidades do pagode baiano, Clebemilton Nascimento (2012) nos convoca a pensá-lo no plural afim de agregar tudo que é gerado por ele. Nascimento nos diz que:

> Diante desse cenário híbrido e marcado por questões que extrapolam o campo da música, parece fazer mais sentido falar em **pagodes baianos**. A expressão pagode baiano restringe uma gama de matrizes, influências, formas que mascaram ou reduzem singularidades, identidades e tensões a um movimento unívoco e homogêneo. (NASCIMENTO, 2012, p.97, grifo nosso).

Pensando nisso, é válido pensar a dança do pagode baiano também de forma plural, considerando que existem diversos grupos, com múltiplas vivências corporais e que apresentam variados estilos de dança do mesmo. Sendo esses: o pagode evolução (que sofre influência de movimentos de outras técnicas de dança como o jazz, o ballet e a quadrilha junina), e o pagode quebradeira (se caracteriza pelos movimentos tradicionais, criados a partir do próprio pagode e do cotidiano do contexto periférico). Sendo assim, estamos tratando aqui das danças dos grupos de pagode baiano.

(Re)quebrando o que nos move e o que tenta nos paralizar

O pagode baiano expõe em suas músicas, nitidamente, questões e problemas sociais, que consequentemente reverberam nas movimentações de quem as dança. Assuntos acerca da população minorizada e oprimida historicamente como as mulheres, negros(as), LGBTQIA+, são pautadas com frequência no pagode baiano, seja de forma valorativa ou depreciativa, o que vale suscitar problematizações e discussões.

Como pessoas periféricas, sabemos que o pagode faz parte do cotidiano de todo(a) morador(a) de bairro periférico, mesmo que a pessoa não goste de pagode, ela vai se relacionar com ele de alguma forma por que algum vizinho vai escutar. Comumente o pagode baiano é o ritmo mais presente em comemorações

da favela e ainda promove um ambiente de sociabilidade e movimento por meio da dança.

Coletivo, equipe, grupo, ballet, e cia são nomenclaturas usadas pelos(as) entrevistados(as) para se autodenominar, que remete a reunião de corpos. Mesmo não usando o termo de empoderamento e resistência quando esses grupos trabalham com o pagode, eles(as) já o estão efetivando pelo simples fato de se unir para dar vida e manter uma arte preta, periférica e popular, em meio a uma sociedade que dificulta, invisibiliza e tenta impossibilitar a difusão e a potencialidade inerente nessa manifestação artística.

Para nós, resistência é quando não se recebe apoio e recurso financeiro nenhum e mesmo assim resolvem manter o grupo. Resistência é quando são estigmatizados e marginalizados e mesmo assim resolvem manter o grupo. Resistência é perceber que o pagode baiano é vitima de uma estrutura social excludente e desigual e resolvem manter o grupo. Resistência é não ter lugar apropriado para ensaiar e gravar vídeos e resolver manter o grupo. Resistência é ser preto, pobre e periférico e trabalhar com uma arte também preta, periférica e popular.

Empoderamento é o fortalecimento mútuo das pessoas do grupo para permanecerem no grupo. Empoderamento é pensar junto(as) alternativas e possibilidades de sustento do grupo. Empoderamento é estar juntos(as) defendendo algo que o(a) constitui enquanto pessoa e coletivo. Empoderamento é lutar por algo por saber que outras pessoas dependem dela para viver. Empoderamento é ser consenso nos grupos que a dança do pagode baiano é trabalho, arte, ancestralidade, potência, resistência, pertencimento, força, história e futuro.

Por mais satisfatório e excitante que seja trabalhar com a dança do pagode baiano é fundamental entender que o amor pelo que é realizado, não sustenta os grupos nem seus e suas integrantes, sobretudo considerando a estrutura em que vivemos que é capitalista, produtivista e que alimenta o consumismo. Reconhecimento e remuneração também são importante para quem trabalhar com/por amor.

Em suma, se percebe a urgência da valorização, reconhecimento e incentivo (social e financeiro) desses grupos. É um retorno também para cultura baiana, pois se trata de uma representação da mesma. Se faz necessário o apoio e

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

o suporte de órgãos competentes para manutenção dos grupos de dança de pagode baiano.

Por fim, é pertinente ratificar a influência dos grupos aqui apresentados para as danças periféricas e para a população negra, no sentido em que se tratam de corporalidades que afirmam, valorizam e representam os espaços de onde vêm. Enaltecendo um lugar de pertencimento por meio da celebração e manifestação da identidade e da cultura, de um jeito de corpo que ginga, quebra, rebola e *groova*[12] para existir e resistir.

Everton Bispo dos Santos
UFBA
neweverton-@hotmail.com
Cursando Mestrado e Especialização em dança na Universidade Federal da Bahia. Licenciado e Bacharel em dança pela mesma universidade. Técnico em Dança pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. Idealizador e coordenador do Núcleo de Dança Coisas de Pretxs, residente na Escola de dança da UFBA. Interprete-criador da Cia de dança O dito.

Referências:

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade** / Carla Akotirene. — São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante** / Michael Angrosino; tradução José Fonseca; consultoria, supervisão e revisão desta edição Bernardo Lewgoy. — Porto Alegre: Artmed, 2009.

BALLET MOVIMENTO ENVOLVENTE ENTREVISTA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HR5qFDE6qx4>. Acesso em 30 mar. 2021. Entrevista coordenada pelo próprio autor e mediada por Paula Marinho. Veiculado em: 19 mar. 2021. Dur: 34m28s.

BALLET TOME LOVE ENTREVISTA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QZUhuFJsTTI>. Acesso em 30 mar. 2021. Entrevista coordenada pelo próprio autor e mediada por Paula Marinho. Veiculado em: 12 mar. 2021. Dur: 45m01s.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** / Joice Berth. — Belo Horizonte(MG): Letramento, 2018.

COLETIVO BOTE FÉ ENTREVISTA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IzYvkD3APsk&t=3365s>. Acesso em 30 mar. 2021. Entrevista coordenada pelo próprio autor e mediada por Paula Marinho. Veiculado em: 15 mar. 2021. Dur: 1h20m15s.

[12] Aqui entendido como um movimento da dança do pagode baiano, que remete a enfrentamento, embate, resistência.

GOMES, Nilma Lino. **Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra**. Dossiê Relações Raciais e Ação Afirmativa .Contemporânea ISSN: 2236-532X n. 2, p. 37-60 Jul.–Dez. 2011.

LIMA, Ari. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano:** música que se ouve, se dança e se observa / Ari Lima. - 1. ed. - Salvador, BA: Pinaúna, 2016.

MATTOS, Ivanildes Guedes. **Corporeidade descolonizada:** Na cadência do pagode. Projeto História, São Paulo, n. 44, 358 pp. 355-365, jun. 2012.

MATTOS, Ivanilde [Ivy] Guedes. **É pra descer quebrando:** o pagode e suas performances para a educação das relações etnicorraciais no currículo escolar. Salvador, 2013. 227f. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, Universidade do Estado da Bahia. Salvador. 2013.

DO NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** processo de um racismo mascarado / Abdias Nascimento. — 3. Ed. — São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Clebemilton. **Pagodes Baianos entrelaçando sons, corpos e letras**. Salvador: EDUFBA, 2012.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **A periferia de São Paulo:** revendo discursos, atualizando o debate. Revista Rua, Campinas, Número 16 – Volume 2, Novembro 2010.

PURO SWING TOTAL ENTREVISTA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G3hAfwbRiXA>. Acesso em 30 mar. 2021. Entrevista coordenada pelo próprio autor e mediada por Paula Marinho. Veiculado em: 22 mar. 2021. Dur: 32m14s.

RIBEIRO. Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017.

SANTOS, E. F. dos; DIOGO, M. F; SHUCMAN, L. V. **Entre o não lugar e o protagonismo:** articulações teóricas entre trabalho, gênero e raça. Cadernos de Psicologia Social do Trabalho, vol. 17, n. 1, p.17-32. — 2014.

SILVA FILHO, José Barbosa. **Ser negro na história e na sociedade brasileira** / José Barbosa Silva Filho.— 1. ed.— Curitiba: Appris, 2012.

OZ KATADOS ENTREVISTA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ul4sIdN1d0c&t=164s>. Acesso em 30 mar. 2021. Entrevista coordenada pelo próprio autor e mediada por Paula Marinho. Veiculado em: 08 mar. 2021. Dur: 50m07s.

ISSN: 2238-1112

SaLvaDor no tempo da encruza: um tambor em ManiFestAção, uma distopia em movimento

Fernanda Silva dos Santos (UFBA)

Dança e Diáspora Negra: Poéticas Políticas, modo de saber e epistemes outras

Resumo: Esta investigação de doutoramento, iniciada em 2020, ano pandêmico, centraliza o campo de forças em São Salvador da Bahia como ponto de encruzas epistêmico e em similitude com o tambor, principal instrumento de comunicação dos vivos com os seus antepassados. Assim sendo, corpo como "sujeito da cultura" (CSORDAS, 1990) e corpo como lugar de memória (MARTINS, 2003), a *T.A.P.A arteterapia* é um movimento de práticas terapêuticas artivista em dança que circunscreve o que se manifesta na Salvador contemporânea e em seus corpos transeuntes como imagens mobilizadoras de possíveis. Para os estudos, o cuidado se dará aos corpos de mulheres em vulnerabilidade social e que sofreram algum tipo de violência, como acontecimento traumático neste ponto de encruzas. A proposta do movimento é construir através dos encontros um ecossistema atencional no qual a atenção a si e aos outros seja cultivada (CALIMAM; CÉSAR; KASTRUP, 2020), cartografando modos de performar narrativas corporais. Os processos de identificação da cultura local, como a Capoeira e a Mitologia dos Orixás, ligados aos modos de criação e improvisação em Dança em construções poéticas políticas são atravessados pela noção de transcriação presentes nos estudos da presença feitos pelo pesquisador Lau Santos (2020). São essas manifestações que configuram um contorno e diluição fronteiriços afrorreferenciados de um corpo-cidade como meio de pesquisa-intervenção baseada no método da cartografia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020), configurando-se como uma proposta contracolonial artivista feminista.

Palavras-chave: SALVADOR. ENCRUZAS EPISTÊMICAS. MULHERES. ARTIVISMO. ATENÇÃO CONJUNTA.

Abstract: This doctoral research, started in 2020, a pandemic year, centers the field of forces in São Salvador of Bahia as a point of epistemic crossroad and in similarity with the drum, the main instrument of communication between the living and their ancestors. Thus, the body as a "subject of culture" (CSORDAS, 1990) and the body as a place of memory (MARTINS, 2003), TAPA art therapy is a movement of artivist therapeutic practices in dance that circumscribes what is manifested in contemporary Salvador and in their passing bodies as mobilizing images of the possible. For the studies, care will be given to the bodies of women in social vulnerability and who have suffered some type of violence, as a traumatic event at this crossroads. The movement's proposal is to build, through encounters, an attentional ecosystem in which attention to oneself and others is cultivated (CALIMAM; CÉSAR; KASTRUP, 2020), mapping ways of performing bodily narratives. The processes of identification of local culture, such as Capoeira and the Mythology of Orixás, linked to the ways of creation and improvisation in Dance in political poetic constructions are crossed by the notion of transcreation present in the studies of presence made by the researcher

ISSN: 2238-1112

Lau Santos (2020). It is these manifestations that configure an Afro-referenced borderline and dilution of a body-city as a means of research-intervention based on the method of cartography (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2020), configuring itself as a feminist artivist countercolonial proposal.

Keywords: SALVADOR. EPISTEMIC CROSSROADS. WOMEN. ARTIVISM. JOINT ATTENTION

1. Entremeada na encruzilhada de começo, meio e começo

> De onde eu venho e para onde eu vou é caminho espiralado sem frente, espelho d'água, na encruzilhada de começos, de meios e começos, a perder e a se encontrar, tocando os entremundos.
>
> Fernanda Cristall

O trecho acima revela uma ação performática manifestada no último Congresso ANDA 2021. Compreende uma temporalidade espiralada que provoca em nós e em nossas pesquisas, perspectivas exusíanas, abrindo caminhos, intercruzando experiências. Este movimento promove a quebra de lógicas hegemônicas, colonialistas, patriarcalistas e racistas, no embaralho das temporalidades, suscitando da sociedade brasileira mais do que presença: um comprometimento para emergir a criação de epistemes outras. E esse *ser engajado* nos convoca para as políticas do agora, enquanto escrita inscrita no(s) mundo(s), que materializam po-éticas políticas atravessando modos de vida afrodiaspóricos, suas tradições, corporalidades, estéticas e desejos.

Consideradas como lugares sagrados para o povo de santo, as encruzilhadas são regidas pelas ações e significados de Exu, orixá da comunicação. Nas encruzilhadas surgem interações sócio-cósmicas de múltiplas ordens, que reflete certa multiplicidade, por onde transitam imbuídos de sentidos nas inter-relações humanas, revelando uma ampla rede de política cósmica.

Este artigo primeiro centraliza os estudos nas manifestações culturais de São Salvador da Bahia pela valia histórica na construção do Brasil e do povo brasileiro, marcada pela violência advinda dos processos de colonização, que incluiu a escravidão, o aculturamento dos povos pindorâmicos e do povo negro vindo de algumas regiões africanas. Além da desmedida e devastadora extração de riquezas da terra, dentre outros infortúnios herdados do período colonial e pós-colonial.

Em um segundo momento, situa Salvador como uma encruzilhada movente ao compreender quão poderosa se faz a cidade quando produz imagens

ISSN: 2238-1112

que geram acontecimentos, tanto no corpo da cidade quanto em quem nela transita, incitando ritmos. No terceiro instante, a pesquisa compreende essa reflexão e analisa possibilidades de reunir em movimento de dança certas práticas corporais. Apinhadas das manifestações da cultura local, como a Capoeira e os arquétipos da Mitologia dos Orixás, em exercícios de improvisação, essas práticas compõem a vida, construindo mundos possíveis. Ressalto as pistas do método cartográfico, para essa pesquisa, por acolher de forma aberta e porosa as experiências do *ir a campo*, admitindo assim, a imprevisibilidade, o risco, as possibilidades de caminhos e procedimentos metodológicos que podem ir surgindo, a partir do contato, da experiência, do toque.

Entretanto este texto não pretende seguir a linearidade como lógica discursiva. A ideia é adentrar em perspectiva labiríntica, acompanhar os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e assim como no improviso, não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos. Mesmo nesta escritura as palavras balançam, a espera, em deriva, ainda congeladas nos cantos empoeirados de naus naufragadas. É preciso resgatá-las, capturá-las para o bailado em flashes de memórias que chega a nós, como partituras atemporais, no movimento do corpo que dança sua cidade. Já outras, insistem em aparecer amiúde, numa quase vulgaridade persistente como a de um moribundo á sua comida, revelando o temor do esquecimento eterno. Por vezes, elas brincam de se embaralharem nas travessias vizinhas, algumas palavras até querem reinados, umas até emperram em vista de ser principado. Outras preferem as viagens nos entre mundos e custam a retornar; embarcam para outras existências, assentam e fazem morada. Algumas ainda sangram, até pingam suas dores enquanto atravessam um campo lavrado em espinhos. E têm aquelas, que não escondo meu predicado: cheias de revelia, avultam-se imbuídas de uma carga potente para transformar, confundir e instaurar outras realidades possíveis. Mas todas elas, entremeadas nesta escritura em recusa, constrangem e também são constrangidas, na promoção de rebeliões a perder de vista e não espera ninguém matá-las, pois já se sabe, sangram todos os dias.

2. Salvador da Bahia, uma distopia em movimento

No século XV, a área que abriga a cidade de Salvador era habitada pelos tupinambás. Entre o período de 1500 a 1535, Portugal implantou no Brasil o sistema de feitorias, o mesmo que havia instalado em regiões do litoral africano. A mercadoria de importância era o pau-brasil apanhada via trabalho dos indígenas. Em 1501, os portugueses atracaram no dia de Todos os Santos, situado onde está o Farol da Barra hoje. Em 1504 vieram os franceses. Por volta de 1509, o português Caramuru, após um naufrágio do navio francês, uniu-se aos índios em um povoado que viria a ser um lugar estratégico para navios de passagem, franceses e portugueses. Em 1534, a Capitania da Bahia (faixa de terra) foi doada a Pereira Coutinho, que estabeleceu uma vila na Barra, em 1536. Em 1548, com a morte de Pereira Coutinho, o rei de Portugal, Dom João III, designou Thomé de Sousa governador do Brasil. Thomé de Sousa desembarcou no Porto da Barra, em 29 de março de 1549, e fundou a cidade de Salvador, de acordo com o projeto de Luis Dias. Segundo o historiador Jonildo Bacelar, nas décadas seguintes, a cidade se transformou em uma das principais da América, obtendo ordens católicas que fundaram igrejas e a primeira catedral do Brasil. Em 1624, foi invadida pelos holandeses e reconquistada no ano seguinte[1].

Esta foi uma breve historiografia da fundação com o nome de cidade do Salvador, capital do Brasil de 1549 a 1763. Por conta de sua história, passa a ser considerada a cidade mais negra fora do continente africano. Sua população afrodescendente constitui cerca de 80% da população soteropolitana e quando incluída a população parda, ocupa a terceira cidade com maior número de negros e pardos do país (IBGE, 2011) [2]. Depois de momentos de lutas, resistências e reclames pelo fim da escravidão, negros e índios, deslocam-se pela Bahia e Rio de Janeiro, integrando-se a realidade pós-colonial: o racismo e as desigualdades sociais tornaram-se produtos de uma capital bahiana colonialista, escravocrata, desigual e arbitrária.

[1] BACELAR, Jonildo. **Guia Geográfico - Cidade do Salvador**. Disponível em: <http://www.cidade-salvador.com/>. Acesso em: 11 abr. 2021.
[2] Salvador é a capital mais negra do país, aponta IBGE, G1 BA, Salvador, 14 de nov. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/11/salvador-e-capital-mais-negra-do-pais-aponta-ibge.html>. Acesso em: 11 abri. 2021.

ISSN: 2238-1112

A cidade motiva, por vezes incita e produz movimento. Cria ritmos, embala corpes em comunicação com os ancestrais. Tudo por aqui ecoa e firma, pesa na suspensão do vento. Há quem diga ouvir vozes que dançam a morte e a vida. Um bafo quente é presença ainda que na trans (a) parência. A cidade é um tambor em distopia que dança seu movimento na lógica atemporal, em que, como nos conta o pesquisador congolês Fu-Kiau (1994), o tempo para o povo Kongo é uma "coisa" cíclica. Não tem começo nem fim, sendo ao mesmo tempo concreto e abstrato. Ainda nessa cosmopercepção, cada corpo (mundo, planta) no universo possui seu próprio tempo cósmico, seu próprio processo de formação, explica a pesquisadora Mo Maiê.

O Cosmograma Bakongo africano, Dikenga, compreende uma percepção de mundo dos povos Bantu[3], sobretudo dos Bakongos, um dos grupos étnicos que participou da formação do povo brasileiro no fluxo da Diáspora Africana Transatlântica. A filosofia Bakongo nos ensina que é possível aprendermos, de frente para o passado, sobre um tempo suspenso na memória da cidade. Esse tempo implica nas pessoas, resquícios e memórias de um processo colonizador em dívidas, algo que não deveria ser esquecido, e deve ser por isso, que precisa ser lembrado e contado.

Csordas (1990, p.5), nos fala do corpo como "sujeito da cultura" dando a ideia que o social se inscreve no corpo, ou melhor, o próprio corpo é o campo da cultura. Em outras palavras, manifesta uma ação, revela em presença enquanto expressão do corpo, a qual eu venho chamando corpoesia. Do lado de cá do Atlântico, a mulher se faz em ginga por entre a geografia da cidade que responde em ritmos, algo que precede a linguagem, cria imagens como acontecimentos, tem sotaque, tem memória ativa. Nas palavras de Bittencourt:

> O lugar da imagem nos processos de comunicação se constituiu na ignição inicial para o entendimento de imagem como dispositivo operacional de comunicação no corpo e do corpo com o mundo. Imagens emergem como

[3]Segundo Yeda Castro, dos quatro milhões de indivíduos trazidos da África subsaariana para o trabalho escravo no Brasil, 75% eram provenientes do mundo banto-falante, de territórios situados atualmente em Angola e nos dois Congos. Esse contingente banto (*bantu*) era de tal ordem na cidade da Bahia do século XVII que, de acordo com a pesquisadora, instigou o padre Pedro Dias a escrever "A arte da língua de Angola", uma gramática publicada em 1687, em Lisboa, como meio de "instruir" os jesuítas e facilitar o trabalho de catequeses dos "25 mil etíopes" africanos, através da imposição de uma cultura hegemônica em detrimento do legado das civilizações do continente africano. Palmares Fundação Cultural, 2008. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?p=2889 Acesso em: 03 jun. 2021.

> acontecimentos. [...] imagem como um tipo específico de informação, no qual a transitoriedade ocupa papel central (BITTENCOURT, 2012, p.12).

Como pensar Salvador, um corpo - lugar de memória, envolto por presenças espectrais, que fricciona possibilidades entre o mundo físico (visíveis) e o mundo imaterial (não visíveis) através do movimento da dança? E, em que esse esforço pode provocar alguma inquietude, por *ir de encontro* ao que não está em evidência, aquilo que está fora da ótica, portanto, considerado ex-ótico? Em perspectiva nas palavras formadoras de discursos, indiscutível elemento de poder, do mesmo modo que herdadas do colonizador, possam ser recriadas em fluxos e cruzamentos entre o mundo social, espiritual e da natureza. Redistribuindo, inclusive a violência, para que se mova, dissipe e descentralize comportamentos opressores instaurados em corpos, corpas e corpes.

3. SaLvaDor: uma encruzilhada movente, uma cantiga de transcriação, um contratempo dançante

> "Por que Dançar? Para não esquecer ou para lembrar".
> *(Clyde Morgan)* [4]

Há de se destacar então o elo entre o movimento da cidade e o balançar da mulher soteropolitana. Pensar a mobilidade da cidade, quanto à sua capacidade de mudanças, que também esse corpo cheio de ginga, "uma sapiência de corpo", nos permite conexões. Assim como, da capacidade de construção de conhecimento do corpo quando exprime e produz uma ação. Ou mesmo da impermanência e instabilidade de suas grafias que podem surgir dessa inter-relação corpo-cidade-ritmo. Por exemplo, de se realçar das rodas de samba ou de capoeira, corpos em festa em destaques pela euforia e gozo, elementos que se mantém como resistência insistente. E, ao esquivar ou enquanto se ginga, estampa "uma sabedoria de fresta parida e praticada na trama interseccional da diáspora africana" (RUFINO, 2016, p.9). Um corpo-cidade destaca-se nos estudos, por introjetar no modo de comportar-se de seu povo, uma baianidade evidenciada nos hábitos e nos corpos de quem compõem suas narrativas enquanto constroem estratégias de vivência, e escrevivências, já dizia Conceição Evaristo.

[4]Clyde Morgan, lendário bailarino, músico, artista plástico e coreógrafo afro-americano, referência da Dança Moderna e contemporânea da Bahia nos anos 1970.

ISSN: 2238-1112

Na escolha da cartografia como método de pesquisa-intervenção e produção de subjetividades aproximo dos estudos investigativos a ideia de transcriação desenvolvida pelo pesquisador Lau Santos nas artes cênicas. O termo foi cunhado por Haroldo de Campos ao explicar sobre a dificuldade da tradução de um poema para outra língua. Nessa impossibilidade de traduzir tal e qual o texto original, o processo de transcriação passa necessariamente pela contribuição de um agente. Ocorre assim, a ação de versificar, trans-criar. Um pensamento emprestado do campo da literatura e trazido para as artes da cena na construção de uma linha po-ética, a fim de transitar entre linguagens e culturas diferentes. Não tão puro quanto à língua, mas genuíno enquanto linguagem, ressalta Santos[5].

Para acionar processos de memórias corporais com jogos narrativos junto a um coletivo de mulheres que já conseguem identificar traumas psicológicos que reverberam no corpo e no plano dos afetos, convoco Luiz Rufino, quando ele nos diz que “são nas dimensões do território corporal e de suas potencialidades que se manifesta e se opera a colonialidade, como também se transgride esse regime, a partir de ações decoloniais” (2016, p.56). Considero a capoeira, os processos de criação e improvisação a partir da mitologia dos orixás e a cultura baiana corporificada como práticas que estabelecem relações de identificação, onde se fazem importantes tanto as análises de suas articulações, contornos e fronteiras, quanto a suas diluições e seus limites.

Pensar Salvador como um tambor[6], principal instrumento rítmico de comunicação dos vivos com os seus antepassados nas epistemes negras, que se manifesta na encruzilhada, é também entender complexo o movimento afrodiaspórico nas Américas[7], em que o saber corporal encontra-se diluído entre fronteiras onde os contornos, limites, fissuras são reflexos de um corpo colonializado ainda preso a uma ideia espectral de violências. Sobre as condições históricas e

[5] Fala do pesquisador Lau Santos em “Gingas e Capoeiras & outras Africanidades nas Artes da Cena". Aula remota do componente curricular Práticas de Dança Improvisação Performance no PPGAC- UFRGS. Organização Suzi Weber, 02/07/2021.

[6] Princípio de comunicação nas epistemes negras. O tambor foi criado na região da África Ocidental e dissipado pelo mundo com o movimento da Diáspora. São utilizados em cerimônias religiosas, semirreligiosas, e também, são fundamentais para a prática de danças de matrizes africanas.

[7] No Brasil, a Revolta dos Malês (1835), a Conjuração Baiana (1798), a Balaiada (1838-1841), assim como as centenas de quilombos que existiram e ainda existem, incluindo o mais longevo quilombo durante a escravidão, o Quilombo de Palmares, são provas irrefutáveis do profundo engajamento negro na sua própria libertação. Aliás, destaca-se também o Quilombo de Quariterê no Vale do Guaporé, em Mato Grosso, liderado por Tereza de Benguela.

pseudojustificativas sobre as relações técnicas compreendendo o binômio senhor-escravocrata, Kabengele Munanga enfatiza:

> Colônia como sociedade global dicotomia vive uma situação de violência, porque as duas sociedades que a constituem só dependem da relação de força dominante, dominado. Além da força como meio para manter esse violento equilíbrio, recorreu-se oportunamente aos estereótipos e preconceitos através de uma produção discursiva. Aí, toda e qualquer diferença entre colonizador e colonizado foi interpretada em termos de superioridade e inferioridade (MUNANGA, 2015, p. 24).

Entre memória e ancestralidade uma realidade de dobraduras desvela conexões, no tempo e espaço, exalam aspectos do que venho entendendo como *baianicidade*. Enquanto efeito de um processo de miscigenação violenta, sermos filhes dessa terra, nos irmanam e nos aproximam nas muitas violências, compreendendo obviamente, a interseccionalidade (classe, raça e gênero) que traz à tona, maior opressão vivida pelas mulheres negras. O tempo, não linear, concreto e abstrato borra imagens e dimensões. A antiguidade confunde-se com o corpo contemporâneo e a cidade vai recriando acontecimentos como a um organismo vivo.

A *T.A.P. A arteterapia*[8] propõe um movimento que circunscreve o que se manifesta na contemporaneidade, destacando o que SCHWARCZ; STARLING, 2018, compreende como manifestação da violência no Brasil sendo construções sociais e não biológicas, resistente como uma doença, encravada na mais remota história brasileira. E continua:

> Certa lógica e certa linguagem da violência trazem consigo uma determinação cultural profunda. [...] a trama dessa violência é comum a toda a sociedade, se espalhou pelo território nacional e foi assim naturalizada. Se escravidão ficou no passado, sua história continua a se escrever no presente. A experiência de violência e de dor se repõe, resiste e se dispersa na trajetória do Brasil moderno, estilhaçada em milhares de modalidades de manifestação. [...] Último país a abolir a escravidão no Ocidente, o Brasil segue sendo campeão em desigualdade social e pratica um racismo silencioso, mas igualmente perverso (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.15).

No desenvolvimento desta escritura, aceitando imprevistos em amarrações epistêmicas de dentro da encruzilhada, busco evidenciar na historicidade os cruzos remanescentes da diáspora africana, na relação com as diversas violências e desigualdades sócio-étnicas-culturais remendando a biografia de um Brasil de distopias, como afirma Heloisa Starling. Sua análise sobre o que

[8] Desde 2019, a Terapia Artivista da Potência dos Afetos compreende práticas corporais terapêuticas, desenvolvidas em Encontros de Dança criativa atrelada a: improvisação, arquétipos da Capoeira e dos Orixás e a psicologia feminista, atendendo individual/coletivamente mulheres cis/trans.

ISSN: 2238-1112

aconteceu com o “país do futuro, uma grandeza não realizada” me conduziu até o seu livro *Brasil: uma Biografia* (SCHWARCZ; STARLING, 2018). As autoras relembram as “manifestações de claro civismo e entusiasmos públicos” com a lei abolicionista de 1880. A Lei Áurea que apesar de sua grande importância era “pouco ambiciosa em sua capacidade de prever a inserção daqueles em cujo jargão, durante tanto tempo, a cidadania e os direitos não contavam”. Começavam a desenhar um projeto de cidadania inconclusa, uma república de valores falhados (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.14).

E, entre avanços e recuos, que ambiciona ser mestiça a cidadania, como de muitas maneiras são os brasileiros, esse projeto chamado Brasil apresenta respostas múltiplas em que seu traçado não se pretende apenas objetivo ou nitidamente evolutivo, uma vez que carrega um tempo híbrido capaz de agenciar diversas formas de memória e disparidades sociais. E as autoras acrescentam ainda que:

> é mestiça porque prevê não só mistura, mas clara separação. [...] Se a fronteira de cor é porosa entre nós, e não nos reconhecemos por critérios só biológicos; se no país a inclusão cultural é uma realidade e se expressa em tantas manifestações que o singularizam – a capoeira, o candomblé, o samba, o futebol; se nossa música e nossa cultura são mestiças em sua origem e particularidade, não há como esquecer também os tantos processos de exclusão social. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.15).

Heloísa Starling em, *O Brasil como Distopia*, nos fala sobre um país do futuro que, talvez, o futuro tão esperado, já tenha chegado, e ele é mais distópico e ainda mais desprovido de esperança do que imaginávamos. A imaginação brasileira, desde nossa Independência, no século XIX, irradiou e construiu discursos sobre pertencimento, projetos de desenvolvimento criados, quase sempre, pela retórica do futuro. Em que nossa grandeza não realizada “atinge com desproporcional dureza a população negra, pobre, idosas, as populações indígenas, os moradores das periferias, as pessoas de menor escolaridade e as pessoas sem acesso á internet”, reintera Heloísa Starling[9]. Esta pesquisa provoca esse lugar da Arte compreendida nas emergências sociais, construindo políticas de corpes em movimento com a dança remanescente e afrorreferenciada. Em relação às práticas corporais, como

[9] *O Brasil como Distopia* com Heloisa M. Starling (UFMG). Aula Magna dos Programas de Pós-Graduação da UFBA. Veiculado em: 04 mar. 2021. Dur.: 01h43m08s. Disponível em: < https://youtu.be/Kftec9QhpWY> Acesso em: 04 mar. 2021.

REALIZAÇÃO ANDA CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA PPGDANÇA PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DANÇA DA UFBA PRODAN UFBA UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 PPGDAN UFRJ ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL PPGArC APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

estratégia de atenção e cuidado a esses corpos vulneráveis tenciono interfaces com estudos de Atenção conjunta (CALIMAN; CÉSAR; KASTRUP, 2020).

5. Cartografando afetos e o surgimento dos encontros no cruzo

A cartografia como método de pesquisa-intervenção nos é apresentada por Eduardo Passos e Regina Bevenides. Ela é embasada na contribuição da análise institucional, discute indissociabilidade entre o conhecimento e a transformação, tanto da realidade (e suas diferentes perspectivas), quanto do pesquisador (a). O método não consiste em representar objetos, e sim em acompanhar processos. Não pretende solucionar problemas antecipadamente colocados, mas ser capaz de colocar problemas, de abrir espaço para a experiência de problematização. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p.12).

Na Psicologia, Yves Citton (2018), traduz a introdução do livro *Pour une écologie de l'attention*, em que o conceito da Ecologia da Atenção é formulado. A autora situa historicamente e levanta pontos críticos para superar os limites encontrados na economia da atenção, como: o paradigma econômico, a perspectiva individualista e o determinismo tecnológico. Neste artigo, é destacada a inversão no modo de pensar atenção na relação entre um sujeito perceptivo e certos objetos percebidos (ou ignorados), ao partir do individuo para o coletivo, construindo outro trajeto, que é o de partir das dimensões coletiva e conjunta, do comum, para assim, acentuar as diversas formas de individuação.

Citton (2018), p.32, aponta ao menos três caminhos. Ao considerar, a atenção como um fenômeno essencialmente coletivo, acontecendo em fluxos transindividuais, distribuídos de forma desproporcional enquanto território, bem como em cada formação social: "eu" só presto atenção a isso que *nós* coletivamente prestamos atenção. Em segundo, dedica-se a chamada atenção conjunta, em que passa das relações sujeito-objeto às relações onde a atenção de dois sujeitos afeta como cada um aborda o objeto: "eu" estou atento ao que *você* presta atenção; o domínio da atenção conjunta é aquele dos "pequenos grupos". Sobre atenção conjunta e o cuidado, qualidade particular da atenção, afirma esta autora:

> A co-construção das subjetividades e das competências intelectuais exige a co-presença de corpos atentos compartilhando o mesmo espaço, por meio de sintonias afetivas e cognitivas [...] uma consideração cuidadosa da vulnerabilidade do outro, de nossa solidariedade e nossa responsabilidade

ISSN: 2238-1112

> em relação a ele. [...] também veremos a necessidade de uma certa desvinculação, necessária para que nossa atenção possa ser "conjunta", sem ser "misturada": será a noção psicanalítica de atenção flutuante que possibilitará a formalização dessa desvinculação, indispensável a qualquer individuação (CITTON, 2018, p.33).

Por fim, trata das relações de (dês) atenção que mantemos como sujeitos em relação aos objetos do nosso meio ambiente. Em que, "pelo que nós prestamos atenção coletivamente, e em seguida, pelo que você presta uma atenção conjunta à minha". (Citton, 2018, p.34). Ressalto a importância da atenção coletiva, bem como atenção conjunta se encontrando numa consciência de copresença, dentro de uma comunidade fazendo bom uso de uma atenção individuante, para pensar uma prática junto ao campo da Psicologia e da Dança como possibilidade arteterapêutica. Sendo relevante entender, nesta pesquisa, em que medida- e especialmente como- eu desloco minha atenção e reoriento a atenção que dirige meu devir. "O que se move quando nada se move?" É a atenção.

Em Pistas do Método da Cartografia, os autores buscam referências no conceito de cartografia que é apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari na Introdução de Mil Platôs (1995). Percebeu-se então que o sentido da cartografia é o acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p.10). O método cartográfico propõe uma reversão metodológica que aposta na experimentação do pensamento, algo que não se impõe para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Lugar em que o rigor e a precisão estão presentes, embora diluídos, e a precisão tomada mais como compromisso e interesse, implicação na realidade, ou mesmo intervenção, do que como exatidão (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p.11).

Sabendo disso, de que maneira, a ação de cartografar na dimensão afetiva da experiência (KASTRUP; HERLANIN, 2018) junto a mulheres acometidas por episódios de violências diversas (física, psicológica, moral, machista, obstétrica, trabalhista, entre outras), proporciona ecossistemas atencionais, produzindo imagens como acontecimentos de uma baianicidade, capaz de corroborar pra o devir de um território afetivo atencional específico?

Este é um plano de tessituras com a cultura em movimento no corpo que gera ritmos na cidade, presentes e fundantes de sabedorias afrobrasileiras. Por vezes, este plano, ainda está preso às tessituras do passado, arraigados em

problemáticas remanescentes como o racismo estrutural, bem como o processo de colorismo, necropolítica e desigualdade social que atinge grupos demográficos, em que, 56% da população do país é negra. Um grupo compreendido, portanto, como não brancos, composto por denominações classificadas pelo IBGE como pardos, os negros claros que correspondem a 46,5% da população, e os pretos, que são 9,3 % desta. Estar em polos opostos em termos raciais significa, historicamente, obter vantagens ou estar submetido a prejuízos, inobstante a adesão ou o repúdio ao sistema hierárquico racial (DEVULSKY, 2021, p.23). Devulsky nos alerta:

> Consumir vestimentas, estéticas, linguagem e, certamente, autores associados a uma cultura superior, cria a falsa expectativa de adquirir um *laisser-passer* às redes de poder. Instituições, e até o próprio Estado, promoveram durante séculos uma associação sistemática da cultura negra à pobreza, ao incivilizado e ao ínscio, mesmo que o continente africano também seja sinônimo de abundância, de grandes civilizações promovedoras das ciências, indo da política à engenharia, passando pela filosofia e chegando à física. (DEVULSKY, 2021, p.26-27)

Por isso os reflexos racistas e as práticas oriundas do colorismo foram incorporados tão bem na construção dos nossos apreços e gostos, que ainda dita os padrões sociais, e não poderiam deixar de estarem presentes também no seio da comunidade negra. E reitera a pesquisadora, Devulsky, Mestra em direito político e econômico:

> Desaprender o racismo passa pela compreensão do que de fato é a história africana e a história da diáspora, das causas do tráfico negreiro e de seus elos com aqueles que ontem e hoje se beneficiam da clivagem racial. O colorismo, portanto, tem como causa a maneira pela qual compreendemos a condição negra, inferiorizada e subjugada ao branco; mas também tem como solução a compreensão dessa mesma condição negra, desde que liberta de sua grade racista. (DEVULSKY, 2021, p. 27).

Por todo o caminho desvelado até aqui, cercado por referências teóricas inescapáveis, entre distintos riscados, esta pesquisa almeja compor grafias poéticas e políticas. E compreendi com Alessandra Devulsky que a principal maneira como os negros claros são afetados pelo colorismo, e eu amplifico esse reclame para a própria construção do povo brasileiro, sobretudo o povo baiano, é quando barreiras ideológicas são criadas no interesse natural do ser humano para com suas origens. Devulsky (2021) evidencia de que maneira esse processo de aculturamento perpetua, ainda hoje, as inúmeras tentativas de apagamento cultural e epistemológicas, quando:

> crianças que crescem em meio a um ambiente escolar e familiar estruturado em princípios de inferiorização da cultura africana, de vilanização das vítimas da escravidão e de invisibilização dos heróis e heroínas da resistência contra a escravidão não poderiam se desenvolver valorizando sua negritude[10] (DEVULSKY, 2021, p. 27-28).

É sobre desconstruir e mesmo destruir fundamentos falaciosos que nos concebe e dão continuidade ao projeto racista velado em nosso país. Conhecer e aprender sobre as culturas africanas é reconhecer o amplo espectro de negritudes existentes na África e na Diáspora, na construção de novos paradigmas, revelando modos de saber e epistemes, como condensa esse comitê Dança e Diáspora Negra.

São traçados que visam suster a destruição de ervas daninhas como o *racismo* e o *colorismo*, de uma *plantation* de monoculturas hegemônicas danosas e contrárias à própria noção de existências, na iminência de se apoderar de si, de uma construção identitária afrocentrada que compreenda a noção de coletivo a partir do que *vem surgindo*, instigando poéticas políticas. Conversa nas áreas como as de saúde, educação, cognição, clínica, grupos e instituições e encontram sintonia no caráter processual da investigação junto às pistas do método da cartografia. Elas são indicadoras de que, para acompanhar processos não podemos ter predeterminado anteriormente a totalidade dos procedimentos metodológicos, em que tais pistas amparam “uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa” (PASSOS;KASTRUP;ESCÓSSIA, 2020, p.14).

Os estudos de Yves Citton (2014) apontam que a atenção não é individual, mas sim individuante, coletiva e relacional. Um ecossistema atencional é um complexo folheado de atenções que coexistem, interpenetram-se e se coafetam. É favorável quando produzido a partir de trocas atencionais, prevendo certo grau de reciprocidade, sintonia afetiva, - construção de um comum, em que para construir cuidado é necessário o afeto e práticas de improvisação e assim, a possibilidade do risco, (Caliman; César; Kastrup, 2020, p.174), corroborando na construção e manifestação de narrativas corpoéticas.

Os gestos são productos culturais, coletivos, construídos no corpo e podem evidenciar operações da atenção quando acontece em um sistema ecológico qualquer. Essa mirada nos leva a pensar que nunca prestamos atenção sozinhos/as e somos influenciados/as pela atenção daqueles/as que estão em torno de nós.

[10] O conceito de negritude provém dos anos 1930, inaugurado pelo poeta Aimé Césaire, e posteriormente também desenvolvido por Léopold Sédar Senghor.

ISSN: 2238-1112

Levando isso em consideração, o cuidado voltado para os problemas atencionais pode ser ampliado quando friccionado às realidades de mulheres, que levadas a traumas psicológicos, podem revelar traços, desvios ou demasiada atenção á questões que atravessam essas corpas desvendando problemas em comum.

A *T.A.P.A arteterapia* propõe como movimento Artivista Feminista em Dança, ações desestabilizadoras, desatadoras dessas amarrações. Caracterizando-se como ações de desobediência e rebeldia, e que por si só emergem daí a busca de novos horizontes cívicos. No artigo "A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência" do Professor e Pesquisador Lau Santos (2020), a figura do Zé Pelintra, convocou em mim, figuras femininas para essa gira de conhecimentos onde emerge a pesquisa. E desta demanda, que nasce de uma possibilidade de copresença energética feminina, afloram narrativas poéticas performáticas entre a gargalhada, o deboche, a malícia e o erotismo como elementos subversivos numa escrita feminista em dança.

Faço um riscado atravessando memórias ancestrais familiares, evocando mulheres, entidades, divindades ao inscrever práticas desobedientes. E assim como Exu, aquele que pode ser somado e multiplicado a qualquer coisa e situação, pela ideia de tornar-se, de vir a ser ou do devir associado ao seu signo, na criação e interação de territórios. Conta-nos Luiz Rufino (2016, p. 8), ao falar sobre a importância de ler o corpo, suas sabedorias e enunciações como outras inscrições no mundo. Sobre lançar-nos nas encruzilhadas, nas experiências interseccionais da diáspora e praticar o rito, como maneiras decolonias de resiliência e transgressão, e como diz Lau Santos (2021), vou ao encontro de "sabenças que são as sabedorias abençoadas nos entre mundos (físico e espiritual)".

Considerações

> Corpo é chão, corpo é território. Corpo talvez seja trânsito. O clamor de um tambor africano. Corpo parece mesmo uma calunga que chora. Calunga é Mar que atravessa um corpo que respira no contratempo da ginga.
>
> Fernanda Cristall

Para este momento que não se encerra, uma reflexão se espirala na Pedagogia das encruzilhadas. É nela que o próprio Exu, também movimento, gera (dês) construção e reconstrução ao mesmo tempo. Rufino ao pensar a pedagogia, evocando o corpo, propõe uma estética poética, política e ética, um fazer de

ISSN: 2238-1112

enfrentamentos, redescobrindo estratégias, como na noção de encantamento e responsabilidade com o outro. Algo na esfera do responsivo. E responde a uma violência monológica, racista, colonial, em que, por exemplo, em estudos acadêmicos, os objetos estão separados dos sujeitos, porém, na pedagogia das encruzas, corpos são sujeitos/objetos que usam de estratégias como o deboche, o riso, a ironia, a paródia, a malandragem para desconstruir estruturas hegemônicas.

As encruzilhadas são interessantes para se pensar sobre uma identidade que não é fixa porque é encontro, na fronteira que é tensão e contaminação mútuas. Victor Turner já nos dizia que ao atingir o ponto máximo de uma fronteira, há a quebra e a consequente transformação em outro resultado dessas encruzas. E o que são as diásporas senão resultados circunstanciais e atualizados das encruzilhadas?

Posso então considerar que para a pesquisa-intervenção pretendida, processos de criação e improvisação em dança a partir da Capoeira e de arquétipos da Mitologia dos Orixás, consideradas culturas afrobaianas corporificadas, além de prática terapêutica corporal de/em/com dança que estabelecem relações de identidade e pertencimento, distinguem-se como prática contracolonial, por incitar e configurar em ações corporais desobedientes e emancipatórias, oportunizando tanto a análise de suas articulações, contornos e fronteiras, quanto as suas diluições e limites.

Buscou-se ao longo do artigo enfatizar a importância de se projetar o corpo da pesquisa e o exercício da docência como professora de dança, no direcionamento das políticas afirmativas e dos movimentos sociais, problematizando produções artísticas no Brasil (artevismos), em que a própria democracia hoje está condenada por forças contrárias à liberdade, justiça e participação do povo.

Portanto, os desafios presentes seguem entre constrangimentos e pleito da presença em organizações sociais e cenicidades. Corpos negros e não negros se valendo do conceito reelaborado de transcriação como perspectiva ativista em dança, interseccionado aos constantes episódios de violências de gênero e *racialização,* por exemplo*.* A racialização é um processo complexo e contraditório justificando na ideia de “raça” um tratamento desigual, que não se é apagado, esquecido, ele está e é escondido, podendo vir à tona, sentido, sobretudo, por mulheres negras e pardas. O apagamento sistêmico não reconhece singularidades e potências reveladas nas culturas afropindorâmicas, reforçando o racismo estrutural,

ISSN: 2238-1112

silencioso, a necropolítica e as desigualdades todas da tortuosa construção de cidadania brasileira.

Verifica como essa dança traduz e discute uma ação enquanto corpo político. Sendo fundamental pensar o que realmente é a política, se fazendo ela na atualidade como resistência, e na dança, um ir tornando-se escrita de corpo em processo emancipatório. Seremos nossa própria cocriação podendo ser lida em sua estética incompleta e transgressora, de narrativas subversivas de si, na gira desobediente, no passo anticolonialista, reinventando mundos pelo movimento do religar do corpo contemporâneo ao corpo ancestral. Sejamos corajosas para sermos todas aquelas que moram dentro de nós, uma contravenção corpórea. Sejamos nosso próprio lugar do devir. Propagando o Asè.

Fernanda Silva dos Santos (Fernanda Cristall)
UFBA
fernanda.ss.geo@gmail.com
Mãe, Artivista Feminista, Capoeirista, Professora de Dança criativa com ênfase na Capoeira, idealizadora do movimento T.A.P.A arteterapia , mestra em dança pela UFBA na interface com estudos de gênero na Capoeira e doutoranda em Dança pelo PPGDANÇA/UFBA.

Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
ameliaconrado@hotmail.com
Doutora em Educação pela UFBA. Atua na área de Educação com ênfase em Pluralidade e Diversidade Cultural, Políticas Públicas e Prática Pedagógica. Subáreas de estudo e de pesquisas: educação para as relações étnico-raciais; cultura negra; danças afro-brasileiras, indígenas e populares.

Laudemir Pereira dos Santos (Lau Santos)
UFBA
lau_ator@hotmail.com
Professor na Escola de Teatro/UFBA, com Pós-Doutorado no PPGDANÇA/UFBA. Como artista-pesquisador desenvolve produções artísticas em diálogo com práticas performativas de matriz africana, afro-indígenas e manifestações populares, atuando nos campos da Dança, Teatro, Circo, Audiovisual em interface com noções de Intermedialidade e De/colonialidade.

ISSN: 2238-1112

Referências

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança, Salvador: EDUFBA, 2012.

CALIMAN; L.V; CÉSAR, J.M; KASTRUP, V. Práticas de cuidado e cultivo de atenção com crianças. ***Revista Educação, Artes e Inclusão***, v. 16, n.4, p.166-195, Out/Dez., 2020.

CITTON, Yves. Da Economia à Ecologia da Atenção. **Ayvu, Rev. Psicol.**, v.05, n.01, p.13-41, 2018.

CITTON, Y. **Pour une écologie de l'attention**. Paris: Le Seuil, 2014.

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. ***Ethos***, v.18, n.1, p.5-47. 1990.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

FAVARO, Jean F.; CORONA, Hieda M. P. A cosmopolítica dos Orixás: encruzilhadas entre humanos, divindades e natureza. ***Debates do NER*****,** Porto Alegre, v.1, n.37, p.95-124, Jan./Jul.2020.

KASTRUP, Virgínia; HERLANIN, Caio. A Atenção Conjunta e o Bebê Cartógrafo: A Cognição no Plano dos Afetos. ***Ayvu*****, Rev. Psicol.**, v.05, n.01, p.117-139, 2018.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. 2003.

MAIÊ, Mo. Os Quatro ciclos do Dikenga. Terreiro de Griôs, 14 mar. 2017. ***Revista eletrônica Oralidade, Arte, Cosmopercepções, Educação e Africanidades***. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/03/os-quatro-ciclos-do-cosmograma-bakongo.html>. Acesso em: 03 abri. 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Autêntica, 2015.

PAIXÃO, Maria. L. B.; SANTOS, Maria. C. O. A ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica social na dança brasileira de origem africana**.** ***Revista Urdimento***, v.1, n.28, p.159-179, Julho 2017.

PASSOS, E; KASTRUP, V. ESCÓSSIA, L. Apresentação. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020. P. 7-16.

RUFINO. Luis. Performances Afro-diásporica e Decolonialidad**e:** O saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. ***Revista Antropolítica***, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016.

SANTOS, Lau. Èmí, Ofò, Asé: A Elinga e a Dança das Mulheres do Asé. ***Rev. Bras. Estud. Presença***, Porto Alegre, v. 10, n. 3, p.1-26. , 2020.

SANTOS, Lau. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. ***Revista da ABPN***, Goiânia, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev., p. 95-112, 2020.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma biografia. 2º edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Ancestralidade: entre a genealogia e os caminhos do encantamento

Fernando Marques Camargo Ferraz UFBA

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O presente artigo deseja rastrear os sentidos empregados à noção de ancestralidade dentro do campo das danças negras. A partir de obras de referência no campo da dança e dos estudos afro-brasileiros como Santos (2002), Oliveira (2007), Martins (2020), Sodré (2002 e 2005), Simas e Rufino (2020), bem como, dos estudos da diáspora como Gilroy (2007) e Glissant (2005) desejamos apresentar uma contribuição sobre os engendramentos artísticos, políticos e epistêmicos do tema.

Palavras-chave: ANCESTRALIDADE. PESQUISA EM DANÇA. DANÇAS NEGRAS. DIÁSPORA.

Abstract: This paper aims to trace the meanings used to the notion of ancestry within the field of black dances. From reference works in the field of dance and Afro-Brazilian studies such as Santos (2002), Oliveira (2007), Martins (2020), Sodré (2002 and 2005), Simas and Rufino (2020), as well as diaspora studies such as Gilroy (2007) and Glissant (2005) we wish to present a contribution on the artistic, political and epistemic engendering of it.

Keywords: ANCESTRALITY. RESEARCH IN DANCE. BLACK DANCES. DIASPORA.

Agô! Licença aos meus mais velhos, aos meus iguais e aos meus mais novos.

Gostaria de convidá-los a fazer uma momentânea interrupção. Permitir-se a uma prática breve, entrando em contato com a materialidade de nosso corpo. Ao som das ondas do mar fechamos nossos olhos e iniciamos friccionando as mãos umas nas outras, esquentando nossas palmas. Em seguida, realizamos com as mãos aquecidas um toque pela superfície de nossos corpos. Esse é um toque denso, há nele certa tensão muscular no deslizar da pele. Passamos pelos braços, ombros, pescoço, couro cabeludo, face, peito, plexo solar, ventre, costas, sexo, coxas, pernas, pés, sempre com um toque dinâmico, levemente pesado, como se ao deslizar sobre nosso corpo tirássemos camadas das peles mortas que carregamos. Não tenha pressa no percurso, sempre que possível friccione as mãos mantendo-as

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

aquecidas durante esse trajeto de limpeza e reconhecimento de nosso volume corporal.

Por fim, aquecemos mais uma vez as palmas e a colocamos sobre os olhos, num mergulho interno nos conectamos com a existência de nossos antepassados, que vieram a esse mundo. Crie a imagem de sua presença anterior, deixe que seu nome ancestral seja revelado. Não tenha pressa, busque um nome de família, não há necessidade que seja um nome de registro oficial, pode ser também um nome imaginado, mas que se conecte com um senso de anterioridade dessa presença. Medite como esse nome chegou até você? Por quais caminhos esse nome passou até que você se reencontrasse com ele? Após acolher esse nome deixe-o escoar em hálito e palavra, sussurre, profira sua alcunha em diferentes volumes. Com sua voz dê corpo a esse nome de família que lhe foi revelado. Experimente-o sem pressa... Faça ecoar sua presença. Após alguns instantes esquente novamente as mãos, deposite-as sobre seus olhos e imagine: se esse nome pudesse se transformar em uma fruta, que fruta seria? Encontre seu cheiro e gosto... nutra-se dela, saboreie calmamente... Para finalizar, friccione novamente as mãos, deslizando a pele aquecida pelo couro cabeludo, braços, peitos, ventre e onde mais sentir necessidade. Respire longa e profundamente, abra os olhos.

A proposição desse texto nasce de uma necessidade de pensar os significados desse conceito que também é uma prática: a ancestralidade. Esse intuito advém da demanda de se qualificar seu uso no campo das danças negras. Almejamos fazer um mapeamento introdutório de seus significados atribuídos. Como professor de um Programa de Pós Graduação, orientando trabalhos inseridos na temática das danças da diáspora negra, percebo frequentemente o uso do termo ancestralidade como episteme guia das investigações. Se seu papel é basilar para o entendimento das dinâmicas culturais intergeracionais, frequentemente é apresentada a partir do senso comum de pesquisadores e pesquisadoras, aparecendo hora como sinônimo vago de tradição e de uma ideia do sagrado. Nesse sentido, nossa contribuição tem o intuito de qualificar a reflexão nesse campo e apresentar um panorama dos principais autores e autoras e suas apreciações sobre o conceito de ancestralidade, suas similaridades e diferenças.

Nas últimas décadas, a abordagem de maior alcance e repercussão sobre o tema, no campo da dança, provavelmente tenha sido a obra *Corpo e Ancestralidade* de Inaicyra Falcão dos Santos, publicada inicialmente em 2002. Seu

ISSN: 2238-1112

estudo aborda a linguagem corporal e o aspecto educativo da tradição africano-brasileira, visando o desenvolvimento da criação artística. Embora não haja na obra uma definição exata do termo, ele aparece para referir-se a um conjunto de elementos estéticos e míticos presentes na tradição africano-brasileira, em especial ao universo mítico do tambor Batá, entre os Yoruba, na Nigéria e seus descendentes no Brasil. Esses princípios recriados e reconfigurados serviriam a investigações estético criativas no âmbito das técnicas de treinamento e das poéticas contemporâneas em dança, compondo os fundamentos metodológicos de uma proposição para o ensino das artes da cena. Essa metodologia nutrida por parâmetros matriciais compostos por ritos e mitos tradicionais, ultrapassa o referencial africano-brasileiro para projetar-se pluriculturalmente e indagar sobre os referenciais sígnicos vivenciados pelas estudantes.

A proposição da autora solicita uma aproximação com a própria história de vida das alunas, instigada pela leitura do livro *Bisa Bia, Bisa Bel* de Ana Maria Machado. Este livro ao propor o contato intergeracional entre a bisavó da protagonista e sua bisneta, uma voz interna imaginada conectando passado e futuro, aciona uma relação criativa sobre o sentido dinâmico e atualizado da tradição ao propor uma escavação pessoal pela história de vida de parentes idosos, trazendo para o corpo a ressonância dos sentidos captados nessa investigação/interlocução familiar. Se a investigação contribui na desmistificação de conceitos relacionados com a tradição cultural brasileira, retêm o conceito de ancestralidade ao sentido mais trivial da genealogia familiar. Vale ressaltar, entretanto, que muitos desdobramentos da proposição artística se expandem para a história da comunidade e do grupo social em que as alunas se inserem.

Desta forma, a pesquisa da artista evidencia-se por não negligenciar a própria experiência individual como critério de significação (COLLINS, 2019), propiciando um processo de reconhecimento e reconexão entre a história individual do artista em formação e a história e memória de seu grupo social e comunidade revisitados, presentificados e recriados pela proposição.

A reflexão sobre o impacto dessa obra de referência nos convida a traçar um olhar panorâmico sobre as políticas em torno da apreciação da noção de ancestralidade, analisando como a mesma tem influenciado o campo artístico diaspórico brasileiro. Nesse sentido, apresentamos a seguir ponderações sobre as intermediações entre arte, religião e política negras a partir das contribuições de

estudiosos sobre o tema. Esse estudo, obviamente, não supõe o esgotamento dos significados em torno da ancestralidade, pois também leva em consideração a multiplicidade de entendimentos que o termo congrega, bem como, as estratégias e vivências diversas que contribuem para seu entendimento.

Tensionamentos entre campos

Para empreendermos essa investigação no campo das danças negras é necessário compreendermos que, muitas vezes, existe uma indeterminação sobre as danças atreladas aos contextos cerimoniais dos terreiros, inseridas no contexto de manutenção das identidades religiosas, suas distinções de pertencimento e hierarquia, e a dança cênica, cuja linguagem e elaboração estética relacionam-se mais às subjetividades atuantes nos processos de encenação e criação coreográfica. Essa indistinção decorre do fato de que por muito tempo se reconheceu o fazer das chamadas danças afro[1] como constituído pela releitura corporal dos símbolos, ações e códigos sociais pertencentes às comunidades litúrgicas africano-brasileiras, sendo que seu conhecimento detalhado, somente seria possível após um processo de iniciação na religião. Muitos artistas, inclusive, desenvolveram sua espiritualidade a partir da iniciação em religiões de matriz africana, cuja aproximação ocorreu após o contato com as práticas das danças afro, sendo essa iniciação artística um portal para o desenvolvimento de sua religiosidade e senso de ancestralidade.

Obviamente, não podemos negar que a aproximação das comunidades de culto, seja pelo viés da iniciação religiosa, seja pela presença em rituais públicos, garante uma experiência singular, pautada na percepção dos gestos, expressões, odores, sabores, compreensão do tempo, temperatura e sonoridades que enriquecem uma dimensão muito particular da aquisição de saberes sobre a simbologia afro-brasileira, variando-se conforme o grau e intensidade dessa aproximação.

Em minha prática artística, e aí incluo uma atuação múltipla como pesquisador, intérprete-criador, coreógrafo, professor e artista-militante das danças

[1] O termo utilizado aqui faz referência primordialmente aos repertórios coreográficos e metodologias de ensino de dança desenvolvidos por artistas e coreógrafos responsáveis pela criação dos balés folclóricos negros no país, como Mercedes Baptista, Marlene Silva, Domingos Campos, Emília Biancardi, Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King), entre muitos outros.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

afro, muitas vezes fui surpreendido por um certo estranhamento posto por colegas, negros e brancos, que determinavam o grau de legitimidade artística na produção das danças afro, atrelada à experiência na religião ou a presença de fenótipos negros no artista. Como se a apreensão das contribuições diaspóricas no campo da dança estivesse obrigatoriamente determinada pela religiosidade ou posicionamento étnico racial do sujeito em questão.

Acredito que as práticas de apropriação indevida, a exploração mercantil e banalização dos significados religiosos contidos nas danças afro podem ocorrer independentemente da localização racial e ou religiosa do artista. O que não significa estar cego aos sintomas do racismo estrutural no país, nem de reconhecer os privilégios e as responsabilidades implicadas em ser um artista-pesquisador de pele branca nesse campo.

Aliás, devemos ter em mente que o conhecimento simbólico atrelado às danças afro pode ser desenvolvido a partir de um complexo de atitudes que implicam seja o estudo sistematizado de uma bibliografia sobre os saberes da simbologia afro-brasileira, tanto acadêmica, quanto a produzida por reconhecidos sacerdotes-autores, seja pela vivência nas comunidades religiosas ou, também, em coletivos artísticos em que as gestualidades e ritmos do universo simbólico tradicional negro são praticados e estudados, bem como, na indagação interiorizada sobre os afetos decorrentes desses aprendizados múltiplos.

Se as conexões entre os espaços culturais laicos e religiosos se intermisturam, ao ponto de nos perguntarmos se a preocupação em distingui-los não seria uma tentação cognitiva descartiana e colonial, devemos ter em mente que o campo das danças negras, em especial as chamadas danças afro-brasileiras, nasce longe das formalidades protocolares da iniciação religiosa, seus preceitos e tabus – estes são apenas mais um dos seus possíveis elementos constituintes e/ou inspiradores. Esse fazer de dança possui uma história que decorre do fazer de coreógrafos empenhados em elaborar uma poética fusionada de inúmeros elementos, entre os quais: gramáticas eurocentradas de dança, a dança moderna negra estadunidense, as danças litúrgicas africano-brasileiras e uma enormidade de passos, movimentos e repertórios tradicionais afro-diaspóricos.

É verdade que esses criadores desenvolveram interlocuções diversas com as comunidades terreiro, sendo que cada um possuía posicionamentos e vinculações religiosas particulares. Entretanto, suas danças foram concebidas,

ISSN: 2238-1112

especialmente, nas salas de aula e ensaio, ambicionando representatividade negra na produção dos palcos dos teatros. Elas surgiram na interseção dos sentidos que dançarinos e coreógrafos forjaram a partir de suas vivências políticas, religiosas, mas, sobretudo, suas práticas e formações artísticas. Desta forma, vale ressaltar que o diálogo com as danças rituais do candomblé foi apenas um dos traços possíveis que compuseram esses repertórios. Nesse sentido, se o manuseio de símbolos religiosos, sua ressignificação e recriação em espaços profanos necessita de uma série de cuidados e preparações, condicionar automaticamente a cada nova aparição desses signos uma autorização religiosa necessária, implica, também, desconsiderar décadas de arranjos, negociações e configurações ocorridas no campo da dança cênica. Essa licença, quando necessária, deve acontecer a partir dos diálogos e trocas de saberes com as pessoas da religião tecidos durante o processo de criação, havendo em cada interlocução uma necessidade particular. Essa composição não deve ser julgada por avaliadores externos ao processo, que monopolizam para si o juízo do que é segredo ou material cênico.

Contraditoriamente também me parece acertado afirmar que os tensionamentos entre intensidades e intenções sagradas e profanas, ordinárias e transcendentais fazem parte do campo das danças afro-brasileiras e sempre estiveram presentes em sua produção, negar ou ressaltar demasiadamente esse tensionamento parece decorrer de um desconhecimento de sua história. Em territórios historicamente violados, disputas e tensionamentos serão sempre a tonalidade ordinária.

Outro fator relevante a ser considerado é que a relação entre os artistas das danças afro e sua inserção nas comunidades de culto nunca foi homogênea e que, independentemente de suas origens sociais, vinculações religiosas ou racialidades assumidas ou a eles aplicadas, a qualidade de seus trabalhos artísticos nunca foi necessariamente proporcional a estas relações.

Percebi também que, dentro da dicotomia entre o universo religioso e artístico, a percepção dos não-saberes, a atenção dada aos segredos da religião, com aquilo que não está dado, com o incompreensível, as perguntas não respondidas aos “de fora”, os mistérios, também poderiam afetar as criações, gerando indagações, alimentando subjetividades criadoras. Afinal, nas relações entre segredo e saber, as restrições aos conhecimentos litúrgicos também estão presentes na própria religião. No mais, há uma questão fundamental sobre

ancestralidade, seu entendimento também se configura por uma atenção interna. A partir dessa escuta interiorizada práticas e conhecimentos compartilhados por antepassados, saberes comuns entre descendentes, podem constituir representações simbólicas, arquetípicas, cuja percepção inconsciente desperta experiências e compreensões particulares, acessa dimensões profundas de nosso ser, inclusive aos que não são membros de uma comunidade, mesmo estrangeiros construímos associações, afetos e empatias.

Cabe indagar o que determinados conhecimentos dizem sobre minha história e meu corpo; o que certos acontecimentos revelam sobre minha vivência? Como percebo determinadas energias e o que elas significam pra mim, como elas me afetam? Como dou sentido a determinadas experiências, para além de um laço sanguíneo dado, de um parentesco? Como recupero no meu cotidiano e na minha memória sensações que dotam a vida de significado? Sob esse sentido, talvez a ancestralidade esteja menos fechada a uma árvore genealógica e mais aberta a uma arqueologia das sensações...

Caráter político da noção de ancestralidade

Ao refletir sobre as personagens construtoras da história das danças afro, não podemos isentar-nos de elaborar uma visão crítica das relações de poder que as perpassam. A reconstrução analítica das narrativas oficiais deve realocar grupos invisibilizados em destaque, valorizar linguagens artísticas estigmatizadas e também rever leituras maniqueístas. Sua história é fruto da articulação de diversas identidades construídas socialmente, onde acesso a formação profissional, escolha dos procedimentos de criação, processos de racializaçao e estereotipia, engajamentos políticos e sociais mesclam-se no momento da inserção social do artista no campo da dança.

Nesse sentido, o filósofo Eduardo Oliveira (2007) relata como a própria noção a respeito da ancestralidade tornou-se um elemento de disputa. “ Ele está em disputa nos movimentos negros organizados, nas religiões de matriz africana, na academia e até mesmo nas políticas de governo” (OLIVEIRA, 2007, p. 247). Essa mobilização aciona dimensões que agenciam a ancestralidade como significante político de tradição, um senso de senioridade que legitima afirmativamente elementos da cultura afrodescendente, implicando dimensões identitárias e de

ISSN: 2238-1112

pertencimento cultural. Esse uso, que se transfere da ordem cosmológica para a ideológica pode, entretanto, sofrer simplificações conservadoras.

Esse risco assume uma configuração semelhante à discussão sobre a noção de tradição, diáspora e afrocentricidade sugerida por Paul Gilroy (2012), ao fazer a crítica a retórica do apego à tradição no pensamento afrocêntrico. O autor ao analisar a relação entre tradição, modernidade, temporalidade e memória social na cultura do Atlântico negro adverte sobre os processos maniqueístas e binários das políticas culturais negras, afirmando que os processos particulares de reacomodações culturais da diáspora incitam-nos a reconhecer o caráter não tradicional da tradição, um conjunto de experiências assimétricas e instáveis.

> O termo "tradição" não está agora sendo usado nem para identificar um passado perdido nem para nomear uma cultura de compensação que reestabeleceria acesso a ele. Ele não se encontra em oposição à modernidade, nem deve conjurar imagens íntegras da África que possam ser contrastadas com o poder corrosivo, afásico, da história pós-escravidão das Américas e do Caribe ampliado. (GILROY, 2012, 371)

Essa ponderação nos informa sobre os riscos das expectativas de autenticidade e pureza cultural, as vezes assumidas nas configurações da diáspora, implicando na necessária crítica à oposição binária entre tradição e modernidade/contemporaneidade, afirmando o papel do presente, seja na ativação da memória social, seja na ativação dos sensos comunitários nas culturas negras pelo mundo.

Muniz Sodré (2002) em *O Terreiro e a cidade* chama atenção sobre um senso local, familiar, patrimonial e territorial da sacralidade afro-brasileira nos terreiros, essa dimensão aciona e fortalece laços de solidariedade em torno de uma noção de linhagem definida como:

> o conjunto das relações de ascendência e descendência regido por uma ancestralidade que não se define apenas biologicamente, mas também política, mítica, ideologicamente. Patrimônio é algo que remete à coletividade, ao antiindividualismo (SODRÉ, 2002, pg74).

O autor também chama atenção para a noção de Arkhé, "uma linha de continuidade entre Origem e Destino, definida pela noção de *axexê,* que designa tanto os ritos mortuários como os princípios fundadores, a ancestralidade, a Origem" (SODRÉ, 2002, p. 103), esse senso de conexão articula-se, sobretudo, pela sua anterioridade em atualização contínua. Aqui a apreensão da tradição não se faz isolada dos contatos intergeracionais e da dimensão conectiva e relacional desse

ISSN: 2238-1112

encontro. Essa conexão ressalta a dimensão ética e solidária dos modos de saber africanizados.

Há nos saberes da tradição e nas suas formas de educação iniciática, uma temporalidade múltipla que inclui passado e futuro, anterioridades e alteridades tramadas, dimensões subjetivas e coletivas integradas. Sodré aponta que no contexto brasileiro, a persistência das comunidades terreiro, deveu-se a preservação de conhecimentos na organização de suas comunidades e lógicas de solidariedade, para além do individualismo da lógica predatória e consumista capitalista. Os saberes concentrados pelas comunidades estabelecem uma dinâmica complexa, cuja natureza está sempre a estabelecer relações entre a tradição e a atualização desses saberes. À potência de suas simbologias e a eficácia de suas ritualidades sintonizam-se a manutenção dos elos intergeracionais, a continuidade dos processos iniciatórios, a coesão dos elos grupais para a preservação dos saberes e, simultaneamente, de seus segredos, em torno do qual vibram potências aglutinadoras.

> **A incompletude abre espaço para a força de realização**, *axé,* o que também se denomina "mistério". **O mistério, força que aciona a relação de segredo, não é algo posto a serviço de uma falta**, de um rombo originário na existência do sujeito (tal é a ontologia básica da cultura ocidental), porque não existe para a cultura negra a pressuposição de uma falta ontológica, de um Pecado Original. **O mistério volta-se para a expansão do ser**. A força da *Arkhé* negra é, portanto, o próprio movimento de vida. Nietzsche intuiu essa *outra* visão do mundo. Veja a sua ideia de um "eterno retorno". O que retorna? A vida, a vida retorna sempre, como vontade, poder, força. E retorna porque **há sempre algo que escapa à resolução absoluta do mundo**, à irreversibilidade da morte (SODRÉ, 2002, p.118, grifos nossos).

Portanto, podemos arriscar que o saber possui uma potência trajetiva e relacional, ele é constituído por uma dimensão ritualizada e experiencial. É antes um percurso vivenciado que um objeto do qual se possui em definitivo. Nesse contexto, o papel do segredo, sua relação com o conhecimento de um universo cósmico complexo, habitado por entes humanos e não humanos, presenças naturais, sobrenaturais e transcendentais, não é acabar consigo mesmo, desvendar-se, mas se retroalimentar constantemente. Essa lógica contradiz a pulsão produtivista e racionalista da modernidade ocidental, na qual a natureza possui apenas uma função extrativista a ser controlada pelo desejo do sujeito antropocêntrico e sua gana de a tudo catalogar, classificar, disciplinar e explorar. Em oposição a essa

ISSN: 2238-1112

lógica um jogo de anterioridades e diversidades atuam para o encantamento de energias sensíveis, as quais falaremos adiante.

> No auô, no segredo nagô, não há nada a ser dito que possa acabar com o mistério, daí sua força. **O segredo não existe para, depois da revelação, reduzir-se a um conteúdo (linguístico) de informação**. O segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição do axé, da existência e vigor das regras do jogo cósmico. Elas circulam como tal, como auô, sem serem "reveladas", porque dispensam a hipótese de que a Verdade existe e de que deve ser trazida a Luz (SODRÉ, 2005, 107)

É necessário ressaltar também que os estudos sobre as liturgias afro-brasileiras, das quais a noção de ancestralidade é um princípio fundante, formulam-se historicamente através da articulação entre diferentes discursos e práticas, como: os saberes nativos dos sacerdotes e seus iniciados, a intervenção vigilante e reguladora do Estado (na figura das ações violentas e racistas de seu aparato repressivo, seja policial ou médico-sanitário) e a fala dos antropólogos, responsáveis pela disseminação de sistematizações sobre os cultos. Os estudos clássicos elaborados por Pierre Verger e Roger Bastide, ao desejarem construir uma classificação das religiões africanas no Brasil ajudaram a reproduzir uma lógica associativa entre a legitimação de um modelo de culto nagô (local de suas pesquisas) em detrimento às práticas de outras comunidades terreiro, consideradas impuras. Nesse sentido, o trabalho de Lisa Earl Castilho (2010) e Stefania Capone (2018) evidenciam como a produção antropológica contribuiu para a reprodução de uma série de sensos comuns referentes a oposição binária entre magia e religião, liturgias puras e degeneradas, tradição e modernidade.

Se essa distinção maniqueísta pode favorecer sentidos de pertencimento e preservação da memória das comunidades terreiro consideradas tradicionais, ela também corrobora com a ressonância de conexões simplistas entre a ideia de tradição como algo fixo, modelo paradigmático que pode inclusive favorecer a reprodução de noções essencialistas sobre ancestralidade, alheias a percepção de sua presença na modernidade negra e nas experiências descentradas e hibridizadas da contemporaneidade. Assim, propomos que a percepção da ancestralidade não se limite a modelos canônicos elaborados por certa tradição acadêmica, ou pela filiação de determinada comunidade religiosa, mas na vivência corporificada de cada sujeito disponível a indagar-se sobre os elos genealógicos, comunitários e/ou afetivos experienciais encontrados no caminho.

O entendimento expandido sobre ancestralidade também navega por uma crítica a noção linear e ocidentalizada de tempo, em que as genealogias, constituídas por uma ordem sucessiva de parentesco sanguíneo, tornam-se guia e referência aos saberes anteriores. Aqui ressaltamos a importância de uma dimensão mais expansiva e cósmica forjada pela noção da temporalidade espiralada (MARTINS, 2020) na qual se integram sincronicamente presente, passado e futuro. Essa compreensão baseia-se pelas cosmo-percepções (OYEWUMI, 2021) africanas do mundo nas quais a dinâmica de nascimento, maturação e morte operam uma noção curvilínea e dinâmica de tempo, em que saberes são restituídos, recriados e revisados simultaneamente. É a partir dessa noção de tempo e de percepção da tradição como iteração (GILROY, 2007) que se institui um mecanismo permanente de reprocessamento em que se organiza a ancestralidade e suas poéticas e políticas na diáspora.

Dessa forma, defendemos que não se trata de reverenciar valores, saberes e práticas constituídos através de uma descendência contínua de filiações, mas atentar-se aos modos de articulação complexos e dinâmicos, muitas vezes constituídos por mais de uma referência, confluindo neles desconexões, interferências múltiplas, bem como, pensamentos de rastros e resíduos (GLISSANT, 2005), ressonâncias em rede de saberes e seus afetos. Esses elementos formulados por um regime geral de referenciação (OLIVEIRA, 2007), dependem de uma ética relacional, uma coletividade de alteridades a partir das quais organizam-se de maneira inclusiva e criativa experiências diversas.

Considerações finais

Apresentamos um panorama, obviamente incompleto, de estudos sobre a noção de ancestralidade e suas questões transversais ao campo da dança. No texto *Sobre não esquecer e lembrar* da cineasta e coreógrafa Carmen Luz ao analisar o legado do Mestre estadunidense Clyde Morgan indica as correlações éticas entre o conhecimento e a ancestralidade. Há nessa interrelação uma condensação de engajamentos espirituais, artístico-pedagógicos e militantes sob o qual se pauta a própria existência. Na prática artística se convoca e projeta uma memória atualizada, pela dança se engajam o ato de lembrar que aparece como gesto distributivo – lembrança e oferenda (LUZ, 2020).

Aqui a memória, mecanismo pelo qual, no tempo presente, se acessa as anterioridades que embasam e compõem a ancestralidade, não se reduz a repertórios engessados. Pelo contrário, articula-se a princípios éticos, políticos e com a noção de encantamento (OLIVEIRA, 2007; SIMAS e RUFINO, 2020), local de reconhecimento e possibilidade da ancestralidade.

> Um saber encantado é aquele que não passa pela experiência da morte. A morte é aqui compreendida como o fechamento de possibilidades, o esquecimento, a ausência de poder criativo, de produção renovável e de mobilidade: o desencantamento. Dessa forma, a perspectiva do encantamento implica na capacidade de transcendência da condição de morte- imobilidade- que assola os conhecimentos versados em monologismos/universalismos. (SIMAS e RUFINO, 2018, p.34)

São estabelecidos nessa dimensão ética do conhecimento ancestral ações entre o evocar, reivindicar, celebrar, recompor, retomar, imaginar, reconhecer, compartilhar, atualizar e ensinar sobre as alteridades passadas. Não à toa muitas dessas ações solicitam o prefixo “re”, não como mera cópia, mas como repetição transformadora, ato de renovação, instituindo a presença de uma herança dinamizada, cujos fazeres ritualizados fortalecem, quando não criam, os elos comunitários. Essa conexão entre diferentes espaços tempos é sempre uma relação responsiva/responsável (SIMAS e RUFINO, 2020), propiciadora do encantamento e do mundo como possibilidade.

Tigana Santana, em sua tese sobre a obra do filósofo Buseki Fu-Kiau, indica que na cultura bantu-kongo a ancestralidade não deve ser considerada como algo passado, definida por marcos temporais circunscritos, ao contrário, ela é constantemente atualizada ao conectar a pessoa a um senso coletivo de sua própria vida. A existência conecta o insondável mundo espiritual com a experiência do mundo físico, propõe relações cíclicas entre o início invisível da vida e seu fim visível, entre o devir e o derradeiro porvir.

Desta forma, pela ação da ancestralidade reconhecemos princípios éticos de contato intergeracional, de educação de uma escuta e atenção sensível, de uma presença no mundo pautada na relação entre seus entes componentes, configuramos poéticas políticas, cujo agenciamento no campo da dança concebe pelo corpo vetores de uma existência íntegra. O corpo ancestralizado está disponível, pela conjunção das presenças que converge, ao seu próprio inacabamento, vigor e sustento futuro. Sua experiência projeta ressonâncias longínquas e integrativas, oferece ao mundo uma perspectiva de fertilidade, vínculo

e transformação. Se a ancestralidade é conceito e prática sua urgência na vida coetânea é um campo de possibilidades a serem saboreadas.

A ancestralidade oferece uma resistência às lógicas de esvaziamento de si e do mundo, reage a brutalidade do pensamento único, da lógica acumulativa, descartável e produtivista do capital, ao possibilitar coexistir no tempo presente a celebração das anterioridades e a potência da construção de mundos futuros.

> Cultura é contexto; **ancestralidade é conceito e prática ao mesmo tempo** – atua como ideia, móbile da ação e carretel para a costura. O tempo ancestral é um tempo crivado de identidades (estampas). Em cada uma de suas dobras abriga-se um sem número de identidades flutuantes, colorindo de matizes a estampa impressa no tecido da existência. Por isso não é um tempo linear, por isso não é um tempo retilíneo. Ele é um tempo que se recria, pois a memória é tão somente um mecanismo de acesso à ancestralidade que tem como referência o corrente. **O devir é, portanto, o demiurgo da ancestralidade – e não o contrário!** (OLIVEIRA, 2007, p.246, grifos nossos)

Fernando Marques Camargo Ferraz
UFBA
fernandoferraz@hotmail.com
Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes pelo IA/Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODAN-UFBA, membro do Grupo GIRA (CNPq). Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, história e performance.

Referências:

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé**: tradição e poder no Brasil Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
CASTILHO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita**: a etnografia nos candomblés da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2010.
COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
GILROY, Paul**. O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, 2012.
GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2015.
LUZ, Carmen. Sobre não esquecer e lembrar. (2019) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. (2003) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na Filosofia da educação Brasileira. Curitiba: Ed. Gráfica popular, 2007.

SANTANA, Tiganá Neves. ***A cosmologia africana dos bantu-kongo por Busenki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil.*** Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. São Paulo, 2019.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: Edufba, 2002.

SIMAS, Luiz Antônio e RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SIMAS, Luiz Antônio e RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 2. ed., 1988.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed.: Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

ISSN: 2238-1112

Amefricanizar e afrocentralizar: o ensino das danças de salão por uma perspectiva feminista decolonial

Francisca Jocélia de Oliveira Freire (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Trata-se de um projeto de pesquisa no âmbito do Doutorado do Programa de Pós- graduação em Dança, da Escola de Dança da UFBA, que tem como objetivo estudar a relação histórica da origem das Danças de Salão com a influência reprodutiva de um pensamento tradicional hegemônico eurocêntrico, colonial, racista e machista. A proposta é trazer uma perspectiva estabelecida a partir de narrativas que tenham como base a análise de aspectos históricos culturais e sociais e que resgatem o protagonismo negro na história das Danças de Salão. Assim, esta pesquisa se propõe a construir uma perspectiva Amefricanizada Afrocentrada para o ensino das Danças de Salão, a partir de um olhar feminista decolonial sobre o seu processo histórico. Esta pesquisa se caracteriza como uma pesquisa-ação, a partir de Nunes e Infante (1996). Utiliza como referência Feitoza (2011), Martins (2011), Polezi (2011), Pazetto (2018) e Silveira (2018), que questionam o formato tradicional das Danças de Salão. A partir de uma ótica feminista, a pesquisa traz o debate em torno da decolonialidade a partir de Cruriel (2019) e Figueiredo (2020). Através da perspectiva feminista negra, interseccionalizando gênero, raça e classe, a pesquisa dialoga com Bairros (1995) e Carneiro (1995). Estabelece, ainda, um diálogo com Asante (2009) e Nogueira (2010), no que tange a perspectiva do ensino afrocentrado. Além disso, dialoga com Cardoso (2015), em seu trabalho sobre as escritas de Lélia Gonzalez, no que diz respeito à categoria “Amefricanidade” (GONZALEZ,1988).

Palavras-chave: DANÇA DE SALÃO. DECOLONIALIDADE. AMEFRICANIDADE. AFROCENTRICIDADE.

Abstract: This is a research project within the Doctoral Program of the Graduate Program in Dance, at the UFBA School of Dance, which aims to study the historical relationship of the origin of Ballroom Dances with the reproductive influence of traditional hegemonic eurocentric, colonial, racist and sexist thinking. The proposal aims to bring a perspective established from narratives that are based on the analysis of cultural and social historical aspects in order to rescue the black protagonism in the history of Ballroom Dances. Thus, this research proposes to build an Afro- American perspective for the teaching of Ballroom Dances, from a decolonial feminist perspective on its historical process. This research is characterized as an action research, based on Nunes and Infante (1996). Uses as reference Feitoza (2011), Martins (2011), Polezi (2011), Pazetto (2018) and Silveira (2018), who question the traditional format of Ballroom Dances. From a feminist perspective, the research brings the debate regarding decoloniality from Cruriel (2019) and Figueiredo (2020). Through a black feminist perspective, intersecting gender, race and class, the research dialogues with Bairros (1995) and Carneiro (1995). It also establishes a dialogue with Asante (2009) and Nogueira (2010), regarding the perspective of Afro-centered education. In addition, it dialogues with

Cardoso (2015), in his work on the writings of Lélia Gonzalez, regarding the category “Amefricanity” (GONZALEZ,1988).

Keywords: BALLROOM DANCE. DECOLONIALITY. AMERICANITY. AFROCENTRICITY.

1. Introdução

O presente trabalho “Amefricanizar e afrocentralizar: o ensino das danças de salão por uma perspectiva feminista decolonial”, trata-se de um projeto de pesquisa no âmbito do Doutorado no Programa de Pós-graduação em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O projeto tem como objetivo analisar a relação histórica da origem das Danças de Salão com a influência de um pensamento tradicional hegemônico eurocentrado, colonial, racista e machista reproduzido no ensino das Danças de Salão. Proponho uma perspectiva estabelecida a partir de narrativas que tenham como base a análise de aspectos históricos culturais e sociais para construção de um pensamento amefricanizado, afrocentrado. Isso ratifica um olhar contra-hegemônico pautado no feminismo decolonial, antirarracista, com aspectos fundamentais para que possam vir a promover ações pedagógicas decoloniais nos ambientes das Danças de Salão.

Em 2019 e 2020, no âmbito do Mestrado Profissional em Dança, no Programa de Pós-graduação Profissional em Dança da UFBA (PRODAN), desenvolvi uma pesquisa-ação tendo como objeto de pesquisa a relação entre as aulas de Danças de Salão e as questões de machismo e heteronormatividade. Essa experiência no Mestrado Profissional foi fundamental para concluir que, na sala de aula, é recorrente a utilização de um formato tradicional e tecnicista de ensino das Danças de Salão.

Além disso, os ambientes das Danças de Salão são lugares de forte reafirmação e reprodução de concepções acerca dos papéis estereotipados e determinados socialmente, fruto de construções sociais patriarcais e eurocêntricas. Questões que ganham forte visibilidade e discussão na atualidade, tais como o machismo, o sexismo, o feminismo, a heteronormatividade e os estudos de gênero, perpassam as Danças de Salão. Sabemos que o ensino, nesses ambientes, acontece de forma acrítica. Esse posicionamento político inviabiliza mudanças efetivas que rompam com a reprodução do *status quo*.

Esses estudos desenvolvidos no Mestrado Profissional em Dança foram relevantes por me permitirem acessar conceitos que viabilizaram a ampliação de outros olhares e novas questões para o desenvolvimento de uma pesquisa de doutorado em dança. Especificamente, o livro “Interseccionalidade”, de Carla Akotirene (2018), despertou a necessidade de estender os estudos acerca das questões presentes nas Danças de Salão, pois essa categoria teórica colabora para analisar de forma ampliada os atravessamentos que compõe os sistemas de opressão, tais como o cis-hétero-patriarcado, socialmente construído.

Tratar apenas das problemáticas referentes ao gênero seria insuficiente para compreender todo o contexto em que tais danças estão inseridas. Ademais, compreender que o feminismo, na perspectiva em que ele nasce, eurocêntrico e baseado em vivências e experiências de mulheres brancas, não atendeu e não atenderá às questões de todas as mulheres, “a crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade”. (LUGONES, 2014, p. 935).

Desta forma, as inquietações acerca do lugar em que se encontra o corpo negro nas Danças de Salão e o protagonismo que foi negado a este corpo na construção e, principalmente, na propagação da história contada sobre as Danças de Salão, passou a ser uma questão urgente. Pois, não cabe continuar com a disseminação de uma história que nega a efetiva participação negra na formação da cultura - não só do Brasil, mas, de toda a América Latina – e, neste caso específico, em um recorte cultural referente às Danças de Salão.

Assim, a busca por escritas e produções que tivessem, prioritariamente, mulheres negras como protagonistas, e que colocassem a questão racial também nas discussões, tornaram-se presentes. Nesta busca, veio o encontro com a categoria denominada “Amefricanidade”, cunhada pela antropóloga Lélia Gonzalez (1988).

> [...] Amefricanidade se insere na perspectiva pós-colonial, surge no contexto traçado tanto pela diáspora negra quanto pelo extermínio da população indígena das Américas e recupera as histórias de resistência e luta dos povos colonizados contra as violências geradas pela colonialidade do poder. A partir das resistências, como mecanismos estratégicos de visibilidade da história desses grupos, tem por objetivo pensar ‘desde dentro’ as culturas indígenas e africanas e, assim, afastar-se cada vez mais de interpretações centradas na visão de mundo do pensamento moderno europeu. (CARDOSO, 2014, p. 969).

ISSN: 2238-1112

Desta forma, o tema está articulado com a ***Linha 3 – Mediações culturais e educacionais em Dança,*** considerando o adensamento de investigação ***3.2 "Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas"*** (PPGDANÇA, UFBA, EDITAL 2021, MESTRADO. DOUTORADO, p. 13). Podemos verificar que a pesquisa proposta dialoga com aspectos apontados pela Linha 3 de investigação no que tange a:

> Pesquisas que abordam a produção de dança nos territórios da diáspora. Fomenta a produção de conhecimento crítico em torno dos fazeres e saberes engendrados pelas danças negras, concebidas como poéticas políticas que articulam e interseccionam modos de vida afro-diaspóricos, tradições, estéticas, corporalidades e cosmovisões. Corrobora com as reflexões críticas em pesquisas que se dedicam: [...] às políticas afirmativas e de representação étnico racial no campo das artes, à geração de epistemologias próprias, aos processos de estruturação e difusão de pedagogias e metodologias de ensino, aos diálogos e mediações entre tradição e contemporaneidade, às relações entre memória e ancestralidade, bem como às possíveis correlações desses temas nos territórios da diáspora negra no Brasil e no exterior. (PPGDANÇA, UFBA, EDITAL 2021, DOUTORADO, p. 13).

Portanto, a pesquisa apresenta uma perspectiva que busca o protagonismo negro na história das Danças de Salão, a partir de um olhar feminista decolonial, apontando as problemáticas evidenciadas pelo eurocentrismo hegemônico, pela colonização, pelo machismo e pelo racismo, entre outras categorias de dominação do corpo negro e sua participação na construção da cultura brasileira e latino-americana.

A partir deste olhar, a pesquisa propõe uma perspectiva amefricanizada de ensino afrocentrado para as Danças de Salão. Promove, ainda, questionamentos que rompem com estruturas instauradas pelo exercício de um poder opressor, que tem por objetivo " enfraquecer os oprimidos mais do que já estão, ilhando-os, criando e aprofundando cisões entre eles, através de uma gama variada de métodos e processos" (FREIRE, 2019, p. 190). Assim, promover uma perspectiva Amefricanizada Afrocentrada para o ensino das Danças de Salão, a partir de um olhar feminista decolonial sobre o seu processo histórico, é o objetivo da pesquisa.

2. As Danças de Salão e sua construção eurocêntrica

A visão de mundo e construção do conhecimento construída a partir da hegemonia eurocêntrica, que determinou a história contada sobre o descobrimento e

ISSN: 2238-1112

a construção do Brasil a partir da ótica do colonizador, é a mesma visão que estabeleceu a história das Danças de Salão: um olhar que colabora para "valorização da cultura eurocêntrica em detrimento da cultura indígena e africana, que durante o processo de colonização do Brasil foi marginalizada, renegada e discriminada" (FERREIRA; FREIRE; OLIVEIRA, 2019, p. 2030).

O contexto histórico que é reconhecido como ponto que indica a origem das Danças de Salão aponta que "Os primeiros movimentos para a dança de salão nascem na Europa, durante o Renascimento, nos séculos XV e XVI, principalmente nas cortes" (MARTINS; POLEZI, 2019, p. 3). Determinando, portanto, que as primeiras manifestações de danças em pares no Brasil resultam da chegada dos colonizadores.

> No Brasil só se tornou amplamente praticada com a vinda da família real portuguesa a partir de 1808 e as danças aqui praticadas tiveram principalmente influência cultural da Espanha com o fandango e as danças sapateadas, de Madrid, e Paris com as gaivotas e minuetos, e mais tarde com a valsa vienense, a primeira dança em par enlaçada na qual os dançarinos se dedicavam somente ao seu par. (MARTINS; POLEZI, 2019, p. 4).

A partir de tal ótica, foram legitimadas concepções que estão vinculadas a um projeto que alimentou e alimenta uma sociedade estruturalmente racista que, aliada ao mito da democracia racial, produziu uma alienação sustentada através da ideologia do branqueamento, cuja eficiência está nos resultados que produz: "o desejo de embranquecer (de 'limpar o sangue', como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura" (CARDOSO, 2014, p. 969).

A partir da pesquisa de Cardoso (2014), podemos considerar que a noção eurocêntrica acerca do conhecimento e da ideologia de branqueamento também foram implantadas nos espaços formais e não formais de ensino. Por isso, as Danças de Salão carregam um olhar colonial sobre sua construção. Consequentemente, ao longo do processo de desenvolvimento da atuação realizada em sala de aula por profissionais atuantes nas Danças de Salão, a reprodução de papéis construídos por uma sociedade eurocêntrica, patriarcal, machista, sexista, heteronormativa e racista foram normatizados.

Contudo, essa sociedade não estabeleceu apenas papéis acerca do que é ser homem e ser mulher. Mas, também disseminou que a origem das Dança de Salão parte dos salões da corte portuguesa, o que colaborou para manutenção de

um pensamento eurocêntrico de produção do conhecimento dentro do ensino e produção referentes às Danças de Salão, pois:

> A elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo. (QUIJANO, 2005, p. 126).

Assim, as aulas de Dança de Salão servem como mecanismo de propagação de um ideal imaginário de uma supremacia do colonizador, onde "sua ação é vista como benefício, e não como violência, o que resultou na alienação colonial, na construção mítica do colonizador e do colonizado" (CARDOSO, 2014, p. 969). Isso nos expõe que, nas aulas de Danças de Salão, prevalece ainda a utilização de um formato tradicional tecnicista de ensino de reprodução de movimentos e concepções, onde aspectos críticos relacionados à sociedade não são considerados de forma efetiva.

No entanto, é necessário investigar e questionar como o estilo europeu de dançar em pares influenciou, modificou e transformou as construções de dançar em pares no Brasil, e até mesmo de outros países da América Latina. Como o modelo eurocêntrico de dança interferiu na construção do Samba de Gafieira, do Tango e da Salsa, por exemplo? Afinal, essas danças se transformaram ao utilizar alguns aspectos característico da valsa para serem aceitas socialmente.

> Afirmar o *locus* de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressado e não situados. O *locus* de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo. (COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 19).

Avançar, no que diz respeito ao que foi construído e validado como referências teóricas e produção do conhecimento, é necessário para estabelecer outro ponto de partida, potencializar movimentos que identificam "a geopolítica do conhecimento que historicamente privilegiou e reproduziu o conhecimento hegemônico e eurocêntrico, rejeitando a continuidade de práticas epistemicidas" (FIGUEIREDO, 2020, p. 5). É o primeiro passo para voltarmos e tomarmos como base outras estruturas que não estejam atreladas ao modo hegemônico de pensar o mundo.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

> Desse modo, é importante que os processos educacionais envolvam as singularidades de cada sujeito e coletivo, enfatizando a sua importância sociocultural e política, como agente de uma história que é ao mesmo tempo individual e coletiva. (FERREIRA; FREIRE; OLIVEIRA, 2018, p. 175).

Esse pensamento pode ser desenvolvido dentro de uma proposta para o ensino das Danças de Salão a partir da afrocentricidade, perspectiva que "surge em oposição ao eurocentrismo que legitima uma supremacia racial e ao mesmo tempo inferioriza a raça negra. Durante muito tempo os negros foram vistos como incapazes de produzir sua própria história". (FERREIRA; FREIRE; OLIVEIRA, 2019, p. 2026).

Desta forma, a pesquisa se faz relevante ao indicar caminhos para promover transformações no formato predominante do ensino das Danças de Salão, traçando novas possibilidades para ações pedagógicas pautadas em concepções amefricanizadas e afrocentralizadas, que até então não foram estabelecidas em pesquisas referentes às Danças de Salão anteriores.

Portanto, aponta uma nova perspectiva sobre a história e ensino das Danças de Salão, considerando que refletir acerca da educação contemporânea nos estimula a investigar os processos que desejamos para um ensino "que provoque rupturas com formas e saberes que, durante séculos, foram impostas a nós pelos métodos e propostas de educação com intenção de perpetuar ideias colonizadoras". (FERREIRA; FREIRE; OLIVEIRA, 2018, p. 175).

3. Diálogos para transformar

Para o embasamento teórico das questões levantadas neste projeto, pretendo fazer uma revisão bibliográfica acerca das interpretações feitas sobre fatos históricos presentes nos trabalhos acadêmicos que apresentam as Danças de Salão como objeto de pesquisa. Dentre as publicações relacionadas a esse tema, estudarei as autoras Ried (2003) e Zamoner (2013) que apresentam aspectos específicos acerca das Danças de Salão na perspectiva tradicional.

Se fará necessário estabelecer diálogos com Feitoza (2011), Martins (2011), Polezi (2011), Pazetto (2018) e Silveira (2018), que discutem o formato tradicional no qual se encontram, costumeiramente, as aulas Danças de Salão, principalmente no que diz respeito aos papéis construídos de acordo com o gênero.

ISSN: 2238-1112

> Fica evidente a atuação da dança na conformação da ideologia heterossexual e sexista, que se sustenta na afirmação de que homens e mulheres são diferentes – e complementares – não apenas em relação a características corporais, mas em relação a características psíquicas, racionais, comportamentais, gestuais, sendo que essa suposta diferença é usada para justificar posições socioculturais atribuídas a homens e mulheres. (PAZETTO; SAMWAYS, 2018, p. 169)

Profissionais que estão propondo novas abordagens acerca das Danças de Salão, contribuem efetivamente para desconstrução de estereótipos de sociedades machistas e heteronormativas. Considerando que, no formato em que se encontram tais danças, a heteronormatividade "funciona como engrenagem de um mecanismo social que regula corpos e possibilidades de estar no mundo." (SILVEIRA, 2018, p. 6).

Essas questões podem ser interligadas com as intersecções estabelecidas por hooks (2013) com obras de Freire (1996; 2019), que apresentam questões que envolvem o fazer pedagógico. Aspectos importantes para analisar, questionar e refletir sobre os elementos que constituem a ação e formação das e dos professores, colaborando para reconhecer os limites encontrados nas e nos profissionais que estão atuando nos espaços de ensino de Danças de Salão. hooks nos aponta que:

> Paulo Freire, nos faz perceber que é necessária uma educação como prática da liberdade, uma educação que promova a emancipação do sujeito e da sua autonomia. Fomos ensinados a obedecer, fomos ensinados que o belo é o branco e o cabelo liso, que o berço da civilização é a Grécia e consequentemente a Europa. Ficou evidente que a ideia é que tudo fora desse contexto é atrasado e ruim. (FERREIRA; FREIRE; OLIVEIRA, 2018, p. 172).

Desta maneira, o que nos aponta Paulo Freire sobre a educação está correlacionado com a ***Linha 3 – Mediações culturais e educacionais em Dança***, na qual o projeto de pesquisa será submetido. Considerando o adensamento de investigação 3.2 ***"Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas",*** estabeleço um diálogo com Asante (2009) e Nogueira (2010), no que tange às discussões sobre a perspectiva do ensino afrocentrado, entendendo que a Afrocentricidade é "um pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos" (ASANTE, 2009, p. 93). Além disso, dialogo com a análise feita

ISSN: 2238-1112

por Cardoso (2015) acerca das escritas de Lélia Gonzalez (1988), no que diz respeito a Amefricanidade.

Para questões acerca do eurocentrismo, incluo Quijano (2005) e suas discussões sobre colonialidade do poder, considerando que, de acordo com autor, raça é uma categoria básica quando tratamos das relações construídas entre europeus e não-europeus. Essa compreensão que apresenta apenas dois modos de ser, um formato "dualista, de conhecimento, peculiar ao eurocentrismo, impôs-se como mundialmente hegemônica no mesmo fluxo da expansão do domínio colonial da Europa sobre o mundo" (QUIJANO, 2005, p. 122). Também traço um diálogo com Costa e Grosfoguel (2016) acerca da decolonialidade na busca de estabelecer:

> [...] a abertura para o diálogo crítico com o propósito de construir um paradigma para a próxima revolução , na qual a luta por uma sociedade mais igualitária, democrática e justa, a busca de soluções para o patriarcalismo, o racismo, a colonialidade, o capitalismo possam estar abertas para as diversas histórias locais (COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 21).

Para abordar a decolonialidade, a partir de uma ótica feminista, trago Cruriel (2019) e Figueiredo (2020) como referências.

> As propostas decoloniais, em suas diversas expressões, têm oferecido um pensamento crítico para entender a especificidade histórica e política de nossas sociedades desde um paradigma não dominante que mostra a relação entre modernidade ocidental, o colonialismo e o capitalismo, questionando as narrativas da historiografia oficial e mostrando como se conformaram as hierarquias sociais. (CRURIEL, 2019, p. 32).

O que colabora para estabelecer um outro olhar acerca da história e também do ensino das Danças de Salão, partindo da perspectiva de que:

> [...] a experiência pessoal, a experiência vivida e compartilhada é para nós, pesquisadores e pesquisadoras negras, uma evidência muito importante, já que é a base de nossa reflexão e teorização. Nesse sentido é que a metodologia proposta pelo feminismo negro destaca o diálogo mais horizontal, a empatia e, muitas vezes, a autoetnografia como método prioritário de pesquisa (FIGUEIREDO, 2020, p. 9).

Para tratar de gênero, raça e classe por uma perspectiva feminista negra dialogo com Bairros (1995) e Carneiro (1995). Essas autoras nos proporcionam uma reflexão sobre "um perfil de uma tradição intelectual subjugada também em função de critérios epistemológicos que negam a experiência como base legítima para a construção do conhecimento" (BAIRROS, 1995, p. 463). Além de proporcionar uma análise acerca da "insustentabilidade da tese da mobilidade social individual para

responder aos problemas dos negros manifesta-se na impossibilidade de se travar o confronto real colocado pelo conflito racial" (CARNEIRO, 1995, p. 552).

No que diz respeito aos estudos de gênero, sexualidade e processo histórico, que colaboram para estabelecer estas noções a partir do feminismo, trago como referências Butler (2003), Louro (1997), Saffioti (2015) e Oyewùmí (2004). Nos estudos acerca do gênero, "cada feminista enfatiza[r] determinado aspecto do gênero, havendo um campo, ainda que limitado, de consenso: o gênero é a construção social do masculino e do feminino" (SAFFIOTI, 2015, p, 45). Portanto, é necessário o entendimento de que gênero é algo construído socialmente, e, desta forma, passível de mudanças.

> Porque gênero é socialmente construído, a categoria social "mulher" não é universal, e outras formas de opressão e igualdade estão presentes na sociedade, questões adicionais devem ser feitas: Por que gênero? Em que medida uma análise de gênero revela ou oculta outras formas de opressão? As situações de quais mulheres são bem teorizadas pelos estudos feministas? E de que grupos de mulheres em particular? Até que ponto isso facilita os desejos das mulheres, e seu desejo de entender-se mais claramente? (OYEWÙMÍ, 2004, p. 3).

Perceber essa categoria como algo que pode ter seu significado modificado é indispensável para tratar das estruturas pré-determinadas nas Danças de Salão e discutir as implicações do que representa a continuidade da reprodução de concepções tradicionais. A afirmação de Louro (1997, p. 17) indicando que "a segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito", pode ser diretamente relacionada às práticas das Danças de Salão que estabelecem para as mulheres determinados papéis que reforçam essa invisibilidade.

4. Caminhos metodológicos para o desenvolvimento da pesquisa

Esta pesquisa se caracteriza como uma pesquisa-ação, com o intuito de ser realizada no âmbito do Doutorado no Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança), da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem como objetivo analisar a relação histórica da origem das Danças de Salão com a influência reprodutiva de um pensamento tradicional hegemônico eurocentrado, colonial, racista e machista no ensino das Danças de Salão.

Nunes e Infante (1996) afirmam que o objetivo geral desta metodologia da pesquisa-ação é de "equacionar os problemas por meio do levantamento de

ISSN: 2238-1112

soluções e propostas de ações para transformação da realidade". O resultado do trabalho é proveniente da troca de saberes entre pesquisadores e profissionais da organização". (NUNES; INFANTE, 1996. p. 100).

Desta forma, para iniciar a pesquisa será imprescindível um levantamento bibliográfico que colabore no aprofundamento e entendimento dos conceitos e teorias utilizados. Paralelo a este trabalho, a realização de uma revisão bibliográfica acerca das produções acadêmicas que utilizam as Danças de Salão como objeto de estudo e apontam interpretações históricas acerca destas danças, de forma a identificar se a perspectiva apresentada pelos/pelas autores/autoras indicam algum indício do protagonismo do povo negro nas Danças de Salão.

Para compor a pesquisa será necessário fazer uma análise das políticas de branqueamento que colaboraram para o apagamento do protagonismo negro na formação da cultura brasileira e latina americana. Além disso, pretende-se realizar duas viagens a países que apresentam as Danças de Salão como representação da cultura nacional, o tango na Argentina e a salsa em Cuba.

Tais viagens terão por finalidade colaborar para observação de fenômenos que ocorreram, e ocorrem, na realidade, buscando identificar aspectos que denotam o branqueamento sofrido pelo tango e pela salsa. As viagens serão registradas através de filmagens, fotografias e entrevistas feitas com artistas, professores e dançarinos/as locais.

Uma das etapas da pesquisa será a aplicação de questionários específicos para as/os professores que atuam em turmas regulares de Danças de Salão, na cidade de Salvador, Bahia. Os questionários serão aplicados com o intuito de identificar possíveis aproximações ou distanciamentos entre as questões tratadas na pesquisa e o contexto das aulas ministradas pelas/pelos professores participantes.

Desta forma, tentar compreender quais perspectivas históricas são apresentadas durante as aulas de Danças de salão, identificando se dados históricos são considerados e apontados durante as aulas, se existe um momento de reflexão sobre tais fatos, se as questões históricas, culturais e sociais aqui levantadas são abordadas durante as aulas.

O trabalho final pretende traçar um panorama geral sobre o contexto histórico que determinou a origem das Danças de Salão, a partir de uma visão crítica ao eurocentrismo hegemônico. Buscando, ainda, correlacionar o resultado da

ISSN: 2238-1112

análise dos dados presentes nos questionários, da pesquisa de campo, do levantamento elaborado a partir da revisão bibliográfica e das políticas de branqueamento.

A partir disso, tecer uma crítica à influência do eurocentrismo na construção do discurso presente nas práticas pedagógicas das e dos profissionais de Dança de Salão, com o intuito de reinscrever o protagonismo do povo negro na relação histórica da origem das Danças de Salão. Desta forma, promover uma perspectiva Amefricanizada Afrocentrada para o ensino das Danças de Salão a partir de um olhar feminista decolonial sobre o seu processo histórico.

Considerações finais

O desenvolvimento desta pesquisa será um passo para traçarmos uma nova perspectiva para as aulas de Danças de Salão. No entanto, os resultados também serão de grande importância para colaborar na ressignificação do formato e das ações que compõem os ambientes onde tais danças acontecem, sejam bailes, eventos, coreografias ou espetáculos.

Será uma oportunidade para redirecionar o lócus da história das Danças de Salão, colocando em pauta aspectos importantes para entendermos como o processo de apagamento cultural, ocorrido no Brasil e na América Latina, colaborou para a formatação de uma Dança de Salão construída com base em uma cultura hegemônica eurocêntrica, colonial, racista, machista e heteronormativa.

Podemos considerar que a pesquisa também será importante no que diz respeito ao desenvolvimento de trabalhos acadêmicos, no âmbito do doutorado em Dança, que tratam das Danças de Salão como objeto de estudo, fator relevante para as próximas pesquisas e para o desenvolvimento das próprias Danças de Salão.

Francisca Jocélia de Oliveira Freire
UFBA
joceliafreiredancadesalao@gmail.com
Doutoranda em Dança PPGDança/UFBA (2021). Mestra em Dança pelo PRODAN-UFBA (2020); especialista em Metodologia do Ensino FSBA (2011). Licenciada em Dança (2008) e em Educação Física (2017), ambas pela UFBA. Professora de Artes no Ensino Fundamental II Nazaré- BA. Integrante do Grupo Gira- Grupo de Pesquisa em culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e Populares.

Prof. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
ameliaconrado@hotmail.com
Professora Dra. da Escola da UFBA. Atuou como docente junto à Faculdade de Educação da UFBA. É pesquisadora do PPGDanca. Líder do GIRA - Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares (Diretório dos Grupos Pesquisa do CNPQ). É coreógrafa e autora de artigos especializados em danças negras e populares, sua relação com estudos étnico-raciais, educação e diversidade.

Referências:

ASANTE, Molefi. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidade:** uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 93-110.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Rio de Janeiro: Editora Letramento, 2018.

BAIRROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, jan. 1995.

BUTLER, Judith P. **Problema de gênero:** feminismo e subversão identidade. 1. ed. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARNEIRO, Sueli. Gênero Raça e Ascensão Social. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 544-552, jan. 1995.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 965-986, jan. 2015.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas desde o feminismo decolonial. In: SEMANA DE REFLEXÕES SOBRE NEGRITUDE, GÊNERO E RAÇA, (7.), 2019, Brasília-DF. **Anais...** Brasília: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, 2019.

COSTA, Joaze Bernardino; GROSFOGUEL, Ramón. **Decolonialidade e Perspectiva Negra**. Brasilia: Scielo, 2016.

FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. ***Danças de Salão****:* os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências. Salvador, 2011. [85f.]. Dissertação (Mestrado em Dança). Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

FERREIRA, Danilo; FREIRE, Francisca; OLIVEIRA, Lorena. Ensino afrocentrado: uma proposta para estética negra na dança. In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM DANÇA. (6.), 2019, Salvador. **Anais...** Salvador: ANDA, 2019. p. 2023-2035.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FIGUEIREDO, Angela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. Revista **Tempo e Argumento**, [S.l.], v. 12, n. 29, p. 1-24, maio 2020.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. In: **Mujeres, crisis e movimiento:** America Latina e Caribe. Santiago: Isis International, 1988.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

HOOKS, Bell. A teoria como prática libertadora. In: **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas,** set./dez. 2014.

NOGUERA, Renato. Afrocentricidade e Educação: princípios gerais para um currículo afrocentrado. **Revista África e Africanidades**, v. III, p. 1-18, 2010.

NUNES, Joaquim Moreira Nunes; INFANTE, Maria. **Pesquisa-ação**: uma metodologia de consultoria. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero:** os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms**, Dakar, v. 1, p. 1-8, 2004.

PAZETTO, Debora; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem Queer das normas de gênero na dança de salão. **Revista educação, artes e inclusão**, v.14, n.3, p. 157-179, jul./set. 2018.

POLEZI, Carolina; MARTINS, Anderson. Condução e contracondução na dança de salão. **Horizontes**, 2019.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

RIED, B. **Fundamentos de Dança de Salão:** programa internacional de dança de salão; dança esportiva internacional. Londrina: Midiograf, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado, Violência**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. Pela urgência do fim da boa dama - os papéis de gênero na dança de salão. In: ABRACE, 2018. **Anais...** v. 19, n. 1, 2018.

ZAMONER, Maristela. **Dança de Salão:** conceitos e definições fundamentais. Paraná: Editora Protexto, 2013.

ISSN: 2238-1112

Desobediências poéticas: Afrofuturismo, transe, jogo e política

Henrique Cesar Hokamura Silva (UNICAMP)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber epistemes outras

Resumo: Este artigo disserta sobre os resultados parciais da pesquisa de mestrado *Desobediências poéticas: repensando a prática criativa na dança contemporânea sob uma perspectiva decolonial,* realizada no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da UNICAMP. A pesquisa investiga o estado corporal de transe e o movimento afrofuturista como dispositivos decoloniais na criação em dança contemporânea. Fundamentado nas características e classificações de jogos, propostas pelo filósofo francês, Roger Caillois, e o pensamento sobre performance, da artista brasileira Eleonora Fabião. O autor propõe ao leitor, através de um jogo performativo e um jogo-áudio, uma experiência prática sobre o estado corporal de transe e o movimento afrofuturista. Fazendo assim, desse texto, um artigo-performativo.

Palavras-chave: AFROFUTURISMO. TRANSE. JOGO. PERFORMANCE. POLÍTICA.

Abstract: This article discusses the partial results of the master's research Poetic disobediences: rethinking creative practice in contemporary dance from a decolonial perspective, carried out in the Graduate Program in Performing Arts at UNICAMP. The research investigates the trance body state and the Afrofuturist movement as decolonial devices in contemporary dance creation. Based on the characteristics and classifications of games, proposed by the French philosopher, Roger Caillois, and the thought about performance, by the Brazilian artist Eleonora Fabião. The author proposes to the reader, through a performative game and an audio-game, a practical experience on the body state of trance and the Afrofuturist movement. Thus, making this text a performative article.

Keywords: AFROFUTURISM. TRANCE. GAME. PERFORMANCE. POLITICS.

Introdução

Este artigo é um compartilhamento dos resultados parciais da pesquisa de mestrado intitulada *Desobediências poéticas: repensando a prática criativa na dança contemporânea sob uma perspectiva decolonial*. A pesquisa é realizada no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena - UNICAMP (PPGADC-UNICAMP). Somado ao compartilhamento dos resultados da pesquisa, há a proposição de diálogo com discussões realizadas na disciplina *Performance e Política: o jogo como dispositivo de encontro*, ministrada pelo Prof. Dr. Matteo Bonfitto e a Profa. Dra.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Melissa Ferreira no PPGADC-UNICAMP. As discussões levantadas na disciplina foram acerca do conceito de jogo e sua aplicabilidade na proposição de encontros entre pessoas.

A pesquisa tem como objetivo montar uma releitura coreográfica, em solo, do mito grego Narciso a partir de um imaginário afrofuturista. A obra referência desta proposta é *Ilusões Vol I. Narciso e Eco* (2019), da psicanalista e multiartista alemã Grada Kilomba. A pesquisa corporal do trabalho é fundamentada no estado corporal de transe, provocado a partir de sons e movimentações repetitivas, inibição e excitação do movimento.

Kilomba é referência para a pesquisa por ser uma artista contemporânea que trata, em suas obras, de temas sobre raça e decolonialidade. Em seu trabalho, *Ilusões Vol I. Narciso e Eco* (2019), obra escolhida para o processo de releitura na pesquisa, Kilomba se debruça sobre o mito grego Narciso para fazer uma crítica à branquitude contemporânea.

> Narciso foi um caçador muito belo, o mais belo entre todos, muito amado e desejado, mas que não amava ninguém, a não ser sua própria imagem. Já Eco, perdidamente apaixonada por Narciso, era uma ninfa que tinha sido amaldiçoada por Hera, esposa de Zeus, a ter a capacidade de apenas repetir a última palavra da frase que ouvia. Eco seguiu Narciso, que nem sequer prestava atenção em sua presença e, ao encontrá-lo olhando para a própria imagem na água, passa por força da maldição a repetir apenas as últimas palavras que ele fala, levando-o acreditar que estava sendo correspondido pelo espelho que via. (KILOMBA, 2019, p15)

O mito termina com Narciso morto por não ter conseguido fazer mais nada além de olhar a sua imagem refletida no lago. No local onde ele morreu, nasce a flor que hoje conhecemos por narciso. Após expor o mito original, Kilomba elabora, em cima da narrativa, uma crítica à branquitude, na qual a pessoa branca seria uma personificação do Narciso. Uma pessoa que só ama o que se parece com ela. E Eco seria o sistema da branquitude que, através da repetição, contribui para a manutenção do narcisismo branco. Essa temática já foi abordada também por pensadoras brasileiras. A psicóloga Cida Bento (2002) é uma das principais referências sobre o tema. Em sua tese de doutorado, intitulada *Pactos Narcísicos no Racismo* (2002), Bento expõe dados que mostram que pessoas brancas frequentemente contratam pessoas brancas para ocupar as vagas de trabalhos, enquanto pessoas negras não têm a oportunidade de estar nessa posição de contratante.

ISSN: 2238-1112

O afrofuturismo surge na pesquisa como herança de duas iniciações científicas realizadas pelo autor na graduação em dança da UNICAMP, nas quais, como resultados, foram enfatizadas a importância do cuidado da representação da negritude em cena. As reflexões sobre essas temáticas foram fundamentadas nas obras da escritora afro-americana bell hooks (2019) e do psicanalista martinicano Franz Fanon (2008). Os autores enfatizam que o desafio de artistas, filósofos e pensadores da contemporaneidade é criar e recriar imagens da negritude fora de uma visão estereotipada reproduzida pela mídia através do racismo recreativo (hooks, 2019). Sendo assim, o movimento afrofuturista é relevante para a pesquisa por propor uma volta ao passado objetivando uma ressignificação. Imagina-se, assim, um presente e um futuro no qual a negritude não seja marcada pelos traumas causados pelo colonialismo e pelo racismo.

O movimento foi nomeado de afrofuturismo pelo crítico cultural americano branco Mark Dery, em 1994. Dery, ao entrevistar o escritor Samuel Delany, o músico Greg Tate e a crítica cultural Tricia Rose, sobre a falta de ficção científica negra, cunhou o termo em seu ensaio *Black to the Future* (ROCHA, 2020).

> Para Dery, causava perplexidade a falta de ficção científica negra nos EUA já que afro-americanos vivem em um pesadelo sci-fi em que campos de força de intolerância invisíveis e intransponíveis frustram seus movimentos [e] a tecnologia é frequentemente usada contra os corpos negros. (JORNAL NEXO, 2020)

Apesar de Dery cunhar o termo afrofuturismo em 1994, o movimento já era percebido em 1950 no compositor jazzista Sun Ra, considerado um dos precursores do movimento afrofuturista. O músico propunha que o lugar das pessoas negras não era na Terra, mas sim no espaço. Utilizava, em sua expressão artística visual, elementos da cultura sci-fi, misturados com iconografias do Egito antigo (LIMA, 2019).

ISSN: 2238-1112

Foto 1: Sun Ra, imagem retirada da internet.

Paralelamente ao o afrofuturismo, a pesquisa investiga o estado de transe como possibilitador decolonial para criação em dança. Segundo Venício Neto (2003), doutor em psicologia, formado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), nós, seres humanos, possuímos 5 níveis de consciência, sendo que em cada nível há estados distintos de consciência. Nesse sentido, o transe está inserido no nível da consciência extática. Para melhor visualizar esta ideia, podemos observar a tabela abaixo, na qual temos, do lado esquerdo, a classificação dos cinco níveis da consciência apresentado por Neto (2003) e, do lado direito, os estados da consciência pertencentes a estes níveis.

Níveis da consciência	**Estados da consciência**
Adormecida	Sono, coma, sonambulismo, catalepsia e sono lúcido
Onírica	Sonho, estado hipnopônico, estado hipnagógico e devaneio.

ISSN: 2238-1112

Extática	**Transe**, hipnose, possessão e mediunidade.
Desperta	Letargia, estupor, regressivo, fragmentação, arrebatamento, histeria, vigília e hiperalerta.
Superior	Samádhi, nirvana, satôri e meditação.

Tabela 1: Relação entre Níveis e estados da consciência, segundo Neto (2003).

É importante ressaltar que, dentro das áreas da psicologia, psicanálise e psiquiatria, há uma ampla discussão sobre a temática da consciência. Os autores divergem sobre o que de fato é a consciência e como classificá-la. Dessa forma, a tabela apresentada acima é apenas um dos muitos recortes possíveis para classificar a consciência em níveis e estados.

Ao observar a tabela, notamos que o transe está inserido no nível de consciência extática, referente às experiências relacionadas ao êxtase. Segundo John White (1993), teórico utilizado por Neto (2003) em sua tese, “êxtase significa sair de um modo de pensamento e de percepção, biológica e culturalmente determinados, e entrar num outro modo" (p.15). O êxtase teria a capacidade de ampliar a percepção do corpo. Em diálogo com a minha orientadora, Profa. Dra. Juliana Moraes, surgiu o desejo de articular o conceito de decolonialidade com o estado de transe e possessão. São, portanto, pilares que interessam para a pesquisa.

Há uma grande discussão em torno do termo decolonialidade e seus fundamentos, mas, neste artigo, para orientar minhas reflexões, evoco o semiólogo argentino, figura central do pensamento decolonial latino-americano, Walter Mignolo (2008; 2019). Para realizar a ponte entre transe e decolonialidade, evoco o antropólogo escocês Ioan Lewis (1971).

Mignolo (2008) sinaliza que “a opção decolonial significa, entre outras coisas, aprender a desaprender” (p.290) e enfatiza a necessidade de uma desobediência epistêmica para a realização da perspectiva decolonial. Articulo o

estado corporal de transe e a possessão como imaginário decolonial para a criação em dança, fundamentado na ideia de desobediência (MIGNOLO, 2008), em diálogo com a pesquisa do antropólogo Ioan Lewis sobre o êxtase religioso.

Lewis (1971), pesquisou o êxtase religioso em determinadas comunidades do nordeste africano, região hoje conhecida como República Democrática da Somália. Considerou o estado de transe como sendo uma forma de possessão sobrenatural. A forma de possessão para alguns povos tribais, observados pelo autor, era vista de duas formas diferentes e conflitantes. Na primeira visão, o transe de possessão é entendido como a ausência da alma do sujeito no corpo (perda da alma). A segunda é a ideia da incorporação de uma força sobrenatural no corpo do sujeito. “A primeira interpretação reforça a perda de força vital, uma ‘despossessão’, a segunda enfatiza uma intrusão de força estranha” (LEWIS, 1971, p. 30).

Na época, não datada pelo autor, o estado de possessão era inicialmente visto como doença, restrita às mulheres. Estas possessões femininas não eram curadas pela expulsão da entidade possessora, mas sim, pela acomodação da entidade à pessoa possuída. “O espírito é domado e domesticado em vez de exorcizado” (LEWIS, 1971, p.31). O tratamento era realizado através de um culto feminino, no qual as integrantes promoviam regularmente experiências de possessão. Dentro deste ambiente feminino, a possessão não era entendida como maligna: “[...] O que os homens consideram doenças demoníacas, as mulheres convertem em êxtase clandestino” (LEWIS, 1971, p. 31).

Tais cultos femininos são entendidos por Lewis como movimentos de protestos dirigidos ao sexo dominante, pois “até um ponto considerável eles protegem as mulheres contra os abusos masculinos e oferecem veículo eficiente para a manipulação de maridos e parentes masculinos” (LEWIS, 1997, p. 32).

Dado este recorte específico sobre as experiências de possessão, faço agora o entrelaçamento entre o estado de transe, a possessão e a desobediência. Demonstrarei por que considero o estado de transe um fenômeno decolonial. A fundamentação está no caráter dos espíritos envolvidos nesse tipo de possessão: são desobedientes.

Segundo Lewis (1971), os espíritos não têm uma conduta moral. Cheios de maldade e malícia, atacam suas vítimas sem referências à conduta destas. Dessa forma, as mulheres possuídas por esses espíritos não podem se ajudar a si

mesmas, ao mesmo tempo, não possuem responsabilidade pelos atos incômodos realizados no subsequente tratamento. Elas estão, assim, inocentes; a responsabilidade cai sobre os espíritos. “Nesse contexto, a possessão funciona como auxílio aos interesses dos fracos e oprimidos que, de outra forma, contam com poucos outros meios efetivos para pressionar suas reivindicações por atenção e respeito” (LEWIS, 1971, p.33).

Ao expor o contexto do transe e da possessão como formas de desobediência, vemos sua importância social para época. Espero ter tornado compreensível minha visão sobre a decolonialidade tácita, presente no estado corporal de transe.

Jogo

Como dito no início, este artigo é um compartilhamento dos resultados parciais da pesquisa de mestrado intitulada *Desobediências poéticas: repensando a prática criativa na dança contemporânea sob uma perspectiva decolonial*, em diálogo com discussões realizadas na disciplina *Performance e Política: o jogo como dispositivo de encontro*, ministrada pelo Prof. Dr. Matteo Bonfitto e pela a Profa. Dra. Melissa Ferreira no PPGAC-UNICAMP. Na primeira parte do artigo, atualizei o leitor sobre os resultados parciais da pesquisa e os caminhos de pensamento trilhados para chegar até estas reflexões. Agora, inicio a discussão sobre o conceito de jogo e sua importância político social. Para consolidar os conceitos de jogo que serão apresentados no decorrer do texto, proponho jogar com o leitor através deste artigo, transformando-o, assim, em um artigo-performativo. Para iniciar o jogo, peço que você leitor observe as duas imagens abaixo e escolha uma. O motivo da escolha não convém. Apenas se lembre da imagem escolhida.

Foto 2 : Colagem de imagem feita pelo artista com ícones retirados da internet.

Ao escolher uma das duas imagens, você acaba de experimentar o conceito classificativo de jogo denominado *Alea*, definição usada para designar jogos nos quais o destino é a peça principal do jogo. Diante de jogos *Alea,* o jogador não faz uso de suas habilidades físicas e intelectuais, está exposto à aleatoriedade do jogo ou da sorte. Porém, antes de dar prosseguimento a essa discussão, comecemos do início.

O conceito de jogo é amplamente estudado por muitos teóricos, mas, para este artigo, fundamenta-se na discussão no filósofo francês Roger Caillois (1967), que construiu sua teoria do jogo a partir da obra *Homo Ludens* (1938), pesquisa desenvolvida pelo historiador cultural holandês Johan Huizinga. Na teoria do filósofo francês, há jogos variados, e dentro destes, de múltiplos tipos: “jogos de sociedade, de destreza, de azar, jogos de ar livre, de paciência, de construção, etc.” (CAILLOIS, 1967, p. 9). A princípio a palavra jogo evoca um imaginário de facilidade, risco ou habilidade. Cria-se assim, uma atmosfera de descontração e diversão, que acalma e diverte. O jogo, nada produz - nem bens, nem obras. Nem mesmo os jogos no qual há aposta de dinheiro “Os jogos a dinheiro, apostas ou loterias, não são excepção. Não criam riquezas, movimentam-na” (CAILLOIS, 1967, p. 9).

Por não influenciar na vida real, o jogo possui certa gratuidade que faz com que nos entreguemos a ele com indiferença. Desde o início, cada um de nós se convence de que o jogo não passa de uma fantasia agradável e de uma vã distração (CAILLOIS, 1967). Afirmação contemporaneamente controversa, ao considerarmos que o contato com um jogo proporciona uma experiência. E esta, por sua vez, transforma o indivíduo.

ISSN: 2238-1112

O termo jogo é também, por vezes, cunhado enquanto metáfora. Uma ideia ligada a totalidade de imagens, símbolos ou instrumentos necessários para uma atividade ou funcionamento de um conjunto complexo. “Assim, fala-se de jogos de cartas: conjunto das cartas; de jogos de xadrez: o conjunto das peças indispensáveis para jogar tais jogos.” (CAILLOIS, 1967, p.10). Estes são conjuntos completos e numeráveis, no qual, um elemento a mais ou a menos e o jogo torna-se impossível ou viciado. A não ser que, a adição ou a retirada de um ou vários elementos, seja com o intuito de restabelecer o equilíbrio entre dois jogadores de diferente força. “Do mesmo modo se falará em jogos de orgão: o conjunto dos tubos e dos teclados, ou de jogo de velas: o aparelho completo das diferentes velas de uma embarcação. Uma noção de totalidade fechada, completa e imutável” (CAILLOIS, 1967, p. 10). A palavra jogo, pode designar ainda o estilo de um intérprete, músico ou comediante. Ainda que presos a certas partituras e texto, não deixam de ser livres, dentro de uma certa margem para manifestar sua personalidade. Dado esses exemplos de como o termo jogo é empregado em sua diversidade, notamos que o jogo combina as ideias de limites, liberdade e invenção (CAILLOIS, 1967).

Além destas ideias, o jogo necessita de uma surpresa, um não saber o que virá a seguir. A cada passe de bola de um jogador de futebol há infinitas possibilidades de resultados, a cada peça movida no xadrez há diversos meios de respostas. Esta renovação constante e imprevisível do jogo, faz com que o jogador necessite inventar imediatamente uma resposta, dentro dos limites das regras do jogo.

Há também, jogos que não possuem regras, pelo menos não tão fixos e rígidos. Por exemplo, jogar as bonecas, os soldados, a polícia e ladrão, os aviões. Em geral, jogos que possibilitam uma improvisação em sua estrutura, no qual, o que interessa é o gozo de desempenhar um papel, de se comportar **como se** fosse algo ou alguém (CAILLOIS, 1967, p.28, grifo do autor).

A partir da introdução levanta sobre o termo jogo, Caillois propõe, a princípio, um denominador comum entre os jogos. Para o autor, o jogo seria uma atividade livre; delimitada; incerta; improdutiva; regulamentada; e fictícia.

ISSN: 2238-1112

Característica do jogo	
Livre	Se o jogador fosse a ele obrigado, o jogo perderia de imediato a sua natureza de diversão atraente e alegre.
Delimitada	Circunscrita a limites de espaço e de tempo, rigorosa e previamente estabelecidos.
Incerta	Já que o seu desenrolar não pode ser determinado nem o resultado obtido previamente, e já que é obrigatoriamente deixada à iniciativa do jogador uma certa liberdade na necessidade de inventar.
Improdutiva	Porque não gera nem bens, nem riqueza, nem elementos novos de espécie alguma; e, salvo alterações de propriedade no interior do círculo dos jogadores, conduz a uma situação idêntica à do início da partida.
Regulamentada	Sujeita a convenções que suspendem as leis normais e que instauram momentaneamente uma legislação nova, a única que conta.
Fictícia	Acompanhada de uma consciência específica de uma realidade outra, ou de franca irrealidade em relação à vida normal.

Tabela 2 - Características do jogo (CAILLOIS, 1967, p. 29-30)

Depois de apresentar as características do jogo, o autor classifica-os em quatro categorias: *Agôn, Alea, Mimicry e Ilinx.* As categorias têm como objetivo

ISSN: 2238-1112

de jogo a competitividade, a sorte, o simulacro e a vertigem, respectivamente. Caillois propões este princípio de classificação para poder repartir os jogos em um número pequeno e bem definido de categorias. Para exemplificar seu pensamento, relaciona as categorias com os seguintes jogos.

> Joga-se à bola, ao berlinde ou às damas *(agôn*), joga-se na roleta ou na loteria (*alea*), faz-se de pirata, de Nero ou de Hamlet (*mimicry*), brinca-se, provocando em nós mesmos, por um movimento rápido de rotação ou de queda, um estado orgânico de confusão e desordem (*ilinx*). (CAILLOIS, 1967, p. 32, grifo do autor)

Para entender melhor as categorias de classificação e seus conceitos, eu opto por organizar a seguinte tabela.

Classificação dos jogos	
Agôn	Grupo de jogos que aparece sob a forma de competição, ou seja, como um combate em que a igualdade de oportunidades é criada artificialmente para que os adversários se defrontem em condições ideais, susceptíveis de dar valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor. Trata-se sempre de uma rivalidade que se baseia numa única qualidade (rapidez, resistência, vigor, memória, habilidade, engenho, etc), exercendo-se limites definidos e sem nenhum auxiliar exterior, de tal forma que o vencedor apareça como sendo o melhor, numa determinada categoria de proezas,
Alea	Designa-se todos os jogos, em clara oposição ao *agôn*, numa decisão que não depende do jogador, e na qual ele não poderia ter a menor das

ISSN: 2238-1112

	participações, e em que, consequentemente, se trata mais de vencer o destino do que um adversário. Melhor dizendo, o destino é o único artífice da vitória e esta, em caso de rivalidade, significa apenas que o vencedor foi mais bafejado pela sorte do que o vencido. [...] A *alea* assinala e revela a benevolência do destino. O jogador, face a ele, é inteiramente passivo, não faz uso das suas qualidades ou disposições, dos seus recursos de habilidade, de força e de inteligência. Limita-se a aguardar, expectante e receoso, as imposições da sorte.
Mimicry	Qualquer jogo supõe a aceitação temporária ou de uma ilusão, ou, pelo menos, de um universo fechado, convencional e, sob alguns aspectos, imaginário. No mimicry, além da ilusão deste universo, o sujeito joga fazer crer a si próprio ou/e a fazer crer aos outros que é outra pessoa. Esquece, disfarça, despoja-se temporariamente da sua personalidade para fingir uma outra. [...] O prazer é o de ser um outro ou de fazer passar por outro, a representação teatral e a representação dramática entram diretamente neste grupo.
Ilinx	São os jogos que assentam na busca da vertigem e que consistem numa

ISSN: 2238-1112

	tentativa de destruir, por um instante, a estabilidade da percepção e infligir à consciência lúcida uma espécie de voluptuoso pânico. Em todos os casos, trata-se de atingir uma espécie de espasmo, de transe ou de estonteamento que desvanece a realidade com uma imensa brusquidão.[...] Há vários procedimentos físicos que as provocam: o volteio, a queda ou a projecção no espaço, a rotação rápida, a derrapagem, a velocidade, a aceleração de um movimento retilíneo ou a sua combinação com um movimento giratório. Existe, em paralelo, uma vertigem de ordem moral, que se apodera subitamente do indivíduo. Essa vertigem associa-se habitualmente ao gosto, normalmente reprimido, pela desordem e pela destruição.

Tabela 3 - Classificação dos jogos (CAILLOIS, 1967, p. 33-46)

Estas quatro categorias são enquadradas por Caillois em dois pólos antagônicos, *paidia* e *ludus* (1967). No qual, o primeiro “reina um princípio comum de diversão, turbulência, improviso e despreocupada expansão, através do qual se manifesta uma certa fantasia” (CAILLOIS, 1967, p. 32). No segundo, essa exuberância alegre e impensada é absorvida por regras convencionais, imperiosas e incómodas. Que propiciam incessantemente a criação de obstáculos com o propósito de dificultar a consecução do objetivo desejado (CAILLOIS, 1967).

O autor continua o livro exibindo como estas classificações se relacionam com a sociedade e cultura. Demonstra como interações entre *paidia, ludus*, *agôn, alea, mimicry* e *ilinx*, se manifestam na sociedade. Mas esse artigo não se interessa

ISSN: 2238-1112

em fazer uma apresentação aprofundada da obra de Caillois. Mas sim, apresentar seus conceitos bases e relacioná-los com a pesquisa “Desobediências poéticas: repensando a prática criativa na dança contemporânea sob uma perspectiva decolonial”.

Partida

Fundamentado nas classificações de jogo propostas por Caillois e as reflexões sobre afrofuturismo e transe, surgidas na pesquisa *Desobediências Poéticas*. Proponho, com o objetivo de aproximar de forma prática, o leitor à pesquisa, duas experiências de jogo. Um jogo-performativo e um jogo em áudio. Entretanto, o leitor poderá participar apenas de uma dessas experiências. E sua escolha já foi decidida pelo destino, no momento que optou entre uma das duas imagens que foram apresentadas acima (ver foto 2).

Cada experiência de jogo possui uma proposta diferente. A primeira tem o intuito de aproximar o leitor ao movimento afrofuturista, a partir de um jogo performativo inspirado na ideia de programa performativo da artista Eleonora Fabião (2008; 2013). A segunda, jogo em áudio, propõe um jogo inspirado na classificação de ilinx para compartilhar, mesmo que em intensidade menor, o estado de transe discutido na pesquisa *Desobediências Poéticas*. A primeira proposta chamo de “recebo futuros”, à segunda “ritos de passagem”.

Se você leitor chegou até aqui, espero que esteja apto a jogar. Dado que para ter uma experiência completa sobre as reflexões levantadas nesse artigo é preciso da realização prática do jogo. Nas palavras de Grotowski, invocadas por Fabião, “O Performer, com maiúscula, é o homem da ação. Pode compreender, apenas se faz. Faz ou não se faz. O conhecimento é um problema do fazer” (Grotowski apud Fabião, 2008, p. 241). Porém, é claro, como nos lembra Caillois, o jogo precisa ser livre. O jogador não deve ser forçado a jogar. Nesse sentido, se o leitor não se sentir à vontade para jogar, sugiro que pare a leitura neste parágrafo, tendo em vista que não poderá ter uma experiência completa do que este artigo-performativo propõe. Mas é apenas uma sugestão. Seja livre.

Antes da partida começar, um contexto sobre jogo performativo e o estado de transe.

Jogo performativo

Eleonora Fabião (2008), entende programa performativo sendo "um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada" (p. 237). Cada programa performativo carrega em si uma potência de ativar experiências aos indivíduos, tanto os que realizam-os quanto aqueles que os presenciam. Experiências entendidas como um acontecimento que define um antes e depois, um corpo pré e um corpo pós experiência. Sendo assim, uma experiência é necessariamente um acontecimento que causa uma transformação ao indivíduo que a presencia, podendo ter escalas de transformações variadas e relativas. Nesse sentido, podemos dizer que um programa performativo cria corpos, tanto naqueles que os performam, quanto aqueles que presenciam a performance. Essa potência criativa dos programas, os tornam ferramentas poéticas, e instantaneamente políticas.

Segundo Fabião (2008), os artistas que trabalham com programas performativos são interessados "em relacionar corpo, estética e política através de ações" (p. 237). Estas ações têm por objetivo buscar formas diferentes de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados. Uma tentativa de deshabituar o corpo, escovar a contra-pêlo o cotidiano (FABIÃO, p. 237). O performer quando executa um programa performativo não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas sim, elaborar conteúdos com o espectador a partir da experiência promovida pela performance. Sobre esta relação entre performer e espectador, Fabião comenta:

> O espectador é um elemento fundamental na trama performativa porque é estimulado a posicionar-se. [...] São chamados que implicam não num ensaio psicológico de posicionamento, mas em tomadas de posição imediatas. A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora. (2008, p.243)

Para a autora, o performer, a performance e o programa performativo não se importam se o espectador vai gostar ou não da performance (dado que o deshabituar da performance pode causar certo estranhamento aos olhos de quem a presencia), a importância está no fato do acontecimento atravessar o espectador.

Nesse sentido, inspirado pelo pensamento de Fabião "onde bom senso e senso comum dizem: seja funcional e produtivo, seria preciso dizer: vamos mais longe [...] não desfizemos ainda suficientemente nossos hábitos, convenções,

ISSN: 2238-1112

padrões " (2013, p.5). Proponho ao leitor um jogo-performativo no qual utilize seu instagram, uma rede social com regras de interação tão fixas e estabelecidas, como um lugar de acontecimento deshabitual. Uma forma não previsível de interação com seus seguidores. "Deixar que sua experiência vire arte, seja manipulada" (FABIÃO, 2008, p.242)

Estado de transe

Imagino que o leitor deva estar se perguntando: o que é um estado de transe? Como identificar um estado de transe? E quais são as implicações políticas de ser perpassado por uma experiência de transe. Infelizmente, não tenho respostas precisas, pois essas questões ainda estão sendo investigadas na pesquisa. Porém, posso compartilhar contextos por onde a pesquisa se endereçou. E a partir destes, propor uma experiência prática de transe ao leitor. Dessa forma, o leitor pode elaborar suas próprias conclusões parciais sobre as perguntas apontadas acima.

O primeiro contexto no qual a pesquisa se baseou foi no campo da psicologia. Nesse referencial, o estado de transe é entendido como um estado alterado de consciência. O termo alterado é usado para designar um estado fora da consciência desperta, comumente chamado de estado "normal" de consciência (NETO, 2003). O segundo contexto, se insere no campo da espiritualidade, no qual o estado de transe é entendido como o processo de possessão do corpo por um espírito invasor ou processo de ausência da alma, perda do espírito (LEWIS, 1971, p. 30).

Para este artigo, nos atentemos no primeiro contexto, o transe como estado alterado da consciência. Início com a sinalização de que alguns psicólogos sugerem a troca do termo *estados alterados da consciência* pelo termo *estados ampliados da consciência.* Dado que o termo alterado, sugere, em contraposto, que haja um estado de consciência ideal. Porém, opto por continuar utilizando o termo estado alterado da consciência, pois é o termo utilizado pelas referências evocadas neste artigo.

Segundo o ator Gustavo Palma (2008, p.157), há diferentes tipos de alterações de consciência para diferentes tipos de atores; e também, diferentes tipos de alterações de consciência para diferentes tipos de cena. Nesse sentido, como proposta para o jogo-áudio, opto por uma experiência de transe fundamentada na

ISSN: 2238-1112

respiração e no canto. Essas ferramentas são utilizadas para direcionar o foco de atenção do jogador ao funcionamento alterado do seu organismo. A mudança de foco de atenção é um elemento importante para o alcance do estado alterado de consciência. Dado que, diferentes tipos de atenção, criam diferentes tipos de mapeamentos corticais. Sobre essa questão, o professor de neurologia e psiquiatria da Universidade de Columbia, Oliver Sacks (2007), referência na dissertação de Da Palma (2008) comenta:

> "Os mapeamentos corticais são dinâmicos e podem mudar com a alteração das circunstâncias. Muitos de nós já vivenciamos isso ao experimentar óculos novos ou um novo aparelho auditivo. No começo, os óculos ou aparelhos auditivos novos parecem intoleráveis, distorcem as coisas, mas em poucos dias ou horas nosso cérebro adapta-se a eles e então podemos fazer pleno uso de nossos sentidos agora óptica ou acusticamente melhorados. Ocorre coisa semelhante com o mapeamento da imagem corporal, que se adapta com grande rapidez se houver mudanças na entrada de estímulos sensoriais ou no uso do corpo" (SACKS, 2007; apud DA PALMA, 2008, p. 149)

Nesse sentido, ao mudar o foco de atenção, criamos novos mapeamentos corticais. Estes, por sua vez, criam novas adaptações do organismo a partir da entrada de estímulos sensoriais no corpo. Esta dinâmica possibilita ao indivíduo sair do estado de consciência desperta, controle total da atenção, e entrar em um estado de consciência alterado, atenção focalizada.

Regras

O leitor que escolheu a imagem I - o ícone da câmera fotografia - jogará o jogo-performativo "recebo futuros". O leitor que escolheu a imagem II - o ícone do fone de ouvido - jogará o jogo-áudio "ritos de passagem". O leitor só pode jogar o jogo sorteado pelo destino. Sem trocas. Sem possibilidade de jogar os dois jogos.

O jogo "recebo futuros" se trata de um jogo performativo que pode ser realizado a qualquer horário e em qualquer lugar, basta ter seu corpo, um celular com câmera e acesso a internet, uma caneta e um pedaço de papel . O programa do jogo se encontra em nota de rodapé nesta página[1].

O jogo "ritos de passagem" se trata de um jogo-audio solo. Para sua realização, é indicado estar em um ambiente que se sinta confortável e que não

[1] JOGO-PERFORMATIVO rcebo futuros: https://docs.google.com/document/d/1tLzO4bqeFHua3D82PtmhHhTiwSWvkrvLol_UYiqabBE/edit?usp=sharing

tenha interferências que possam reprimir sua expressão corporal. O áudio do jogo se encontra em nota de rodapé nesta página[2].

Considerações finais

Para começar as considerações finais, começo lançando algumas perguntas. É possível que um artigo seja performativo? Se sim, qual o objetivo de propor um artigo-performativo? O que diferencia um jogo político de um jogo "normal"? Quais as características políticas dos jogos aqui apresentados?

Sobre estas perguntas, não tenho respostas fixas. E não me preocupo em tê-las. Pois me interesso mais em ter sempre perguntas melhores a serem feitas, do que chegar em um ponto em que não haja mais questionamentos. Nesse sentido, contribuo com o leitor através de comentários e reflexões que creio ser importantes serem expostas nesse texto.

Minha ideia de propor um artigo-performativo nasceu da observação de que existe um descompasso entre prática e teoria de algumas pesquisas acadêmicas. O potencial da teoria não está no discurso psicofísico do artista. Dessa forma, me parece que a teoria é mais inventada do que vivenciada pelo autor. Com o intuito de restabelecer uma aproximação entre teoria e prática psicofísica, propus um artigo no qual o leitor só terá a plena experiência da teoria, se realizar a prática intrínseca ao material escrito. Essas práticas, não necessitam ser ou se tornarem coisas geniais, mas sim, tem o objetivo de propor ao leitor um acontecimento. Um corpo pré e pós experiência.

Sobre a questão referente a diferenciar um jogo político de um jogo "normal", tenho a percepção que o contexto é seu principal diferenciador. Crianças jogando o pega-pega em uma rua da periferia ou no quintal de casa é entendido como uma prática de jogo normal. Mas, se pegarmos essas mesmas crianças e colocá-las em um shopping center, podemos considerar que elas estão realizando uma performance. Deshabituam o espaço do shopping, criam novas formas de acontecimentos nesse espaço. Se pegarmos agora as crianças e trocarmos por adultos, há um novo choque habitual, que causará um estranhamento ainda maior. Nesses exemplos citados, podemos observar que o jogo é o mesmo, o pega-pega,

[2] JOGO-AUDIO ritos de passagem : https://drive.google.com/drive/folders/1O_2yhLg0k9PzneOzTcY8j74n4WdgvGL2?usp=sharing

possui as mesmas estrutura e regras nos três casos. O que muda são o espaço e o corpo que jogo, o contexto.

Crianças ou adultos jogando o pega-pega em um shopping center elaboram questões, rompem hábitos, influenciam o meio. Provocam transformações de verdade. É a um outro jeito de participação política, formulada pela arte e performance. Nesse sentido, a arte, a performance e o jogo se tornam mediadores de encontro, tanto para aqueles que jogam, quanto para aqueles que assistem o jogo. Uma mediação que não se dá pelo discurso, mas sim, pela ação. É a arte sendo vivida ao mesmo tempo que é contemplada.

Nesse sentido, os jogos aqui apresentados são políticos na medida que propõe um desabituar das ações e do corpo. E também, no caso do jogo-performativo “recebo futuros”, questiona quais futuros são imaginados para quais pessoas. Uma pergunta simples, mas que carrega um alto teor político, se entendermos que a imagem que criamos e que são criadas de nós no futuro, impactam a nossa psique no presente. No caso do jogo-áudio, por ser um jogo para se jogar sozinho, o teor político está inserido no autoconhecimento. As questões que perpassam esse jogo são referentes ao campo do sensível. Como perceber Como sentir? Como mudar o foco de atenção?

Fim de jogo.

Henrique Cesar Hokamura Silva
UNICAMP
E-mail henriquehokamura@gmail.com
Henrique Cesar Hokamura Silva é mestrando em artes da cena na UNICAMP (2020) na área Poéticas e Linguagens da Cena. Possui bacharelado em dança pela mesma instituição.

Juliana Rodrigues Martins de Moraes
UNICAMP
E-mail jumorae@unicamp.br
Professora do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutora em Artes e Bacharel em Dança pela UNICAMP. Possui especialização e mestrado pelo Trinity Laban Conservatoire for Movement and Dance, Londres, revalidado pela ECA-USP. De 2005 a 2018, foi professora de performance no Centro Unuversitário Belas Artes de São Paulo

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Referências:

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Editora Vozes Limitada, 2017.

DA PALMA, Gustavo Garcia. **Estados alterados de consciência em artemídia:** o papel do corpo no trabalho do ator. 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, n. 4, 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** SciELO-EDUFBA, 2008.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HUIZINGA, Johan. Homo ludens: proeve fleener bepaling van het spel-element der cultuur. **Haarlem: Tjeenk Willink**, 1938.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Editora Cobogó, 2019a.

KILOMA, G.; VOLZ, J.; PICCOLI, V. Grada Kiloma : **desobediências poéticas = Grada Kilomba: poeticdisobediences**.[s. l.]: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019b.

LEWIS, Ioan Myrddin. **Êxtase religioso: um estudo antropológico da possessão por espírito e do xamanismo**. Perspectiva, 1971.

LIMA, Raquel. Afrofuturismo: A construção de uma estética [artística e política] pós-abissal. In: **Book of Abstracts of the 7th Afroeuropeans Network Conference: Black In/Visibilities Contested**. CIES, ISCTE-IUL, 2019. p. 139.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. **São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**, 2019.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Literatura, língua e identidade**, v. 34, p. 287-324, 2008.

NETO, VENÍCIO LOENERT. **UMA CLASSIFICAÇÃO PRELIMINAR DOS NÍVEIS E ESTADOS DE CONSCIÊNCIA**. 2003. Tese de Doutorado. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS.

ROCHA, Camilo. O que é afrofuturismo. E como ele aparece na cultura pop. **Jornal NEXO**, 05 de ago. de 2020. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/08/05/O-que-%C3%A9-afrofuturismo.-E-como-ele-aparece-na-cultura-pop> . Acesso em: 10 de jul. de 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Mulherial de Dança da Bahia: o saber ancestral das danças de Edeise Gomes, Marilza Oliveira e Raina Santos

Inah Irenam Oliveira da Silva (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O Mulherial de Dança da Bahia é uma proposta de salvaguarda das memórias de negras mulheres artistas da dança da Bahia. Dividido em ações conectas que visibilizem corpos moventes no mundo, transmissores de saberes e fazeres artísticos em Dança de estéticas múltiplas, compreendendo o corpo como patrimônio. Na perspectiva de mergulhar nas memórias que gestam danças autorias, pluralizando corpos de mulheres negras, que ensinam e ressignificam os legados afrodiaspóricos na contemporaneidade e são ativas na construção da história da dança negra na Bahia.

Palavras-chave: MULHERIAL. DANÇA. MEMÓRIA.

Abstract: The Mulherial de Dança da Bahia is a proposal to safeguard the memories of black female artists from Bahia. Divided into connected actions that make moving bodies visible in the world, transmitters of knowledge and artistic practices in Dance with multiple aesthetics, understanding the body as patrimony. From the perspective of dip into memories that generate authorship dances, pluralizing the bodies of black women, who teach and reframe the afro diasporic legacies in contemporaneity and are active in the construction of the history of black dance in Bahia.

Keywords: MULHERIAL. DANCE. MEMORY.

1. Yá Orí, alimente nossas cabeças

Na mitologia yorubá em África, a orixá Yemojá, iconografada como uma robusta e gorda mulher preta, com seios fartos, está ligada às águas dos rios, águas doces, a maternidade, o gestar a vida, a senhora das cabeças humanas equilibradas, sendo considerada a mãe de quase todos os orixás. Odoyá! (Mãe do Rio). No processo do sequestro e atravessamento forçoso pela grande *kalunga*, o atlântico negro, crianças, mulheres e homens, negras e negros, passaram a cultuar Yemojá nas águas salgadas, os mares. Na diáspora brasileira, Yemojá tornou-se a grande mãe e foi sincretizada na imagem da sereia embranquecida, magra, de longos cabelos negros, a imagem purificada e dócil da mulher branca.

Um dos seus famosos *itans* ou mitos é descrito como e em quais circunstâncias ela tornou-se mãe de todas as cabeças humanas, a senhora do

ISSN: 2238-1112

equilíbrio mental, sendo cultuada dentro dos terreiros de candomblé no Brasil, em cerimônias iniciáticas.

Na partilha dos domínios, reinos e poderes sobre a terra, feita pelo deus supremo, Olodumare, cada orixá ficou responsável por um ponto da natureza para cuidar. A Yemojá foi destinada os cuidados da casa de Oxalá, assim como a criação dos filhos e de todos os afazeres domésticos. Ao ver todos os orixás serem festejados, receberem oferendas, e ela não, Yemojá reclamou tanto da sua condição a tal ponto de enlouquecer o companheiro Oxalá. Porém, despende cuidados com ervas e alimentos, e cura a cabeça do marido, que somente após esse acontecimento solicita ao deus supremo a concessão de domínio sobre as cabeças humanas para Yemojá. Nas religiões de matriz africana, o ritual de curar a cabeça ou alimentar o *orí*, chama-se *borí* e é indispensável para qualquer iniciado. Nele, Yemojá é invocada para equilibrar a cabeça dos filhos.

O mito narrado provoca reflexões acerca de muitas questões. Gostaria de destacar duas. O primeiro ponto é a compreensão do *itan* de uma forma não colonizadora. A primeira vista, podemos desvirtuar a sua narrativa e olhar com um carregado imaginário de opressão às mulheres, por configurar padrões machistas na construção da história. O que quero dizer é que não há desprestígio em funções domésticas e de cuidado com o outro, porém a estrutura patriarcal a coloca como um ponto inferior a outras funções. Precisamos compreender como as interpretações em contextos diversos funcionam, principalmente quando se trata de mulheres.

Segundo, como a reivindicação de uma partilha justa, de reconhecimento e poder para as mulheres negras é tida como delírio a ponto de enlouquecer outrem. O levantar a voz, a não aceitação de imposições sociais, o enfrentamento em suas diversas formas podem significar aos olhos externos adoecer o outro. Quantas mulheres negras estão gritando para não serem esquecidas? Quantas mulheres negras não enlouqueceram por terem sido esquecidas pelo sistema racista e sexista? Quantas mulheres negras da dança baiana lembramos, memoramos, conhecemos, compartilhamos suas histórias? Quantas mulheres negras curam as nossas cabeças?

ISSN: 2238-1112

No dia 14 de outubro de 2019, foi realizada a sessão especial "Mulheres da Dança"[1], na Câmara de Vereadores de Salvador, idealizado pelo vereador Silvio Humberto, para homenagear as mulheres negras da dança baiana. O evento fazia parte da agenda política de proposição de legalização do Dia Mundial da Dança Afro, no dia 12 de outubro, data de nascimento de Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King, precursor da dança afro, falecido em 2018. A Lei, de autoria do vereador, segue em tramitação na Câmara Municipal de Salvador.

Figura 1: *flyer* virtual de divulgação da sessão "Mulheres na Dança". Na foto, a artista e professora Nadir Nóbrega. Foto: autor desconhecido.

Nessa data foram homenageadas as artistas e professoras Nadir Nóbrega, Gisélia Santos, conhecida como Mestra Gisa, Ângela Dantas e Nauzina dos Santos. Numa noite quente de segunda-feira, um marco histórico foi presenciar o Plenário Cosme de Farias lotado de tantas outras negras mulheres artistas, bailarinas, professoras, mestras, doutoras em dança afro, danças negras, danças afro diaspóricas, afro referenciadas, entre tantas outras configurações nominais, homenageadas, referenciando e reverenciado umas às outras.

[1] Disponível em: <https://www.cms.ba.gov.br/noticias/vereador-silvio-humberto-homenageia-danca-afro>. Acesso em: 27 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

Naquele momento, eu, uma jovem artista da dança, grafava em meu corpo o desejo de (re)conhecer tantas mulheres como eu, que dançam, escrevem, pesquisam, produzem a dança da Bahia, que estavam naquele espaço e que por muitas intempéries não sabia quem eram. Consigo lembrar muito bem das sensações que tive naquele dia. A ancestralidade representada pelas minhas mais velhas e as minhas mais novas. Mulheres que edificaram saberes e espaços para que hoje eu possa me afirmar enquanto mulher negra, artista, educadora e profissional de Dança.

Figura 2: foto ao final da sessão especial com algumas negras mulheres da dança afro baiana, juntamente com o vereador Silvio Humberto. Foto: autor desconhecido.

Ainda provocada pelo evento acontecido em 2019, adicionado a outras experiências de ouvir nomes e nomes de tantas artistas da Dança que desconhecia, reflito qual ação posso fazer para espelhar aos olhos artistas que minha geração e as posteriores não conhecem e também mostrar as atuantes na cena da dança baiana.

Graduanda em Museologia pela Universidade Federal da Bahia, estudando o campo da memória, do patrimônio cultural, e como as áreas do conhecimento podem contribuir nas articulações teóricas para novos pensamentos, articulo as palavras mulher e memorial para a construção da palavra Mulherial.

ISSN: 2238-1112

Inspirada no termo ação *oxêtica* cunhada pelo pesquisador e professor Bruno de Jesus, defendida em sua pesquisa de mestrado intitulada Opaxorô, Ofá e Oxê: legado, narrativas de Danças de Mestre King e Jorge Silva, o Mulherial se ancora enquanto ação, conceito, projeto para defender o protagonismo de mulheres negras artistas da dança baiana, que contribuíram sistematicamente na cadeia produtiva da dança, nas áreas da pesquisa, criação, formação e difusão em dança. Os entre caminhos da proposta são a memória do fazer artístico e intelectualidade de negras mulheres da dança da Bahia de gerações distintas que, ao longo dos anos foram colocadas em visibilidades sombreadas, retiradas do cenário da dança, esquecidas ou não (re)conhecidas pela história da dança baiana, devido o racismo estrutural, patriarcado, machismo e sexismo. A Dança e os espaços que nos foram negados. Trajetórias silenciadas pela colonialidade e branquitude. A escrita e os escritos sobre nós.

> Nesse movimento da dança como ação no mundo, a ação oxêtica é defendida como uma ação política, de enfrentamento efetivo em ações que sejam transformadoras em contextos onde as produções de danças são realizadas, sejam elas nas universidades, centros culturais, nas igrejas, na tv, filmes, em eventos distintos, esses espaços, onde as danças negras plurais são denegadas socialmente. (SILVA, 2020, p. 115)

Experiências vividas, representatividade, protagonismo, mulher tem que ouvir mulher! Ler histórias de mulheres negras da dança baiana que inspirem e fortaleçam as escolhas e artistas de muitas gerações futuras. Mulheres que gestam danças e acontecimentos históricos no cenário baiano. O patrimônio acontecendo no corpo.

O Mulherial como ação política para o campo da dança, reafirma os pressupostos da ação *oxêtica* no sentido que:

> [...] invoca contextos de artistas negros a criar plataformas e faz convite à sociedade para visibilizar, qualificar, apresentar suas produções, fortalecer diálogos para confrontar aspectos estruturantes localizado em determinado contexto. (SILVA, 2020, p. 116)

Enquanto projeto artístico, o Mulherial ganha formas e localização. Torna-se o Mulherial de Dança da Bahia sendo aprovado no edital do Prêmio Jorge Portugal, financiado pela Lei Aldir Blanc Bahia, na linguagem de Dança, na categoria Ação de Memória na Dança da Bahia. Em andamento, tem como premissa a criação de uma série de documentário com três capítulos, tendo a participação de 12 mulheres negras artistas da dança da Bahia e a criação de um *website* que

mergulhando em suas trajetórias para (re)criar memórias das danças negras baiana em seus contextos, movimentos e contribuições legadas, potencializando as políticas de ações afirmativas e diminuição da lacuna de presenças ausentes de mestras mais velhas e mestras mais novas da dança negra baiana.

Silva (2016) argumenta que

> o corpo como lugar simbólico narra, a partir das percepções e sensações experimentadas, situações passadas que se reconfiguram no presente, ganhando diferentes aspectos no gesto e no movimento. (p. 83)

Traremos como princípios videográficos o entrelaçamento entre as estéticas dos documentários poéticos e performáticos, propondo maneiras diferentes de conhecer as histórias, fragmentos, impressões subjetivas, acontecimentos reais das personagens com novos olhares. Um convite a refrescar nossas memórias ancestrais grafadas nos corpos dessas mulheres.

A partir de pesquisas realizadas pelas artistas Inah Irenam, Edeise Gomes e Raina Santos serão convocadas 12 artistas com trajetórias distintas, com a perspectiva de relacionar as subjetividades negras e os atravessamentos políticos e sociais de suas construções, bem como pontuar as camadas racistas e sexistas envoltas nas espirais do tempo cronológico da história da dança da Bahia. Cada episódio será atravessado por mares poéticos com a gota d'água: o que a Dança te entregou?

A partir das respostas, construiremos uma narrativa envolvendo 12 artistas de gerações diferentes e suas histórias por episódio, embarcando numa viagem ao longo de uma ancestralidade presente no passado e futuro. Serão levantados temas envolvendo os movimentos artísticos pulsantes no período de maior atuação dessas artistas, no intuito de conhecermos a perspectiva da história pelos corpos dessas mulheres, por exemplo, a explosão do axé *music*, a importação de *shows* de samba com passistas e folclóricos fora do país, as danças de orixás, os sambas, os pagodes baianos, os *funks* cariocas, conectadas as experiências vividas nesses múltiplos contextos e as transformações artísticas e mercado de trabalho para as negras mulheres artistas da Dança. Os episódios serão regidos pelos elementos das Yabás, dentre as cinco mais conhecidas do panteão yorubano no Brasil: Nanã, Yemojá, Osun, Oba, Oyá e Yewá.

O Mulherial de Dança da Bahia é um respiro de água fresca para a memória das negras danças da Bahia. Um útero mítico para a reelaboração de

ISSN: 2238-1112

memórias de interseccionalidades: negras, mulheres e artistas da Dança. Interseccionalidades essas que são silenciadas ao longo de séculos, objetificadas, ou enxergadas e ouvidas a partir de permissões brancocentricas e patriarcais, estando em sua maioria de vezes, marginalizadas, esquecidas, ou sendo "representada" pelo mito da negra única, ou que consegue determinadas aparições por motivos de tolerâncias sociais.

As perversidades das manipulações brancocentricas. Eliminadas pelo sistema, muitas abandonam a profissão por desgosto ou desencantamento. A falta de acolhida e oportunidades são inúmeras, a iniciar muitas vezes pela família e grupos artísticos aos quais pertencem ou faziam parte. A tríade negra, mulher, artista da dança é um estigma até os dias atuais, principalmente em termos de danças afrodiaspóricas, o que inclui uma gama de movimentos e estéticas, entre elas, os blocos afro, sambas, danças periféricas e pagodes baiano.

Os espaços de formação em comunidades periféricas são em grande maioria o primeiro lugar de experienciar a Dança, porém, em ocasiões mais adiante muitas saem de suas localidades na tentativa de inserção no mercado de trabalho, atuando em espaços que subalternam e violentam suas subjetividades. O racismo e sexismo são incididos a todo momento em nossos corpos, através dos olhares, dos toques, dos gestos, das falas, das nossas escolhas. Muitas das nossas mais velhas sucumbiram. Muitas de nós, mais novas, estamos em estado de luta para não cairmos. Mulherial de Dança da Bahia dança o negro corpo feminino, suas poéticas, estéticas, saberes, espiritualidade, intelectualidade e performances críticas em combate aos atravessamentos históricos de escravização impostos pela sociedade.

> O racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. Após anos vendo telenovelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo de que mulheres negras têm uma vocação natural para o trabalho doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticulosos e racionais em suas ações. E a escola reforça todas essas percepções aoapresentar um mundo em que negros e negras não têm muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes. (ALMEIDA, 2019, p. 65)

Negras mulheres que carregam memórias, o patrimônio que acontece no corpo, sem histórias únicas e sim, plurais e diversas, ancoradas em conceitos de vida, agências políticas e criativas. Este projeto colabora para os debates políticos e

ISSN: 2238-1112

artísticos sobre as produções em dança, as narrativas de negras mulheres na diáspora brasileira, ampliando os aspectos de possibilidades e narrativas através do protagonismo negro, visto a escassez de literatura escrita por mestras da dança brasileira.

Enquanto produção epistemológica de saber acadêmico, este artigo convida as leitoras e leitores a um suspiro à transmissão de saberes de três mulheres provocativas e inquietas, no fazer artístico, no campo educacional e pensamentos em dança: Edeise Gomes, Marilza Oliveira e Raina Santos. Mulheres insurgentes que em corpo inteiro transbordam legados contemporâneos.

Edeise Gomes é professora do curso de Dança e Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e sua trajetória artística perpassa pela presença nas quadrilhas juninas, grupo de capoeira e grupos folclóricos, vivência essas que ela reelabora em processos criativos e produções de conhecimentos, transmitindo aos seus alunos na universidade[2].

Figura 3: Edeise Gomes. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Marilza Oliveira é Professora Assistente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia com dedicação exclusiva, atuando na área de conhecimento referente aos Estudos do Corpo com ênfase em Danças Populares, Indígenas e Afro-Brasileiras. Em 2016, tornou-se a primeira mulher negra a ser concursada da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Artista da dança

[2] Texto enviado pela artista.

ISSN: 2238-1112

atua como pesquisadora, educadora no campo das danças afro-brasileiras, intérprete, coreógrafa e preparadora corporal[3].

Figura 4: Marilza Oliveira. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Raina Santos é artista da Dança, bailarina, coreógrafa, curadora e graduanda em licenciatura em Pedagogia pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Pesquisadora das movimentações do quadril e ministrante das aulas "Ai, meu quadril-ante-retro-versão" trabalhando as solturas de couraças emocionais da região pélvica e lombar, com ritmos como o pagode, *funk*, arrocha, pagofunk[4].

[3] Texto enviado pela artista.
[4] Texto enviado pela artista.

ISSN: 2238-1112

Figura 5: Raina Santos. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

2. Estéticas de Reinvenções: o sorriso, a fala, o quadril

Ao acompanhar enquanto intérprete-criadora, companheira de companhia de dança, aluna, de Marilza Oliveira e Raina Santos, e as apresentações artísticas e professoral de Edeise Gomes, percebo três pontos em suas construções pessoais que postulam tecnologias em dança. Edeise com um largo sorriso contra a robótica colonial. Marilza Oliveira com suas falas ventanias e pensamentos provocativos. Raina Santos o quadril poderoso.

Entrevistadas por videochamada, cada uma trouxe perspectivas que atravessam suas memórias e a transmissão de seus saberes ancestrais. As relações familiares, a circulação em espaços de rua, terreiros de candomblés, escolas técnicas, universidade, as experiências com outras mestras e mestres atualizam o fazer artístico pessoal.

Leda Maria Martins (2003) explica como o corpo é o lugar da memória ao falar que:

> [...] a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural. (p. 78)

Edeise é membro de uma família com muitas pessoas artistas, entre músicos, poetas, artistas plásticos e dançarinos. Suas memórias de corpo são grafadas pelas experiências vividas com a família,

> [...] os cantos e encantos de Salvador, do interior da Bahia, de Valença, é que construiu meu corpo, a minha dança. Me fez entender a dança como potência, resistência, como lugar de discurso[5].

Marilza Oliveira é uma grande pensadora da dança. "Na minha dissertação eu me apresento como uma propositora de um jeito de fazer uma dança afro"[6]. O cuidado e olhar atento para não reproduzir padrões eurocêntricos de dança, esses que demarcaram de forma negativa parte de sua trajetória enquanto artista e educanda, é transmitido em sua pesquisa, em suas ações. "A prática é uma escrita", assim define a sua metodologia. "Olhando para o meu corpo, o meu biotipo, pro meu fenótipo, eu fiquei pensando: Meu Deus, como é que eu vou dançar? O que eu vou dançar? Porque essas danças não me preenchem"[7].

Raina Santos era uma menina muito pra frente. "A dança num sentido geral sempre foi muito presente na minha família. Família grande. Sempre teve festa no quintal"[8]. Aprendeu a dançar só de olhar. O quadril é uma marca registrada da família.

> O Aí meu quadril, assim como todas as minhas outras pesquisas, é muito Raina, é muito o jeito como eu vejo as coisas, é muito o jeito como eu vejo o mundo, e é muito o jeito como eu me posiciono com a minha própria vida. Esse ato de rebolar sempre foi um tapa na cara[9].

3. Considerações Finais

O Mulherial de Dança da Bahia se configura como uma estética de possibilidades múltiplas de ação, a fim de estabelecer uma conscientização pelas transformações de vivências e transmissões de valores pelo corpo. A memória ancestral que retroalimenta e prospecta futuros em gestos, filosofias, pensamentos e tantas outras mobilidades corporais possíveis.

[5] Marilza Oliveira em entrevista concedida dia 29 de junho de 2021.
[6] Marilza Oliveira em entrevista concedida dia 29 de junho de 2021.
[7] Marilza Oliveira em entrevista concedida dia 29 de junho de 2021.
[8] Raina Santos em entrevista concedida dia 29 de junho de 2021.
[9] Raina Santos em entrevista concedida dia 29 de junho de 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Inah Irenam
UFBA
inahios@gmail.com
Inah Irenam Oliveira da Silva é bailarina, produtora e gestora cultural, pesquisadora de danças e manifestações culturais populares, graduada em Bacharelado Interdisciplinar de Artes na UFBA. Idealizadora do EPA! Encontro Periférico de Artes e da Batalha do Pagode Baiano.

Orientadora: Daniela Maria Amoroso
UFBA
daniela.maria.amoroso@gmail.com
Professora da Escola de Dança da UFBA, Pós-Doutora pela Université Paris 8-Saint Denis, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia/UFBA. É artista, dançarina e pesquisadora.

Referências:

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

SILVA, Bruno de Jesus da. **Opaxorô, ofá e oxê**: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva. 2020. 160 f. : il. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2020.

SILVA, Marilza Oliveira. **Ossain como poética para uma Dança Afro-brasileira**. 2016. 107 f. : il. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2016.

ISSN: 2238-1112

"Movências nas rotas de *Sankofa*: Poéticas, agências e corpa/corpo co-movente na dança"

Ivana Delfino Motta - UnB

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Desde um local afro referenciado de ação e observação, este trabalho propõe dialogar sobre noções de *Sankofa* considerando arcabouços ancestres como dinamizadores de um fazer artístico. Afirmo a potência criativa, ética e poética desta rota-ação, abrindo frestas para experimentações em dança nas encruzilhadas de outras temporalidades e espacialidades, emergindo potenciais transformações de realidades atuais e futuras. Refletindo sobre agência, danças e negritudes, partilho aspectos da pesquisa em andamento "Movências nas rotas de *Sankofa"* onde investigo uma metodologia de ação em arte que deseja agenciar as corpas/os corpos co-moventes em experiências-vivências do mover. Tendo a pesquisa ação, prática como pesquisa e as noções etnocenológicas como referenciais metodológicos, trilho caminhos investigativos que implicam minhas trajetórias nas relações expandidas das discussões prático-conceituais propostas. Em diálogo com autores e autoras como Leda Maria Martins (1995), Carmen Luz (2020), Molefi Kete Asante (2009), Mauricio Waldman (2017), Lélia Gonzales (1980) entre outras e outros, discuto as epistemes negras como motrizes e vetores de ação, visibilizando poéticas e políticas que relacionam enfrentamentos ao racismo/epistemicídio, mazelas sociais brasileiras que precisam ser urgentemente superadas.

Palavras Chave: DANÇA. CORPA/CORPO. SANKOFA. EPISTEMES NEGRAS. RACISMO.

Abstract: From an Afro-referenced site of action and observation, this work proposes a dialog about Sankofa's notions, considering ancestral frameworks as dynamizers of artistic making. I affirm the creative, ethical and poetic power of this action-route, opening gaps for experimentation in dance at the crossroads of other temporalities and spatialities, emerging potential transformations of current and future realities. Reflecting on agency, dance and blackness, I share aspects of the ongoing research "Movences on Sankofa Routes" where I investigate a methodology of action in art that wishes to agency the bodies in co-moving experiences of movement. Having action research, practice as research and ethnocenological notions as methodological references, I follow investigative paths that implicate my trajectories in the expanded relations of the proposed practical-conceptual discussions. In dialogue with authors such as Leda Maria Martins (1995), Carmen Luz (2020), Molefi Kete Asante (2009), Mauricio Waldman (2017),Lélia Gonzales (1980) among others, I discuss black epistemes as motives and vectors of action, making poetics visible and policies that relate confrontations to racism/epistemicide, Brazilian social ills that urgently need to be overcome.

Key Words: DANCE. BODY. SANKOFA. BLACK EPISTEMES. RACISM.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

1. Dançando em negritudes nestes chãos brasileiros

A dança enquanto área de saber e organismo vivo pulsante vem sendo interpelada sobre seus imaginários universalizados, cristalizados, euro-brancocêntricos, capacitistas. Quando falo imaginários não me refiro somente a ideias, mas a relações de poder que constroem significados válidos, das estéticas/poéticas legitimadas das obras e das corpas/corpos, de mecanismos que dinamizam e organizam a produção/valorização de certos saberes, as oportunidades, o mercado.

Os entendimentos sobre o que é dança, o que se dança, o que se legitima enquanto dança, quem dança, como se dança, a partir do quê se dança, o que move uma dança entre tantas outras questões estão sendo refletidas por corpas e corpos que, mesmo presentes em vários momentos e movimentos da dança no Brasil, não se enunciavam como protagonistas de discussões estéticas, éticas, poéticas, pedagógicas e/ou políticas na área. As singularidades das corpas/dos corpos e seus modos de vivenciar e produzir saberes em dança (e em vida) entram em cena para visibilizar os mais diversos matizes que podem compor as experiências plurais do dançar (e do viver). Falamos de danças.

As danças negras contemporâneas, lugar onde assento os meus fazeres, tem sido assunto pulsante, com uma significatva produção artística e/ou pedagógica (na academia e/ou fora dela) desenvolvida por artistas/pesquisadores/docentes negras, negros e também não negras e não negros. Por danças negras contemporâneas compreendo fazeres que nascem das experiências das negritudes[1], acessam e evocam repertórios ancestrais próximos e longínquos, articulam princípios cosmológicos, mitológicos, filosóficos, visitam e revisitam modos de mover, ser, estar, conviver relacionados a expressões das culturas negras no Brasil em um dançar transcriador, poli estético e poli poético/dramatúrgico. Uma ação que nasce de corpas/corpos que são tramas relacionais e dinâmicas (socio-

1 Para dar um contorno das ideias de negritudes que me movimentam recorro ao professor e antropólogo congolês Kabenguele Munanga (2020) ao sugerir que negritude nasce com “a negação do dogma da supremacia colonizadora” (p. 43) que desumaniza corpas negras/corpos negros. Ao iniciar um processo emancipador de consciência, o tornar-se negra/negro, ocorre uma “desintoxicação semântica” e a “constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo” (p.51) reconhecendo suas conexões positivas e agenciadoras com as africanidades.

ISSN: 2238-1112

cultural-ancestral-histórica-política-subjetivas) e articulam essa tessitura em formas de laborar a dança e o dançar.

> As danças contemporâneas negras se caracterizam por serem fenômenos artísticos que agregam num mesmo âmbito a poética artística e um posicionamento político das múltiplas maneiras de ser negro(a) e também as várias possibilidades do fazer artístico perpassando, amalgamando, dialogando e também divergindo com os seguintes aspectos: a busca de uma suposta identidade homogênea das experiências negras e a mitificação da herança africana; negação de saberes euro-ocidentais ou estadunidenses na dança; utilização do conhecimento "colonizado" do fazer dança cênica na negociação com a ancestralidade negra; (re)atualização do que possa ser as representações das culturas negras na dança cênica etc. Entretanto, sem a definição precisa de uma técnica ou metodologia exclusiva a ser seguida. (Franciane Kanzelumuka Salgado de PAULA, 2019)[2]

Venho me implicando em um dançar em negritudes neste chão brasileiro, visibilizando aspectos poéticos da minha corpa política em trânsitos éticos/estéticos imbricados entre arte e vida. Compreender a importância e a potência das epistemologias negras como motrizes que impulsionam um fazer artístico-pedagógico é parte do meu desejo de transformação e da necessidade de enfrentamentos que transcendem minha prática profissional. Como corpa negra da diáspora brasileira, lido inevitavelmente com os atravessamentos do racismo[3], um operador sistêmico, estrutural e polimorfo que compõe o projeto de nação deste país. Tão estrutural quanto, a branquitude se coloca como dinâmica imbricada, garantindo o pretenso lugar de neutralidade e referência universal da brancura bem como os privilégios agregados à racialidade branca, um dos fatos que produz e mantém as abismais assimetrias sociais, materiais e/ou simbólicas, entre esta e os demais grupos raciais como nós negras e negros e os povos originários destas terras pindorâmicas. Como microcosmo deste território, a dança não está imune a esta realidade que, relacionada à outras categorias interseccionais, insidiosamente

2 Me aproprio deste recurso retirado da tese "O diabo em forma de gente: (re)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação" escrita pela professora doutora Megg Rayara Gomes de Oliveira (UFPR). Coadunando com a autora, na primeira vez que há a citação de um/a autor/a, transcrevo seu nome completo para a identificação do sexo (gênero) e, consequentemente, para proporcionar maior visibilidade às pesquisadoras e estudiosas.

3 É importante sinalizar que como sociedade temos muitas outras questões para lidar. As interseccionalidades explicitam violências plurais, que alvejam as corpas/os corpos não referentes à normatividade social. Em um país também machista, patriarcal, capacitista, lgbtfóbico, gordofóbico, etc, temos muitas estruturas para colapsar para possibilitar outras tessituras de vida para todas/todos nós. Minhas discussões aqui refletem racismo/epistemicídio, mas não ignoram as outras incidências violentas e interseccionais.

organizam o cenário que temos na área. Nós que assentamos nossas práticas em terrenos afro orientados, assim como outras e outros que buscam referências múltiplas e não normativas para produzir seus fazeres/saberes, temos reivindicado a pluriversalidade (Mogobe RAMOSE, 2009) como possibilidade operativa na área problematizado as lógicas que "(...) continuam imaginando, estimulando e impondo o uso permanente do branco como quadro de referências". (Carmen LUZ, 2020).

> Se queremos outra dança potencialmente nova, se almejamos ser criadores e criadoras capazes de intervir nos rumos do futuro, precisamos admitir que o sistema racial brasileiro é uma monstruosidade especializada na manutenção e produção de privilégios coloniais e que é atuante no campo da dança. Mas não só: é necessário criar mecanismos permanentes para superá-lo. (LUZ, 2020, pgs.296,297)

Em nossa realidade Brasil, temos uma dinâmica deliberadamente arquitetada e mantida que dificulta a superação do racismo, pois, na maioria das vezes, quando há algum reconhecimento, ele é tratado como acontecimento circunstancial e/ou episódico. Esta tratativa lança uma cortina de fumaça sobre sua característica estrutural e o coloca no entendimento de desvio de conduta individual e/ou anomalia pontual de um "sistema democrático". Lélia Gonzalez (1980), sagaz e estrategicamente irônica, expõe em seu artigo Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira um imaginário muito comum em relação à (não) existência do racismo no Brasil (vide fala proferida dia 20 de novembro de 2020 pelo então vice presidente Hamilton Mourão)[4]

> Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobre na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas… Nem parece preto" (GONZALES, 2019, p.78, grifo da autora)

Nestas dinâmicas paradoxalmente escancaradas e fugidias, nos alicerçamos sobre percepções que são notadamente insuficientes para que tenhamos alguma incidência eficaz sobre as violências raciais. Vivendo em um território que não se dispõe a encarar de fato as dinâmicas perversas do racismo e

4 https://www.dw.com/pt-br/hamilton-mour%C3%A3o-diz-que-n%C3%A3o-existe-racismo-no-brasil/a-55682037

ISSN: 2238-1112

da branquitude, não é incomum as subjetividades negras serem construídas em uma experiência de negação e auto ódio.

> Antes de o corpo preto morrer a partir destas políticas de extermínio que nosso Estado provoca, muitas vezes já se experimentou em níveis diferentes um apagamento social, um apagamento da subjetividade, um aniquilamento, uma sensação de não pertencimento [...] Pessoas pretas em um país anti-negro desenvolverão seu processo de subjetivação em uma experiência de auto-ódio. Ou seja, ela aprendeu a internalizar as referências do simbólico que afirmam que branco é sinal de belo, humano, lindo e dos valores nobres e preto é o sinônimo de animalidade, primitividade, vagabundagem, de sexualidade agressiva, perigosa e de bandidagem. Estes elementos são ensinados e corroboram no nosso processo de subjetivação sistematicamente.[…] Uma pessoa negra não se constitui isolada das estruturas que nós temos na sociedade. (Ramiro GONZALES, 2020).[5]

Neste contexto, reverter este mecanismo cruel que organiza nossa sociedade e (re)construir referências positivas sobre a negritude é algo que exige trabalho, mesmo para quem tem dentro de suas vivências mais basilares algum suporte para isso. Mesmo com uma família sempre comprometida com as questões que envolviam minha/nossa racialidade negra, minha subjetividade não foi construída de forma isolada das estruturas de nossa sociedade como reforça o pesquisador e estudante de psicologia Ramiro Gonzales ao final de sua fala. As experiências escolares, o conservatório de ballet, a universidade e outros espaços sociais me aproximaram do racismo e da branquitude e atravessaram meu processo de subjetivação em uma dinâmica também composta pelo embranquecimento e negação. Falo da minha singularidade mas posso sem medo expandir essa reflexão a outras pessoas afro-brasileiras, pois a exclusão, invisibilidade e negação são endereçadas a nossas existências (assim como a tantas outras) como *modus operandi* estrutural naturalizado.

Passei por um processo de tomada de consciência e de posição sobre minha identidade negra política, afetiva, estética, cultural e social (com toda a pluralidade que isso possa sugerir e com todas as imbricações de processos interculturais inerentes ao território diaspórico). Houve dedicação, parceria, exigiu labor, pesquisa e a busca por encontros e convivências que visibilizassem de forma positiva os saberes e as existências afro-brasileiras. Laborei um caminho para tornar-me negra, como nos sugere a psicóloga e psicanalista Neusa Santos Souza.

5 Fala do estudante de psicologia Ramiro Gonzales, facilitador do grupo de estudos Descolonizando a Psi, do qual faço parte, no encontro do dia 16/07/2020.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Foi no deslocamento e nas partilhas que pude encontrar outros referenciais históricos, narrativas, personagens, outras proposições éticas, estéticas, epistêmicas, me relacionar com pessoas e formas de ser/estar no mundo que aos poucos convidaram a encontrar minha potência e impulsionar agências desde a minha experiência de negritude, sem essencialismos. Uma caminhada que se deu em rota de *Sankofa,* uma das discussões motrizes desta escrita e das movências que me agenciam em arte e pesquisa.

2. Sankofa: Voar para assentar os pés no chão

"Se wo were fi na wosankofa a yenki"
"Não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu"

Voltar e buscar o que esqueci, o que foi invisibilizado, negativado e negado foi e é o movimento que hoje nutre minhas possibilidades de presente e minhas fabulações de futuros, sempre preenchidos de passado. Em meu caminhar da vida e na investigação artística/acadêmica, *Sankofa* é sentida/vivenciada/percebida como uma tecnologia ancestral que diz sobre estratégias de manutenção da vida, uma forma de operar, se relacionar e caminhar por rotas ancestres (próximas e/ou longínquas) que são capilarizadas, tramadas, encruzilhadas. Dinâmicas e intercambiantes, elas transitam em tempo não linear, reconfigurando temporalidades e espacialidades.

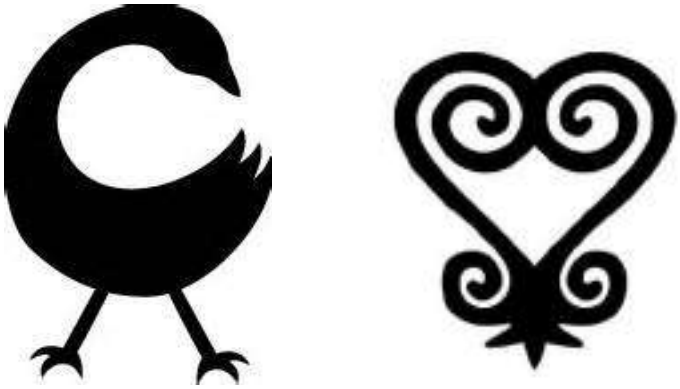
Sankofa (palavra Twi, uma da línguas do tronco étnico-linguístico Akan; san- voltar/retornar; ko- ir; fa- buscar) é parte dos Adinkra, uma escrita simbólico-proverbial dos povos Akan, localizados na África Ocidental.

> (...) Adinkra significa "despedida" ou "gesto de adeus" na língua Twi, possuindo sentido mais profundo como "soltura" ou "emanação" do *kra,* termo dicionarizado cujo sentido mais aproximado para a mentalidade ocidental é alma. Assim sendo, Adinkra é bem mais que um símbolo gráfico. (Maurício WALDMAN, 2017. pg.5)

Nesta inscrição gráfica-textual, encontra-se um conjunto de aproximadamente 80 símbolos com imagens difundidas em estamparias têxteis, cerâmicas, adereços arquitetônicos, pingentes e outros objetos. Cada símbolo está relacionado a uma narrativa proverbial que "(...) insere, resguarda e transmite aspectos da história, valores e normas culturais dos povos desta porção da África Ocidental". Assim sendo, os símbolos Adinkra podem até assumir uma função

ISSN: 2238-1112

decorativa por seu conteúdo estético, contudo "(..) nunca estão dissociados da função de transmitir recados da sabedoria tradicional, aspectos da vida ou do ambiente social" (WALDMAN, 2017, pg.5)[6]



Representações iconográficas do Adinkra Sankofa (fonte: Google Imagens)

O Adinkra *Sankofa,* grafado também como um pássaro que volta sua cabeça para trás*,* está relacionado ao princípio do retorno como busca de referências para impulsionar o ir em frente. Em suma sugere aprender com o passado para projetar e realizar outros presentes e futuros. O professor e filósofo brasileiro Renato Noguera (2019) nos partilha que *Sankofa* é um movimento composto, "a terceira etapa de um processo que começa com *Sankohwe* (retornar para ver) seguida de *Sankotsei* (retornar para ouvir, estudar)". Isso nos convida a vivenciar com inteireza e responsabilidade cada relação que se estabelece neste caminhar-aprender, aguçando a percepção afetiva e crítica inseparavelmente.

Nas referências de um tempo espiralar, como sugere Leda Maria Martins (1995), os fôlegos das experiências anteriores são matéria criativa, estímulo para a inovação e realização de outros tempos, outros cenários, desejados e trabalhados nas singularidades e nas coletividades indissociavelmente. Ciente de que o movimento é o que permite lidar com as organizações do mundo e da vida, lógica apresentada em vários princípios cosmológicos negro-africanos, *Sankofa* é um encontro que culmina em processos de permanências, transformações, entendimentos e adaptações. É sempre um espaço criativo.

Nestes processos dinâmicos, intercambiantes e plurais, meu dançar se

6 Acredito que estes recados chegaram até nós na diáspora afro-brasileira e de outros territórios.Vários portões de ferro mais antigos apresentam a forma gráfica de Sankofa.Ver imagem em https://drive.google.com/drive/folders/1XSAVD3BJ6zq2PKV6r5k5WGh_dhqDRa_L?usp=sharing

reinventa assumindo as epistemes negras como motrizes da minha investigação em andamento no mestrado. Desenvolvo uma pesquisa para gerar a prática “Movências nas Rotas de *Sankofa*”, uma metodologia cênico/pedagógica que se assenta nas experiências de negritudes para propor caminhos em dança e agenciar as corpas/os corpos para a ação artística.

Trago *Sankofa* como vetor de ação que se conecta diretamente às lógicas criativas da arte, uma rota-ação. Convite para (re)criar saberes e experiências em um dançar que é *Sankofa* e que tem *Sankofa* como poética, (re)encontro com saberes negros em uma relação direta com memória, trajetória e ancestralidade. *Sankofa* compõe meus fazeres como labor, estudo, agenciador das corpas /dos corpos, processo de revisão histórica, justiça epistêmica, movimento cultural, tecnologia de resistência singular e comunitária, de luta e mudança política/social, mas, sobretudo, como possibilidade de invenção e experimentação, como caminho poético/propositivo e como um presente, dimensão que conheci recentemente com o bailarino,coreógrafo e pesquisador pernambucano Orun Santana.

Nos chãos onde pulsam as diversas articulações de epistemologias negras piso com respeito e sutileza, pedindo *agô*[7] e à*wúre*[8] para propor um trabalho que se quer imantado pelos saberes africanos e afro diaspóricos do Brasil, entendendo a potência do visível e do invisível para azeitar uma experiência em dança. Aqui não basta falar destes territórios, é importante dizer sobre como se vai até eles. Com passos compromissados e delicados para o encontro com histórias/vivências/conhecimentos de muitas e muitos que, na noção expandida de comunidade, fiam e confiam (fiam com) uma vasta e complexa tessitura de sentidos e significados ancestrais. Com disponibilidade de corpo todo, engajando sensibilidades e inteligências para se deixar afetar e perceber os fôlegos vitais que nutrem uma episteme e, mesmo com toda abertura para revisão e reinvenção, observar com rigor a manutenção de um elã conectivo e as relações que se dão nos tempos/contextos do agora.

Sankofa é o voo que me permite assentar os pés no chão e pisar nesses terreiros/terrenos negros com o anseio de sentir as texturas, os cheiros e entender o potencial do encante e do invisível que está debaixo do barro do chão. Tal qual o pássaro Adinkra, o voar é impulsionado em uma volta que não retrocede e sim abre

7 Licença
8 Bençãos; Boa sorte.

caminhos outros desde o encontro ancestral, acionando memórias de futuros para garantir a (im)permanência e a vida.

3. Agência: proposição e combate

Respondendo à convocação de enfrentamento propositivo feito pela artista de dança e teatro e realizadora audiovisual Carmen Luz, penso meu fazer em dança como docente, artista e pesquisadora como proposta de superação aos mecanismos racistas (e outros mecanismos interseccionais), intenção que partilho com tantas e tantos outros que colocaram e colocam suas experiências/pesquisas de/sobre negritudes como ignição do seu agir poético/político. Com toda a sabedoria das rodas e xirês, nossas danças/pesquisas/pedagogias gingam e esquivam das capturas que tentam enclausurá-las em um lugar folclórico, exótico e "específico" dentro do organismo ampliado da área. Assumindo enfrentamentos que compulsoriamente se apresentam, nossos fazeres são circulantes, estabelecem diálogos com as múltiplas possibilidades do dançar e afirmam sua importância e seu propósito ao ofertar contribuições expandidas para a dança (e para outras áreas), partilhando saberes enunciados por nossas corpas e nossos corpos. Nos erigimos como sujeitas e sujeitos falantes, não apenas ditas e ditos, como nos lembra Leda Maria Martins (1995).

Em práticas que carregam ampla significância, podemos agenciar identidades, lugar étnico-racial, localização epistêmica, política, social, afetiva, comunitária e considerar uma gama de significados e sentidos conectados aos diversos saberes negros diaspóricos brasileiros como impulsos potentes para atuações artísticas. É nessa perspectiva que uma gama de danças/práticas negras ancestrais e atuais, os espaços da prática sagrada afro-brasileira, as minhas vivências de corpa negra urbana paulistana com as rodas de samba da minha família, as rodas de capoeira que frequento desde os anos 90, as experiências das nossas corpas/corpos seguidos nos shoppings, as letras dos raps que escutei muito na adolescência, as estéticas e formas de conviver nos cabelereiros afro da galeria 24 de maio no centrão de São Paulo, entre outros, são saberes negros que se registram e se dinamizam nas corpas/nos corpos. Ao entrar em contato com estas e tantas outras articulações das experiências das negritudes, encontro em um fértil terreno para a colheita do que venho chamando de sementes poético/conceituais, as

ignições que impulsionam meus procedimentos práticos, ofertadas nas/das vivências (também atravessadas pelos impedimentos) e sapiências negras neste território pindorâmico.

Importante dizer que tal qual Leda, ela falando de teatro negro e eu das danças negras contemporâneas, entendo que

> A negrura não é pensada, aqui, como *topos* detentor de um sentido metafísico ou um absoluto. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência mas, antes, como um conceito semiótico definido por uma rede de relações. A análise de expressões do teatro negro me leva a sublinhar que sua distinção e singularidade não se preendem, necessariamente, a cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena, mas se ancora nesta cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito (…). (MARTINS, 1995, p. 26)

Ao propor uma reflexão sobre agência e danças negras contemporâneas, considero toda a pluralidade das vivências, narrativas, relações e posicionamentos diante das negritudes. Falo em danças (e em corpas/ corpos) processos/questões que visibilizam e afirmam a experiência das negritudes como cerne decisivo que protagoniza a ação artística. Cerne de uma estética, uma poética, uma narrativa política, um procedimento ético. Cerne expansivo e expandido que nos permite mover e projetar múltiplas narrativas, sem compulsoriamente narrar o racismo e/ou limitar o discurso às nossas dores e nossas possíveis histórias de resistência, dramaturgia já esperada das corpas/corpos negras na cena. Garante nossa possibilidade de emanar poéticas de vida (que podem incluir a dor mas sem fixidez) para colapsar esse projeto moderno de morte. “Permita que eu fale, e não minhas cicatrizes/ achar que estas mazelas me definem é o pior dos crimes” (Emicida). Cerne que nos liberta das expectativas de expressar os códigos já reconhecidos e conectados aos imaginários de danças afro-brasileiras, mas nos permite acessar esses e outros códigos (se quisermos) em uma perspectiva criativa e ancestral.

Este cerne é um espaço de abertura, liberdade e possibilidade. É onde nós negras/negros fazemos deste signo plural da negrura nosso lugar de inscrição e enunciação desde as nossas próprias querenças, possibilidades e referências. Esquivamos potentemente do lugar de outridade do branco/da branca, assentamos nosso próprio chão. Não é mais permitindo que o olhar externo fixado em referências euro-brancas-ocidentais-capacitistas-machistas pretensamente defina o que somos, o que fazemos, como dançamos, porque dançamos.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Em minhas reflexões sobre dançar em negritudes, é a presença com agência que permite abrir espaços criativos e experimentais assumidamente nossos. Ainda que seja imprescindível discutir e reivindicar espaços de presença, as reflexões aqui trazidas a relacionam necessariamente com agência, tendo esta última como ignição primordial para uma presença de fato mobilizadora e transformadora, para a sujeita/ o sujeito e as coletividades com as quais se relaciona.

Agência diz respeito ao uso dos potenciais intelectuais, psicológicos, sensíveis e culturais para que a sujeita/o sujeito seja capaz de agir e transformar realidades, influenciando ativamente em contextos singulares e sociais. Nestes caminhos poéticos e políticos que transito, interessa entender este potencial como estratégia propositiva, impulsionando formas outras (e plurais) de mover e agir eticamente em dança (e em vida), e combativa, em uma arte que é enfrentamento à necropolítica (Achile MBEMBE, 2018) do Estado brasileiro e ao binômio racismo/epistemicídio que incide sobre as corpas/corpos e saberes negros. Para tal, dialogo com o professor, filósofo e pesquisador afro estadunidense Molefi Kete Asante (2009)[9], intelectual que reflete a noção de agência relacionada à condição negra diaspórica no mundo.

Asante defende que a agência da população negra é necessária e decisiva para o avanço da liberdade humana e recuperação da sanidade deste grupo populacional. Para isto, encontrar uma localização, um epicentro epistêmico, cultural, ontológico, afetivo, intelectual, histórico e social que se conecta com as narrativas e percepções africanas e afro diaspóricas para entender o mundo é a possibilidade de sair da condição de desagência (ou de dependência) onde nós negras e negros fomos posicionados enquanto coletivo social e, por vezes, ainda nos encontramos. Ao descobrir possibilidades que não se fixam às perspectivas do outro, é possível reposicionar-se na história da humanidade e também em cada local que a pessoa negra ocupa em suas múltiplas experiências, se desvencilhando do marco colonial e do discurso alheio como referencial para o entendimento de si e de

9 É Asante quem conceitua a afrocentricidade, paradigma nutrido por diversos conhecimentos partilhados por outras intelectuais negras e negros pan-africanistas. Não cabe aqui aprofundar reflexões sobre afrocentricidade, mas encontro pontos de adesão entre tal conceito e meus posicionamentos no mundo. Entretanto me enuncio, por ora, como pessoa afro orientada e/ou afro referenciada por me compreender em uma localização mais deslizante do que esta abordagem sugere a mim.

suas conexões coletivas e históricas. Agenciando as realidades a partir de outros referentes, é possível reivindicar e projetar outras narrativas sobre a população negra e sobre si, com uma auto-definição positiva que repensa formas de ser/estar/agir no mundo[10].

Muito desta abordagem fala sobre meu próprio caminhar, sobre meu voo em *Sankofa*. Atentar às experiências, vivências, histórias das pessoas pretas (ou mesmo as histórias da humanidade) enunciadas pelas narrativas plurais de pessoas pretas (fortalecendo e também ocupando esse lugar de enunciação) foi um exercício decisivo no labor de tornar-me negra com possibilidade de agenciar realidades. Encontrei outros entendimentos das minhas relações no/com o mundo produzindo, desde então, meus fazeres artístico/investigativos em uma perspectiva afro orientada. Assim escolho me relacionar com o que me mobiliza/afeta para tentar mobilizar/afetar outras corpas e corpos na experiência de um dançar que também é reivindicar novas histórias, pluralizar percepções e sensibilidades, partilhar conhecimentos invisibilizados e fomentar outras tessituras de vida para todas e todos nós, negros e não negros deste mundo.

Acreditando na possibilidade do pluriversal na tessitura de diálogos que agenciam múltiplas epistemes, valorizo o encontro com outras intelectualidades, princípios e cosmopercepções[11] não pautadas pela centralidade euro-ocidental para a experimentação sensível/poética/técnica/estética (nunca descolada da política) da corpa /do corpo em ação artística. Assim, desenvolvo meu fazer em dança (e em vida) encontrando estratégias que destronam as mono referências e se abrem para o possível que mora nas encruzilhadas de rotas ancestres e contemporâneas.

4. "Movências nas Rotas de *Sankofa*"

Em minha atual pesquisa de mestrado, investigo caminhos de experimentação e organização da metodologia cênico/pedagógica intitulada

10 Considerando o racismo no Brasil, entendo que tal movimento é fundamental também para pessoas não negras, com diferentes propósitos e reverberações. Assim como o movimento de nos deslocarmos para investigar outras violências interseccionais que operam em nossa sociedade.

11 Dialogo com a professora de sociologia e feminista nigeriana Oyèronké Oyewùmí (1997). A autora apresenta uma abordagem das cosmologias pretas iorubanas revelando o percepto como caminho de construção de modos de ser, fazer, estar, criar, refletir, experimentar a existência e produzir conhecimento. Assim, a visão não se sobrepõe aos demais sentidos e/ou saberes sensíveis da corpa/do corpo e não direciona as possibilidades de ler e classificar o mundo como nas realidades ocidentais, não cabendo nesta concepção o uso da palavra cosmovisão.

ISSN: 2238-1112

"Movência nas Rotas de *Sankofa*" composta por procedimentos que se querem articuláveis entre criação, preparação/investigação corporal técnica/sensível e educação.

Os caminhos afro orientados oportunizam ações em dança, convocando os potenciais de agências das corpas/ dos corpos como impulso poético e estético, convidando para a ação artística (não somente para a dança). A guiança e a errância se dão pela potência do mover (partiturado e/ou improvisado) que não se fixa em um código, uma estética definida ou um repertório gestual pré concebido de dança, mas pode dialogar com eles. As relações com sementes poético-conceituais tais como ginga, circularidade, assentamento, encante, encruzilhada, entre outros, reeditam minhas/nossas memórias por meio de uma ação artística em movência.

Considerando o lugar onde me assento epistemologicamente, a encruzilhada dinamiza minha proposição/ação e, diferente de um entendimento paralisante que preenche alguns imaginários, assume lugar central como gerador de movimentos e possibilidades potentes, tanto para a pesquisa como para o recorte pesquisado.

> Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. (MARTINS, 2020, pg. 14)

Coadunando com a ideia de escrever *com* a dança sugerida por André Lepecki (2004) e discutida por Ciane Fernandes (2013), minhas metodologias de pesquisa se relacionam com a pesquisa baseada na prática, a pesquisa ação e a revisão bibliográfica articuladas à noções da etnocenologia, principalmente a escrita incorporada (que engaja a corpa/o corpo na produção do texto), a relação afetos-perceptos e a trajetividade. Estas relações colocam minha caminhada como perspectiva fundante das discussões ampliadas da investigação. Como traçados atados e não hierarquizados, agir, raciocinar, sentir, intuir e perceber são fluxos incessantes que se (retro)alimentam e, relacionados a uma boa dose de afeto e encante, azeitam meu momento e movimento acadêmico como pesquisadora da arte da dança.

Neste caminho que se faz caminhando, desenvolvo laboratórios

ISSN: 2238-1112

investigativos em “solidão” mas também partilho alguns procedimentos mais organizados em laboratórios abertos que encontram públicos diversos, outros espaços experimentais para a pesquisa. Um desses momentos se deu em fevereiro de 2021 dentro do projeto “Incerto Instante”, fomentando pela artista da dança Marise Dinis da cidade de Belo Horizonte/MG e apoiado pela lei Aldir Blanc. A convite desta artista, integrei a programação ofertando o laboratório dentro de uma programação que contou também com rodas de diálogo e apresentações artísticas. A discussão central do projeto era a ancestralidade negra e as articulações desta com os fazeres da arte, do corpo e da dança.

Foram dois encontros (que chamo de guianças) virtuais com 3 horas de duração cada um e pude contar com 15 participantes. Na guiança 1, assentamos nosso axé, nossas presenças, propósitos e querenças. Movendo e encantando corpas/corpos e territórios, fizemos o chegar de corpo todo para se engajar em uma ação. Na guiança 2 pudemos nos debruçar sobre o entendimento de *Sankofa* que impulsiona o laboratório para depois acionar as movências que se conectaram às sementes poético-conceituais da ginga e da mandinga em um encante para criar mundos. Evocamos memórias ancestres que convidaram a colher um texto ancestral, posteriormente depositado/grafado uma parte do corpo. Esta grafia então impulsionou aquela parte como motriz para movimentos que geraram uma célula criativa a partir da percepção e organização de gestos que se conectavam como sentidos, qualidades e tonicidades na experiência do mover. Esta foi nossa rota-ação naquela ocasião. Este laboratório partilhado foi decisivo para que eu pudesse encontrar aspectos que impulsionaram muitas descobertas posteriores. Deste encontro, que era pra ser pontual, formamos um grupo continuado de investigação que hoje é uma colaboração fundante para o desenvolvimento da pesquisa. Todo meu agradecimento a Marise Dinis, Carolina de Pinho, Rodrigo Antero, Joicinele Pinheiro, Mônica Tavares, Camila Vieira e Gobira.

As reflexões que nasceram depois deste encontro me convidaram a formular noções que desenham contornos importantes para o desenvolvimento da pesquisa e da organização da prática que vai tomando forma e mantém sua flexibilidade e abertura para oxigenações e transformações constantes. Algumas descobertas/escolhas/formulações:

Movência não é trazida como alternativa para a palavra movimento mas sim como significado interdependente de um mover-vivência-experiência conectado

ISSN: 2238-1112

ao arcabouço de memórias, sentidos e afetos singulares, coletivos e ancestrais que se dinamizam ao mover, gerando sempre um novo momento/movimento de vivência/experiência preenchido de anterioridade. Nesta concepção, movência fala de um fenômeno ampliado composto de trocas multidimensionais e multidirecionais que atravessam a experiência do dançar, compondo camadas visíveis e invisíveis deste fenômeno na relação com as corpas/corpos co-moventes. As Corpas/os corpos, sempre co-moventes, são pensadas/pensados como singulares, mas não individuais, e estão em processos relacionais onde criam/afetam o mundo enquanto são criadas/criados afetadas/afetados por ele. Aproximei então algumas dimensões afro-orientadas do ser para pensar estas corpas/corpos na investigação: Axé (força vital), Àrá (fisicalidade;corpa), Èmí (espírito), Orí, (cabeça conectada à consciência cósmica e ao suporte/conexão energia do sagrado);Okan (coração). Estas dimensões foram movidas na experiência proposta, dando a ver e perceber movimentos imbricados negam as dicotomias corpo-mente, razão-emoção, carne-espírito.

Em relações visíveis e captáveis com as sensorialidades corpóreas mais comuns (a sonoridade, a temperatura, o que se cheira, o que se fala, outras corpas/outros corpos, o que se veste, o chão onde se pisa, todas as manifestações de vida presentes no que chamamos de natureza, o que se come, os gestos) e invisíveis e da ordem do encante (o que é do axé, o que toca *okan* e è*mí*, o que se intui, o que se evoca, os imaginários, o extrassensorial, as memórias ancestrais, as energias da natureza conectadas as concepções sagradas afro brasileiras, as macumbarias), o laboratório propôs compreender estímulos artísticos investigativos que convidaram as/os participantes a agenciar as propostas desde suas possibilidades e querenças. Os procedimentos acionaram a fisicalidade, a percepção somática, estados atenção, modulações e circulações energéticas (fluxo/intensidade do axé). Assim, múltiplos estados de presença, criação, expressão ,sensibilidades, espacialidades, dinâmicas, texturas e matizes dos gestos, tonicidades das corpas/ dos corpos puderam ser experimentados e estudados, sempre considerando as relações entre singulares, coletividades e contextos.

5. É tudo nosso

Essa escrita é uma partilha. Repleta de frestas que compõem processos

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

em desenvolvimento, ela assenta desejos e realizações em eco de transformações por meio de uma ação em arte. Minha poética/política se derrama no/para/com o mundo como uma contribuição que se relaciona a um entendimento de autoria expandida, não é só meu, não começa em mim e não termina em mim. Meu movimento já foi pavimentado, nutrido e continuado por artistas negras/negros que, mesmo com toda invisibilidade histórica, assentaram, assentam e assentarão o axé de um dançar em negritudes que se nutre pela nossa ancestralidade (próxima e longínqua) e ecoa arte e política. Como uma presença/existência afro diaspórica que ocupa hoje um lugar nesse chão pindorâmico, me sinto chamada a dançar, encantar, criar, escrever, falar, ajuntar, resistir, pluralizar e poetizar para transformar, ainda que, como nos lembra Grada Kilomba, tudo a nossa volta ainda pareça (ou seja) colonialismo.

Ivana Delfino Motta (UnB)
(ivana.motta@aluno.unb.br)
Artista, pesquisadora. Bacharela/Licenciada em dança (UNICAMP). Pós-Graduada em Gestão e Políticas Culturais- Universitat de Girona (UdG) e Itaú Cultural. Bolsista CAPES, mestranda pelo PPG Cen da Universidade de Brasília (UnB); Pós-Graduanda em Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA).

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB)
(jorgegracaveloso@gmail.com)
Ator, diretor teatral, dramaturgo. Pós-Doutor em Arte e Cultura Visual - UFG, Doutor e mestre em artes cênicas – UFBA. Possui graduação em Comunicação Social, pelo Centro Universitário de Brasília (1978) e Licenciatura Plena em Educação Artística: Artes Cênicas, pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (2006). Atualmente é professor adjunto IV na Universidade de Brasília - UnB.

Referências

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar**. In: NASCIMENTO, Elisa L. (org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. SP: Selo Negro, 2009.

CARNEIRO,Aparecida Sueli. **Construção do Outro como Não Ser como fundamento do Ser**. 339 f. Tese (Doutorado) Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2005 .Disponível em: https://www.passeidireto.com/arquivo/43133331/a-construcao-do-outro-como-nao-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro. Acesso em 01 mai. 2017.

FERNANDES, Ciane. **Em Busca da Escrita com Dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística**. In: Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, Vol. 2, No 2. (2013). Salvador: UFBA, 2013. p.18-36.

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira** In:SANTANA, Bianca (Org.). Vozes Insurgentes de Mulheres Negras. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2019. p.72-103.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

LEPECKI, André. **Inscrever a dança**. Tradução de Sérgio Pereira Andrade e Lídia Costa Larangeira. In Revista Vazantes, Vol 1, N° 1. (2017) Fortaleza: UFC. p. 37-59. Disponível em http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452 . (Acesso em 23 jan. 2020)

LUZ, Carmen. **Sobre não esquecer e lembrar.** In: WILSON, Julia Byan; ARDUI, Olivia (Orgs.). Histórias da Dança: Antologia (vol. 2) São Paulo. MASP, 2020. p. 287-299.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. **Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NOGUERA, Renato **Infância em afroperspectiva: articulações entre sankofa, ndaw e terrixistir.** Revista Sul-Americana De Filosofia E Educação (RESAFE), (31), 53–70. https://doi.org/10.26512/resafe.vi31.28256. (acesso em 22/05/2021)

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects** in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento. Disponível em https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf (Acesso em 15/01/2021)

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2017.

RAMOSE, Mogobe B. **Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana**. Tradução para uso didático de: RAMOSE, M. B. On the legitimacy and study of African Philosophy por Dirce Eleonora Nigro Solis Disponível:https://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf. (Acesso em 20/02 /2021)

WALDMAN, Maurício. **Reflexões sobre a sabedoria Africana: Romper, rever, repensar em Sankof**a. Série Africanidades, nº 12. São Paulo (SP). Editora Rotev, 2017.

VELOSO, Jorge das Graças. **Paradoxos e paradigmas: a etnocenologia, os saberes e seus léxicos.** Repertório: teatro e dança. Ano 19, Salvador, nº 26, p.88-94, 2016.1

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A formação corporal no Balé Afro Raízes

Jacicleide Conceição da Silva (UFPE)
Márcia Virgínia Bezerra de Araújo (UFPE)

Dança e diáspora negra: poéticas, política, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Esta pesquisa discute a prática da dança afro como um método de formação corporal. Em se tratando das análises do corpo em movimento, compreendemos que a dança considerada afro-brasileira constitui-se de técnicas que possuem seu lugar de potência formativa de corpos pensantes, na medida em que suas práticas apresentam uma lógica própria de organização e sistematização. Muitas pesquisas sobre a dança afro-brasileira referem-se às dimensões étnicas, culturais, identitárias, artísticas, ritualísticas e, ainda, pedagógicas. No entanto, pouco se tem pesquisado sobre a prática da dança afro em termos de formação e fortalecimento do corpo, da fisicalidade e da integração corpo-mente. Diante disso, discutimos se e em que medida as danças afro-brasileiras podem ser consideradas integrativas e formativas. Considerando os lugares de transmissão e escolarização da dança afro, existem elementos nítidos de preparação e formação corporal na prática artística.

Palavra-Chave: DANÇA AFRO. FORMAÇÃO. TÉCNICA. CRIAÇÃO.

Abstract: This research discusses the practice of african dance as a method of body training. Regarding the analysis of the moving body, we understand that the dance considered Afro-Brazilian consists of techniques that have their place of formative power of thinking bodies, insofar as their practices present their own logic of organization and systematization. Many researches on Afro-Brazilian dance refer to ethnic, cultural, identity, artistic, ritualistic, and even pedagogical dimensions. However, little research has been done on the practice of Afro dance in terms of training and strengthening the body, physicality and body-mind integration. Therefore, we discuss whether and to what extent Afro-Brazilian dances can be considered integrative and formative. Considering the places of transmission and schooling of afro dance, there are clear elements of preparation and bodily training in artistic practice.

Keywords: AFRO DANCE. FORMATION. TECHNIQUE. CREATION.

Introdução

Este artigo é resultado da pesquisa desenvolvida no TCC no curso de licenciatura em Dança da UFPE, sobre a formação em dança no Balé Afro Raízes. Muitas pesquisas têm sido feitas sobre a dança afro-brasileira, no que se refere às dimensões étnico-culturais, identitárias, artísticas ou ritualísticas e ainda,

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

pedagógicas. No âmbito da dança afro encontram-se ainda diversos trabalhos relacionados às questões sociais.

Encontrei alguns estudiosos que se debruçam sobre o estudo das danças afro, focando em diferentes aspectos, a saber, questões étnicas, ritualísticas, performativas, estético-técnica da dança. Contribuíram para o entendimento desta pesquisa: Araújo (1999), Conrado (1996), Ferraz (2012), Ligiéro (2011), Monteiro (2011), Oliveira (2015), Silva (2018), Santana (2010), Brandão (1984), Barreto (1988), Zenicola (2007). Talvez a dificuldade em encontrar estudos voltados especificamente para as questões de formação corporal na dança afro-brasileira deve-se ao fato de que há uma amplitude de questões pertinentes à ela, seja no que diz respeito à negritude, identidade, ou ritualidade, ou mesmo espetacularização do ritual, questões estas que nunca foram esgotadas. No entanto, ainda não encontrei trabalhos relevantes referentes à relação entre a prática da dança afro como um método que por sua vez integre a formação corporal.

A necessidade de trazer este entendimento das danças afro como formativa, advém da percepção de mudanças e avanços significativos que obtive com a iniciação à prática das danças afro. As mudanças se referem ao meu auto reconhecimento identitário, entendimento ancestral, do meu papel e lugar no mundo, além do meu crescimento pessoal, também observado em outras pessoas. O estudo da relação entre a dança e a corporalidade de artistas e mestres de dança afro é considerado aqui pertinente por diversos aspectos observados, a saber: ganho de aptidão, alinhamento postural, desenvolvimento da estrutura musculoesquelética, principalmente a musculatura do eixo axial, que realiza a proteção da coluna vertebral.

Considerando as características comuns existentes entre as variadas manifestações de dança afro no Brasil, as quais, identifico mais adiante, podemos considerar que estas não se limitam à mera fisicalidade motora, havendo uma integração entre os elementos constituintes da dança, inclusive de sua parte simbólica, cultural, a partir do entendimento do fazer, para que fazer, como fazer e como criar em dança afro, por exemplo. São questionamentos que estão atrelados ao ensino-aprendizado da dança afro, que é inseparável do entendimento do contexto histórico da dança afro-brasileira, e no caso, a dança afro no Recife, suas fundamentações, que compreendem o estudo do corpo em movimento.

ISSN: 2238-1112

1. Aspectos da estética da dança afro brasileira

É importante voltar a atenção para aspectos de formação corporal a partir da técnica e estética da dança afro-brasileira. Esses aspectos são fundamentais para formação corporal de quem dança, podendo de certa forma avaliar quais benefícios corporais são adquiridos através da prática da dança.

> Ao tentarmos definir estética negra em dança, não podemos padronizá- las segundo códigos preestabelecidos, como se observa na dança moderna ou balé clássico, por exemplo. Neste sentido o contexto sociocultural e também religioso, tendo em vista que os blocos da Bahia, em sua maioria, conectados à religião do candomblé, apresentam uma gama de significados de movimentos que não se enquadram em nenhuma categoria contemporânea em dança [...] (OLIVEIRA, 2015, p. 135).

A estética da dança afro-brasileira vai muito mais além de códigos, está intrinsecamente interligada ao indivíduo, contextualizando seu entorno através de simbologias, referentes à matriz africana. Nadir Oliveira (2015) expõe como se deu o processo criativo para composição das coreografias do Bloco Afro Bankoma de Salvador.

> Nestas criações artísticas estimulei meus estudantes, durante as oficinas [...] a captarem em suas realidades, através da capacidade de observação, análise e de toda impregnação que os cercavam[...] vários estímulos foram dados para gerarem coreografias[...] (OLIVEIRA, 2015, p. 133).

O processo de criação destacado por Oliveira (2015) é fundamental para o processo formativo, criativo e pedagógico da dança afro-brasileira, como um lugar de formação corporal. Luciane Silva (2017) cita alguns dos principais influenciadores da história da dança afro-brasileira. Isto quer dizer que são muitos e de importantíssima relevância para a história e o estudo acadêmico, técnico ou de cursos livres.

> As estéticas afro-diaspóricas participam, de maneira dinâmica e insuspeita, do imaginário nacional e influenciam o saber-fazer das gentes brasileiras. Trazem também um aporte de conteúdo crítico, se olharmos para a história da dança hegemônica, que geraria perspectivas riquíssimas para muitos cursos de distintas naturezas - de acadêmicos, técnicos a cursos livres. Mercedes Batista, Marlene Silva, Augusto Omolú, Mestre King, Firmino Pitanga, Rubens Barbot, Clyde Morgan, Domingos Campos, Maria Zita Ferreira, Elisio Pitta, Nadir Nóbrega, Inaicyra Falcão, Carmen Luz, Rui Moreira, entre outras dezenas compõem a história submersa da dança brasileira. [...] (Silva, 2018.p.123/124).

Pesquisadores como Zeca Ligiéro, Luciane Silva, Nadir Nóbrega e Amélia Conrado têm estudado a sistematização da técnica da dança, interligando ou não a outras vertentes. Estas figuras aprofundam suas pesquisas voltadas para a prática artística, de uma certa forma respondendo às indagações que destaquei anteriormente, sobre como tornar minha prática mais consciente, pois temos que ter o conhecimento acerca do que fazemos, dando sentido à forma.

Sobre a estética da dança afro-brasileira, Denise Zenicola, (2006) identifica o enraizamento dos pés, os joelhos quase sempre flexionados, o quadril solto em articulações variadas e o movimento que se origina no tronco e se expande para o corpo todo. De maneira geral, podemos dizer que os movimentos realizados na dança afro-brasileira exigem uma conscientização corporal significativa, pois as movimentações partem principalmente da bacia e coluna vertebral.

A dança afro-brasileira, sobretudo a dança afro feita no Balé Afro Raízes, apresenta movimentos que partem do tórax, bacia e coluna vertebral, são movimentos que contém bastante flexão e extensão da coluna, contrações do tórax e mobilidade da bacia. Na maioria das vezes, os movimentos apresentam a qualidade de fluxo controlado e força. A técnica corporal exige também resistência física, pois, as movimentações são constituídas por bastante repetições de movimentos.

2. A escolarização e formação corporal no Balé Afro Raízes

Esta pesquisa trouxe um resgate identitário que me permitiu um reconhecimento da linhagem de familiares e ancestrais. Seis integrantes foram entrevistados, a saber, cinco bailarinos, contando com o coreógrafo e um percussionista, com idades entre vinte e quarenta anos. Além das entrevistas, foram feitos registros fotográficos, observações participativas, análise dos discursos e análise dos movimentos presentes na técnica da dança estabelecida pelo *Balé Afro Raízes.*

O *Balé Afro Raízes,* localizado no bairro de Peixinhos, Olinda-PE, surgiu em 2006, a partir de um projeto social governamental denominado “Estação Futuro” que organizou junto *ao Balé Majê Molê*[1] a realização de oficinas durante seis meses

[1] Balé de dança afro, constituído inicialmente somente por meninas e coordenado por Gilson Gomes. O balé Majê Molê, esteve representando a comunidade de Peixinhos em muitos lugares e foi onde Paulo Queiroz, Coreógrafo e presidente do Balé afro Raízes, iniciou sua jornada.

ISSN: 2238-1112

e na sua culminância o grupo deu continuidade, por vontade dos próprios bailarinos e do professor Gilson Gomes[2]. Logo, no início o grupo tinha como referência estética o *Balé Primitivo de Arte Negra,* coordenado pelo Mestre Zumbi Bahia.

Desde sua criação como projeto artístico-educativo, as práticas realizadas nas oficinas têm incluído o processo de entendimento histórico dos nossos antepassados, em especial, da cultura afro, razão pela qual é explícita a ligação do Balé Afro com o Afoxé e o Candomblé. No início, o grupo não era fundamentado em elementos religiosos, mas atualmente o campo de pesquisa do grupo é o Candomblé, e este fato coincide com a trajetória artística, cultural e pedagógica de Paulo Queiroz, atual líder do grupo, quando, em 2018, realizou o assentamento de sua Yansã (Oyá) no Terreiro de candomblé[3] na Nação Nagô, pois havia uma necessidade de obter proteção espiritual e fundamentação mítica ao Balé Raízes.

> [...] percebi o quanto o grupo precisava de uma proteção espiritual, aí se jogaram o búzio e Yansã é que rege o grupo. Tanto que nós temos um espetáculo que é em homenagem a Yansã, “Dança para Yansã”. Como é que a gente faz um espetáculo falando de Yansã e não damos uma oferenda? É como a gente se apropriar, tipo vou pegar isso vou mexer e tá tudo ótimo!. A gente tem a boneca (calunga) pra onde a gente vai a gente leva, nem todo mundo pega na calunga, pois essa questão é bem religiosa. (Paulo - Professor e Coreógrafo).

Como iniciado na religião que dá origem à sua dança, Paulo ressalta a importância de se aprofundar de forma correta nas referências religiosas para que sua prática como professor e coreógrafo seja de acordo com o conhecimento e fundamento, pelos quais é preciso ter respeito, como se observa na imagem da Calunga (figura 1), símbolo do sagrado que tem importância fundamental para o grupo, como forma de proteção e representação da Orixá Iansã.

[2] Coordenador do Balé Majê Molê.
[3] O terreiro que Paulo tem sua religiosidade afirmada é o Ilê Asé Opará.

ISSN: 2238-1112

Figura 1: Calunga que representa a Orixá Iansã. Acervo: Paulo Queiroz.

Vale ressaltar que no Recife, tanto o Afoxé quanto o Candomblé têm em comum o campo de pesquisa dos Orixás, contudo o que os diferenciam é a proposta abordada. Os grupos de Afoxé, diferente do que acontece no *Balé Afro Raízes*, têm o objetivo de representar o "Candomblé de rua", com toda representatividade dos Orixás, inclusive com o ritmo de Ijexá, entre outros elementos que constituem a estética dos afoxés. Já o *Balé Afro Raízes*, apresenta uma característica diferenciada, tanto nas movimentações quanto na proposta formativa, pois as movimentações criadas e reverenciadas no *Balé Raízes* interligam a dança dos Orixás e a vertente do que denominam "dança afro primitiva-tribal".

Os espetáculos são criados a partir de várias pesquisas, tanto por vivências no Candomblé, como por pesquisas voltadas para leituras e vídeos:

> O método do Raízes é dança afro primitivo-tribal e dança dos orixás. O campo de pesquisa é exatamente o Candomblé, trazendo alguns elementos, algumas movimentações e transformando em arte para o palco de uma forma fictícia, até porque a gente não vai pegar tudo dos Orixás, por respeito a eles, aí a gente transforma para palco. Existem também pesquisas em livros em filmes, assistindo outras diversidades de dança, para que possamos criar nosso próprio estilo de dança em banco de passos. Quando queremos montar alguns espetáculos abordamos um tema, tem que ter uma história tendo início, meio e fim. Fazemos bancos de passos e ver se os movimentos estão de acordo com a proposta que o espetáculo propõe e criamos o nosso espetáculo (Adones, Bailarino).

Neste trecho um dos bailarinos, destaca como se dá o estudo voltado para criação dos espetáculos, citando também a predominância do banco de passos. O banco de passos é fundamental para a memorização e aperfeiçoamento

dos movimentos, tem função de “limpeza de movimentos” para que seja possível a identificação dos níveis, ângulos e entre outras características dos movimentos.

> Falando tecnicamente, quando a gente vai montar um espetáculo, se passa os movimentos antes para as pessoas entenderem porque esse movimento, qual o sentido, qual o objetivo do movimento. Quando todos os bailarinos pegarem as movimentações a gente vai montar as coreografias montar desenhos, expressão corporal, facial e quando o grupo já está bem entrosado bem amarrado e bem firme no que faz, mas aí existe o banco de passo ainda não para por aí. Para que esse movimento ele fique no nível para que todo mundo fique igualzinho entendeu[...]. (Paulo. Bailarino e coreógrafo).

O processo formativo se dá a partir das oficinas gratuitas oferecidas pelo grupo para toda comunidade e adjacências, como forma de resistência, considerando o tão antigo cerceamento do reconhecimento artístico dos artistas e grupos de danças afro. Paulo Queiroz, observa a exclusão vivenciada pelos grupos afros, que têm dificuldade de serem incluídos nas políticas culturais. Relata o fato de que certos artistas se embranqueceram para serem aceitos nos lugares. É uma luta diária, pois muitas vezes os projetos que são aceitos são projetos com linguagem eurocêntrica.

> [...]mas eu não posso me embranquecer, não posso ser colonizado para ser aceito nos espaços, o que acontece! muitas pessoas que fazem afro elas permitem ser colonizadas pelo sistema, se embranquece para ser aceito nos lugares[...] se você olhar os projetos de dança, a dança afro-brasileira foi aprovada? nenhum, porque você tem que botar “balé afro estudou o corpo contemporâneo que traz o corpo que vai flutuando” é aceito! , mas se você botar “ Projeto de Dança afro-brasileira trazendo a origem e o respeito do Orixá na base do candomblé, só em ler o tema ninguém aprova, não aprova porque é real?,[...]! não vou me embranquecer para ser aceito nos espaços, não vou!. “A dança afro-brasileira contemporânea” nunca vi isso na minha vida, uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa!. Sabe o que acontece? o povo negro foi educado a ser flexível. A gente foi educado a ser flexível a aceitar tudo,[..].(Paulo Queiroz,.Professor e Coreógrafo).

Paulo Queiróz diz que decidiu transformar todas as opressões que vivenciou em episódios de construção para uma formação consciente do indivíduo, pois “[...]a dança afro é comunhão, é família, é agregação, tudo no candomblé começa em roda e termina em roda a roda, é onde olho para todo mundo por igual, nós, negros sempre apoiamos, acolhemos.[...]”.

Nesse sentido, a dança afro, na visão dos integrantes do grupo, “é muito mais do que só corpos dançantes”. É uma forma de despertar o que está adormecido dentro das pessoas. Está relacionada também à nossa ancestralidade,

ISSN: 2238-1112

ao sagrado. Os relatos dos bailarinos mostram quem são eles e o que cada um se tornou depois que iniciou a prática dentro do *Balé Afro Raízes.*

> Além de ser uma dança popular, para mim vai bem além disso. A dança afro é uma dança viva que mexe com a unha do dedo mindinho do seu pé até o último fio de cabelo. Para mim a dança afro é símbolo de resistência, é algo político de empoderamento, de alegria, tristeza, nascimento, colheita frutos, agradecimentos, morte, ancestralidade. É uma dança do povo, é uma dança de raiz, é uma dança de negros, de um povo que tanto sofreu, que tanto lutou e até hoje sofre. A dança afro é algo que é de dentro para fora. É algo que te tira da superfície e te leva para outro local, outra região. É uma dança (...) que mexe com a fé do povo, com energias, com ancestralidades. A dança afro-brasileira é uma dança maravilhosa que todos deveriam procurar vivenciar experimentar um pouco e saber como é gostoso (...).(Adonis. Bailarino).

Neste aspecto, a metodologia aplicada é baseada num processo de construção da conscientização do lugar dos integrantes no grupo e no mundo. A dança está num lugar de formação individual e coletiva, pois há uma integração de corpo-mente estabelecendo um entendimento de que o corpo não age sem que a mente pense suas ações. Há um entendimento do fazer artístico, e o resultado desse fazer são as formas de empoderamento que são construídas pelas pessoas, no sentido de aceitar-se como tal, respeitar o outro, estabelecer o respeito e confiança, consequentemente a autoconfiança, reconhecer seus limites e dos demais. Entender que a dança afro é um ato político é defender o que se acredita.

3. Aspectos técnicos e criativos da dança afro no balé Afro Raízes

O repertório de movimento existente entre as duas modalidades (Afoxé e Candomblé), são muitas vezes movimentos já existentes transmitidos de geração para geração, porém há uma perspectiva criativa e os fundamentos baseados nas características dos Orixás, uma vez que não existe essa dualidade entre técnica e criação.

ISSN: 2238-1112

Figura 1 e 2: Imagens do “aulão” de dança afro do Balé Afro Raízes. Momento de aquecimento, alongamento e banco de passos. Créditos: Priscilla Melo.

Figura 3 e 4 Alongamento e finalização numa roda de diálogo e exposição das sensações adquiridas ao longo da aula.Créditos: Priscilla Melo.

Quando se fala de técnica em dança observa-se que a dança cênica afro-brasileira vai muito além de códigos que enquadram padrões corporais específicos e consequentemente excludentes. Assim é o caso do *Balé Raízes* que vem fazendo uma ressignificação dos movimentos já codificados, buscando caminhos novos para o processo criativo, sem perder a essência dos princípios. “A gente tenta buscar novos caminhos que a dança afro pode tracejar. Sempre tendo respeito e não tentando alterar o seu fundamento e sua essência, a gente sempre busca encontrar o novo sem perder o velho” (Victor. Bailarino).

Os termos “primitivo” e “tribal” merecem uma reflexão mais atualizada, pois parecem que não são mais adequados na contemporaneidade, embora sejam utilizados na denominação de vários grupos, para enfatizar a vertente de dança que tomam como base. Vale considerar que “primitivo” é um termo ultrapassado por ser identificado, sob a ótica de uma corrente evolucionista da Antropologia, como sendo uma tradição inferior, que não constitui avanços e mudanças.

ISSN: 2238-1112

Já o termo “tribal” parece ser uma denominação mais abrangente, que denota uma pluralidade étnica e uma mistura ou fusão de danças provenientes de várias tradições, movimento iniciado na década de 1970, nos Estados Unidos. Não seria este o caso do Grupo Raízes, cuja linhagem afro se utiliza há muito mais tempo deste termo.

Certamente não podemos desconsiderar a atribuição do grupo como tendo uma estética primitiva e tribal, contudo diante dos aspectos encontrados nesta pesquisa a dança do *Balé Afro Raízes* não se fecha para mudanças e avanços na perspectiva de formação. Percebe-se que estes termos são utilizados realmente para definir as características trazidas pelo grupo, como elementos constituintes dessa dança, tanto na forma de se movimentar quanto nos elementos trazidos para representação simbólica. Sendo assim, é necessário levar em consideração a identidade defendida pelo *Balé Afro Raízes*, bem como as afirmações defendidas pelo grupo:

> Primitivo porque nossa religião é primitiva, cultuamos a natureza. Está muito forte desde as roupas, os adereços como cabaças, barro, alguidar, arupemba, as lanças, essas coisas são primitivas, dançar com palmeiras na mão que até então não se existe mais dança afro com palmeiras na mão, com plantas, mas a gente traz esses elementos do fogo. E o tribal, é a questão da tribo, a gente traz muita a questão de força, coletivo, guerra, gritos africanos, gritos de animais, esses gritos eram para confundir os capitães do mato, gritos de arara, de macaco, vários gritos de pássaros. Porque quando os negros se comunicavam os capitães do mato não iriam perceber que era alguém escondido pensando que era algum animal. A gente traz isso para dança como uma comunicação e também quando se grita é um corpo pulsando, desabafando. Por isso que a gente fala assim Afro primitivo-tribal por toda essa questão de luta.(Paulo Queiroz. Professor e Coreógrafo).

Sendo assim, com base no conceito de afro primitivo-tribal, relatados pelo grupo, as movimentações são intensas e se concentram na cabeça, tronco e pélvis (base tribal), com a flexão dos joelhos e utilização da musculatura pélvica.

É de suma relevância a preparação corporal integrando o fortalecimento das musculaturas para dança. Todas as partes corporais devem ser aquecidas e alongadas, mas principalmente a região axial, que envolve a coluna vertebral e a pélvis, pois são as regiões onde os impactos corporais mais se concentram.

Com relação ao princípio de flexão dos joelhos, Ligiero comenta em relação a um dos princípios da dança africana.

> Os movimentos são geralmente facilitados pela posição do joelhos, ligeiramente flexionados, que caracterizam a posição de alerta e a

ISSN: 2238-1112

> preparação para o ataque típico do dançarinos africanos, “as juntas flexionadas representam vida e energia, enquanto cintura, ombros e joelhos esticados apresentam rigidez e morte”.(Jakie Malone apud Ligiéro, 2011, p.135).

Por praticar a dança afro e por ter observado as aulas do *Balé Afro Raízes*, posso identificar alguns princípios corporais de movimentos, como mobilidade e rotação do tronco, flexão e extensão da pélvis (base tribal), e enraizamento dos pés, assim reverberando para membros e cabeça. Os movimentos muitas vezes partem do tronco na contração e expansão da caixa torácica, uma pulsação que dá vida ao movimento da musculatura da coluna vertebral, com ênfase na região das vértebras dorsal, cervical e lombar, realizando a flexão e extensão do tronco.

Há também uma gradação em termos de preparação corporal para realização das movimentações. Inicialmente é realizado o aquecimento e alongamento, juntamente com a ritmização dos movimentos, incorporando os princípios de movimento da dança afro-brasileira. A percepção rítmica é integrada aos movimentos, de maneira que, como observa Paulo Queiroz, “quando a pessoa percebe está alongando e dançando ao mesmo tempo e não percebe que está dançando”.

É fundamental a posição dos pés na atitude de enraizamento corporal, e mesmo que o movimento tenha saltos, sempre o corpo irá se voltar para o solo e enraizar-se novamente, sem perder a conexão. Os movimentos firmes dos pés são fundamentais na recepção e transmissão de energia corporal. É possível identificar, no trecho a seguir, que a dança africana tem origem em princípios de vitalidade, que acarretam para o corpo o sentido da vida.

> [...].Quando o corpo está dançando a dança africana, ele defende algo, esse corpo pulsa, essa verdade, essa força que outra dança não traz. Você pode dançar outras danças, modalidades, mas a dança afro, quando você dança é um pulsar que você nem explica. E quem está assistindo sem perceber o corpo está pulsando a partir do momento que tem um instrumento ou pé está batendo ou a cabeça está mexendo ou está pulsando o tronco, você não consegue assistir quieto. A dança afro faz com que até mesmo o corpo que está assistindo pulse. (Paulo – Professor, Coreógrafo).

Verbos como agregar, absorver e emanar, entender, fluir, contextualizar, identificar-se, reconhecer, colocar-se no lugar do outro, são, entre outros aspectos, os que definem esse termo pulsar, que por sua vez delineiam a prática da dança no

ISSN: 2238-1112

Balé Afro Raízes. O termo pulsar tem ligação com os princípios de contração e expansão do tronco que inicia na caixa torácica e reverbera para o corpo todo.

A construção dessa corporeidade relatada pelos bailarinos é uma construção integral do corpo. Os benefícios físicos que são adquiridos são em relação à resistência corporal, flexibilidade, equilíbrio, controle da respiração, fortalecimento das musculaturas que são trabalhadas, como o complexo iliopsoas e músculos da coluna vertebral, por exemplo. Observa-se relatos de mudanças corporais, ganho de uma nova corporeidade a partir da dança afro que se faz no Balé Afro Raízes:

> [...]a dança afro por ser uma dança forte e energizante e elétrica ela dá muita resistência ao bailarino a uma bailarina e faz com que o corpo fique bem mais resistente, o tronco se solta mais, constrói uma flexibilidade bem maior com a movimentação de cabeça, pela dança afro ser uma dança que mexe dos pés à cabeça, ela dá bem mais resistência nas pernas, uma vibração bem maior no tronco e na cabeça também [...] (Adones. Bailarino).
>
> Sim, eu me sinto bem mais leve e com a sensação que consigo esticar e mexer cada membro do corpo e isso traz também a renovação da energia do corpo e faz com que a semana se torne melhor, o corpo se torne melhor para a semana. É contagiante (Marcos. Bailarino).
>
> Traz muita flexibilidade, traz muita força, traz muita resistência (Felix. Bailarino).
>
> É totalmente nítida a mudança que a dança afro causou em mim, não só mudança corporal, mas intelectual, também é necessário falar sobre isso. O Balé Afro Raízes é o meu primeiro e o meu maior contato com a dança afro, porque me formei enquanto artista profissional, enquanto bailarino profissional. Foi lá que encontrei muito apoio (...), conheci muitas pessoas legais, muita gente de energia positiva e além disso as práticas da dança afro tem colaborado muito para um corpo saudável que é uma das minhas metas. Eu, como estudante de educação física, estou tendo um pouco de mais atenção com o meu corpo, com essa minha corporeidade e percebo hoje que a dança afro contribuiu muito para todos os movimentos que eu possa fazer em performance, (...), esse corpo saudável, esse corpo que pulsa, sem gerar lesões sem gerar machucados, (...) a gente consegue construir uma nova corporeidade, mais saudável mesmo, mais viva. (Vitor. Bailarino).

Considerações finais

A observação participante e o relato dos participantes revelou o fato de que o *Balé Afro Raízes* apresenta um repertório amplo e criativo, com sistematizações que agregam etapas do aquecimento ao relaxamento de forma consciente partindo do próprio princípio ou fundamento da dança afro. Compreendemos que a formação que se estabelece no *Balé Afro Raízes* tem uma

ISSN: 2238-1112

característica de integralidade, na medida em que não utiliza outras técnicas de dança, pois considera a dança afro como sendo auto suficiente em termos de formação corporal, apresentando-se com conhecimento para a vida, para a inserção no mundo. Estabelece, portanto, uma corporificação do fazer, permitindo um entendimento consciente da prática, em termos de compreensão individual e coletiva, reconhecimento identitário e sentimento de pertença à sociedade.

Neste sentido, convèm destacar este sentimento de pertencimento na fala do professor e coreógrafo Paulo Queiroz: “Me tornei negro faz quatro anos”, após uma longa jornada, de aceitação de seus “traços negróides”, reconhecendo e aceitando suas origens, permitindo assim, a assunção da identidade. Esta mudança na autoimagem advém também de sua persistência em defender o que acredita, o que lhe pertence, o que faz parte de suas raízes. Para tornar-se negro é preciso quebrar paradigmas e com isso não se deixar ser recolonizado. Isso tudo é um processo de constante resistência social, política e econômica, que envolve a luta secular pela liberdade, não apenas como fato, mas como direito, há séculos cerceado.

Os discursos das entrevistas revelaram a dedicação de todos que integram esse processo artístico-educativo do *Balé Afro Raízes,* que mostra esta potência e vitalidade, na medida em que, tanto os bailarinos, quanto os alunos iniciantes, além do professor, reconhecem a importância se aprofundar nas matrizes formadoras do povo brasileiro, para ampliar as referências e contribuir com a emancipação e reconhecimento dessas técnicas corporais, que são principalmente, cultura e arte.

Espero poder continuar acompanhando o Balé Afro Raízes no seu novo projeto, pois, apesar da paralisação de suas atividades, de oficinas e criação de espetáculos, durante este momento de pandemia, Paulo Queiroz está construindo seu próprio centro cultural, que futuramente realizará suas atividades voltadas para educação e cultura. Que seja um caminho de vida longa e significativa para todos os dançantes que se sentem pertencentes a esse grupo e à cultura afro-brasileira!

Autora
Jacicleide Conceição da Silva
UFPE
jacicleide.silva@ufpe.br
Graduanda no curso de Licenciatura em Dança - UFPE. Integrante do projeto/curso de Extensão “FIGURAS: Uma Tradição do Cavalo Marinho Boi Pintado”(GEPAR) - UFPE

Co-autora e Orientadora
Márcia Virgínia Bezerra de Araújo
UFPE
marcia.baraujo@ufpe.br
Márcia Virginia B. Araujo é professora do curso de Licenciatura em Dança-UFPE. Certificada em Educação Somática (*Body-Mind Centering BMC*™ Brasil); Formação em Pedagogia Waldorf e Educação Terapêutica Antroposófica. Coordena a pesquisa “Corpo-conexão: Práticas somático-criativas do corpo em movimento”.

Referências

ARAÚJO, Márcia Virginia B. de. Meu corpo é um templo, minha oração é a dança. **Dimensões Étnicas, Rituais e Míticas na Companhia de Dança ‘Balé Teatro Castro Alves**’. Dissertação de mestrado. Recife: PPGA/UFPE, 1999.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da dança: ensaio bibliográfico.** In: MEYER, Sandra & Torres, Vera. (Orgs) Coleção Dança Cênica. Joinville: Letradágua,2008: 13-23.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Dança Étnica Afro-Baiana: uma educação movimento**. Salvador, 1996, 197p. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, UFBA.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo, 1978 - **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento** / Fernando Marques Camargo Ferraz. São Paulo, 2012.

GUERRA, Denise. **Corpo: som e movimento** - revista africana e africanidade-ano1-n fev.2009-issn 1983-(pós-graduado em cultura africana e afro-brasileira UCB-Brasil.

LIGIÉRO, Zeca. **Batucar-Cantar-Dançar, Desenho das performances africanas no Brasil.** Rio de Janeiro: UNIRIO.JANCE RTN.1-V.21-Aletria.133 a 146.2011.

MONTEIRO, Marianna F. M. **Dança afro-brasileira: uma dança moderna brasileira**. In: NORA, Sigrid (org). Húmus, 4. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2011.

MUSSUNDZA, Tsumbe, Maria. **Gule wanculo: ancestralidade e memórias**/ Tsumbe Maria Mussundza. Recife: titivillus, 2018. 124p.

OLIVEIRA, Nadir, Nóbrega. **Tentando definir a estética negra em dança**. Salvador: Repertório, n° 24.p, 128-136, 2015.1.

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. D**anças populares como espetáculo público no Recife, de 1979 a 1988**/ Maria Goretti Rocha de Oliveira, Recife: O Autor, 1991, 2017 p. : 10 il.

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

ISSN: 2238-1112

SILVA, Girlannia Maria Xavier de Albuquerque. **Dança afro-brasileira: Procedimentos Metodológicos em Processo de Ensino Aprendizagem da dança** - UFPE. Monografia. Curso de licenciatura em dança. Recife, 2014.

ZENICOLA, Denise. **Axé Nego Velho**. In: Anais da IV Reunião Científica da ABRACE (RJ). Organização Fernando Mencarelli. Belo Horizonte: Editora Fapi, 2007.

ISSN: 2238-1112

Ancestralidade como território cíclico de identidades contemporâneas na dança

João Paulo Petronílio (UFBA)
Raissa Conrado Biriba (UFBA)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: A diáspora transatlântica negra africana no Brasil, através de relações cruzas e conflitos com as culturas originárias e europeias, produziu uma gama de complexidades sígnicas, simbólicas, culturais, filosóficas, econômicas, entre outras no território brasileiro. Diante das trocas e recuos proporcionados pelo acontecimento da diáspora, os modos de vida africanos foram ciclicamente atualizados sob conceções e imposições socioculturais já existentes na terra nomeada Brasil. Por suas complexidades, tais relações produziram novos pontos de identificações que explicitam a experiência da diáspora transatlântica e suas continuidades - reveladas nos modos de vida que dizem sobre os povos originários (indígenas), africanos e suas descendências (negros brasileiros), europeus (colonizadores) e suas atualizações. Neste sentido, percebemos o fenômeno que alcança esses novos modos de vida sob a perspectiva das identidades culturais e seus desdobramentos, propondo relacionarmo-nos com a conceituação do que chamamos identidades contemporâneas na dança. Ao compreendê-las no espaço-tempo do agora - a partir dos movimentos que formam tais identidades e das identidades que constituem tais movimentos - nossa discussão considera as identidades como território plural, movediço. No entanto, atávico à ideia de ancestralidade: território cíclico de trânsito entre tempos, que se revela no corpo e se move por/entre anterioridades no acontecimento constante do agora.

Palavras-chave: IDENTIDADES CONTEMPORÂNEAS. ANCESTRALIDADE. DANÇAS. AFRODIÁSPORA.

Abstract: The African black transatlantic diaspora in Brazil, through cross-relationships and conflicts with original and European cultures, produced a range of signic, symbolic, cultural, philosophical, economic complexities, among others in the Brazilian territory. Faced with the exchanges and setbacks provided by the diaspora event, African ways of life were cyclically updated under existing sociocultural conceptions and impositions in the land named Brazil. Due to their complexities, such relationships have produced new points of identification that explain the experience of the transatlantic diaspora and its continuities - revealed in the ways of life they say about native (indigenous), Africans and their descendants (Brazilian blacks), Europeans (colonizers) and its updates. In this sense, we perceive the phenomenon that reaches these new ways of life from the perspective of cultural identities and their consequences, proposing to relate to the conceptualization of what we call contemporary identities in dance. By understanding them in the space-time of the now - from the movements that form such identities and the identities that constitute such movements - our discussion considers identities as a plural, shifting territory. However, atavistic to the idea of ancestry: cyclical territory of transit between times,

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

which reveals itself in the body and moves through/between antecedents in the constant happening of now.

Keywords: CONTEMPORARY IDENTITIES. ANCESTRALITY. DANCES. APHRODIASPORA.

Introdução

A diáspora transatlântica demarcou o trânsito das migrações planetárias, incidindo na formação e conjuntura das Américas, que tiveram seus territórios invadidos pela colonização. Imbuída por um processo de sequestro, tráfico e escravização de pessoas do continente africano, a diáspora transatlântica transformou uma complexidade de processos socioculturais, etnicoraciais e simbólicos, que se revelam no corpo afrodiaspórico, indígena e quilombola e podem ser compreendidos na relação com suas identidades. No caso do Brasil, as identidades formadas pela condição de um corpo transatlântico se configuraram por uma dinâmica de *cruzo* (RUFINO, 2019) entre África-Brasil, a qual simboliza uma estratégia de desvio das imposições branco-europeias colonizatórias e o consequente encontro entre os diversos povos africanos e indígenas brasileiros. Neste sentido, os fazeres e expressões que emergem dessas culturas se multiplicaram em especificidades e movimentos culturais na terra nomeada Brasil.

Autores como Hall (2018), Gilroy (2007), Mbembe (2019), dentre outros, consideram que a diáspora deve ser compreendida na perspectiva dos trânsitos e deslocamentos que proporcionaram as múltiplas insurgências culturais identitárias no espaço-tempo globalizado. Portanto, pode-se dizer que os desdobramentos identitários que brotam da experiência da diáspora são resultados práticos e inconclusos das sociedades em constante transformação, em que se exercitam memórias, fazeres e filosofias atravessadas por um tempo cronológico que não é somente passado, nem presente, mas se estabelece como território cruzo dos tempos: gerando novos e constantes impulsos que anunciam novos futuros.

Identificamos que os impulsos geradores de tais transformações identitárias em movimento estão ancorados ao que se pode compreender por ancestralidade, na medida em que as dinâmicas proporcionadas pelo cruzo afrodiaspórico possuem forte relação com a ideia de trânsito entre tempos. Neste

ISSN: 2238-1112

sentido, aquilo que se revela no corpo, se move por/entre anterioridades no acontecimento constante do agora, enquanto um exercício prático da ancestralidade.

Se é no corpo que se estabelecem as possibilidades de resistência, continuidade e transformação, o trânsito ancestral se configura como um território palpável de acionamento das memórias e significações do existir. Para tanto, fazemos referência aos estudos de Oliveira (2007, p.103), quando nos explica que: "O corpo não é simplesmente fonte de todo movimento e ação. O corpo, com efeito, é um acontecimento que inaugura a existência". Logo, as identidades culturais se tornam reflexos das reinvenções nos modos de ser e existir das comunidades negras, indígenas, quilombolas, cuja condição de deslocamento instaurada no corpo transatlântico diaspórico é atualizada pelos ciclos da ancestralidade.

De forma breve, exemplificamos nossa abordagem propondo compreender o transe ancestral - este, que acontece no momento da incorporação das divindades espirituais no corpo - como um território que aciona e reverbera os múltiplos aspectos que versam sobre o ser negro na sociedade atual. Movido pelo fenômeno do transe, é o corpo que acontece no agora que aconchega/incorpora as memórias ancestrais de outros tempos, propondo, por meio da temporalidade "do hoje", a atualização das perspectivas sociais, culturais e filosóficas que se dão nele próprio e dizem também sobre as anterioridades que constituem a ancestralidade, revelando seu caráter inacabado e contínuo.

Pode-se perceber aí, pontos de identificação entre os saberes e filosofias ancestrais e os modos de vida globalizados das comunidades transatlânticas, expressos nas suas manifestações culturais e artísticas – especificamente na dança, a qual nos interessa tratar nesta discussão. Para tanto, nossa abordagem possui referências nos estudos de Oliveira (2007), Martins (2020), Rufino (2019), Conrado & Conceição (2020), dentre outros, os quais nos auxiliam a compreender a ideia de *Corpo e Ancestralidade* na perspectiva de cruzo com o que chamamos identidades contemporâneas na dança. A ideia de diáspora nos serve como suporte, quando a reconhecemos no âmbito da heterogeneidade e diversidade do ser negro, indígena e quilombola, considerando que a complexidade dos seus modos de vida e suas práticas revelam "uma concepção de "identidade" que vive com e através da diferença, e não apesar dela". (HALL, 2018, p.97)

Nosso interesse em propor a temática da ancestralidade como território cíclico de identidades contemporâneas na dança se revela naquilo que nos diz Maria

ISSN: 2238-1112

Bethânia em um trecho da sua canção *Não mexe comigo*: “não começa, não termina, é nunca, é sempre…”. Este é o movimento que precisamos experienciar para compreender as dinâmicas identitárias da contemporaneidade. De outro modo, a forma como as populações negras, indígenas e quilombolas se organizaram para resistir às opressões e às tentativas de apagamento impostas pelas estruturas raciais no processo colonizatório – as quais permanecem até os dias atuais – revelam o que aqui chamamos de identidades contemporâneas na dança: um modo de conceber e transformar o mundo totalmente desviado daquele que foi/é legitimado e operacionalizado pela colonialidade.

Por uma noção de ancestralidade

Iniciamos nossa discussão propondo pensarmos a ancestralidade como a existência do próprio corpo. Como já mencionado, é necessário compreendê-la na perspectiva do trânsito da memória em sua anterioridade, cuja sua materialização no corpo encantado pelas ritualidades e filosofias diaspóricas a revela enquanto “conceito e prática ao mesmo tempo” (OLIVEIRA, 2007, p.246). Conforme aponta Oliveira (ibdem), a ancestralidade atua como ideia e motor expressivo da ação na efemeridade do espaço-tempo. Entendida na perspectiva das suas ritualidades, propomos concebê-la, também, enquanto potência renovável de fixação dos saberes e memórias nos alicerces das filosofias encantadas. Assim, a ancestralidade se revela como “um tempo difuso e um espaço diluído” (Ibdem, p.245), pois, no nosso entendimento, ancora memórias que impulsionam o corpo em constante devir.

É por isso que não podemos perder o passado de vista quando falamos em ancestralidade, já que o mesmo é com/partilhado constantemente no transe dos fazeres coletivos e continuados, que se atualizam no cotidiano. Apesar de sabermos que o tempo ancestral não é cronológico, o mesmo acontece no momento presente – fato que nos remete a pensar a ancestralidade como aquilo que dá sentido à existência. Nas palavras de Oliveira (2007, p.246): “O tempo ancestral é de um universal ungido na trama do espaço. Ou seja, é um universal que se lança universal porque alça o contexto (estampas) como condição e potência do existir.”

Ao acionar memórias no presente, a ancestralidade nos permite transbordar outros sentidos do existir, em trânsito com aquilo que poderá ser. Indo mais além, tal corporificação de cruzo entre tempos é percebida no corpo: nas

estampas (OLIVEIRA, 2007) identitárias do agora. Neste sentido, aquilo que expressa o corpo se torna a materialização da ancestralidade no presente, reverberando ciclos entre passado e futuro, ao criar um sem número de identidades que irão "estampar" (ibdem) as matrizes da existência.

Embasamo-nos nos estudos de Martins (2003), quando aprofunda as concepções de *corpo em performance* no tempo espiralar da ancestralidade, cujo a autora nos relembra que: "A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os ventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação" (MARTINS, 2003, p.106). Aqui, o tempo da ancestralidade se revela no exercício prático da existência coletiva e dá forma às mobilizações sociais carregadas de identidades: reflexos das filosofias e saberes acionados nas/pelas/com/entre ritualidades africanas, indígenas e quilombolas. Nesta direção, as identidades se apresentam como novas formas de acionar ancestralidades coletivas no corpo, em diálogo com o devir das sociedades contemporâneas globalizadas.

A dimensão de corpo que propomos corrobora com a perspectiva de Rufino (2019, p.131), quando considera que esse "transcende os limites do emprego usado pela lógica ocidental". Na sua relação com a espiritualidade, o corpo diaspórico não se restringe à sua materialidade física, pois expressa o cruzo das culturas ancestrais diaspóricas na sua *potência* e *caminho* (ibdem). Nessa relação, corpo é "tudo que o corpo dá" (PASTINHA apud RUFINO, 2019, p.131), revelando a potência do seu movimento e transformação.

Trazendo como exemplo as danças negras contemporâneas enquanto movimentos artísticos insurgentes nas comunidades negras, o potencial de transformação e mobilização de suas existências políticas, revela o exercício prático da ancestralidade como seu acionador. Seus fazeres dizem sobre as múltiplas identidades culturais que versam o negro em suas negruras, e nos fazem refletir sobre outras organizações que movimentam urgências e revelam o agora. Ao recriarem formas de vida que partem de outro tempo-espaço, mas continuam em um movimento constante de liberdade que propõe novas identificações, não seria por exemplo, o movimento dos Blocos Afros de Salvador ou mesmo do Pagode Baiano, organizações que tem seu lugar de feitura nas urgências estéticas, políticas e performáticas que se cruzam no território da ancestralidade como atualizações do agora?

ISSN: 2238-1112

Danças negras contemporâneas: ancestralidade em movimento

As manifestações culturais e artísticas negras - tais como as danças dos Blocos Afros de Salvador, o pagode baiano, os sambas do Rio de Janeiro, as Congadas das Minas Gerais, entre outros - são organizações sociais que garantiram que pudéssemos encontrar hoje, pontos de identificações produzidos entre sambas, cantigas e reivindicação de vida. Enquanto práticas de (re)existência, recontam de maneira autônoma as urgências do hoje, recriando o território cíclico da ancestralidade nos fazeres das suas danças.

A exemplo dos Blocos Afros de Salvador, as pesquisadoras Conrado & Conceição (2020), no artigo intitulado “Dança e Música de Blocos Afro: fundamentos de uma poética e política negra”, nos dizem que as ritualidades que permeiam tal manifestação artístico-político-cultural:

> são fontes subjetivas do legado dos ancestrais africanos ressignificado no contexto da comunidade baiana, reafirmando uma identidade cultural negra. Além disso, a manutenção dessas ritualidades nessas agremiações de música e dança afro fortalece os valores, sabedorias e conhecimentos que implicam no sentido de ser negro e as ações do movimento negro emancipatório. (CONRADO; CONCEIÇÃO, 2020, p.106)

Tais expressões corporais se instauram na contemporaneidade como continuidades de outros movimentos que dançaram identidades e recriações de mundos em outros tempos, e seguem construindo saberes e práticas de emancipação e existência. Neste sentido, as danças negras são “difusoras de uma poética política cantada, tocada, dançada e vestida, que definem conceitos, epistemologias e formas singulares de ação e expansão do combate [...] a eliminar os traumas gerados pelo recalcamento cultural.” (Ibdem, p.104)

Assim como os Blocos Afro, outros movimentos da atualidade, tais como o do Pagode Baiano, possuem a ancestralidade como território cíclico de expressão poética e política, conforme nos relatam Santos & Conrado (2020), quando consideram que: “O pagode baiano é, sobretudo, questionamento, experiência coletiva e memória corporal ancestral, que pauta a representatividade negra nos espaços, o empoderamento e a difusão de conhecimento e cultura negra por meio da música e da dança.” (SANTOS; CONRADO, 2020, p.141)

Os autores consideram que apesar do pagode baiano ser visto apenas pelo olhar pejorativo das letras musicais e danças que depreciam a mulher - fruto do

ISSN: 2238-1112

racismo estrutural imanente nas dinâmicas do capitalismo hegemônico globalizado - o mesmo nasce “sob fortes influências de ritmos africanos como o lundu, o maxixe e também o samba” (Ibdem, p.133-134) - ao qual nos atentamos para a sua estrutura musical percussiva, em que se pode encontrar de maneira muito explícita pontos de identificações sonoras que dizem sobre os desdobramentos dos ritmos primários africanos.

Ainda em 1957, o radialista brasileiro Paulo Roberto narra sobre uma base de atabaques na introdução do disco “Obaluyé!” da Orquestra Afro-Brasileira, ressaltando a territorialidade identitária que o ritmo binário exerce sobre toda arte musical brasileira e, consequentemente, toda dança constituída nesse país. Em suas palavras:

> Este ritmo binário, que é o alicerce principal de quase todos os ritmos da canção popular do Brasil, veio importado de longe. Das placas ardentes da África, onde o sol queimou a pele dos homens até carbonizá-la em negro. O compasso, tão simples que reproduz em tom grave as batidas do próprio coração, atravessou o Atlântico sob a bandeira dos navios negreiros, servindo para marcar o andamento de melopeias que vinham dos porões em vozes gemidas e magoadas. (ROBERTO apud ALBUQUERQUE, 2016, p.1)

Nesse sentido, tal marco identitário pode ser percebido no cerne das cadeias de notas musicais que constituem movimentos artísticos africanos e afrobrasileiros, como o jazz, o frevo, o maracatu, os afoxés, dentre outros. No caso do pagode baiano enquanto “um ritmo popular, negro, e periférico” (SANTOS; CONRADO, 2020, p.131), os autores ressaltam a importância de fomentar a sua visibilidade nesse contexto, uma vez que foi negada por vários anos.

Mencionamos tais práticas culturais por compreendermos que não são movimentos isolados ou independentes. Propomos como reflexão que as estruturas que formam os fazeres citados e outros, são formas de continuidades ancestrais atravessadas por posicionamentos estéticos, políticos e poéticos produzidos pela contemporaneidade. Ao pensarmos nas manifestações culturais como o funk, o pagode, o rap e outros, queremos dizer que tais danças são formas de expressão política galgadas na ancestralidade, que se congregam nas identidades culturais da pessoa negra. Esta, provida de “múltiplas identificações, o que envolve a ideia de interseccionalidade e diversidade, pautados em um processo de tomada de consciência do sujeito interpenetrado às visões de mundo e de lugar” (CONRADO; CONCEIÇÃO, 2020, p.104).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Ciclos contemporâneos das identidades

Ao trazermos a ideia de identidades contemporâneas ancoradas à uma concepção de ancestralidade enquanto condição de existência do corpo transatlântico, ressaltamos o pensamento de Mbembe (2019, p.85) que nos revela "uma certa ilusão ocidental segundo a qual o sujeito só existe num retorno circular e permanente a si mesmo, a uma singularidade essencial e inesgotável." Ao contrário, o autor nos direciona a compreender que "o retorno a si só é possível no intermediário, [...] na coconstituição" (ibdem). Refere-se também à possibilidade de pensar as identidades a partir de uma *política do semelhant*e, cujo reconhecimento do outro e da sua diferença se torna fundamental.

Tal perspectiva nos interessa, quando a relacionamos com os desdobramentos identitários que podem ser percebidos nas danças negras, em que a potência das identidades culturais se torna latente enquanto possibilidade de mobilização e mudança política das comunidades. Aqui, salientamos a fala de Conrado & Conceição (2020, p. 104-105), ao se referirem a uma concepção de identidade cultural da pessoa negra:

> Pode-se dizer que a ideia de uma identidade cultural negra em uma cidade como Salvador-Bahia emerge de um processo contínuo de busca pela liberdade e direitos em que o corpo negro, como lugar de manifesto, carrega as histórias e simbologias que dão significado à sua existência. Esta, que não é autossuficiente, na medida em que o poder das organizações que constituem o Movimento Negro, compreende a necessidade da relação com outros corpos [...]. (CONRADO; CONCEIÇÃO, 2020, p.104-105)

De outro modo, Gilroy (2007) afirma que a temática das identidades ressoou uma rota de lutas, mas também de incertezas no âmbito da pesquisa acadêmica contemporânea, justamente por se tratar de um campo movediço, em que os discursos homogeneizantes são constantemente estimulados pelas dinâmicas da globalização capitalista hegemônica - arraigada às estruturas racistas da colonização. Mesmo assim, o autor considera que: "A identidade veio para proporcionar uma espécie de âncora em meio às águas turbulentas" (ibdem, p.133), seja dos padrões instaurados pela globalização ou pela própria ideia de desterritorialização do planeta, proporcionada pelo acontecimento da diáspora.

Neste sentido, o autor considera que "a diáspora é uma ideia especialmente valiosa" (ibdem, p.151), pois problematiza qualquer limite imposto por uma *mecânica cultural* enraizada. É aqui que o território cíclico da ancestralidade nos é palpável,

quando se torna fazer encantado no corpo em qualquer espaço-tempo. Mas, que necessita ser acionado no presente, como um exercício do constante devir.

Considerações finais

Ao tratarmos a ancestralidade como território cíclico de identidades contemporâneas na dança, compreendemos não apenas a sua relação com o espaço/tempo do ritual, mas com a ideia de trânsito que propõe a perspectiva da diáspora. Deste modo, as expressões artístico-político-culturais que emergem do corpo transatlântico revelam os movimentos constantes das transformações sociais possibilitadas pela condição de (re)existência das comunidades diaspóricas em tempos perversos do capitalismo global pós-colonizatório.

Como já dito anteriormente, tais expressões artísticas constroem uma história contra-hegemônica, cujos corpos diversos, sobretudo os corpos negros, indígenas, quilombolas - mas também o das mulheres, dos homossexuais, das pessoas trans, das pessoas com deficiência, dentre outros - congregam identidades contemporâneas para o exercício da liberdade. Ao expressarem discursos libertadores por meio de suas poéticas, a complexidade dos aspectos simbólicos, políticos, étnicos, socioculturais e artísticos presentes nessas danças são capazes de provocar transformações na estrutura sociopolítica e econômica do território local/global, as quais necessitamos constantemente nos atentar.

Neste sentido, as dinâmicas do mercado global hegemônico atuam nos seus modos de organização social, levando-os a atingirem proporções que se tornam evidentes no campo artístico, quando nos atentamos, por exemplo, para as tentativas de apagamento das Manifestações Culturais Populares, em detrimento da especulação do capital e da imposição de discursos ideológicos por meio de produtos culturais massivos e suas reverberações nas culturas locais. Aqui, nos referimos ao exemplo dos olhares pejorativos sobre o pagode baiano, ou sobre as danças de Blocos Afro, quando consideradas apenas sob um viés estético, invisibilizando todo o fundamento ancestral e político que conduz esse movimento.

Tal fato nos alerta para a necessidade de pensar as identidades contemporâneas como uma forma de desvio às imposições da colonialidade, pautada em uma visão branco-europeia do sujeito individualizado. Por isso, a concepção de ancestralidade nos impulsiona a compreender a (re)existência desses

ISSN: 2238-1112

corpos diversos em constante luta por um novo futuro, sem perder de vista quais são as lógicas e mecanismos de manutenção das ideologias discriminatórias e hegemônicas que interferem nas suas dinâmicas de vida. Isso porque, do mesmo modo em que percebemos uma massa cultural da sociedade dedicada à produção de estéticas culturais em consonância com um pensamento diaspórico globalizado, as ideologias e representações que ecoam das dinâmicas do capitalismo global hegemônico também contribuem para a reconfiguração dessas expressões culturais, seus apagamentos e suas transformações.

Esse campo de relação entre a ancestralidade e a dança no espaço-tempo contemporâneo abriu portas para que pudéssemos afirmar hoje, valores contra-hegemônicos e decoloniais, os quais respeitam a diversidade de corpos e etnias, seus saberes dançados e ancestrais. Por meio de suas expressões políticas, como forma de combate às práticas de discriminação das chamadas “diferenças”, tal perspectiva nos aponta um espaço de diálogo entre as sociedades globalizadas e uma concepção de ancestralidade que ecoa na continuidade dessas lutas – mobilizando fronteiras para a transgressão das desigualdades vigentes nas sociedades atuais.

João Paulo Petronílio
UFBA
E-mail: joaopaulopetronilio7@gmail.com
Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Bacharel e Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa. Integrante do GIRA - Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares da Escola de Dança da UFBA com coordenação dos Doutores Amélia Conrado e Fernando Ferraz.

Raissa Conrado Biriba
UFBA
E-mail: raissabiriba@gmail.com
Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA). Mestra pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Poscultura/IHAC-UFBA). Integrante do GIRA - grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares da Escola de Dança da UFBA.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
ameliaconrado@ufba.br
Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança (PPGDança) e Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Líder do GIRA - Grupo de Pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares (CNPQ)

Fernando Marques Camargo Ferraz
UFBA
fernandoferraz@hotmail.com
Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes pelo IA/Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODAN-UFBA, membro do Grupo GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afrobrasileiros e Populares.

Referências:

ALBUQUERQUE, Gabriel. Dor, alegria e fé: novos álbuns sobre a diáspora africana. **Jornal do Commercio**, 2016. Disponível em: https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/08/21/dor-alegria-e-fe-novos-albuns-sobre-a-diaspora-africana-249462.php. Acesso em: 10/07/2021.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza; CONCEIÇÃO, Sueli Santos. Dança e Música de Blocos Afro: fundamentos de uma poética e política negra. IN: **Revista Dança**, Salvador, v. 5, n. 1 p. 100-109, jul./dez. 2020.

GILROY, Paul. Identidade, pertencimento e a crítica da similitude pura. IN: **Entre campos:** nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007. (123-164)

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: PEDROSA, CARNEIRO, MESQUITA (Orgs). **Histórias Afro-Atlânticas**. Vol.2, Antologia. São Paulo: MASP, 2018.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. (2003) (p.94-112) IN: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança:** vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite:** ensaio sobre a África descolonizada. Tradução de Fábio Ribeiro - Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade:** corpo e mito na Filosofia da educação Brasileira. Curitiba: Ed. Gráfica popular, 2007. Parte 1. Cap.4: Corpo (99-126)

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Everton Bispo dos; CONRADO, Amélia Vitória de Souza. A Escola, o Pagode e a Rua: Os jovens e suas interseções nesses contextos. In: CONRADO, Amélia Vitória de Souza; ALCÂNTARA, Celina Nunes de; FERRAZ, Fernando Marques Camargo; PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. (Orgs). **Dança e Diáspora Negra:** poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. 1ed. Salvador: ANDA, 2020, v. 6, p. 130-145.

ISSN: 2238-1112

Matriarcado e oralidade nas danças afro-brasileiras

Joceline Gomes Silva (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este artigo é parte de uma pesquisa em andamento e abordará a influência do matriarcado e da oralidade no ensino das danças afro-brasileiras. Será demonstrada a importância das mulheres na produção e disseminação de saberes corporais por meio da descrição da participação feminina na construção de novas corporeidades a partir de saberes ancestrais africanos. Por meio da revisão bibliográfica sobre matriarcado, tradição oral e cultura afro-brasileira, iremos localizar as mulheres como detentoras do saber corporal que possibilitou a criação, desenvolvimento e popularização das danças afro-brasileiras.

Palavras-chave: MATRIARCADO. ORALIDADE. DANÇA. DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS.

Abstract: This article is part of an ongoing research and will approach the influence of matriarchy and the orality in teaching Afro-brazilian dances. It will be demonstrated the importance of women in the production and dissemination of body knowledge through the description off emale participation in the construction of new corporeities as from African ancestry knowledge. Through the literature review about matriarchy, oral tradition and Afro-brazilian culture, it will presente women as the holders of body knowledge that enabled creation, development and popularization fo Afro-brazilian dances.

Keywords: MATRIARCHY. ORALITY. DANCE. AFRO-BRAZILIAN DANCES.

As danças afro-brasileiras foram consideradas por muito tempo, por um senso comum equivocado, uma expressão de cunho religioso e, por isso, discriminadas nas escolas, academias de dança e no meio acadêmico. A partir do trabalho realizado por grupos e coletivos culturais afro-brasileiros (tais como Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza, entre outros) foi possível demonstrar sua riqueza cultural e epistemológica, de contribuição fundamental para a construção de diversas manifestações culturais brasileiras.

A inspiração em movimentações praticadas no candomblé, contudo, existe, e pode ser identificada por pesquisadoras e pioneiras como Mercedes Baptista, coreógrafa, pedagoga e bailarina que extraiu do contexto religioso e sistematizou padrões de movimentos que hoje são referências na estética e no

ensino das danças afro-brasileiras (SILVA, 2007). A difusão desses saberes pelas gerações se deu, em sua maioria, pelas mulheres, principalmente mulheres negras, apesar de que homens também são grandes referências no ensino dessas danças hoje.

Nesse sentido, as danças afro-brasileiras possuem uma unidade matricial – a mulher – que na África pré-colonial era reverenciada por meio do matriarcado, fenômeno que ainda pode ser observado em alguns territórios. Trata-se de um sistema filosófico e prático em que a mulher, por sua capacidade de gerar e nutrir uma vida, também fornece essas características a outros aspectos da vida social, tais como a arte, os negócios e à convivência em comunidade. Por isso, muitas vezes, é a mulher a responsável por tarefas como o preparo do alimento, aconselhamento em múltiplos assuntos, articulação entre diferentes grupos e a transmissão de saberes por gerações (DIOP, 2014).

As mulheres responsáveis por compartilhar esses saberes, geralmente sacerdotisas dentro do candomblé ou grandes referências em suas comunidades, são reconhecidas e respeitadas como matriarcas, grandes mães, independentemente de terem filhos biológicos. Muitas movimentações, inclusive, remetem ao ventre e ao poder deste gerar vidas, característica do corpo feminino. Contudo, nem o gênero tampouco o sexo biológico são conceitos adotados de forma rígida dentro do matriarcado. Oyèrónkë Oyěwùmí explica em seu livro “A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero” (2021) que os conceitos de “homem” e “mulher” não existiam nas comunidades tradicionais africanas pré-coloniais, que só conheceram essas categorias de gênero após a colonização europeia. Segundo Oyèwùmí, as funções sociais eram estabelecidas a partir da configuração física (força e tamanho), da linhagem familiar e das necessidades da comunidade. Assim sendo, matriarcas não são apenas aquelas que possuem filhos biológicos ou adotivos, mas as que geram e nutrem uma comunidade, local, nacional ou mesmo internacional. Nesse sentido, a senioridade, ou seja, o respeito às pessoas mais velhas, é uma característica fundamental do matriarcado, valorizando a experiência e sabedoria de quem viveu mais tempo, algo que permeia muitas práticas culturais de origem africana. Por isso, faz-se necessário compreender se e de que maneira o matriarcado compõe a matriz de conhecimentos relativos às danças afro-brasileiras. Importante destacar que as danças afro-brasileiras a que nos referimos não são apenas aquelas que retratam a

Simbologia dos Orixás, mas também as Danças dos Blocos Afro da Bahia, a Dança Negra Contemporânea, também chamada “Dança Afro-contemporânea”, e suas manifestações.

A propagação e o ensino destas danças, tradicionalmente, deram-se de forma oral, sem cursos formais ou registros escritos da simbologia das movimentações. A oralidade também é uma característica muito presente na cultura africana, que, a partir da Diáspora promovida pelo período escravocrata, também chegou ao Brasil. Os *djeli* (genealogistas, popularmente conhecidos como “griôs”, ou *griots*[1]), contadores de histórias, também falavam sobre a importância das danças ritualísticas, e do significado de cada gesto. As lendas e mitos referentes a cada orixá guardam uma movimentação respectiva, representativa de sua atuação ou de características de sua personalidade – movimentações estas que posteriormente foram sistematizadas para fins artísticos. Essas histórias também foram mantidas, ressignificadas e até refeitas por meio de sua transmissão oral, o que influencia na respectiva movimentação dentro da dança. Por isso, é importante também analisarmos a influência da oralidade na manutenção e preservação das danças afro-brasileiras historicamente, em suas diversas formas de expressão, não apenas nas danças inspiradas na simbologia dos orixás.

Por tratar-se de danças com esse histórico de transmissão oral e discriminação em ambientes acadêmicos e formais, as danças afro-brasileiras dispõem de pouco material escrito de consulta. Daí a importância da produção dessa pesquisa, que contextualiza o matriarcado, a oralidade e as danças afro-brasileiras – três temas com pouca produção acadêmica disponível, sobretudo quando correlacionadas.

Metodologia

Esse estudo tem por base a pesquisa bibliográfica que, segundo Gil (2008), é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos, traçando paralelos entre obras, autores e temas. Para a revisão de literatura, foram consultados livros, artigos, teses e dissertações a respeito dos seguintes temas: Unidade Cultural da África Negra,

[1] Aqui optamos por usar o termo usado pelas pessoas africanas do continente e não o termo popularizado a partir do processo de colonização (SANTOS T., 2015).

conforme obra homônima de Cheikh Anta Diop; importância da oralidade para a cultura africana, com Hampâté Bâ; matripotência e debate de gênero sob a perspectiva de Oyèrónkë Oyěwùmí; cultura negra em território da Diáspora Africana, com Paul Gilroy; entre outros autores e autoras.

Matriarcado – o berço civilizatório africano

O Matriarcado é um conjunto de epistemologias, são formas de sociabilidade, valores sociais, filosofia prática que direcionam a vida em comunidade para o respeito e a valorização da figura feminina em sua associação com a mãe (independentemente de ter filhos ou não). É um sistema, uma forma de viver no mundo em que a mulher é o centro da sociedade, ainda presente no continente africano[2]. Sua capacidade de gerar a vida, comparada apenas aos deuses, a coloca no centro da sua comunidade, da família. As mulheres são respeitadas, cultuadas, valorizadas. Mas os homens também são reconhecidos em suas capacidades e habilidades. Juntos, harmonizam a natureza, pois o masculino e o feminino existem dentro de cada indivíduo e na natureza, da qual somos também integrantes. É um sistema em que o homem não se sente subjugado pela mulher, ao contrário, ele respeita sua natureza geradora, nutridora, e não apenas respeita, mas valoriza e cultua. E as mulheres, por sua vez, respeitam e reconhecem os homens em sua força física e demais habilidades, compreendendo que essa complementaridade é que permite o surgimento e a manutenção da vida.

Cheikh Anta Diop (2014) é uma referência nos estudos sobre o matriarcado. O autor senegalês criticou uma tese acadêmica vigente na Europa de que o matriarcado seria um sistema "primitivo", seguido por outro superior, o patriarcado:

> (...) em vez de uma passagem universal do matriarcado para o patriarcado, a humanidade se dividiu, originalmente em dois conjuntos geograficamente distintos, entre os quais um deles propiciou a eclosão do matriarcado e o outro a do patriarcado, e que estes dois sistemas se reencontraram e chegaram mesmo a disputar as diferentes sociedades humanas, que em determinadas localidades, estes se sobrepuseram ou justapuseram, dar-se-ia início ao esclarecimento de um dos aspectos mais obscuros da história da Antiguidade. (DIOP, 2014. p.25)

[2] A reportagem "Mulher: mãe da paz e da evolução", episódio do programa "Nova África: um continente, um novo olhar", da TV Brasil, aborda o matriarcado na contemporaneidade na Guiné Bissau. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=PGU2gJfUsaw >. Acesso em: 20 jun 2021.

ISSN: 2238-1112

Diop argumenta que o matriarcado e o patriarcado aconteceram simultaneamente, em ambientes e condições ambientais e sociais diferentes. O fator ecológico foi preponderante sobre a organização social de um ou outro sistema, ou ainda a alternância entre eles, pois influenciou diretamente na capacidade de adaptação e, portanto, de convivência entre os seres humanos. Segundo ele, existiriam duas formas de ser e estar no mundo, ou seja, dois "berços" civilizatórios de desenvolvimento humano. O berço norte, ou berço setentrional (representado pela Europa) e o berço sul, ou berço meridional (África), divididos pela bacia do Mediterrâneo. O matriarcado, portanto, é fundamental para pensar a unidade cultural do continente africano.

As condições climáticas interferiram na medida em que um ambiente como o lado setentrional, muito frio e com poucos recursos alimentares disponíveis, tornou sua população nômade, e nesse modo de viver a mulher era considerada um fardo, pois era fisicamente "frágil" às mudanças de ambiente. Segundo Diop, a força e resistência física do homem somadas à função de procriação da mulher, que a deixava com pouca mobilidade por um período, relegou a esta um papel secundário, subalterno e submisso numa sociedade em que a sobrevivência era prioridade. Por não haver clima favorável à agricultura, a caça era a única forma de subsistência possível. O frio também fazia com que fossem necessárias muitas roupas para aquecer a todos, bem como espaços fechados para fugir das chuvas e da neve. Para o autor, estas foram as sementes de uma cultura de competição e individualismo, que possibilitaram o surgimento da propriedade privada, intolerância em relação ao outro, que passou a ser visto como inimigo – o que o autor chama de xenofobia (Idem, p.66-85).

Do lado meridional, mais precisamente no continente africano, o clima possibilitou o desenvolvimento da agricultura, o que permitiu à sociedade ser sedentária e não nômade. O tempo social baseava-se no plantio e na colheita, ou seja, na relação direta com a natureza e o que ela lhes fornecia. A natureza como essa fonte de alimento e de vida propiciou o sistema matriarcal, por conta dessa analogia direta entre a mulher e a terra. Para Diop, no lado meridional, essa relação com a natureza facilitou o desenvolvimento do matriarcado, formando sociedades poligâmicas (casamentos entre várias pessoas), matricêntricas (mulher no centro da sociedade), matrilineares (linhagem materna que conta nas transmissões de

ISSN: 2238-1112

herança material e imaterial), com uma vida comunitária que incentiva a coletividade e o respeito ao outro – possibilitando a xenofilia, que acolhe e incorpora a diferença, e não a repele. A mulher já possuía uma mobilidade social, pois não se encerrava na vida doméstica ou privada – ela era o centro da vida social, da vida pública, incentivando a cooperação e o colaborativismo. Segundo Diop, era a mulher que recebia o dote no casamento, e tinha a liberdade de recusar seu marido a qualquer momento (DIOP, 2014.p. 51-66). Ela não era subalterna ou submissa, pois como centro das relações sociais, suas decisões, nas esferas micro ou macro, vinham carregadas de respeito e reverência.

Segundo o autor, “nas sociedades meridionais, tudo aquilo que concerne à mãe é sagrado; a sua autoridade é ilimitada” (DIOP, 2014. p.35). Sua comparação com a terra, ventre, “Mãe Terra”, “Mãe Natureza”, por sua capacidade de gerar e nutrir vidas, também influenciou em muitas movimentações de danças de matriz africanas tradicionais, sobretudo com uma relação direta entre o ventre e a terra, com os joelhos dobrados e o tronco inclinado para o chão. “A mulher torna-se um elemento estabilizador enquanto dona de casa, guardiã das provisões; ao que parece, esta também desempenhou uma função importante na descoberta da agricultura, bem como na seleção das plantas, enquanto que o homem se dedicava à caça” (DIOP, 2014. p.33). Essa relação com a agricultura é presente, por exemplo, em movimentos que lembram o plantio e a colheita, a relação céu e terra (para o alto e para o chão) bem como movimentações de quadril com grandes agachamentos e pernas abertas, criando um portal simbólico entre as energias geradoras da natureza e da mulher.

Segundo Sobonfu Somé (2003), a sociedade dagara, ainda hoje, segue o princípio da complementaridade, da harmonia, fundamental nas sociedades matriarcais. Neste equilíbrio, as necessidades sociais são organizadas a partir de prioridades para toda a comunidade. Nesse sentido, os papéis sociais não podem ser atribuídos por gênero, como as sociedades ocidentais organizam, pois a comunidade executa todas as tarefas de forma coletiva. São sociedades paritárias, que não excluem nenhum dos gêneros, mas buscam na união de ambos a complementaridade necessária à geração de uma vida.

Nêgo Bispo (SANTOS A., 2015) aprofunda os estudos sobre os berços civilizatórios e traz para uma realidade afro-diaspórica brasileira ao categorizar o pensamento dos colonizadores europeus como sintético e dos povos afro-indígenas

ISSN: 2238-1112

como orgânico. O autor parte da comparação dos mitos e costumes, das matrizes culturais de ambos, enfatizando o pensamento linear euro-cristão e o pensamento circular afro-indígena (indígena também denominado “pindorâmico”). O pensamento circular pode ser facilmente identificado na forma de transmissão das danças afro, com muitas de suas movimentações sendo circulares e/ou realizadas em roda (o que também ocorre em danças indígenas brasileiras – daí o fato de usar os dois povos no conceito “afro-pindorâmico”).

Tradição oral africana

A oralidade aqui será compreendida não apenas como a palavra falada, mas como a interpretação dos saberes pelo corpo e a aprendizagem pela experiência, observação e prática de escuta. A historiografia oficial rejeita a tradição oral por acreditar que esta não preserva detalhes, situações e personagens de forma fidedigna, e chega a declarar que a África não tem história por insuficiência (a partir de critérios europeus) de registros escritos. O mestre da tradição oral africana e filósofo tradicionalista Hampaté Bâ questiona e problematiza essa sobrevalorização da escrita, pois: “nada prova a priori que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigna do que o testemunho oral transmitido de geração a geração” (2010, p.168).

Essa escrita primordialmente alfabética menospreza a oralidade, mas é preciso lembrar o que o tradicionalista Tiener Bokar diz, citado por Hampaté Bâ:

> a escrita é uma coisa, e o saber outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem [humano]. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em semente” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.167).

Não pretendo aprofundar essa questão de que África não tem história ou escrita, que se mostra mais um dos muitos “equívocos” propositais da historiografia feita por europeus, mas chamo a atenção para mais uma afirmação do mestre Hampaté Bâ: “na África tudo é História” (2010, p. 184). Dança, corpo, contos, lendas, mitos, fatos atuais e passados são história, e a história, para as sociedades africanas, é cíclica. Por isso, pode ser e será recontada diversas vezes e, a cada nova contação, informações podem ser acrescentadas ou retiradas, o que não torna esta história falsa, apenas recontextualizada a partir de novos elementos do

ISSN: 2238-1112

contador. É assim que as Danças Afro permaneceram ganhando novos passos, com novas possibilidades de movimentação a partir de uma base, uma história, uma representação de um elemento da natureza, um gesto relativo a um orixá ou a uma prática do cotidiano. A cada nova dança, um novo elemento acrescentado e uma nova possibilidade corporal apresentada.

O autor lembra que tanto a memória quanto os documentos são produções humanas, e que, por isso, podem igualmente falhar. Apenas um documento não pode contar uma história, precisa ser auxiliado por outras fontes como contraprova. Nesse sentido, tradicionalistas de diversas origens podem servir tanto quanto ou até melhor do que vários documentos, pois trazem detalhes que um documento jamais poderia trazer. A oralidade nasce antes de qualquer escrita, tanto no desenvolvimento da aprendizagem quanto na origem da própria escrita, o que torna incoerente o atual desprezo pela tradição oral na sociedade ocidental. Com o tempo, o autor continua, a escrita foi substituindo a palavra, a assinatura o acordo verbal, e os títulos o conhecimento prático. Mas a palavra, ainda hoje, não é usada sem prudência pelos tradicionalistas, por suas características mágicas. Inclusive dizemos até hoje, como um ditado popular, que “as palavras têm poder”. Ou seja, mesmo com a escrita, a palavra não perde suas características únicas.

Para os Bambara, para os Kula, a palavra é constitutivo do ser humano. O ser humano é corpo, alma, espírito e palavra. A oralidade compreende inclusive a música, a dança e até mesmo a prática de alguns ofícios, conforme é possível ler neste trecho:

> Assim como a fala divina de *Maa Ngala* animou as forças cósmicas que dormiam, estáticas, em *Maa*, assim também a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo.
> Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (HAMPATÉ BÂ: s/d, p. 174)

O ritmo, a cadência, destaca o autor, é importante não apenas para a dança, mas também para se contar uma história e prender a atenção do ouvinte. Ou seja, contar uma história, cantar uma música ou dançar são atividades que exigem ritmo e este ritmo está nas palavras, na oralidade.

ISSN: 2238-1112

Por conta dessa tradição oral, as Danças Afro possuem pouco material de consulta e pesquisa, sobretudo as Danças Tradicionais, que foram transmitidas em espaços sagrados, como os terreiros, e dentro das famílias, matrilinearmente, de geração em geração.

Unidade cultural africana e Danças Afro

Para Diop, a unidade cultural africana é constituída pela mínima parcela comum que perpassa a população africana dentro e fora da África. Essa unidade mínima também é chamada de Asili por Marimba Ani (1994) e pode ser reconhecida ainda como os arquétipos junguianos (JUNG, 1919). Essa unidade cultural foi preservada em certa medida, e pode ser observada inclusive nos dias atuais, apesar da criminosa experiência do tráfico transatlântico de pessoas africanas escravizadas[3]. Mesmo tendo suas manifestações culturais, religiosas e artísticas proibidas, essas pessoas preservaram elementos de suas respectivas tradições e as mesclaram com outras expressões, de diferentes regiões africanas, presentes nos locais em que se encontraram. Essa mistura, característica da Diáspora Africana, influenciou na forma como as danças afro-brasileiras se desenvolveram.

Outros autores trazem a ideia de uma linha de continuidade de determinados princípios e valores africanos nos locais para onde a população africana escravizada foi levada. Segundo Marco Aurélio Luz (2000, p.31), “esses princípios caracterizam a afirmação existencial do homem negro e constituem sua identidade própria”. Ainda assim, complementa, não se trata de algo estanque, pois permitiu-se ser atravessado pelas singularidades locais: “esta identidade negra não se caracteriza apenas pelo continuum negro-africano, mas por sua forma própria de reposição no Brasil, desenvolvendo uma forma própria de relações sociais, valores e linguagem características e originais”. (LUZ, 2000, p.32).

As danças tradicionais africanas e afro-brasileiras (popularmente chamadas de “Danças Afro”) guardam muitas semelhanças e demonstram o que Diop chamaria de unidade cultural. Contudo, é preciso observar que a corporeidade brasileira também é atravessada por influências indígenas e pelo processo de mestiçagem, o que, na dança, se reflete pela sistematização de movimentações de

[3] Para saber mais sobre a Diáspora Africana, o tráfico translântico de pessoas africanas escravizadas e suas repercussões nas Américas, consultar: GILROY, 2012.

diferentes povos e culturas, inclusive movimentações religiosas reelaboradas para fins artísticos, pois encontram-se fora do espaço de ritual. Nesse sentido, as Danças Afro, no Brasil, além de serem reconfigurações de gestos dos orixás do candomblé, apresentam também a relação do corpo com a natureza e a sociedade, sendo ainda uma forma de resistência política e histórica, pois sobrevivente a opressões inclusive físicas de sua manifestação.

> Mas, o que se entende por dança afro? Em sentido genérico, é uma denominação que se refere a uma diversidade enorme de fenômenos e de práticas de dança. Pode ser um termo de referência para toda e qualquer prática de dança relacionada ao fenômeno da diáspora africana ao longo dos últimos cinco séculos. Por isso, quando se pretende analisar um determinado fenômeno artístico a partir da idéia de que é uma manifestação afro, o que acontece é que, necessariamente, operamos uma determinada seleção, um determinado recorte na realidade tão vasta e complexa dos intercâmbios que a cultura africana estabeleceu fora da África. (MONTEIRO, s/d, p 1-2)

Monteiro destaca, no que concerne ao Brasil, que o termo Danças Afro refere-se a "práticas trazidas pelos escravos africanos, que foram reelaboradas e transformadas na América Portuguesa. Os registros mais antigos falam de dança nas procissões e danças promovidas por irmandade de negros na forma de cortejos que acompanhavam reis africanos eleitos no interior das irmandades negras católicas" (s/d, p.2). Nesse sentido, as danças dos Blocos Afro da Bahia, especialmente de Salvador, preservam essa característica real, com movimentos altivos, de grande amplitude, e roupas volumosas, de cores fortes, muitas jóias e adornos. "A estética da diáspora está, dessa forma, relacionada com as questões da identidade, oralidade e musicalidade" (AMOROSO, 2009, p. 72), fatores que remetem diretamente à cultura dos povos africanos espalhados pelo mundo durante o processo de escravização. A junção desses fatores, mais os contextos sociais da época, possibilitou a criação dos blocos afro na Bahia, associações de cunho político e cultural que influenciaram no fortalecimento da autoestima e na construção de subjetividades múltiplas da população negra (OLIVEIRA, 2013, p.100). Esses blocos buscaram preservar e apresentar formas de dançar, vestir, cantar e agir em comunidade semelhantes às praticadas pelos povos africanos.

De acordo com Vânia Oliveira (2016), o protagonismo e o empoderamento femininos são destacados nos Blocos Afro de Salvador (especificamente Ilê Aiyê, Malê Debalê e Muzenza) principalmente durante o carnaval com os concursos de beleza negra. Nestes eventos, não são avaliadas

ISSN: 2238-1112

apenas a estética das concorrentes, mas também seu carisma, simbolismos no figurino confeccionado por cada uma, habilidades com a dança, atuação em sua comunidade, e capacidade de perpetuar um legado de resistência e força, compatível com a existência política das mulheres negras. Deusas, guerreiras e rainhas – títulos e arquétipos de todas as orixás femininas do candomblé, manifestam-se nas movimentações, nas letras das músicas e nas mensagens de cada participante, que representam toda a grandeza do matriarcado e da ancestralidade feminina negra.

Danças Afro e protagonismo feminino

O que conhecemos hoje por Danças Afro é uma sistematização feita por Mercedes Baptista, mulher negra, carioca, que teve a oportunidade estudar, na década de 1950, em Nova Iorque, com Katherine Dunham, bailarina negra norte-americana que mesclava as influências negras e latinas com a dança moderna (MONTEIRO, s/d, p.9). Ao voltar para o Brasil, reúne dançarinos e dançarinas negras e monta sua própria companhia – Balé Folclórico Mercedes Baptista – uma referência nos estudos de Danças Afro no Brasil.

> Mercedes propôs uma leitura peculiar, da cultura afro-brasileira e situou a dança afro em novas bases. Mais uma vez o termo se redefiniu. A dança afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. O material trabalhado por Mercedes diferia daquele pesquisado por Dunham, já que as danças praticadas no Brasil, não condiziam exatamente com a tradição afro-caribenha. (MONTEIRO, s/d, p.10)

Esse protagonismo negro e feminino, tanto de Baptista quanto de Dunham, demonstra que foram as mulheres negras, em diversas partes do mundo, as responsáveis por valorizar os saberes corporais africanos e diaspóricos. Ao atribuir-lhes técnica e estrutura pedagógica, essas mulheres estabeleceram as bases do que podemos chamar hoje de Danças Afro.

Elementos matriciais como território, ancestralidade e oralidade estão presentes no trabalho de ambas, e são características das Danças Afro, que precisam ser absorvidas e retransmitidas por meio do corpo. As Danças Afro constituem, portanto, “culturas corporais, cujos elementos possibilitam ao indivíduo um processo de identificação e autoestima. Se tornando possibilidades pedagógicas

para ensino e aprendizado em torno de temas como identidades negras, estética, gênero e corpo" (OLIVEIRA, 2016, p.152).

As representantes dos blocos afro de Salvador são um exemplo de que esses coletivos atuam em harmonia entre o masculino e feminino, contudo, são as mulheres que são alçadas à categoria de "rainha", "deusa", símbolo máximo de cada bloco – exatamente o que o matriarcado propõe. A complementaridade e a harmonia existem, contudo, a mulher é o centro da comunidade. Sua dança, presença e carisma são fundamentais para a criação e desenvolvimento das atividades dos coletivos.

Importante reconhecer que os corpos das dançarinas de Danças Afro subvertem imposições e opressões múltiplas que negam humanidade e compreensão corporal historicamente às mulheres negras. "Os valores introduzidos pela cultura ocidental no Brasil foram o de interdição do corpo, da fala, da liberdade de ser, de fazer e de existir" (CONRADO, 1993, p.2), contudo, são essas dançarinas que resgatam a ancestralidade de seus corpos, com movimentações, figurinos e acessórios que recontam suas histórias e fazem as sociedades matriarcais ressurgirem, ainda que brevemente, num espaço cênico.

Considerações finais

As Danças Afro possuem um protagonismo feminino, desde seu ensino familiar por gerações até a sistematização de movimentações religiosas fora de um contexto ritualístico. As mulheres são as principais responsáveis pela preservação e transmissão, geralmente oral, de saberes corporais trazidos da África para a Diáspora, a partir do processo de escravização de povos africanos. Mesmo tendo sofrido a barbárie do pior crime já cometido contra a humanidade (a escravidão), a população negra e africana soube preservar características culturais comuns, e readapta-las às novas realidades que a Diáspora impôs sem, com isso, distanciar-se de uma unidade cultural africana. Esta unidade, que preserva tradições mas também inclui a diversidade de experiências culturais da Diáspora, pode ser observada nas Danças Afro, que mantém até hoje uma forte relação matriarcal, oral e de movimentações cheias de simbolismos e significados para além de uma simples dança.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Joceline Gomes Silva
UFBA
jocelinegomesdanca@gmail.com
Mestranda em Dança na Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora de danças africanas, do continente e da diáspora, tradicionais e urbanas. Jornalista e pós-graduada em Gestão de Políticas Públicas de Gênero e Raça pela Universidade de Brasília e em Dança e Consciência Corporal pela Estácio.

Fernando M.C. Ferraz
UFBA
fernandoferraz@hotmail.com
Doutor em Artes e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança - PRODAN, Coordenador do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança do PPGDança/UFBA.

Referências

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Dança negra no contexto social brasileiro e na educação**. 1993. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

DIOP, Cheikh Anta. **A Unidade Cultural da África Negra**: Esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica. Coleção Reler África. Luanda, Angola: Edições Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, 2014.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). História Geral da África I. Metodologia e Pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: Centro Editorial e Didatico da UFBA, Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 2000.

MONTEIRO, Marianna. **Dança afro**: uma dança moderna brasileira. Húmus 4.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

_____. **Sou negona, sim senhora!** Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano. 2013. 254 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

OLIVEIRA, Vânia Silva. **ARA-ÌTÀN**: a dança de uma rainha, de um carnaval e de uma mulher.... Orientadora: Profª Dra. Gilsamara Moura. 2016. 183 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkë. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de wanderson flor do nascimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: INCT/UNB, 2015.

SANTOS, Toni Edson Costa. **Negros pingos nos "is"**: djeli na África ocidental; griô como transcriação; e oralidade como um possível pilar da cena negra. Urdimento, v.1, n.24, p.157-173, julho 2015. Disponível em: < https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015157/4489 >. Acesso em: 20 jun 2021.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Odysseus, 2003.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

O axé de Njinga ao dançar em sua história

Jonas Sales (UnB)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: A rainha Njinga é hoje uma das figuras icónicas da cultura africana, sendo símbolo de força, de resistência e de luta da mulher negra. Tendo esta personagem como inspiração, será exposto uma análise de momentos dançantes ou teatralizadas da vida desta rainha nos textos literários dos autores José Agualusa, Linda M. Heiwood e Manuel Pedro Pacavira. Neste processo de análise, deseja-se dialogar sobre a energia que envolve esta personagem, ou seja, o Axé e sua contribuição para o trabalho corpóreo do artista cênico. Deseja-se construir conexões entre as tradições dançantes afro-brasileiras e o axé de Nzinga como caminhos em processos de criação artística.

Palavra-chave: CORPOREIDADE. AXÉ. NJINGA. TRADIÇÃO AFRO-BRASILEIRA.

Abstract: Queen Njinga is today one of the iconic figures of African culture, being a symbol of strength, resistance and struggle of black women. Taking this character as inspiration, an analysis of dancing or theatrical moments in the life of this queen will be exhibited in the literary texts of authors José Agualusa, Linda M. Heiwood and Manuel Pedro Pacavira. In this process of analysis, we want to dialogue about the energy that involves this character, that is, Axe and his contribution to the scenic artist's bodily work. The aim is to build connections between Afro-Brazilian dance traditions and Nzinga's axe as paths in artistic creation processes.

Keywords: CORPOREALITY. AXE. NJINGA. AFRO-BRAZILIAN TRADITION.

Dou início ao diálogo que aqui se apresenta anunciando o nascimento da personagem central que fará parte das narrativas doravante analisadas – a Rainha Njinga. Nas palavras de Roy Glasgow (2013), ao vir à vida,

> A jovem princesa tinha os mesmos olhos sedutores da sua mãe, “a cor da noite”, e o caráter forte de seu pai, que era o mais terrível adversário com que os invasores se haviam defrontado até então. Nzinga, treinada como o pai para a liderança, veio a ser uma criatura corajosa, sinuosa e forte. (GLASGOW, 2013, p. 36)

Com essas características da menina Njinga apontadas pelo autor, em que a coragem para encarar a própria existência, a sinuosidade para driblar e movimentar o corpo em vida e a força para o enfrentamento em diversas questões política e de guerra, reverencio a esta personagem que traz um legado de inspiração

ISSN: 2238-1112

para diversas histórias que se constroem na atualidade. Seu nome em grafia angolana é Nzinga, mas outras formas de chamá-la não modifica a sua importância como: Njinga, Jinga, Xinga, Ginga, Ana de Souza, Dona Ana. Adotarei Njinga por expressar um híbrido entre o nome angolano e o como é conhecida nas expressões culturais brasileiras.

Apresenta-se aqui um fragmento de pesquisa em caráter de pós-doutoramento que tem como elemento condutor e inspiração a figura icónica – Rainha Njinga. Esta mulher liderou os reinos de Ndongo e Matamba no século XVII, promovendo a resistência do seu povo com estratégias de luta e política à invasão portuguesa em terras da África central. Ao considerar sua história, Njinga tornou-se em tempos contemporâneos, símbolo de luta, de superação de gênero, de estratégia e perspicácia.

Figura 1 – Rainha Njinga - Fonte: CAVAZZI, Descrição Histórica dos Três Reinos do Congo, Matamba e Angola 1965: p. 67, v. 2, livro VI.

A rainha Njinga indiscutivelmente foi uma das principais lideranças de sua época, tendo uma governança de décadas, chegando a ser comparada com a da rainha Elizabeth I da Inglaterra. Infelizmente, sua fama foi construída de forma negativa em grande maioria dos escritos históricos registrados por homens, brancos e cristãos, fatores esses que apontam para interesses específicos dos colonizadores que tinham interesses econômicos e políticos bem diferentes de Njinga. Dentre as características de personalidade dela, escritores dos séculos XVIII e XIX chegaram a

ISSN: 2238-1112

retratá-la “como uma mulher degenerada, movida por desejos sexuais heterodoxos, que se regozijava com rituais bárbaros. “ (HEYWOOD, 2019, p.7). Com isso, criou-se curiosidades em torno dessa fama e, seus feitos enquanto mulher governante e grande ameaça aos interesses da coroa portuguesa não foi sua maior propaganda nos escritos de sua época.

Neste estudo analítico a rainha Njinga será um é elemento que cria elos para a busca de uma compreensão de intercorporeidade, sendo isso “uma dimensão simbólica, aparecendo também nesse domínio para nomear a relação com outros corpos humanos e a penetração de sensíveis” (NÒBREGA, 2018, p.14). Neste caso, com vivências artísticas de um corpo que está em mim, que se relaciona com o outro e o mundo, e, nesta inter-relação, reverbera Axés (energias). Entenda-se aqui o Axé como a força que inspira, a força que está contida em nosso ser. Considero a perspectiva que Luiz Rufino (2019) aponta ao dizer que

> O axé compreende-se como a energia viva, porém não estática. É a potência que fundamenta o acontecer, o devir. Essas dinâmicas de condução do axé se dão por meio de diferentes práticas rituais, e o axé é imantado tanto na materialidade quanto no simbólico, expressando-se como um ato de encante. (RUFINO, 2019, p. 67)

É nesse ato de encante, de ritualidade da cena, na busca de expressão de ideias em formatos estéticos que o Axé se transmuta na corporeidade do artista da cena, em seus processos de criação e de emanação do ser refletido em sua arte. O Axé se apresenta neste estudo na perspectiva que a força está na relação do corpo do artista cênico com suas vivências e descobertas com a diversidade de corporeidades presentes nos festejos sociais e a ancestralidade de Njinga. Deseja-se que o Axé não seja compreendido apenas no sentido de cosmogonia ao qual está diretamente ligado quando se usa essa expressão nos terreiros de candomblé, mas também como apropriação de poder, de força que se torna criação, “poder oculto e criativo, um poder que pode dar à luz, mas que também pode ser usado para negar aos outros o poder criativo” (PEMBERTON: AFOLAYAN *apud* OYĚWÙMÍ, 2016, p. 10-11). O termo Axé para nosso contexto, indicará a força, o poder, a energia que está presente na personagem e sua relação do corpo com o mundo.

Esta força vital e suas relações com o universo também é expressada na linguagem bantu, grupo étnico ao qual Njinga pertencia, chamado de *‘ngunzo’*, que traz equilíbrio, sendo a força inseparável do ser. De acordo com Sodré:

> Pode-se entender essa força por meio de juízos substancialistas, como o elo, uma irradiação física das pessoas e das coisas (a exemplo do prana, ou força vital, dos hindus), mas na verdade ela sempre implicou um processo configurativo, capaz de determinar conteúdos, de gerar fatos, seja no nível material, mental ou simbólico. (SODRÉ, 2002, p.85-86)

Neste sentido, no universo artístico, percebo a potencialidade do Axé na concretização da obra artística resgatando a ancestralidade da história dos povos que aqui chegaram, podendo se apresentar no corpo em cena. Acrescentando a ideia que se deseja nesta discussão, Cecília Erismann (2018, s/n) acentua que o Axé está vivendo e dançando nas expressividades das culturas afrodescendentes e que "É considerado uma energia própria vital que cada um pode carregar para realizar algo nessa vida! É aquela vontade de deixar sua marca no mundo". Assim, aponta para uma perspectiva de identidade de si, de sua relação com o todo e as partes do mundo em que estamos inseridos.

Ciente dessas concepções sobre Axé, nesta explanação é considerado que a figura da rainha Njinga está contida de uma diversidade simbólica que se reflete Axés, e estes, são possíveis de estabelecer conexões em processos que desencadeiam a expressão do corpo em cena. Nesta pesquisa, em busca de compreender as energias (Axés) que envolvia a Njinga e como seria possível fazer conexões com as tradições culturais afro-brasileiras, chegou-se a 5 (cinco) fontes de Axés emanados pela rainha e que são os elementos de trabalhos para construção da corporeidade de artistas na cena. São estas: Axé Feminino, Axé Guerreira, Axé Política, Axé Mito e Axé Lúdico. É com base nessas referências de Axés que pretendo passear por momentos dançantes e teatralizadas na vida de Njinga na literatura que será apresentada.

Faz-se importante contextualizar que a rainha Njinga está presente como personagem e nas cantigas em diversas expressões tradicionais da cultura brasileira como as Congadas, Congos, Moçambiques e Capoeira. Sendo assim, percebe-se que esta personagem histórica ganha narrativas e peso dramático nessas manifestações cênicas. Mostra-se uma provocadora fundante como símbolo de luta, resistência e poder dos povos negros e que isso vem a contribuir com as reflexões e os fazeres do corpo na cena contemporânea.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Figura 2 - Rainha Jinga do Congo de calçola de Ponta Negra/RN. Foto: Acervo do autor.

Os Axés de luta, de estratégias guerreiras, de sabedoria, de emancipação que evolve esta personagem faz refletir o potencial existente e suas possibilidades de promover uma consciência histórica e uma reflexão sobre temas relevantes no atual momento como racismo, gênero, preconceito e diversidade estético-artística. Neste sentido, é de grande evidência que expressões de culturas de raízes africanas promovem o contato com uma diversidade estética e sensitiva que nos permite provocações e inspirações para composições de produções cênicas na contemporaneidade, em especial ao pensar-se no corpo que dança. Percebo nessas formas de expressão da tradição afro-brasileira uma forte presença dos Axés dos diversos povos negros que nesta terra chegaram. Desse modo, suas festas, danças, representações constituem o Axé da ancestralidade herdada por nós nesses tempos atuais.

Ao buscar indicações sobre a rainha Njinga, muitas são as fontes históricas, embora diluídas em estudos pontuais, muitas vezes resumidas e não aprofundadas, mostrando que se faz necessário um maior estudo sobre esta tão importante personagem não só da África, mas da história mundial. Dentre as bibliografias a respeito da rainha, há um pequeno número que retrata e recria permitindo poetizar as passagens da vida desta mulher.

A partir de estudos biográficos, foi possível reconhecer o quanto a festividade e espetacularização estava presente na vida desta rainha. Ver-se como a corporeidade revela a essência desta personagem que implica em força,

ISSN: 2238-1112

perseverança, perspicácia, audácia, poder, dentre outros adjetivos que poderia ser dado para Njiga. Com isso, esta exposição centra-se em mostrar aspectos a respeito da rainha Njinga (Ginga) a partir de sua relação com a dança e o Axé que envolve a corporeidade desta personagem no contexto de sua história. A partir de referências literárias como *Rainha Jinga de Angola – A rainha guerreira da África* da americana Linda M. Heywood (2019), *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* do angolano José Eduardo Agualusa (2014) e do também angolano, Manuel Pedro Pacavira com seu romance *Nzinga Mbandi* (1979), farei meu percurso de análise. Nestes textos, mostro cenas que trazem manifestações dançantes e relações com corporeidades que envolve características de representação cênica pontuando a importância da dança e da teatralidade nas sociedades africanas e, consequentemente, em nossa sociedade. Com isso, reflete-se a importância da expressividade corpórea nos relatos da história da personagem e como o Axé perpassa esses momentos reforçando características essenciais para sistematização de ações de Axés do artista cênico.

Ver-se no Brasil que expressividades como; Congos (ou congadas), Moçambiques que reproduzem coroação dos reis do Congo e a Capoeira dança/luta, contém ou fazem alusão a personagem rainha Njinga. A dramatização que ocorre nas congadas já assinala para uma organização e reivindicação das terras angolanas e da luta para permanecer com seu povo. Luz (1993), aborda essa característica do festejo dramático dizendo que

> A congada propriamente dita caracteriza-se pela dramatização das embaixadas, isto é, o esforço da rainha Ginga do Ndongo (Angola), através do seu embaixador, em conseguir a unidade com as demais nações do império do Congo para lutarem contra a invasão portuguesa. (LUZ, 1993, p. 55)

Nesta perspectiva, a presença desta figura nas tradições populares aponta para um simbólico respeito e admiração para com essa mulher. As festas são momentos importantes em diversas comunidades do Brasil. A expressividade festiva dos povos negros no Brasil é reveladora de identidades e vivência da história. Nas comunidades que essas manifestações ocorrem, os sujeitos partícipes as têm como elemento de propagação e reafirmação de sua história cultural. Vejamos que,

> As festas são momentos privilegiados em que todos se reencontram e revivem sua história. Os moradores são capazes de qualquer sacrifício para manter o calendário das festas, as quais são um modo de expressão da

ISSN: 2238-1112

> alteridade e da luta pela valorização da cultura étnica, reforçando valores internos e reafirmando para os de fora sua cultura ancestral. (MOURA, 1996, p. 56)

Portanto, considerando a festividade em que o corpo se manifesta como parte essencial para este acontecimento, assim também foi o corpo de Njinga e seus próximos. A dança, o movimento está no princípio da criação do universo. O universo está em movimento constantemente e nós, humanos, temos esse ato de manifestar-se em movimento rítmico desde que estamos em relação com o cósmico, com a natureza em nossos rituais. Neste sentido, a dança em diversas comunidades africanas está relacionada com seu cotidiano, com suas crenças e conflitos sociais. Segundo Arthur Ramos (2007, p. 105) “não é só nas cerimônias mágico-religiosas que dançam os negros africanos. Todos os atos da sua vida social são acompanhados de danças e cânticos.” Assim, herdamos o fazer dançante advindo da África desde a religiosidade como observamos nos candomblés e umbandas, aos cortejos festivos e danças dramáticas como nos Congos, Maracatus e Moçambiques. Ramos ainda nos traz menções da dança dos povos bantus, sendo esse grupo étnico onde se origina a rainha Njinga, sendo pertinente contextualizar seus costumes.

> Entre os povos bantus, vamos encontrar também uma rica variedade de cerimonia onde intervêm a dança e a música. No antigo Congo, de acordo com o testemunho de Cavazzi, davam os negros o nome geral de *maquina* às suas danças. Havia as duas variedades principais, o *maquina mafuate*, baile real em homenagem aos monarcas, e o *mampombo*, espécie de dança erótica, ligada aos ritos sexuais. (RAMOS, 2007, p. 105)

Portanto, ao ver Njinga em sua história, encontraremos a presença frequente dela envolvida nessa conjuntura dançante, corpórea, com a presença de Axés e de vivências estéticas dignas de serem relembradas na atualidade. A presença de Njinga nos eventos de sua comunidade mostra o quanto a coletividade se faz fundamental nos processos sociais. A relação do viver em conexão com o mundo e nossas experiências constroem nossos símbolos, nossas subjetividades. Diante disso, faz-nos compreender que “é no interior das vivências das práticas, que se conhece; e, como vimos, esta é uma característica própria da entrada no mundo negro.” (LUZ, 2010, p.63).

Nesses folguedos em que nos comunicamos com a ancestralidade, as manifestações que trazem a rainha Njinga (Ginga) revela a figura de guerreira, líder imponente, mulher que emana força e características de revolução social, que

aponta para uma consciência do ser negro em nosso contexto histórico. Pode-se dizer que as ações e contextos contidos na vida de Njinga "suscitam e iluminam questões mais amplas tais como a escravidão, o papel da igreja, sua herança social, política e econômica, e a influência passada e presente de Nzinga nos descendentes de escravos africanos no Brasil." (GLASGOW, 2013, p. 10).

Para conectar o Axé presente em Njinga, vejo a pertinência de trazer um breve apanhado de versos que afirmam a presença de Njinga nos folguedos mencionados. A personagem 'rainha Ginga' está presente nas dramaturgias dançante das Congadas, Congos, Moçambiques, bem como no corpo e nas letras das cantigas da capoeira. Esta presença reforça o signo, o simbólico que envolve a rainha Njinga no contexto da história negra no Brasil, como é perceptível nas letras destas canções apresentadas a seguir:

> Rainha Ginga mulher de batalha
> Tem duas cadeira ao redor da navalha
> Machamos pra campo, vamos combater
> Pela nossa coroa devemos morrer.
>
> Rainha Ginga me disse
> Por ser mulher muito honesta
> Toque fogo nesse barco
> Que esse vento é sueste.
> (Congos de calçola – Rio Grande do Norte)
>
> Chegou a Rainha Ginga
> Chegou a Rainha Ginga
> Chegou, chegou, chegou
> Veio de Angola de cassange
> Veio trazê muitos presente
> Pra meu rei imperador
> (Canção popular de congada – Inezita Barroso)

As letras das cantigas evocam a guerra em nome da rainha, a integridade e honestidade em volta dela e suas origens de terras angolanas. A rainha Njinga nesses folguedos é mostrada a partir de elementos que transpassam o contexto dos relatos da sua história, sendo os traços de sua personalidade expostos como marcadores da sua vida. Assim, essa pesquisa se orienta pelo desejo do encontro do corpo do dançante em festejos e em cena, com os Axés dessa mulher que é matriz de um feminino à frente de sua época. De uma mulher que é revolução em momentos em que a figura da mulher não era o elemento central de sua comunidade. Mulher que foi temida por seus adversários e que carrega uma ancestralidade que, constantemente, é vivenciada por outras mulheres 'Gingas' que

ISSN: 2238-1112

revivem essa energia (Axé) perpetuada na memória popular. No contexto artístico em que esse estudo se encontra, acredita-se que é possível traçar paralelos entre o Axé de Njinga e os brincantes nas cenas dos folguedos aqui mencionados. Esse dançar do corpo manifestado em corpos de “Gingas” proporciona descobertas para a composição de uma corporeidade que contempla estéticas inclusivas para a arte cênica contemporânea. Ao falar de “Ginga” utilizando o nome da rainha, estou remetendo ao molejo, a ginga da capoeira, ao malabarismo estratégico de luta, a força que está no corpo ao dançar quando se brinca os folguedos, na busca pelo axé do cotidiano em nosso contexto de relações diárias.

Na literatura pesquisada, observou-se a constante presença da dança na história da rainha Njinga evidenciando uma relação primordial desta expressão corpórea nos fazeres de diversos povos africanos e que, em sua diáspora para as Américas, mostra-se como herança desses homens e mulheres que contribuíram para nosso processo de construção de culturas. Assim, os autores José Eduardo Agualusa, Manoel Pedro Pacavira e Linda M. Heywood são fundamentais para o entendimento de passagens históricas em que a dança envolve a rainha Njinga, oferecendo a compreensão da presença de diversos modos de sentir e passar Axés em uso do corpo em movimento. A expressão literária que estes autores trazem, leva-nos para um entendimento sensível e poético da personagem sem retirar os atributos de força, de luta existentes no contexto de sua história.

Njinga é movimento, movimento que engana, malandragem, estratégia constante de sobrevivência do início ao fim de sua vida. Ao nascer, Njnga já traz o seu corpo para o mundo de forma diferenciado. Já se mostra desafiando as consequências da naturalidade do parto e vida. Com isso, ganha um nome que sugere movimento e desafios como mostra Heywood.

> Rodeado por sacerdotes de Ndongo e outros assistentes, seu parto foi na posição que hoje chamamos de “virado”, com o “rosto virado para cima”, e, além disso, o cordão umbilical estava enrolado firmemente em torno de seu pescoço. Segundo as crenças dos ambundus, um bebê nascido deste modo não natural não teria uma vida normal, e a maneira que uma pessoa nascia previa seu caráter quando adulta. O pai, aludindo ao nascimento incomum, chamou a filha Jinga, da raiz quimbundu kujinga, que significa ‘torcer, virar, envolver’. (HEYWOOD, 2019, p. 63)

Assim, Njinga vem ao mundo já inspirando movimento e luta, já se mostra diferenciada e predestinada a uma vida com diversos conflitos. A vida é presente divino nas diversas crenças humanas, tendo relação cosmogônica com o universo,

ISSN: 2238-1112

portanto, a chegada de Njinga é relatada pela autora indicando a especialidade que esta seria em seu percurso de vida. Ao mesmo tempo, temos a ideia de torcer, virar, contribuindo para que seja feita uma alusão ao gingado, a malemolência, aos truques do movimento sugeridos pelos dançantes na capoeira. Sendo ela das terras de *Ndongo*, ao trazer essa alusão, resgato o *Ngolo*, arte marcial angolana, provável origem da capoeira de angola descrito por Mariana Bracks Fonseca (Ano, 2018, p.149) como que "transforma o corpo em arma, sendo uma forma de resolução de conflito." Fonseca (p. 171) também explora a ginga da capoeira para dizer que "a movimentação corporal contida na ginga revela a astúcia, capacidade de iludir e enganar o oponente.", sendo estas, características presentes em Njinga.

Dou continuidade percorrendo a vida desta personagem com a demonstração de passagens dançantes nos contextos das narrativas nas obras literárias pesquisadas. Chamou-me atenção o quanto que os autores fazem alusões ou constroem cenas em que a dança, a espetacularização de rituais se fazem presentes em suas obras. Vejamos que Agualusa (2014) em seu romance *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo,* o autor cria uma narrativa em que o padre Francisco, vivencia e faz parte dos conflitos da rainha (provável alusão ao padre Antonio Cavazzi[1]). Temos então uma cena de grande importância na vida desta rainha. Trata-se do batismo cristão de Njinga.

> Ao meio ia Ginga, numa rica maxila, ou palanquim, com dossel de sedas, bordadas a oiro, e assento forrado de púrpura que até a Salomão faria inveja. Ia ela, pois, carregada por quatro colossais escravos, e seguida por suas mucamas, as quais agitavam leques e a aspergiam com água perfumada. [...] Uma das três dezenas de batucadores, caçadores e homens armados de mosquetes fechavam a fila, toda aquela gente marchando com muito boa disposição, que é uma alegria para o espírito ver como cantam e dançam os africanos. (AGUALUSA, 2014, p. 29)

Eis uma das cenas de grande importância na história de Njinga. Nesta situação, estou a considerar o 'Axé política' que estabelece acordos com coroa portuguesa, mostrando sua destreza em fazer acordos para chegar aos fins de interesse de seu reinado e de seu povo. Também se expõe o 'Axé Mito', sendo este a inclusão dos aspectos da religiosidade que adentra em diversos momentos de sua vida, promovendo assim, que ela se torne um parâmetro para as crenças que envolve o seu povo, tanto nas práticas ritualistas ancestrais, quanto nos atos de fé

[1] Cavazzi foi um capuchinho que viajou pela região de Congo e Angola registrando a história e os costumes locais. Teve contato direto com a rainha Nzinga mantendo boas relações e tornou-se confidente.

ISSN: 2238-1112

do cristianismo. Essa é Njinga, mulher que usa dos momentos festivos e ritualísticos como espetáculo para si e seu povo. Na cena, percebe-se que na fala narrativa o autor confirma a presença da dança, da musicalidade, da gestualidade como formas de expressões necessárias e frequentemente presentes nas festividades das comunidades africanas e herdadas em nossos festejos no Brasil.

A festa e a dança estão presentes na vida de Njinga desde sua infância, mostrando sua identificação com as formas dançantes de seu povo. Faço então conexão desses instantes com o 'Axé lúdico' que a envolve. É com essa perspectiva de ludicidade, de brincar com o movimento, que Manuel Pedro Pacavira relata em seu romance *Nzinga Mbandi,* uma situação vivida em sua infância.

> Sinuosa, cara alegre, voz molhada e quente. Fazia guerra nos seus três quatro cinco seis anos para vir a Mulemba com o avô – e agora só com um forte pretexto: varrer a *Kijima*, arrumar os banquitos e as esteiras, servir a visitas, servir a uma festa, e dançar. Ela e as outras." (PACAVIRA, 1979, p.73)

Ainda de forma lúdica, mas também apresentando o 'Axé feminino', em que o universo da mulher emerge como elemento fundamental da cena exposta, Pacavira mostra em sua criação poética, outras facetas da jovem Njinga. Na cena a seguir, o corpo se revela sensual e de grande diversão, quando ela dança em coletivo e partilha, mostrando a troca, a intercorporeidade com os pares em movimento.

> Ao centro os pares – cada qual por sua vez. Aparece o cavalheiro, aparece o par. Remexem. Se aproxima a ela. Estão os dois cara a cara nuns requebros malucos. E ela se afasta. Se parte. Se parte toda. Parte as ancas roliças. De tal jeito que até parece não ter ossos na bacia. Lhes acompanham os movimentos os pares de fora à espera da vez. Animados todos. (PACAVIRA, 1979, p. 87)

Njinga promovia a festividade e era agente ativa desses eventos. Ver-se que a dança coletiva, a organização de partilhar em grupo faz parte da história da jovem princesa e reafirma a importância dos bailados na vida da comunidade. Reforço essa característica fundamental aos povos africanos com as palavras de Ramos ao dizer que: "É uma arte interessada, ligada intimamente a vida da tribo. A música e a poesia, intrinsicamente ligadas ao gesto e a dança, saem da encantação mágica, nos ritos religiosos e sociais" (2007, p. 106).

Ver-se comumente nas passagens escritas sobre sua vida, a presença da musicalidade e de corpos dançantes que promovem o Axé da alegria e partilha

ISSN: 2238-1112

comunitária. Também a rainha questionava o poder ao se pensar em gênero, para isso, se intitulava rei, e não rainha. Tinha homens e mulheres em sua cama e seus homens eram travestidos de mulher, impondo hierarquias do comportamento de sua etnia. Nesta situação considero duas forças no comportamento de Njinga, o 'Axé feminino' e o Axé política' refletido os conflitos de gênero e de poder contidos nessa situação. Agualusa expõe um desses momentos nas narrativas do personagem condutor em seu romance, o padre Francisco José, ao dizer:

> Festejava-se por todo o quilombo a coroação da rainha. Ou do rei, segundo os termos da própria Ginga. Vi batuqueiros e marimbeiros e muito gentio sangando, ou seja, dando enormes saltos, simulando uma peleja – e também isto é uma forma de dança. Postados a entrada da banza da Ginga, encontramos um conjunto de hábeis tocadores de quissage, que são instrumentos de tinir com os polegares belos e harmônicos como aves amestradas. (AGUALUSA, 2014, p. 56-57)

A primeira entrada triunfal de Njinga em Luanda foi quando visitou o governador da época para negociar como embaixadora de seu irmão, rei naquele contexto. Agualusa resgata um segundo momento de triunfo quando ela retorna à cidade de Luanda, agora coroada como rainha (ou rei). Na citação seguinte mais uma vez vem confirmar as pompas altivas que ela patrocinava em seus eventos, seus cortejos, demonstrando seu Axé nos aspectos do feminino, do ser mulher e de força política. Faz-se curioso pontuar que ao falar das mulheres de Njinga estar-se relacionando mulheres do sexo feminino e também suas "mulheres" do sexo masculino.

> o ritmado estrondo dos ngomas e atabaques empurra os corpos para a dança. Já escravos saltavam, eufóricos, quando vi surgir a luz dos primeiros archotes e, logo depois, a grande liteira onde seguia a Ginga, em talha dourada, coberta por uma cortina de veludo verde que protegia.
> As mulheres da Ginga seguiam atrás, dançando, já sem muito fôlego, para folgança da turba. [...] Acompanhei o cortejo, no meio da multidão, que a essa altura já dançava em conjunto com a gente da rainha. Vi dois fidalgos flamengos competindo, em desajeitados saltos, com as mulheres de Ginga. (AGUALUSA, 2014, p. 236)

Diante desse contexto festivo, nem só de festa foi a trajetória da NJinga. A guerra foi um dos contundentes pontos da fama histórica dessa rainha. Símbolo de força e de quebra de paradigma da figura feminina diante do universo de poder masculino. Trago o 'Axé guerreira" para acrescentar nas forças que emanam desta figura. Ela se destaca com seu comando e suas estratégias, sendo um marco em sua personalidade. Percebo essa força como um campo a ser trabalhado em

perspectivas de elaboração de uma corporeidade do artista em movimento em cena. Vejo este referencial de poder e luta, de ir ao campo de batalha e buscar estratégias como saberes a serem construídos no aprendizado corporal do artista da cena a partir de vivências com as manifestações cênicas afro-brasileiras. Linda M. Heywood em seu livro de narrativa histórica *Jinga de Agola – a rainha guerreira da África,* a autora passa por essas características bélicas da rainha, sendo essa característica presente desde sua formação quando adolescente, até sua velhice. O 'Axé de guerreira' é percebido no texto: "Ela gabava-se de sua perícia mesmo aos setenta anos, e seu biógrafo Gaeta escreveu que ficou impressionado com o conhecimento sobre a arte da dança militar e sua habilidade ao empunhar o machado." (HEYWOOD, 2019, p. 64)

A morte de Njinga não foge a ritualidade e teatralização que acompanha toda a vida desta mulher. Durante seu funeral, enterro e após, muitos eventos sucederam. Dentre estes, encenações de seus feitos bélicos se destacavam.

> reconstituições e esquetes de suas estratégias militares que mostravam o modo de Jinga de chamar as tropas para a formação, seus ataques surpresa, suas ações na batalha, sua forma de tratar os inimigos e o comportamento dos prisioneiros. No final de cada apresentação, os soldados/atores ficavam na frente de seus oficiais, erguiam os arcos e as flechas e gritavam: "Viva a rainha, estou pronto para dar minha vida, para defende-la dos inimigos".
> [...] Suas atendentes pessoais também fizeram sua parte: animaram o *tambo* com danças vigorosas e sugestivas [...] (HEYWOOD, 2019, p.246)

O Axé, considerado como energia fundamental do ser e de suas relações com o mundo é a energia que guia esta proposta de pesquisa com pretensão de conduzir o artista da cena em seus processos de descobertas para a criação. Ao considerar os Axés contidos na essência de Njinga, forma-se relações de força contidas no movimento e nas revelações de saberes da negritude, da ancestralidade que são expostas no corpo em contato com danças das tradições negras do Brasil. Portanto, o Axé que compõe o corpo em movimento na cena significa saberes para o artista da cena e para o público com que se relaciona. A partir desta reflexão, deseja-se promover o Axé para o corpo do artista cênico que venha de outras referências de ritualidades cênicas e não das estruturas formais de um teatro/dança eurocêntrico amplamente divulgado em nossas instituições de formação de Artistas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Agualusa por meio da sua personagem Padre Francisco, traz uma reflexão que pode nos levar para o Axé individual e coletivo que exploramos ao longo da vida, que construímos como nossa conexão com o universo. Ele diz:

> Nascemos, crescemos, fazemo-nos adultos e depois velhos. Não habitamos ao longo da vida um único corpo, e sim inúmeros, um diverso a cada instante. A essa corrente de corpos que uns aos outros se sucedem, e aos quais correspondem também diferentes pensamentos, diferentes maneiras de ser e estar, poderíamos chamar universo – mas insistimos em chamar indivíduo. Grosso erro. (AGUALUSA, 2014, p. 245)

O diálogo que proponho é com o corpo que se percebe e/ou se descobre envolvido no universo da ludicidade que se propõe ao conectar-se com o mundo técnico/expressivo das tradições populares, que apreende seus saberes na prática do fenômeno estético/artístico, pensando que “O corpo é nosso meio geral de ter um mundo.” (MERLEAU-PONTY,1999, p.203). Neste sentido, o corpo significa o seu meio, o seu ambiente. O corpo está em diálogo com o mundo sendo fenômeno, bem como percebendo os fenômenos expostos no mundo. Nesse diálogo, as coisas podem e são ressignificadas em formas de comunicação, de linguagem, de aprendizagens, de Axé.

Jonas Sales
UnB
jonassales1@gmail.com
Professor do Departamento de Artes Cênicas/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Doutor em Artes (UnB). Mestre em Educação e Especialista em Dança pela UFRN. Coordenador do Grupo de Pesquisa e Extensão CENA SANKOFA – Núcleo de estudo das corporeidades e saberes tradicionais na cena contemporânea

Referências:

AGUALUSA. José Eduardo. **A rainha Ginga – E de como os africanos inventaram o mundo**. Lisboa: Quetza, 2014.
ERISMANN, Cecília. **A origem da palavra Axé**. Disponível em: Revista Babel - https://pt.babbel.com/pt/magazine/origem-da-palavra-axe. Consulta em 02/07/2021.
FONSECA, Mariana Bracks. **Ginga de Angola: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora**. 2018, 340f. Tese (doutorado). História social. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.
GLASGOW. Roy. **Nzinga.** São Paulo: Perspectiva, 2013
HEYWOOD M. Linda. **Jinga de Angola – a rainha guerreira da África**. São Paulo: Todavia, 2019.

LUZ, Marco Aurélio. **Do tronco ao Opa Exin: memória e dinâmica da tradição africana-brasileira**. Salvador-BA: SECNEB, 1993.

_____. **Cultura negra e ideologia do recalque**. 3ª ed. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

MERLEAU-PONTY , Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Perspectiva. 1999.

MOURA, Glória. A força dos tambores: a festa nos quilombos contemporâneos. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; SOUZA REIS, Letícia Vidor de. **Negras imagens: Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil**. São Paulo: Estação Ciência, 1996.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. Estesia: corpo, fenomenologia e movimento. São Paulo: LiberArs, 2018.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Matripotência: ìyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorubás]. **What Gender is Motherhood**? Tradução: Wanderson Flor. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016.

PACAVIRA. Manuel Pedro. **Nzinga Mbandi**. Lisboa: Edições 70, 1979.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fonte, 2007.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade – a formação social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago ed.; Salvador: Fundação Cultural do estado da Bahia (Bahia Prosa e Verso), 2002.

ISSN: 2238-1112

Subjetividade e periferia: o que dizer sobre arte e margens?

Laís Castro dos Santos (UFRJ)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este texto busca oferecer uma abordagem interseccional para pensar performance e margem. A partir de leituras do feminismo negro busca-se pontuar percepções sobre subjetividades e periferia a partir da performatividade de corpos em ação e relação no espaço. Dessa forma, a escrita busca operar a fim de evidenciar uma multiplicidade de narrativas. É apresentada a conceituação de Tiarajú Pablo D'Andrea a respeito da subjetividade periférica contemporânea como um processo de construção coletiva calcada nas experiências estéticas. A questão das margens é exposta em uma perspectiva geográfica/geopolítica e também como limitação entre interno e externo do corpo. Nesta última acepção é possível relacionar margem e abjeção a partir da leitura de Judith Butler.

Palavras-chave: PERIFERIA. PERFORMANCE. MARGEM. GÊNERO. NEGRITUDE.

Abstract: This text seeks to offer an intersectional approach in order to think about performance and margin. From readings of black feminism, we seek to point out perceptions about subjectivities and periphery from the performativity of bodies in action and relationship in space. Thus, this writing seeks to operate in order to highlight a multiplicity of narratives. Tiarajú Pablo D'Andrea's conceptualization of contemporary peripheral subjectivity as a process of collective construction based on aesthetic experiences is presented. The issue of margins is exposed from a geographic/geopolitical perspective and also as a limitation between the internal and external parts of the body. In this last sense, it is possible to relate margin and abjection from the reading of Judith Butler.

Keywords: PERIPHERY. PERFORMANCE. MARGIN. GENDER. BLACKNESS.

1. O que dizer sobre arte e margem?

> "O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá [...]." (Lima Barreto em Clara dos Anjos)

Introduzir um texto sobre periferia com uma epígrafe escrita há cerca de 100 anos por um homem negro que participou do cotidiano de seu subúrbio não é apenas pontuar uma referência histórica na literatura. É trazer uma memória e refletir sobre tempo e identidade em uma perspectiva espiralar.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Para escurecer um pouco mais a narrativa evoco o adinkra[1] Sankofa. Não é errado voltar atrás para recuperar o que foi perdido, em outras palavras, o retorno ao passado para ressignificar o presente e construir um futuro é basicamente o significado deste adinkra que é geralmente representado por um pássaro olhando para trás. Mas Sankofa também pode ser representado por uma forma de "coração", forma esta que é cotidianamente encontrada nos portões, janelas e outros artefatos de ferro do meu bairro[2] e de outros vizinhos.

Imagem 1: Adinkra Sankofa marcado em portão com grade de ferro.

Esta tradição de marcar adinkras como Sankofa em artefatos de ferro remonta aos tempos de escravização, sendo utilizada como forma de resistência dos valores culturais africanos. A mensagem subliminar[3] esculpida nos portões resiste até hoje, e toda vez que encontro com um Sankofa na rua, me lembro: existe algo a ser recuperado para que possa me aterrar no presente e construir futuros.

O que acontece nesse espaço dos infelizes? Como as experiências de perda, de privação e de marginalização constroem subjetividades? Como os corpos marcados por diversas interseccionalidades de opressão agem no mundo? Como os espaços periféricos se modificaram ao longo último século? Como as palavras de Lima Barreto são reiteradas e contrapostas? Há felicidade na periferia? Estas questões acompanham minha pesquisa e endereçam tensionamentos para as composições estéticas.

[1] Adinkras são ideogramas de Gana que representam aforismos ou conceitos.
[2] Cabe pontuar que sou cria de Campo Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro.
[3] https://todosnegrosdomundo.com.br/memorias-da-africa-em-ferro-a-mensagem-subliminar-esculpida-em-antigos-portoes/

ISSN: 2238-1112

Assim, busco neste texto pontuar percepções sobre subjetividades e periferia a partir da performatividade de corpos em ação e relação no espaço. Dessa forma, a escrita busca operar a fim de evidenciar uma multiplicidade de narrativas. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019) faz colocações nesse sentido em seu livro O Perigo de uma História Única. O título já anuncia o conteúdo que conta sobre processos pelos quais são criados estereótipos que engessam as potências das histórias e das pessoas.

Chimamanda narra a dificuldade de sua colega de quarto em uma universidade americana de transpor o que ela chama de arrogância bem intencionada e considerar sentimentos mais complexos que a piedade. Certamente a colega ouviu a vida toda várias versões de uma mesma história sobre a África que construíram este olhar. A autora afirma que o poder rege a forma como as histórias são contadas, quem as conta, se conta sobre si ou sobre os outros. Quais histórias sobre periferia nos foram contadas?

Djamila Ribeiro marca a importância de se interromper com o regime de autorização discursiva, que legitima certos grupos em detrimento de outros. Cabe, neste ponto, elucidar o caráter persuasivo da comunicação. Fiorin (1999) apud Trotta (2010) afirma que

> A finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que transmite. A linguagem é sempre comunicação (e, portanto, persuasão), mas ela o é na medida em que é produção de sentido. (FIORIN, 1999, p.52)

Fica evidente a não neutralidade da comunicação e como os discursos são manipulados para construir uma “verdade”. Podemos entender o discurso como um sistema pelo qual se criam imaginários sociais que validam o poder. Quem conta quais histórias sobre quem? Esta é uma pergunta crucial para estabelecer rotas de fuga dos discursos hegemônicos.

A partir da formação da subjetividade periférica contemporânea como um processo de construção coletiva calcada nas experiências estéticas é possível vislumbrar um caminho de desvio. O sociólogo Tiarajú Pablo D’Andrea (2013) aponta a constituição dessa subjetividade a partir de um deslocamento do estigma da pobreza e violência para o orgulho desta condição. Este processo, que o autor localiza no início nos anos de 1990, contou com a forte presença de coletivos

ISSN: 2238-1112

artísticos que atualizaram as formas de representação e do “sentir-se periférico” (D’ANDREA, 2013, p.138).

Assim, os moradores de bairros populares, transformam os estigmas que lhes foram impostos em possibilidades de

> construir novas formulações sobre si mesmo e sobre sua posição no mundo. Dessa forma, uma nova subjetividade se forma na periferia, sobretudo entre os jovens, enfatizando o orgulho de sua condição e as potencialidades dessa condição. (D’ANDREA, 2013, p. 15)

Isto posto, entendemos que a nova subjetividade periférica emerge a partir de uma criação de si mesmo daqueles que não mais absorvem os adjetivos colocados por outrem e buscam sua emancipação através de suas estéticas que refletem o que é vivido.

Dialogando com D’Andrea e com a feminista negra Patricia Hill Collins e sua elaboração sobre o ponto de vista feminista percebo a necessidade de localizar minha escrita. Djamila Ribeiro aponta que o lugar de fala não se trata necessariamente de experiências de indivíduos, "mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania." (RIBEIRO, 2017, p. 34)

Ao reconhecer a dialética de experiências entre arte e vida, é oportuno delimitar quais aspectos das experiências periféricas nos debruçarmos bem como de quais periferias estamos tratando. A Zona Oeste do Rio de Janeiro, mais precisamente, os territórios do entorno do bairro onde vivo, possuem diversos traços em comum e são os lugares que trato para realizar a pesquisa que dá origem a este texto. Ao traço geográfico desta localização sublinho a minha experiência como mulher negra.

Adriana Silva (2018) aponta a ideia de *uma* experiência em Victor Turner, que requer uma articulação intersubjetiva e torna-se compartilhável através de uma expressão. Dessa maneira,

> os significados obtidos a duras penas devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, ou seja, postos em circulação. (...) Turner reconhece essa expressão da experiência como a própria performance. Performance então entendida como os diversos desdobramentos do ritual numa relação dialética entre arte e vida, entre drama estético e drama social. (SILVA, 2018, p. 35)

Sendo assim, é possível reconhecer a potência das subjetividades que se relacionam a partir de experiências comuns. Como então performar essas

experiências? Ou seja, como criar outros sentidos para o vivido e colocá-los em circulação? Aqui é importante elucidar que não se trata de representar a realidade de forma que a arte atue como metáfora do real e permaneça apartado deste. A busca é por performances que criem mundo com o mundo, provoquem vida a partir da prática de vida.

Como investir em estéticas que escapem da lógica da fetichização e/ou da estereotipia? Diversidade e complexidade são duas palavras que ressoam com a pergunta feita. Cabe ressaltar que a experiência comum, coletiva, não é antagônica à experiência individual; não deve atuar como um filtro que apaga as diferenças. O conceito africano Ubuntu nos auxilia a pensar esse ponto; eu sou porque nós somos, esta humanidade compartilhada que compreende singularidades em relação.

Como pensar uma dança mulher negra periférica que considere estas três palavras na sua dimensão do vivido, não apenas como categorias abstratas? A ideia de uma categoria abstrata que generaliza se conecta com a formação de estereótipos que essencializam uma identidade. É possível desestabilizar estas três palavras (mulher, negra, periférica) ao entendê-las como performance, como ação no mundo, e, portanto, passíveis de agência e desvio.

2. Mulher negra e periférica: um destino unívoco?

Clara dos Anjos, a filha do carteiro Joaquim no romance de Lima Barreto é uma jovem negra que acessou a educação e foi criada com recato no subúrbio do Rio de Janeiro no início do século XX. Em diversos momentos do texto o autor insiste que sua mãe, a dona de casa Engrácia falhava ao não demonstrar a vulnerabilidade à qual a filha era exposta. Faltava à Clara uma consciência de sua "condição", segundo o autor.

Lima Barreto deixa implícito que mulheres negras pobres estavam muito mais suscetíveis a ser alvo de homens que se aproximavam afetivamente/ sexualmente sem a intenção de se comprometer com o casamento. Tais palavras parecem completamente fora do contexto do século XXI, no entanto, o que mais interessa é a construção simbólica desta condição de mulher negra periférica.

Clara não sabe da sua condição. Clara se apaixona por Cassi, um homem branco suburbano de uma família influente. Clara engravida. Cassi foge para o Mato Grosso. Clara vai à casa dos pais de Cassi e pede assistência. Assistência negada,

ISSN: 2238-1112

Clara é desacreditada. A última frase do romance é de Clara para sua mãe. Ela diz: - Nós não somos nada nessa vida.

Desse lugar de não ser nada, de ser “lata de lixo da sociedade brasileira” (GONZALEZ, 1984, p. 225) é de onde partimos para pensar artes do corpo. E que corpo é esse? Quais corpos são esses? E quais atravessamentos marcam esses corpos?

Judith Butler aponta a questão das fronteiras do corpo em Julia Kristeva e a ideia de abjeção como o que foi expelido do corpo, o que foi tornado “Outro” como excremento. A leitura de Íris Young sobre o trabalho de Kristeva assume que o

> repúdio de corpos em função de seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma ‘expulsão’ seguida por uma ‘repulsa’ que fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade. (BUTLER, 2020, p. 231)

Nesse sentido, entendemos os processos de exclusão e dominação a partir de identidades consolidadas nessa instituição do “Outro”. As fronteiras entre “interno” e “externo” que compõem os contornos do sujeito e apontam para a diferenciação entre eu e outro, são mantidas para “fins de regulação e controle sociais.” (idem) Margens, assim como sugere Butler em sua leitura de Mary Douglas, é onde os sistemas sociais são vulneráveis, e por isso são consideradas perigosas.

Fica evidente, assim, a negação do estatuto de sujeito à corpos que escapam da centralidade, entendida aqui como branquitude, falocentrismo e heterosexismo. A outridade é silenciada para manter a estabilidade, esta que “é determinada em grande parte pelas ordens culturais que sancionam o sujeito e impõem sua diferenciação do abjeto” (idem).

Compreende-se, então, como a periferia, em oposição à ideia de centralidade, é considerada neste lugar de abjeção. Esta repulsa é endereçada a corpos, subjetividades, epistemologias e cosmovisões.

Para fomentar estas questões apresenta-se a distinção entre as noções de consciência e memória formuladas por Lélia Gonzalez (1984).

> Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. (...) Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente

ISSN: 2238-1112

> vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioulada, a gente saca que a consciência faz tudo prá nossa história ser esquecida, tirada de cena. (GONZALEZ, 1984, p. 226)

A autora evidencia através de uma leitura psicanalítica e linguística como se estrutura a "neurose cultural brasileira" (GONZALEZ, 1984, p. 232), ou seja, os mecanismos pelos quais são ocultos os sintomas do problema, neste caso, precisamente a articulação entre racismo e sexismo. Operação da repulsa que recalca e oculta nos recantos da memória.

A memória impressa em ferro, por exemplo, escapa do discurso da consciência. O apontamento do adinkra Sankofa para um tempo que se espirala é apreendido por esse não-saber que conhece. Lélia Gonzalez oferece outro exemplo que ilustra a diferenciação entre consciência e memória através da definição de mucama do dicionário Aurélio.

> Mucama. (Do quimbumdo mu'kama 'amásia escrava') S. f. Bras. A escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes era ama-de-leite. (GONZALEZ, 1984, p. 229)

A palavra africana de língua quimbunda, possui um significado que é ocultado da definição oficial do dicionário. O sentido de amante fora da instituição do casamento se inscreve nas práticas sociais e atravessa a história de Clara mesmo décadas[4] após a abolição da escravatura no Brasil. "E, pelo visto, não é por acaso que, no Aurélio, a outra função da mucama está entre parênteses. Deve ser ocultada, recalcada, tirada de cena. Mas isso não significa que não esteja aí, com sua malemolência perturbadora." (GONZALEZ, 1984, p. 230)

Contramão da história oficial, pensar Sankofa, uma personagem como Clara, corpo-performance e periferia através da memória, como uma arqueologia que escava e encontra elementos que foram encobertos, talvez seja uma possibilidade de vislumbrar outros destinos além do silenciamento e da objetificação.

3. Periferia de onde?

Reiterando a relação entre arte e vida, entre arte de performance e a performatividade dos corpos em ação no mundo, podemos pensar como estes dois pólos constroem realidades e experiências. Segundo Richard Schechner, as

[4] A história se passa nos anos de 1920.

ISSN: 2238-1112

performances podem estar no domínio do faz de conta (make believe) ou de produzir crenças (make belief): “As performances da vida cotidiana produzem crença- criam as próprias realidades sociais que representam”[5] (SCHECHNER, 2013, p.42), a arte de performance, nesse sentido, estaria no domínio do faz de conta, espaço onde é convencionada a encenação ou fabulação.

Entretanto, interessa-nos aqui pensar a permeabilidade das fronteiras entre estes dois domínios, como a arte se dilui na vida cotidiana, principalmente em propostas que não utilizam equipamentos de cultura tradicionais. Como pensar essa margem, essa delimitação que opera no nível do conceito ao mesmo tempo que o faz na experiência? Como a arte de performance pode provocar a realidade cotidiana, na medida em que faz parte dela?

Ao ter como referência espacial a Zona Oeste do Rio de Janeiro, delimita-se o rural-urbano como traço geográfico mas também geopolítico no sentido de ser um espaço periférico que compõe bordas da cidade. Podemos pensar também na dimensão afetiva do espaço que em sua materialidade compõe modos de vida.

As construções baixas, os espaços não construídos, a presença de morros e florestas oferecem possibilidades de relação com o espaço diversas daquelas proporcionadas por lugares de urbanidade mais intensa. Este aspecto gera paisagens e modos de relação específicos com o espaço, além da distância dos espaços centrais da cidade que opera na geografia e nas barreiras simbólicas. Grada Kilomba conta sobre experiências de bell hooks nesse sentido:

> Através daqueles trilhos se chegava no centro: lojas em que ela não podia entrar, restaurantes onde ela não podia comer e pessoas que ela não podia olhar nos olhos. Esse era um mundo onde ela poderia trabalhar como doméstica, criada ou prostituta, mas onde ela não podia viver; ela sempre tinha de retornar à margem. (KILOMBA, 2020, p. 67)

A margem se constitui, então, como um lugar de repulsa e negação. No entanto, é deste espaço que pode surgir resistência, “(...) a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2020, p. 68)

Nesta pista imagino perguntas que me movem: Como se mover em dança a partir da relação com o espaço? Como criar estados de dança e performance que

[5] The performances of everyday life “make belief ” – create the very social realities they enact. (Tradução nossa)

sejam atravessados por estas imagens? Como performar as diferenças sem investir em hierarquizações?

4. Corpo, espaço, tempo e movimento: botando identidades para dançar

Pelo exposto, entendemos a construção performativa das identidades, que não são um dado a priori, mas elaboradas na ação. Sendo assim, sigo na busca por um corpo-dança afroancestral, perspectiva apresentada por Sandra Haydée Petit (2015), que relaciona dança com existência e encantamento da vida. Novamente a ideia de Sankofa se faz presente, buscar na ancestralidade elementos que permitam transformar os sentidos do presente e imaginar futuros.

Petit ressalta a importância da dança na cosmovisão africana:

> A dança é também o que nos faz transcender a dor, a angústia, a inJustiça, a humilhação, a tentativa de redução e de aniquilamento, lembrando-nos de quem somos, gerando a força espiritual que engrandece, potencializa e sacraliza. Assim, para nós, descendentes desses povos, a dança significa mais do que filosofia e cosmovisão, significa **existir**. (PETIT, 2015, p. 74)

É essencial marcar a relação entre corpo, movimento e existência, “para essa concepção de mundo, tudo que sustenta e aumenta a força vital deve ser celebrado pelo corpo, daí a necessidade de vivenciar a espiritualidade diretamente no corpo.” (PETIT, 2015, p. 93)

A insistência pela delimitação geográfica de onde nasci e fui criada também é uma proposição que dialoga com a ideia de chão, que na cosmovisão africana é símbolo da ancestralidade. “Daí a importância do bater o chão, acordando a força vital que emana da terra e se distribui no corpo, que brota dele, fazendo elo entre presente e passado” (PETIT, 2015, p. 77)

Assim, proponho botar as identidades para dançar no sentido da ação de criação de si própria e do movimento do corpo que está ancorado em diversos marcadores de opressão. Por uma dança que realize a existência. Por uma dança negra, mulher e periférica!

Laís Castro dos Santos
UFRJ
E-mail: laiscastro.arte@gmail.com
É artista da dança e arte-educadora licenciada em Dança pela UFRJ. Atualmente cursa a pós graduação Lato Sensu em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação no IFRJ Campus Nilópolis e o mestrado no Programa de Pós Graduação em Dança na

UFRJ. Sua pesquisa acadêmica e artística se relaciona com os cruzamentos do audiovisual e a subjetividade periférica.

Tatiana Maria Damasceno
UFRJ
E-mail: tatidamaria@gmail.com
É coreógrafa, intérprete e docente nas graduações em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Dança do DAC-EEFD- UFRJ. Coordenadora de Graduação do Curso de Bacharelado em Dança. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO (2015). Mestrado em Ciências da Arte pela UFF (2003). É coordenadora da NUDAFRO Cia de Dança Contemporânea da UFRJ.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero:** Feminismo e subversão da identidade. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CERQUEIRA, Jéssica. **Memórias da África em ferro:** A mensagem subliminar esculpida em antigos portões. 2016. Disponível em <https://todosnegrosdomundo.com.br/memorias-da-africa-em-ferro-a-mensagem-subliminar-esculpida-em-antigos-portoes/> Acesso em: 02 abr. 2021.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos:** Cultura e Política na Periferia de São Paulo. 2013. 295f. Tese de Doutorado em Sociologia-Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, São Paulo, 1984, p. 223-244. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf> Acesso em: 02 abr. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação:** Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

PETIT, Sandra Haydée. Apresentando o corpo-dança afroancestral, um conceito gingado. In:___ **Pretagogia**: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral Africana na formação de professoras e professores. Fortaleza: Ed UECE, 2015. p.71 – 103.

SILVA, Adriana de Oliveira. **Galeria & Senzala:** a (im)pertinência da presença negra nas artes no Brasil. 2013. 402f. Tese de Doutorado em Antropologia Social-Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies:** an introduction. New York: Routledge, 2013.

TROTTA, Mariana de Rosa. **A dança-espetáculo:** uma análise semiótica. 2010. 198f. Tese de Doutorado em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2010.

ISSN: 2238-1112

Uma cartografia da dança afro-brasileira: entre o tradicional e contemporâneo

Laís Schalch (Unicamp)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: A dança afro-brasileira é múltipla e é composta de inúmeros atores e perspectivas que foram se desenvolvendo ao longo da história. Essa pesquisa apresenta uma dança afro específica, advinda de um contexto mais religioso e que na década de 1920, com o movimento modernista, ela vai se consolidando como arte moderna e contemporânea. A grande expoente desse trabalho inicial com a dança afro é Mercedes Baptista no Rio de Janeiro. De lá para cá, inúmeros nomes têm desenvolvido uma dança afro-brasileira, combinando elementos religiosos e ancestrais com elementos contemporâneos. Este trabalho tem o objetivo de cartografar essas experiências e transformações da dança afro-brasileira no Brasil e em seu processo de se constituir enquanto uma dança contemporânea. Para isso foi realizada uma pesquisa de revisão bibliográfica em periódicos acadêmicos de três universidades que possuem forte trabalho com a dança afro-brasileira: Universidade Estadual de São Paulo – campus São Paulo, Universidade Estadual de Campinas e Universidade Federal da Bahia. Essa pesquisa possibilitou destacar a multiplicidade de experiências que se espalham de forma rizomática.

Palavras-chave: DANÇA AFRO-BRASILEIRA. CARTOGRAFIA. TRADICIONAL. CONTEMPORÂNEO

Abstract: Afro-Brazilian dance is multiple and is composed of countless actors and perspectives that have developed throughout history. This research presents a specific Afro dance, arising from a more religious context and in the 1920s, with the modernist movement, it was consolidated as modern and contemporary art. The great exponent of this early work with Afro dance is Mercedes Baptista in Rio de Janeiro. Since then, countless names have developed an Afro-Brazilian dance, combining religious and ancestral elements with contemporary elements. This work aims to cartography these experiences and transformations of Afro-Brazilian dance in Brazil and its process of becoming a contemporary dance. For this, a bibliographic review research was carried out in academic journals from three universities that have a strong work with Afro-Brazilian dance: State University of São Paulo – São Paulo campus, State University of Campinas and Federal University of Bahia. This research made it possible to highlight the multiplicity of experiences that spread in a rhizomatic way.

Keywords: AFRO-BRAZILIAN DANCE. CARTOGRAPHY. TRADICIONAL. CONTEMPORARY.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Arte, tradição e contemporaneidade – uma cartografia

Kabengele Munanga (2019) aponta para a complexidade do trabalho em definir as artes plásticas afro-brasileiras, pois com o processo de escravização, os negros africanos tiveram uma ruptura em seus modelos sociais, políticos, econômicos e religiosos no Brasil. Apesar disso, a religiosidade africana foi um elemento cultural de continuidade, apesar do constante exercício de proibição e exigência de que a religião católica fosse a única e verdadeira. Munanga atribui tal continuidade ao fato de que apesar da população escravizada não ter podido trazer suas ferramentas e elementos ritualísticos, trouxera objetos menores tais como amuletos e encontraram no Brasil condições vegetais semelhantes às regiões de onde vinham. Assim, apesar da violência e condições que eram submetidos produziam sua arte vinculada a religiosidade, incluindo certas inovações. Assim, a arte afro-brasileira é, segundo esse autor, uma arte ritual e religiosa que apenas na década de 30 e 40 passou a ser trabalhada como arte popular ou primitiva, muito em decorrência do movimento modernista e da busca pelo nacionalismo. Destaca-se que o autor, em busca de uma classificação do que seria a arte plástica afro-brasileira, constrói categorias que buscam se afastar da mera biologização dessa arte. Para ele, há espectros da arte afro-brasileira, desde o centro onde se encontra a arte mais próxima a sua origem africana em termos de técnica e tema. E ao se afastar desse centro, os pontos mediano e periférico, onde artistas estabelecem algum diálogo com a temática, ou com a técnica, mas recriam e inventam novos modos desses fazeres artísticos.

Podemos aproximar essa compreensão das artes plásticas para a dança afro-brasileira. A dança, segundo Oliveira (2006), tem um papel ritualístico, em especial na África, em que todos os momentos importantes são ritualizados com danças. Ela é então a arte que comunica através do movimento e do corpo, assim como as histórias orais eram responsáveis por transmitir o conhecimento. Assim, a dança afro-brasileira é uma arte ritual e religiosa que também na década de 30 e 40 passa a ser transpostas para a cena moderna e contemporânea.

Marianna Monteiro (2011) é uma das pesquisadoras que reconstrói a história da dança afro-brasileira, que na década de 20 sai do espaço religioso e ganha os palcos através da dançarina Mercedes Baptista, no Rio de Janeiro. De lá

ISSN: 2238-1112

para cá houve um longo percurso marcado por diversos personagens e visões que consolidaram o que hoje chamamos de dança afro-brasileira, em sua diversidade e pluralidade.

Fernando Ferraz (2012) chama a atenção para o fato de que a dança afro não possui uma linearidade, em que haja uma origem única e a partir de então se tem uma linhagem desenvolvida. Apesar de ela surgir de uma identidade comum – matriz étnica, negra e afirmativa -, ela é paradoxalmente, uma linguagem artística heterogênea, apresentando singulares visões de mundo, e abertas para novas construções. A cultura africana já chegou no Brasil de forma fragmentada pois o tráfico negreiro separou povos e os misturou em novo contexto. Assim, a dança afro deve ser vista em sua pluralidade. Além disso, o autor chama a atenção para a questão da tradição, muito vinculada a dança afro-brasileira. Muitos autores avaliam que a cultura tradicional não poderia ter atualizações, transformações e renovações, no entanto, para Ferraz, a cultura tradicional também cria e renova.

Amadou Hampate-Bá (2010) faz uma problematização interessante, quando relata a forma de transmissão do conhecimento através da oralidade, indicando a importância da palavra para as tradições das quais ele conhece em especial da savana Africana – tradições como bambara e peul. A palavra deve ser reverenciada àqueles que precederam quem fala atualmente, o que não impede novas criações e acréscimos àquilo que se está falando. A tradição é composta, de acordo com esse autor, por acréscimos e complementos contemporâneos, sempre reverenciando o passado. Destaca ainda que o aprendizado se dá pela experiência, pelo vivido, e assim, não importa a quantidade de saber que se tem e se conhece, o que importa é o viver aquilo de maneira integrada a vida. O autor relata histórias de etnólogos, um em específico, que foi para Tougan conhecer a prática da galinha sacrificial, sem, no entanto, viver conforme aquela tradição. Dessa forma, não tinha como conhecer tudo que envolvia aquela prática. A educação na África do Bafur, como Hampate Bá chama, é uma educação vinculada a vida, e não apartada. Não havia conhecimento sistematizado como nos modelos europeus, e considerava-se, em geral, que aos 42 anos aqueles que se iniciaram a um determinado ofício o teriam assimilado e passava a participar ativamente das decisões dos grupos. Esse parêntese é importante para a pesquisa proposta aqui, pois, uma vez que o conhecimento da dança afro é transmitido, majoritariamente, pela tradição oral, sem uma sistematização, é fundamental a vivência na dança. É necessário praticar e

ISSN: 2238-1112

experenciar a dança profundamente, além de ser necessário o reconhecimento e acolhimento daqueles que já estão há mais tempo na estrada, que transmitiram o conhecimento para o iniciante. O percurso daquele que pratica aos poucos torna-se autônomo, mas sempre em diálogo com aqueles que o antecederam, sempre disposto a aprender mais, um aprendizado para a vida.

Esse trabalho se dedica a cartografar essas experiências e transformações da dança afro-brasileira no Brasil e em seu processo de se constituir enquanto uma dança contemporânea. O conceito de cartografia na filosofia foi criado por Gilles Deleuze e Felix Guattari (2011) na obra Mil Platôs, e é um dos princípios do pensamento rizomático. Trata-se, com esse conceito, de compreender a realidade a partir de seus processos, compreender uma realidade em sua multiplicidade e por isso recorrem a imagem do rizoma. O rizoma é um conceito extraído da biologia para “exemplificar” um jeito de organizar a pesquisa que não tem a pretensão de atingir o uno, mas de manter, na pesquisa, o múltiplo. Isso porque o rizoma, espécie que representa por exemplo os tubérculos, crescem sem um único centro, em oposição ao modelo arbóreo – que a partir de suas raízes faz surgir seu tronco e ramificações. Ou seja, no “modelo árvore” o múltiplo existe a partir de um centro. O rizoma, por outro lado, surge a partir da multiplicidade. Segundo os autores o múltiplo pode ser descrito pela fórmula matemática “n-1” sendo que o um representa o todo, ou seja, é sempre subtraindo o todo; e o n são os objetos e acontecimentos múltiplos.

Longe de esgotar as possibilidades, o objetivo aqui é destacar trabalhos que propõem um diálogo entre o tradicional e o contemporâneo tendo como eixo a dança afro-brasileira, atuando na valorização e fortalecimento da cultura negra no Brasil.

Para tanto elaborou-se uma revisão bibliográfica sobre dança afro no Brasil e sua relação com a contemporaneidade a partir da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD e dos repositórios de teses de universidades brasileiras que se dedicam ao tema da dança e possuem núcleos de estudo da dança afro, em especial Unicamp, UFBA e Unesp das Artes. As palavras chaves para a pesquisa foram dança afro-brasileira e contemporaneidade.

A primeira parte deste trabalho apresenta uma breve contextualização do que é dança-afro, para então adentrar na segunda parte, em que se apresenta o resultado da revisão bibliográfica de pesquisas mais recentes que envolvem a dança

afro e a contemporaneidade. Ao final serão tecidas as considerações finais advindas da análise.

2. Uma dança afro-brasileira

Escrever sobre a história da cultura africana no Brasil é resgatar o processo constituinte desse país, pautado na invasão dos portugueses e o tráfico de escravizados, que ainda marcam as desigualdades sociais desse país. A escravidão no Brasil trouxe povos africanos de diferentes etnias para aqui trabalharem de maneira forçada. A reconstituição dessa história não é simples, uma vez que está pautada no apagamento da história oficial. O que houve foi um encontro de diferentes grupos, que se deu desde os porões dos navios, e nas terras brasileiras se reinventaram, trocaram e criaram novas formas de viver. Essas manifestações culturais e religiosas estavam pautadas na oralidade, ou seja, não tinham registros escritos apenas a transmissão do conhecimento entre as gerações, e muitas vezes atuavam na clandestinidade. Sabe-se que o candomblé foi institucionalmente proibido durante muito tempo e só em 1939, com a atuação da Mãe Aninha, Iyalorixá fundadora do terreiro Ilê Axé Opo Afonjá, que foi lançado um decreto que punha fim à proibição aos cultos afro-brasileiros. Ainda assim, nos dias atuais vê-se muitas notícias de casos de destruição e violência contra as religiões de matriz africana.

Dança afro, segundo Fernando Ferraz (2017), pode ser considerada uma vertente da dança negra no Brasil, que tem uma influência forte das danças litúrgicas afro-brasileiras, como o candomblé. No entanto, essa dança absorve movimento de outras vertentes da dança negra tais como das danças populares da capoeira, e até da dança clássica e contemporânea. Essa multiplicidade caracteriza a dança afro e por isso o título dessa sessão é “uma” dança afro, dizendo de sua particularidade e ao mesmo tempo eliminando a possibilidade de a entender como única, se usássemos o artigo definido “a”.

Fernando Ferraz (2012) faz um histórico dessa dança afro-brasileira a partir da década de 1920, período marcado pelo movimento modernista, cujo esforço foi o de construir uma identidade nacional brasileira com forte apelo para a revitalização e valorização da cultura popular. Seu maior expoente foi Mário de Andrade que registrou e catalogou muita coisa da cultura popular brasileira. É nesse contexto que surgem figuras como João da Gomeia, babalorixá que transpôs a

ISSN: 2238-1112

dança afro-brasileira praticada nos terreiros para os palcos e revistas. Apesar da forte crítica que recebeu por estar levando um conhecimento secreto e religioso para os palcos, ele contribui para fortalecer a religião nagô. Eros Volúvia e Felicitas Barreto foram bailarinas com formação clássica do ballet, brancas, que se encantaram com a cultura tradicional brasileira e buscaram inserir as corporeidades africanas e indígenas em seus trabalhos. Felicitas inovou ao criar o Ballet Negro, o primeiro Balet Folclórico do Brasil. Apesar disso, ambas se apropriaram da cultura negra de forma estereotipada, exótica, repleta de preconceitos e desconhecimento. Um exemplo disso foi quando associaram Exu ao diabo em uma de suas apresentações, demonstrando o forte preconceito e incompreensão da cultura. É, no entanto, a figura de Mercedes Baptsita, carioca, negra, de origem pobre que enfrentou o preconceito racial em sua época, que está vinculada ao surgimento de uma dança afro-brasileira moderna.

Marianna Monteiro (2011) atribui a Mercedes Baptista o título de dança afro como uma dança moderna brasileira. Mercedes Baptista foi uma mulher negra que iniciou seus estudos como bailarina no Rio de Janeiro, com Eros Volúvia, tendo sido a primeira bailarina negra a integrar o Corpo de Baile do Theatro Municipal, em 1948. Apesar disso, era ainda pouco escalada para as apresentações.

É na sua relação com o Teatro Experimental Negro, que ingressa em 1940, que tem suas habilidades enquanto bailarina e coreógrafa potencializadas. É nesse movimento negro, liderado por Abdias Nascimento, que conhece a bailarina americana Katherine Dunham. Destaca-se que além de bailarina, Dunham era antropóloga, e realizou extensa pesquisa sobre as danças de matriz da diáspora negra na América Latina e Caribe. Por conta desse trabalho enquanto pesquisadora é que ela transforma a visão que se tinha até então das danças de matriz afro-diaspórica, não vai na chave do exótico, excêntrico, primitivo, inconsciente, mas fazendo um cuidadoso trabalho de se afastar de pré-concepções desse estilo de dança enquanto da ordem do selvagem e trazendo para o centro a questão da própria corporeidade. Apesar de alguns críticos serem racistas, afirmando que o corpo negro não poderia dançar o ballet, outros muito reconheceram a potência criativa de Dunham ao combinar os elementos afros em suas coreografias. Chama a atenção o quanto o racismo atribuiu a dança de origem africana, a fim de desqualificá-la, como algo de prostituta, menestréis, negro bufão – formas estereotipadas de analisar a corporeidade advinda de outra cultura.

ISSN: 2238-1112

Mercedes Baptista participa de um processo seletivo e é escolhida para realizar uma residência artística em Nova Iorque com Katherine Dunham e se aproxima de toda essa efervescência do movimento negro americano. Quando Mercedes Baptista volta ao Brasil, ela compila os conhecimentos e passa a transmiti-lo através de um método. Ela também passa a investir mais na tradição africana, passa a visitar terreiros de candomblé e vai incorporando passos da dança dos terreiros. Ela frequentava terreiros para aprender os passos, mas fazia questão de destacar que não pertencia a nenhuma religião, conforme indica o documentário Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista (2005).

O trabalho de Mercedes Baptista conectou os aspectos da religião, através de suas pesquisas in loco em terreiros como no de João da Goméa e através de seus bailarinos que eram filhos e filhas de santo. Esse trabalho é caracterizado por Marianna Monteiro como uma combinação entre a dança moderna que Mercedes Baptista aprendeu em Nova Iorque com Katherine Dunham com os movimentos e ritmos dos orixás do candomblé. Assim constituiu sua técnica conhecida como dança afro-brasileira. Fernando Ferraz4 relata sobre as adaptações feitas por Baptista acerca da dança ritual para o palco. Se no ritual o orixá caminha apenas para uma direção, quando esse movimento vai para o palco adaptou-se para outras direções do palco, ganhando maior representatividade cênica.

Mercedes Baptista funda em 1953 o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, que inclusive realizou turnês internacionais, levando essa produção coreográfica para muitos países europeus e da américa latina. Ela também atuou em escolas de samba, onde coreografou alguns anos para o Salgueiro e também em coreografias de uma companhia “rival” Brasiliana. Rival porque disputavam espaço para trabalhos. Ela ministrou aulas na própria Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1968-1982) e em escolas internacionais: Clark Center of the Performing Arts e Dance Theatre of Harlem (Nova Iorque) e Connecticut College.

Enquanto no Rio de Janeiro desenvolvia-se a dança afro a partir de Mercedes Baptista e seus bailarinos, em Salvador estava se fortalecendo grupos que se intitulavam folclóricos ou parafolclóricos, como é o caso do Viva Bahia e Olodumaré (2012).

O Viva Bahia foi fundado pela etnomusicóloga Emília Biancardi em 1962. O projeto surgiu em um ambiente educacional e ela fez uma série de parcerias com mestres e representantes da cultura popular para compor as coreografias e músicas.

ISSN: 2238-1112

Esse projeto ganhou repercussão e foi apresentado não só nos ambientes educacionais, como também internacionalmente em turnês entre as décadas de 1970 e 1980.

Destaca-se nessa época o surgimento do Ballet Brasileiro da Bahia – BBB (1968) e em seguida, em 1981 o Ballet do Teatro Castro Alves – BTCA. Ambos contaram com a direção do bailarino e coreografo gaúcho Carlos Moraes. Ele havia frequentado aulas da Mercedes Baptista no Rio de Janeiro e enfrentou o preconceito de combinar técnicas clássicas e modernas com o "folclore". Seu enfrentamento, no entanto, surtiu resultados muito positivos, sendo valorizado pela crítica do período como tendo sido capaz de combinar muito bem os elementos. A recepção crítica de sua primeira coreografia para o BTCA – Saurê – dividiu as opiniões. Se por um lado a crítica Helena Katz escreveu em 1983 um texto elogioso à montagem, afirmando que havia nessa obra um encontro realmente inovador entre o folclórico e a linguagem não popular, tornando-se um novo marco na dança cênica brasileira. Outros, como Rui Fontana Lopes não conseguiram "enxergar" os traços da dança afro nessa composição, mostrando desconhecimento e esperando alguns clichês corporais, avaliando ainda que a dança afro era uma dança mais espontânea, que não exigia treinamento, seja um treinamento formal ou vivencial. Ele não reconheceu as estruturas corporais próprias dessa dança, pois estavam de fato transformadas. Segundo Ferraz (2012) o trabalho desenvolvido por Moraes não reproduz padrões de movimento, ele realmente propõe um encontro entre as diferentes matrizes: ballet clássico, dança moderna e dança afro-diaspórica.

Essa relação é repleta de contradições e paradoxos, houve muita exploração e abusos, mas também foi possível experimentar e constituir uma dança inovadora, com diversas matrizes corporais e cênicas, e certamente, segundo Ferraz, isso se deve aos grupos folclóricos da Bahia. Atualmente, o grupo mais atuante nesse sentido que tem visibilidade internacional e produz um trabalho de pesquisa cênica e corporal vibrante é o Balé Folclórico da Bahia, fundado por Walson Botelho – que estudou com Carlos Moraes e trocou muito com Emilia Biancardi e integrou tanto o BBB e o Viva Bahia.

Esse desafio de lidar, através da arte, com o elemento mais litúrgico e religioso permeou a história da dança afro no Brasil que paulatinamente foi se transformando. O próximo capítulo se dedicará a análise da cartografia dos

ISSN: 2238-1112

trabalhos de artistas que transitaram e ainda transitam entre o campo religioso e tradicional com o contemporâneo, através da linguagem da dança.

3. Artistas da cena: entre o tradicional e o contemporâneo

Conforme já dito, a dança afro-brasileira é composta por diversos atores e linhas. Longe de esgotar as referências, aqui apresentamos alguns representantes da dança afro-brasileira no período mais contemporâneo, a partir do diálogo que interpretes pesquisadores estabeleceram com a cultura tradicional. Assim, trata-se de apresentar a multiplicidade.

A entrada nesse mapa se inicia em Salvador, na Bahia, com os dois mestres: Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King) e Clyde Morgan.

Segundo Ferraz (2012) Mestre King é muito importante para a dança afro brasileira no contexto baiano e brasileiro. Integrou grupos de dança como Viva Bahia e Olodum. Foi o primeiro homem a cursar dança na UFBA e tornou-se um grande mestre para inúmeros artistas e pesquisadores da atualidade. Ele combina em seu trabalho como bailarino e coreógrafo os mitos afro-brasileiros, a dança dos orixás, a dança moderna e a capoeira.

Nadir Nóbrega Oliveira (2006) faz um percurso da história de Clyde Morgan na Universidade Federal da Bahia, analisando suas produções coreográficas e pedagógicas, e ressalta a importância desse artista em combinar diversas matrizes culturais em suas obras, combinando o elemento tradicional ao moderno, contribuindo ainda para a afirmação e valorização da cultura negra. Ele é de origem estadunidense, com formação na linguagem da dança moderna de José Limon. Depois de percorrer diversos países africanos estudando a dança afro, chega ao Brasil em 1970 e rapidamente se firma enquanto professor e bailarino. Foi o primeiro coreógrafo negro a conduzir o Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia. Ficou impactado com o candomblé, após ter ido visitar um terreiro no Rio de Janeiro com Mercedes Baptista e passou a realizar um trabalho de muito respeito com a religião, optando por trabalhar em suas coreografias com mitos, lendas e histórias da tradição oral. Sua primeira obra de caráter afro brasileiro foi o trabalho com a lenda da tradição oral transformada em literatura por Mestre Didi: Porque Oxalá usa Ekodidê. Em entrevista concedida a Ferraz4, afirma que mesmo para trabalhar com essa vertente é preciso estudar

ISSN: 2238-1112

muito e compreender as músicas e histórias para então transpô-las para a coreografia, para a cena. Afirma que transitar entre o religioso e o artístico é como percorrer por uma corda bamba e é sempre complexo trabalhar com a dança afro, pois sempre há as negociações com os aspectos mais religiosos e que muitos entendem que não devem ser utilizados com fins comerciais para o grande público. Ele soube, no entanto, lidar com essa delicadeza através de sua arte. Chama a atenção também para o fato de que a dança afro não deve ser restringida a dança com inspiração na religião do candomblé, em especial da tradição nagô, muito forte em Salvador. Para ele a cultura negra é muito mais ampla, e a dança deve absorver tudo isso. O resultado é não folclorizar a religião do candomblé em cena, conforme indica Nadir Nobrega Oliveira (2006), ao relatar que Morgan acionou para sua produção a antropóloga Juana Elbein dos Santos e o autor do livro homônimo de sua obra Sr. Deoscoredes dos Santos – Mestre Didi.

Rosangela Silvestre, de acordo com Ferraz (2012), tem uma formação mais acadêmica e transitou entre o contemporâneo e o tradicional. Mestre King, Mercedes Baptista e Clyde Morgan foram seus mestres na dança afro-brasileira. Desenvolveu uma técnica própria, o método Silvestre, entre as décadas de 1980 e 1990, em que combinou mitologia dos orixás e os chakras, elementos da natureza e a compreensão do corpo em estruturas triangulares.

Augusto Omolu responsável por desenvolver a Dramaturgia da dança dos Orixás, também teve com mestre King uma de suas formações em dança. Em uma entrevista a Julianna Rosa de Souza (2015) explica que estava já cansado de ter que estudar técnicas vindas de fora do Brasil, com por exemplo o balé, quando propôs um curso livre no Teatro Castro Alves na Bahia em 1983. Nesse curso ele buscou explorar o que ele nomeou de dança afro contemporânea, onde combinou as técnicas com o movimento dos orixás. Isso se aprofundou com seu encontro com Eugenio Barba, da Antropologia Teatral. Afirma que no começo foi difícil, pois havia uma preocupação em respeitar os conhecimentos secretos do candomblé, da religiosidade. Mas aos poucos foi percebendo que não se tratava de reproduzir o que os grupos folclóricos estavam fazendo – encenar os orixás no palco – , mas de trabalhar o movimento do orixá, que segundo ele é algo universal. Pôde perceber, com isso, que seu trabalho estava contribuindo para valorizar o candomblé.

Inaycira Falcão dos Santos (2015), baiana de origem, que teve sua formação inicial em dança na UFBA em 1970 junto com todos esses demais

ISSN: 2238-1112

expoentes, desenvolve um trabalho sobre Corpo e Ancestralidade. Nele a pesquisadora e dançarina afirma que não se trata de copiar as formas ritualistas da dança afro praticada nos terreiros, mas ressignificar e trazer para o presente os gestos e movimentos a partir do trabalho dos bailarinos. Trata-se, segundo a autora, de combinar matrizes corporais, memória e expressividade, conectando, assim a tradição e contemporaneidade. Ela apresenta uma metodologia que propõe que o bailarino realize uma investigação corporal através de uma experiência de campo, in loco, sempre recebendo o aval do grupo que está sendo pesquisado. Depois, essa experiência é transposta para laboratórios de improvisação, onde os movimentos corporais serão explorados em suas variações, tais como espaço, tempo, fluência, peso, etc. Inaycira Falcão combinou o estudo da dança afro com os estudos do movimento de Laban, e é dessa amalgama que emerge seu trabalho de corpo e ancestralidade. É só depois dessas profundas investigações que se dá início a composição cênica, ou como a autora chama de tradução poética. Ela afirma que essa conexão entre o tradicional e ancestral com essa linguagem artística permite inovar a ancestralidade, transmuta o passado em algo novo e moderno. Se por um lado renova o conhecimento, a linguagem artística também permite fortalecer alguns valores.

Yaskara Donizeti Manzini (2006) em sua dissertação de mestrado, foi orientanda de Inaycira Falcão dos Santos e fez um percurso de pesquisa investigativa sobre o orixá Oxum, dentro de um terreiro de candomblé da cidade de São Paulo, e produziu um espetáculo inspirado nos elementos advindos dessa pesquisa. Ela apresenta que o terreiro em que fez sua pesquisa já conduzia atividades para-litúrgicas, ou seja, que se deslocavam do contexto religioso. Esse foi o caso de quando a Iyalorixá (nome dado a sacerdotisa que conduz o terreiro) dirigiu e coreografou o grupo Egbe Omo Feiy saio em 1982. O nome que dá título a sua dissertação – dá porteira para dentro / dá porteira para fora – se refere a essa relação entre o que é vivenciado dentro do terreiro, e aquilo que sai para o mundo, enquanto posicionamento político, social e artístico.

Maria de Lurdes Barros da Paixão (2009) desenvolve uma pesquisa de doutorado também orientada por Inaycira Falcão, e seu foco está na compreensão da dança negra contemporânea no Brasil, a partir da análise de como os grupos Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança de Recife/Pernambuco reelaboram esteticamente o material advindo da matriz afro-brasileira em suas

composições e criações coreográficas. A autora apresenta as criações contemporâneas desses grupos que se inspiram na temática afro-brasileira, culminando em uma composição dramatúrgica para a Dança Negra Contemporânea.

Renata Lima da Silva (2010) em sua tese de doutorado inicia seu trabalho problematizando o nome dança afro. Chamou então de dança negra contemporânea, pois explorava outras influências que não apenas a dança dos orixás, mas depois avança no conceito para dança brasileira contemporânea, pois ela queria transmitir a ideia de que suas influencias advinham do território brasileiro. Ela foi muito influenciada por Pitanga, na cidade de São Paulo, onde foi intérprete de seu grupo Dança Negra Contemporânea Batá Kotô. Destaca-se em seu trabalho o exercício de situar a dança popular e sua relação com o contemporâneo, em um exercício corporal e técnico para tal.

Marilza Oliveira da Silva (2016) desenvolveu um trabalho de caráter artístico pedagógico chamado de poética dos orixás. Inspirada na dança afro, ela se aprofundou no mito do orixá Ossain, um guerreiro da floresta, para propor uma pedagogia para a dança afro, distanciando-se da questão religiosa e trabalhando mais profundamente com os elementos da natureza que representam o orixá Ossain. Compreendendo que seu trabalho percorre caminhos entre o tradicional e o contemporâneo ela lança mão desse trabalho pedagógico desenvolvido na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia para se distanciar de visões que supervalorizam um tipo de dança em detrimento de outras.

Nadir Nobrega Oliveira (2008) desenvolve seu trabalho no Bloco Afro Bankoma ação socio cultural do Terreiro São Jorge Filho da Goméia através do estudo do corpo, sociedade e presença negra na dança brasileira. Essa tradição, segundo a autora contribui para manter valores estéticos e religiosos, são além disso, estratégias de sobrevivência e resistência, frente a uma cultura branca que ainda nos dias de hoje impõe padrões e atua com muitos preconceitos com relação a cultura de origem africana e indígena. Ela ainda afirma que a dança seja no contexto do candomblé ou da capoeira, contribui para construir a autonomia do sujeito, corpo sujeito, assim, para ela a dança contribui para uma manifestação de si, dos desejos do indivíduo e de suas ancestralidades.

Uma outra vertente do que se pode chamar de dança negra, já se afastando um pouco da dança afro, é a dança negra contemporânea, conceito utilizado por Francine Salgado de Paula (2017) para caracterizar o trabalho mais

recente de companhias de dança que não atuam na linha adotada por Mercedes Baptista nem da cena da dança contemporânea europeia e norte americana. A pesquisadora explora as práticas artísticas e sua relação com a cultura a partir de três companhias de dança da cidade de São Paulo: "E²" Cia. De Teatro e Dança, Cia Sansacroma e Nave Gris Cia. Cênica e afirma que estes grupos estão mais próximos de um trabalho entre a memória ancestral e as experiências formais em dança e nos espaços urbanos, indo além da representação do ser negro e negra e dos essencialismos da negritude. Esse entre traduzido pelo conceito de encruzilhada adotado pela autora para analisar a poética das companhias em questão. A título de exemplo, a Cia Sansacroma, localizada na zona sul da cidade de São Paulo, no Capão Redondo, realizou, em uma de suas obras, um trabalho sobre a loucura. Pesquisou teóricos que falaram sobre a questão da loucura, da normatividade. Fizeram instalações artísticas em uma unidade do Caps no território onde atuam, e, tendo o corpo negro como maior expoente tanto das internações nos antigos manicômios quanto nos tempos atuais, propuseram uma obra que refletisse essa questão. Esse trabalho bebeu também de uma pesquisa sobre a loucura na civilização Dongo, e, nessa combinação de elementos, problematizou os conceitos de loucura na sociedade contemporânea trazendo novas aberturas para pensar.

4. Considerações finais

Esta revisão bibliográfica permitiu conhecer a multiplicidade presente na dança afro-brasileira, mais especificamente da dança negra e mais atualmente na dança negra contemporânea. Muitos dos artistas lançam mão da cultura tradicional e combinam outros elementos tais como o ballet, a dança moderna ou contemporânea para produzirem seus trabalhos tanto no campo artístico quando no campo pedagógico. Trata-se de um terreno aberto a múltiplas interferências e combinações. Artistas como Clyde Morgan, Augusto Omolu, Inaycira Falcão trazem para o repertório essas referências da dança moderna e contemporânea para "interpretar" a dança dos orixás, investigar essa corporeidade presente. Já Mestre King se aproxima mais da prática tradicional, ainda que tenha passado pela formação do ballet e dança moderna com Clyde Morgan e outros mestres da dança afro-brasileira. Por fim, Rosangela Silvestre cria um método que se alimenta da corporeidade da dança afro e de outras técnicas corporais para seu trabalho.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Francine Salgado de Paula ao pesquisar as três companhias de dança de São Paulo apresenta outras experiências de diálogo, nessa encruzilhada do tradicional com o contemporâneo. Assim, longe de esgotar, esse grande mapa apresenta a multiplicidade presente na dança afro-brasileira e suas várias influências.

Os artistas e educadores que se colocam nesse terreno fértil da cultura não deixam de enfrentar questões importantes. A primeira delas diz respeito ao diálogo estabelecido com a religião. Dado que muito da dança afro advém desse universo religioso é preciso muito respeito para se colocar nesse "entre", nessa transposição de um lugar para o outro. Um segundo aspecto que merece destaque é o papel desses artistas e educadores na valorização da cultura africana no Brasil e no papel da resistência e luta contra o racismo.

A dança afro-brasileira em suas constantes transformações contribui para o fortalecimento da identidade e valorização a cultura negra no Brasil. Esses trabalhos contribuem para difundir uma história que foi apagada e excluída das histórias oficiais do Brasil durante muitos anos. Por outro lado, é importante não enrijecer a tradição, essencializando e tornando-a exclusiva a um único modo de fazer. Ela pode fortalecer a identidade negra, enquanto ação política afirmativa, mas pode também ampliar as possibilidades de criação e produção cultural, criando linhas de fuga e desvios na produção contemporânea brasileira.

Essa breve cartografia da dança afro revela uma multiplicidade. Não podemos falar de apenas uma dança afro, uma única tradição e uma única origem, mas de danças afro que se multiplicam de forma rizomática na cena contemporânea, que se aproximam e distanciam da temática religiosa e ancestral. São artistas que problematizam os corpos negros através da dança, lançando mão da tradição e da ancestralidade e rompendo com a visão essencialista de que a dança tradicional não pode ser inovada. Esses artistas e suas obras localizam-se no ENTRE, em um movimento perpendicular que soma as experiências, sem começo nem fim.

Laís Schalch
Unicamp
lais.schalch@gmail.com
Doutoranda em Educação (Unicamp), graduada em Ciências Sociais (PUC-SP), com mestrado em Literatura brasileira (USP). Pós-gradução em Dança e Consciência Corporal (FMU). Coordenadora da frente Corpo Arte no Cursinho Popular do Capão, Zona Sul de São Paulo. Fui coorenadora do LabArte de Dança Indiana no Laboratório de Artes da USP de 2017 a 2019.

Referências:

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. São Paulo, Ed. 34, 2011 (2 edição).

FERRAZ, Fernando M. C**. O Fazer saber das danças afro:** investigando matrizes negras em movimento. São Paulo, 2012. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

_____. **O corpo da dança negra contemporânea:** diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. 2017, São Paulo. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

HAMPATE BÁ, A**. A tradição viva.** In: História geral da África, I: Metodologias e pré-história da África. Brasília: Unesco, 2ª ed. Revisada. 2010.

MANZINI, Y. D. **"Da porteira para dentro / Da porteira para fora":** reverber(-)ações da dança litúrgica na cena contemporânea. 2006. Mestrado (Mestre). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

MONTEIRO, M. F.M. SANTIAGO, L. S. **Balé de pé no chão:** a a dança afro de Mercedes Baptista. Documentário. 2005. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU último acesso 17/08/2020.

MONTEIRO, Marianna F. M. **Dança afro, uma dança moderna brasileira**. In: Nora, Sigrid; Spanghero, Maíra. (Org.). Caxias do Sul, RS: Editora Húmus 4, Lorigraf, p. 51-59, 2011.

MUNANGA, Kabengele**. Arte afro-brasileira:** o que é afinal? Paralaxe: Revista do Grupo de Estudos em Estética e Filosofia da Arte da PUC SP, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2019.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na escola de dança da UFBA, 1971-1978. 2006, Salvador. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Dança/ Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

OLIVEIRA, N. N. Expressividades corporais autônomas. **Anais Abrace** – v. 9, n. 1, 2008.

PAIXÃO, M. L. B. P. **Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade:** análises das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança. 2009. Doutorado (Doutor). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PAULA, Francine S. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015).** São Paulo, 2017. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SANTOS, Inaycira Falcão. **Corpo e ancestralidade:** uma configuração estética afro-brasileira. Repertório, Salvador, n. 24, p. 79-85, 2015.

SILVA, R. L. **O corpo limiar e as encruzilhadas**. 2010. Doutorado (Doutor). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SILVA, M. O. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira**. 2016. Mestrado (Mestre). Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SOUZA, J. R. A Dramaturgia da Dança dos Orixás: Entrevista com Augusto Omolú. **Revista Urdimento**, v.1, n.24, p237-246, julho 2015.

ISSN: 2238-1112

Dança como movimento de expiração: reflexões em busca de práticas pedagógicas decoloniais

Larissa Bonfim - UFBA

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este trabalho procura aprender com a crise sanitária, instaurada pela Covid-19 (SANTOS, 2020; KRENAK, 2019, 2020), a mais urgente tarefa escolar. Diante dos padrões respiratórios insuficientes do sistema mundo moderno/colonial, opressor e violento, a busca é pela expiração. Esta investigação, pesquisa em andamento no Mestrado no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, baseada na minha atuação como professora efetiva do componente curricular Dança no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco, propõe reflexões sobre o desenvolvimento de práticas pedagógicas em dança a partir da perspectiva decolonial.

Palavras-chave: DANÇA. EDUCAÇÃO BÁSICA. DECOLONIALIDADE. COVID-19.

Abstract: This work seeks to learn from the health crisis, introduced by Covid-19 (SANTOS, 2020; KRENAK, 2019, 2020), the most urgent school task. In view of the insufficient breathing patterns of the modern/colonial, oppressive and violent world system, the search is for exhalation. This investigation, an ongoing research in the Master's Degree Program in Dance at the Federal University of Bahia, based on my performance as an effective teacher of the curricular component of Dance at the College of Application of the Federal University of Pernambuco, proposes reflections on the development of practices pedagogical activities in dance from a decolonial perspective.

Keywords: DANCE. BASIC EDUCATION. DECOLONIALITY. COVID-19.

1.Um começo para um meio, começo

A realidade do ensino remoto como professora de Dança da educação básica, devido ao contexto da crise sanitária instaurada pela Covid-19[1], tem provocado inúmeras questões. Entre elas, e para além da discussão acerca das dificuldades e desigualdades no acesso à tecnologia, adaptações e a busca por novas metodologias, podemos reconhecer a pandemia como uma situação que desvela uma crise muito anterior que nos encontramos como humanidade. Temos

[1] COVID-19 é uma doença respiratória causada pelo vírus SARS-CoV-2, pertencente à família dos coronavírus, que pode levar à óbito. No Brasil, a Organização Mundial de Saúde decretou, no dia 11 de março de 2020, estado de pandemia.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

vividos tempos cruéis que apontam para o modo de funcionamento insustentável da modernidade.

Krenak (2019, 2020) intelectual, pesquisador e liderança indígena, é uma voz que nos provoca a refletir, a partir da sabedoria daqueles que por séculos tem sido desprezados e violentados, sobre a autodestruição da vida a serviço da manutenção de padrões de produção, consumo e acumulação de capital.

Este autor identifica o coronavírus como um microorganismo que responde ao atual modo de funcionamento que separa a vida humana da natureza e nega a diversidade das existências. Ele tem feito relações entre o vírus que nos tira o ar como um aviso de que estamos, há muito tempo, asfixiando a Terra que também respira.

> É terrível o que está acontecendo, mas a sociedade precisa entender que não somos o sal da terra. Temos que abandonar o antropocentrismo; há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. Pelo contrário. Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais. Somos piores que a covid-19. Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. (KRENAK, 2020, p. 44)

Para Krenak, a humanidade tem devorado o mundo e não é possível continuar insistindo neste modo artificial de vida. O capitalismo, sistema que prontamente identificamos como fomentador destes padrões de consumo, é parte, segundo autores do Grupo Modernidade/Colonialidade[2], de uma estrutura complexa: o "sistema mundo europeu/ euro-norte-americano/ moderno/ capitalista/ colonial/ patriarcal" (GROSFOGUEL, 2008 apud BALLESTRIN, 2013, p. 102).

Isto quer dizer, em poucas palavras, que estas são as bases interconectadas que tem alicerçado esta existência em crise. E a origem desse sistema ocidental pode ser localizada na colonialidade que se constitui como o lado obscuro da modernidade, ou seja, o mito da modernidade, com seus conceitos aparentemente emancipadores, civilizatórios e racionais, com início nas invasões, criou, também, a justificação da violência sobre os diferentes (DUSSEL, 2015). Portanto, a modernidade está relacionada com uma visão colonialista e colonizadora

[2] O grupo Modernidade/Colonialidade ou Grupo M/C é compostos por autores como Aníbal Quijano, Catherine Walsh, Edgard Lander, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres, Walter Mignolo. A proposta do conceito de decolonialidade surge como enfrentamento ao pensamento moderno/colonial.

ISSN: 2238-1112

"[..] 'intra' europeia, eurocêntrica, autocentrada, ideológica, feita desde a centralidade do Norte da Europa e a partir do século XVIII e que foi imposta até os nossos dias." (DUSSEL, 2015, p. 13).

Esta investigação de Dança na Escola, pesquisa em andamento no Mestrado no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, desenvolvida a partir da minha atuação como professora efetiva do componente curricular Dança no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco, propõe reflexões acerca de práticas pedagógicas em Dança na perspectiva decolonial (WALSH, 2017) que problematizem a escola, profundamente marcada pela colonialidade e seus preceitos universalizantes, hierarquizantes e eurocêntricos, e nela, o ensino/aprendizagem de Dança, também fortemente orientado por colonialidades que necessitam serem discutidas e superadas.

Assim, a rotina das escolas que se adaptaram ao ensino remoto, pode respirar artificialmente em uma tentativa de simplesmente operar diante da exceção, ou então ouvir este pensador: "tomara que não voltemos à normalidade, pois, se voltarmos, é porque não valeu nada a morte de milhares de pessoas no mundo inteiro" (KRENAK, 2019, p.8).

Diante da atual situação, há ainda um suspiro de esperança na possibilidade de aprender lições com a cruel pedagogia do vírus, como proposto por Boaventura de Souza Santos (2020). Este aprendizado parte da compreensão de que a pandemia está relacionada com a crise ecológica e com o modelo de sociedade imposto globalmente a partir do século XVII, com a atuação aguda e invisível, como o próprio vírus, do colonialismo, capitalismo e patriarcado.

Na busca por uma experiência na Terra que a reconheça como um organismo vivo, muitos povos originários, de diferentes matrizes culturais, têm, em suas cosmologias, a compreensão de que nós e a Terra somos uma mesma entidade que respira conjuntamente.

> Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam se manter agarrados nesta Terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. Esta é a sub-humanidade: caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes. Existe, então, uma humanidade que integra um clube seleto que não aceita novos sócios. E uma camada mais rústica e orgânica, uma sub-humanidade, que fica agarrada na Terra. Eu não me sinto parte dessa humanidade. Eu me sinto excluído dela. Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a

ISSN: 2238-1112

> humanidade. Eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (KRENAK, 2020, p. 44)

São muitas e profundas as lições a serem aprendidas com estes grupos. Este trabalho busca nas experiências de educação indígena no Brasil e nas reflexões acerca do conceito de bem-viver, termo que será tratado mais adiante, provocações para o desenvolvimento da pesquisa de Dança com o grupo de estudantes no Colégio de Aplicação da UFPE.

Neste artigo, através do compartilhamento de procedimentos de criação em Dança vivenciados a partir da respiração, serão problematizados os possíveis aprendizados com esta situação de crise em direção a pedagogia decolonial. A ciclicidade, presente em diferentes cosmologias indígenas, tempos de começo, meio, que se tornam novos começos, oferecem saídas para a concepção linear e progressiva e aprendizado ocidental.

Diante dos padrões respiratórios insuficientes do sistema mundo moderno, opressor e violento, almejamos a expiração, já que é possível identificar a cultura moderna/colonial como respirações que só anseiam por inspirar, não expiram, não esvaziam, e assim não honram o movimento circular da vida.

A respiração, em seu ciclo vital de inspiração e respiração é, neste trabalho, metáfora para a corporificação das reflexões e também materialidade dos procedimentos criativos desenvolvidos nas aulas de Dança na Escola. Um começo, para muitos outros recomeços, nesta investigação por práticas pedagógicas decoloniais em Dança que buscam a expiração das estruturas coloniais.

2. Experiências artístico-pedagógicas a partir a respiração

Vento que me venta da cabeça aos pés
E eu me rendo
Vento que me leva onde quero ir
E onde não quero
Para que te quero, asas
Se eu tenho ventania dentro?
(Asas – Luedji Luna)

Respirar. Movimento cotidiano vital e cíclico aprofundado nas diversas práticas corporais. Elemento imprescindível da dança. Das danças. Diante de telas,

através de câmeras (às vezes abertas e às vezes fechadas) via Google Meet[3] em aulas síncronas, docentes e estudantes tentam ensinar/aprender Dança.

A sensação de sufocamento e aprisionamento é constantemente relatada por este grupo de adolescentes do Ensino Médio com o qual se desenvolveu essa experiência. O distanciamento social imposto pela pandemia, as aulas remotas, a falta de convivência com colegas, tem sido uma dura realidade para essa juventude, ainda que privilegiada por estar, de alguma forma, com possibilidades de prosseguir com os estudos.

Cada pessoa em sua própria casa, mesmo em uma situação tão adversa, as aulas de Dança ainda propõem práticas de encontro consigo mesmo e com o grupo. Sentamo-nos no chão, com apoio nos ísquios, e experimentamos a conexão com a respiração. Um momento para observar o ar que entra e o ar sai. Vivenciamos exercícios de aprofundamento da respiração: a capacidade de direcionar o ar para diferentes localidades da caixa torácica, tempos específicos para inspirar e expirar, respirações pelo nariz e pela boca.

Durante a vivência, a respiração tornou-se um sopro. Este ar, saído de nossos pulmões, foi direcionado para nossas mãos. A proposta consistia em perceber este vento, produzido pela ação de assoprar, em contato com a pele. Aos poucos, o convite foi para que este vento fosse direcionado para várias outras partes do corpo, braços, ombros, joelhos, pernas, pés. Nesta investigação, procurávamos perceber até aonde o ar alcançava e íamos reconhecendo o estado corporal que emergia da experiência.

Procurar por maneiras de fazer o ar chegar em partes do corpo, não tão convencionais, provocava o movimento. Este mover, através da condução verbal, teve suas possibilidades ampliadas e o sopro foi transformado em uma pesquisa corporal por movimentos capazes de gerar vento.

Giros, gestos, saltos, o corpo como criador de ventania. A turma, embalada pela música “Asas”[4] de Luedji Luna, entregou-se a experiência de improvisação em Dança. A utilização da música foi uma escolha metodológica, pois, em geral, os grupos de adolescentes relatam que canções são facilitadoras dos processos de criação.

[3] Google Meet é um serviço de viodeconferência desenvolvido pelo Google que pode ser acessado pelo navegador de internet em um computador ou em através de um aplicativo para dispositivos móveis.

[4] A música pode ser acessada em https://www.youtube.com/watch?v=kmLCDekyhbs

A improvisação em Dança é frequentemente uma experiência bem aceita por estes estudantes, ainda que alguns compartilhem certos medos, receios, a sensação de não saber o que fazer. Outros, em contrapartida, verbalizam o quão satisfatória é a experiência no sentido de não premeditar cada movimento que será executado. Alguns, a despeito de se interessarem pela proposta, não identificam a vivência como Dança, já outros tem se permitido ampliar a concepção de Dança para além de passos codificados sequenciados e ritmados.

Nesta proposição, para que as individualidades se encontrassem coletivamente, nos aproximamos o máximo possível das telas e com uma rajada, ou seja, um movimento repentino e mais brusco de ar, éramos lançadas para o mais distante possível dos nossos equipamentos. A improvisação consistiu, também, em como, mesmo através das telas, poderíamos produzir vento com nossas danças e influenciar assim a dança de um outro colega, provocar mudanças de direção, outras intensidades e velocidades.

Após a experiência, foram partilhadas memórias de contato com o vento. Uma viagem de carro de janelas abertas, uma caminhada na praia de cabelos soltos, conversamos sobre Iansã, orixá dona dos ventos...

O grupos de estudantes expressou uma sensação de bem-estar após a prática. Ainda que essa percepção seja acolhida, esta palavra não nos parece a mais adequada. Ou melhor, em busca de perspectivas decoloniais para o ensinar e aprender Dança na Escola, pode-se trilhar caminhos para além do bem-estar.

Esta breve experiência relatada, um recorte de um momento do processo das aulas remotas de Dança no Colégio de Aplicação da UFPE, investigou, através da energia sutil e invisível de um sopro, uma concepção de ser humano integrado em seus aspectos físicos, mentais, emocionais, energéticos e espirituais.

A escola moderna, que hipervaloriza saberes científicos e eurocentrados, que tanto privilegia um determinado tipo de racionalidade, é fissurada a partir de experiências como essa. O relato da estudante que verbalizou surpresa e interesse com um estado de corpo que não racionalizava, no sentido de não premeditar o gesto e não aprisionar o movimento em lógicas conhecidas, pareceu indicar um caminho.

A compreensão de coletividade, no qual cada ação exerce influência no todo, é um princípio nas falas de Krenak que teve espaço nesta vivência. Estas e

outras reflexões, advindas da análise dessa proposta artístico-pedagógica, serão apresentadas ao longo do artigo.

3. Dança para bem-viver, não pelo bem-estar

Ao longo de minha experiência como artista-docente de Dança, já ouvi relatos de pessoas que, muitas vezes sem conseguir expressar suas experiências em um determinado encontro ou até com boas intenções de reconhecer a importância da linguagem artística, trazem, em sua fala, o conhecido discurso do bem-estar que a Dança é capaz de promover.

Este bem-estar, habitualmente relacionado a ideia de prática física que previne o stress, aprimora o autoconhecimento, proporciona desenvolvimento da criatividade, etc, são objetivos já apontados como simplórios e reducionistas diante da potência da Dança na Escola compreendida como área de conhecimento (MARQUES, 1997).

Termos como “viver melhor”, “bem-estar”, “qualidade de vida”, frequentemente associados a dicas de saúde física e mental para novos estilos de vida, surgem à media em que aumenta o mal-estar individual e coletivo. Contudo, esses termos são resultado de uma construção da modernidade e como tal são portadores de perspectivas individualistas, utilitaristas, neoliberais fortemente atreladas às lógicas de mercado e consumo.

Em um movimento de oposição e de resistência, ganha visibilidade internacional no final do século XX, o conceito de bem-viver. Este, uma tentativa de síntese das expressões Kechwa “Sumak Kawsay” e Aymara “Suma Qamaña”, apresenta elementos da cosmologia indígena que enfatizam a ideia de pessoas e natureza vivendo em equilíbrio.

Ainda que o bem-viver seja “uma tradução incompleta e insuficiente desse ethos, que tem um conjunto de significados mais complexos” (SÓLON, 2019, p. 186), o conceito trata do convívio de todas as formas de vida. No bem-viver nada está separado, não há uma natureza que seja separada da vida humana. Bem viver é a compreensão de uma rede de interdependência entre seres humanos e não humanos, entre as formas biologicamente vivas, todas as matérias e outras dimensões ontológicas da vida.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Assim, foi o colonialismo que inventou a ideia de natureza isolada, bem como a ideologia hierarquizante das formas de vida e as assimetrias integrantes deste sistema. Para André Baniwa (2019), se a diferença é produtiva, parte do sistema de redes de vida, a desigualdade é decorrente da hierarquização do colonialismo.

Este mesmo autor coloca que a destruição do Bem Viver se deu pelo processo do colonialismo através da ação de três instituições: o Estado, essa junção violenta e homogeneizadora de grupos sob uma mesma Nação, o capitalismo, com o consumismo voraz, e as Igrejas, que condenam as culturas e tradições milenares dos povos indígenas.

Os conceitos “Sumak Kawsay” e “Suma Qamaña” sobreviveram por séculos lutando contra o Estado Inca, o Estado Colonial, o Estado Republicano e o Estado Neoliberal (SÓLON, 2019). Podemos refletir, então, sobre a instituição escola, um aparato do poder do Estado desde o colonialismo até os dias de hoje, como fortemente corroboradora deste mecanismo de destruição.

Neste movimento de ressignificação e valorização do bem-viver, se faz necessária problematização. Nos últimos anos, o termo Bem Viver passou a ser mencionado mais constantemente e, inclusive ele, equivocadamente relacionado a uma concepção ocidental de vida saudável. O interesse pelos sistemas culturais de povos indígenas é sempre um risco, na medida em que podem ser convertidos em mercadorias de consumo, numa folclorização de apelo exótico, resultado de um esvaziamento completo de sentido.

O termo também foi associado a projetos de desenvolvimento econômico pelos governos equatoriano e boliviano, como garantia de qualidade de vida para todos, em especial para os mais pobres.

> Mais do que alternativas radicais para o paradigma dominante de desenvolvimento e progresso, esses conceitos tornaram-se uma nova estratégia de marketing para o desenvolvimento (in)sustentável. A lição é clara: para evitar a cooptação do Estado, as verdadeiras mudanças revolucionárias devem estar baseadas na emancipação e na autoderteminação de baixo. E, para ter sucesso no nosso mundo interdependente, os defensores do Vivir Bien devem estar conectados com os defensores de movimentos globais complementares no caminho de um futuro melhor para todos. (SÓLON, 2019, p. 185)

A referência à concepção do Bem Viver neste trabalho pretende problematizar estas leituras equivocadas e, em um movimento de afastamento dos

conceitos moderno/ocidentais de “desenvolvimento humano” e “qualidade de vida”, amparados no suporte ideológico do racionalismo individualista impulsionado pelo capitalismo, o termo é pesquisado como expressão de uma utopia andina baseada nos processos de resistência indígena à colonialidade do poder (MIGNOLO, 2005).

Em uma abordagem cíclica e não linear, visão incompatível com os conceitos convencionais de crescimento e progresso, o conceito de Bem Viver é uma possibilidade de superação dos parâmetros do bem-estar proclamados pela modernidade ocidental eurocêntrica colonial. Isto quer dizer, a ruptura com o sistema do Mal Viver depende da superação não apenas do capitalismo e do liberalismo econômico, mas também da própria modernidade ocidental.

Com base nos estudos de Santamaría (SANTAMARÍA apud TAVARES, 2013), são quatro os princípios da filosofia andina: relacionalidade, correspondência, complementaridade e reciprocidade.

Nos princípios da relacionalidade e da reciprocidade, todos os seres estão interconectados entre si e com as forças do universo, rejeitando, assim, a pretensão antropocêntrica do domínio do homem sobre a natureza e a estratificação entre seres, humanos e não humanos. Não existem “recursos naturais” e nem tampouco “recursos humanos” à serviço da exploração econômica.

A correspondência revela uma relação dual, na qual cada elemento corresponde a outro que a ele se contrapõe. O dualismo presente neste princípio nos leva a complementaridade, elo entre todos os entes.

> A complementariedade é a chave para atingir o equilíbrio dos opostos que, juntos, constituem o todo. O objetivo não é anular o outro, mas aumentar cada um deles em uma nova síntese, procurando formas de complementar e completar a totalidade das diferentes partes, até mesmo as antagônicas. (SÓLON, 2019, p. 190)

Na sociedade moderna colonial, tão marcada por disputas de poder, modo de funcionamento que se faz presente também na educação, a complementariedade é um ponto de reflexão importante.

Como observado por Rita Segato (2012) em seus estudos sobre as relações de gênero na perspectiva decolonial: “No mundo da modernidade não há dualidade, há binarismo. Enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não o complementa” (SEGATO, 2012, p.122).

Sendo o Bem Viver uma abordagem na qual todos os seres, animados ou inanimados, viventes e não viventes, estão em interação e completude para a manutenção do equilíbrio, faz-se necessário pontuar que não se trata de harmonia no sentido de ausência de conflito, mas de uma forma de organização social comunitária e intercultural, avessa à homogeneização e as assimetrias de poder.

O Bem Viver, ancorado na perspectiva comunitária e plural, se apresenta como saída para as visões sistêmicas liberais e burguesas de indivíduos universais dotados de razão e liberdade. Concepção de ser humano que orienta os pressupostos da educação escolar ocidental. O Bem Viver é decolonial, pois (re)emerge do e no imaginário dos conquistados, como uma proposta epistemicamente problematizadora da colonialidade do saber (LANDER, 2005).

A questão das práticas pedagógicas decoloniais não se trata de reprodução ou cópia do modelo andino, mas de inspiração para expiração de um bem-estar material. Pode-se dizer que a busca é por um projeto em construção com princípios radicalmente distintos daqueles que predominam na filosofia moderna ocidental, fundada numa perspectiva racionalista, individualista, especista e antropocêntrica. É um novo cuidar do ar que é vivo e nos enche de energia para experiências a plenos pulmões.

4. Aprender com a pandemia: lições como suspiros

Nesta pesquisa em andamento, a proposta é identificar na prática pedagógica em Dança quais os caminhos possíveis na direção da decolonialidade e também reconhecer as colonialidade presentes nos currículos formais e ocultos.

O desejo por encontro com teorias e práticas decoloniais, construídas a partir da problematização do saber único, eurocêntrico e científico, que atuam no desocultamento das diversas epistemologias como espaços de convivência do diverso, atravessou, há alguns anos, minha trajetória como artista-docente e problematizou profundamente as referências eurocentradas majoritárias da minha formação em Dança e portanto também presentes na minha atuação profissional.

Esse reconhecimento, juntamente da compreensão das violências epistemológicas intrínsecas a essa situação, mobilizou essa investigação, ainda mais após minha inserção como professora da educação básica em uma instituição pública. A busca tem sido por formas de mediação crítica de conhecimentos

ISSN: 2238-1112

pautados na diversidade dos saberes, em especial, a partir de cosmologias indígenas. O recorte da prática de Dança aqui compartilhado, possivelmente ainda tímido, revela preocupações com apropriações equivocadas.

O trabalho de respiração, metáfora de ciclicidade, foi ponto de partida para promoção de discussões com os grupos de estudantes sobre Pandemia de Covid-19 como crise sanitária que desvela a crise do funcionamento da humanidade moderna/ocidental. Este tema, com a leitura já iniciada por parte do corpo discente do livro “A vida não é útil”, de Krenak, tem sido orientador dos nossos encontros, em diferentes turmas, que já experimentaram muitas outras vivências de Dança que poderão ser descritas em outros momentos.

A proposição é que essas experiências, em termos de planejamento pedagógico e construção processual com as turmas, seja inspirada na temporalidade circular. A partir das contribuições de Daniel Munduruku (2009), na educação indígena não há a concepção de futuro tal como elaborado no ocidente no sentido de produção e acúmulo, pois, segundo ele, essa concepção de tempo esvazia a própria existência.

A linearidade do fazer, pensar, sentir ocidental, imposto globalmente, tem nos conduzido para o fim. Vivemos um momento de voltar nosso olhar para os saberes tradicionais e ancestrais, tais como as referências indígenas apresentadas neste texto, como uma chance de reaprender a existência com uma postura de mais humildade diante do planeta.

Em um movimento de expiração, para que o dançar na escola seja espaço de encontro com a circularidade do corpo, dos saberes e das relações de convívio pela efetividade de outros mundos pluriversais possíveis, a questão levantada é, então, como a Dança na Educação poderá contribuir para o entendimento de corpos humanos que, segundo Krenak, não podem mais incidir sobre o planeta como máquinas retroescavadeiras. Os corpos humanos precisam reaprender a viver junto com o corpo da Terra, dançar com esse corpo da biosfera. Essa parece ser a tarefa primordial a ser realizada na escola hoje.

5. Para que o ciclo continue

Na filosofia andina, contrariamente à filosofia ocidental, a concepção de complementariedade constrói as bases da existência. Neste princípio de vida, no

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

qual nada pode ser separado do todo, tenho encontrado importantes reflexões sobre o meu próprio fazer e também sobre as posturas das turmas de estudantes.

O movimento de reconhecimento dos conhecimentos eurocentrados na educação em Dança e a busca por outras formas de atuar, significou, por um bom tempo, rejeição destes saberes. Atualmente, ainda que as evidentes assimetrias sejam importante ponto de debate, entendo que a negação não condiz com a circularidade da complementariedade e que minha investigação pode estar pautada na soma.

Outra percepção é a respeito da lógica do individualismo, comparação e competição que sofrem os grupos de estudantes. Tenho observado, ainda que nas entrelinhas, como as atividades de Dança geram sensações, pelas pessoas das turmas relatadas, de incapacidade, de não saber dançar, de se sentir inferiorizada porque outra pessoa consegue improvisar “melhores” movimentos. Toda esta carga está relacionada a este sistema moderno, colonial, capitalista, patriarcal, e perspectivas pedagógicas decoloniais enfrentam estes modos de existência e propõem saídas.

O princípio da complementaridade parece enfatizar a relacionalidade, correspondência e reciprocidade, no aprender/ensinar Dança em uma abordagem de encontro consigo mesmo e com o outro, de coletividade e de vivências para outras possibilidades de existência humana.

O ar que respiramos, no qual vivemos mergulhados, precisa ser cuidado. Dançar pode ser o inspirar e o exalar, ciclo de transformação, no qual devolvemos à vida, a vida que nos foi concedida. Para esse ciclo, o mundo não pode ter uma data de validade. Vivemos um mundo de consumo com esta data cada vez mais próxima, ainda que seja explorado como fonte de recursos inesgotáveis. O prazo para esta concepção de humanidade expirou, era uma linha reta. E a Dança pode ser círculo, em um movimento de expiração dessas linearidades em busca de práticas pedagógicas decoloniais, para que o ciclo continue.

Larissa Bonfim
UFBA
larissa.bonfim@ufpe.br
Mestranda do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia/ UFBA. Possui bacharelado e licenciatura em Dança pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. É professora de Dança do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco/ CAp UFPE.

Orientador Prof. Dr. Fernando Ferraz
UFBA
fernandoferraz@hotmail.com
Doutor em Artes e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp/SP. Professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança - PRODAN. Cofundador do Grupo GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares.

Referências:

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira Ciência Política. Brasília, n. 11, p. 89-117. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010333522013000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso: 10 de dezembro de 2019.

BANIWA, André Fernando; VIANA, João Jackson; LUBEL, Aline Fonseca. (Orgs.). **Bem viver e viver bem: segundo o povo Baniwa no noroeste amazônico brasileiro.** Curitiba: Ed. UFPR, 2019.

DUSSEL, Enrique. **Meditações anti-cartesianas: sobre a origem do anti-discurso filosófico da modernidade**. Revista Filosofazer. Passo Fundo, n. 46. jan/jun. 2015, p. 11-44.

KRENAK, Airton. **A vida não é util**. São Paulo: Companhias das Letras, 2019.

KRENAK, Airton. Organização Bruno Maia. **Caminhos para a cultura do bem viver**. Rio de Janeiro: [sem editora], 2020

LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar. Acesso: 20 de junho de 2021.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. Revista MOTRIZ, v.3, n. 1, p. 20-28, junho/ 1997.

MUNDURUKU, Daniel. **Educação indígena: do corpo, da mente e do espírito**. Revista Múltiplas Leituras, v.2, n. 1, p. 21-29, jan. / jun. 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020.

SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial.** E-cadernos CES [Online], 18, 2012: 106- 131. Disponível em: http://eces.revues.org/1533. Acesso: 20 de junho de 2021.

SOLÓN, Pablo. **Viver bien: antigas cosmovisões e novos paradigmas**. In: LESBAUPIN, Ivo; CRUZ, Mauri (Org.). Novos paradigmas para outro mundo possível. São Paulo: Usina Editora, 2019, p. 185-210.

TAVARES, Manuel. **A Filosofia Andina: Uma interpelação ao pensamento ocidental. Colonialismo, colonialidade e descolonização para uma interdiversidade de saberes (J. Estermann).** ECCOS, Revista Científica, nº 32, 2013b, p. 197-252. Disponível em http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71530929012. Acesso: 20 de junho de 2021.

WALSH, Catherine. **Pedagogías Decoloniales. Práticas Insurgentes de resistir, (re)existir e (re)vivir**. Serie Pensamiento Decolonial. Editora Abya-Yala. Equador, 2017.

ISSN: 2238-1112

A dramaturgia do(s) *orikí*(s): corporeidades e danças das palavras encantadas

Lau Santos (ETUFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar reflexões sobre os estudos feitos com os poemas da língua iorubá, *orikí*, e seus cruzamentos com gestualidades em processos criativos nas artes da cena. Baseadas nas combinações rítmicas, nas tonalidades das palavras e dos movimentos vibracionais do corpo estas criações *coreocênicas* fazem parte de processos criativos desenvolvidos em dança, teatro e performance. O intuito é problematizar o conceito greco-romano de dramaturgia como um dispositivo colonial de controle de nossas subjetividades. Para tanto, os estudos teórico-práticos e os argumentos *suleadores* desse texto são direcionados para uma perspectiva contra colonial alicerçada em sabenças afrorreferenciadas. Os experimentos cênicos investigados tiveram como espaço experimental de pesquisa: oficinas, cursos e seminários nos quais foram desenvolvidos processos criativos em dança, teatro e performance. O texto está divido em três partes: Minha Cabeça, Meu Guia, Meu Orí: a força divinizada das palavras; A Afro-Presença e o Encanto Po-ético: as palavras habitam meu corpo e Corpoema: Dançar Orikí, Saudar a Vida.

Palavras-chave: DANÇA. DRAMATURGIA. ORIKÍ. COLONIALIDADE. COSMOVISÕES AFRICANAS.

Abstract: The aim of this article is to present reflections on the studies carried out with poems in the Yoruba language, Orikí, and their intersections with gestures, in creative processes in the performing arts. Based on rhythmic combinations, on the tonalities of words and on the vibrational movements of the body, these choreocene creations are part of creative processes developed in dance, theater and performance. The purpose is to problematize the Greco-Roman concept of dramaturgy as a colonial device for controlling our subjectivities. Therefore, the theoretical-practical studies and the south-guiding arguments of this text are directed towards an anti-colonial perspective grounded in Afro-referenced knowledge. The scenic experiments investigated had as an experimental research space: workshops, courses and seminars in which creative processes in dance, theater and performance were developed. The text is divided into three parts: My Head, My Guide, My Orí: the deified force of words; The Afro-Presence and the Po-etic Enchantment: the words inhabit my body and Corpoema: Dance Orikí, Saluting Life.

Keywords: BLACK DANCE. DRAMA/TURGY. ORIKÍ. COLONIALITY. AFRICAN WORLDVIEWS

1. Minha Cabeça, Meu Guia, Meu Orí: a força divinizada das palavras

ISSN: 2238-1112

É provável que uma pessoa sensível, encontrando
por acaso um oriki, fique hipnotizada"
Antonio Risério

Laroyê!!Exu Mojubá! Iniciamos este artigo saudando[5] o Orixá Exu, Senhor da Comunicação e Dono do Corpo. Agô! Pedimos, portanto, licença para organizar nossos pensamentos em palavras que visam uma comunicação com vocês, leitores e leitoras, para além da compreensão racional e denotativa de um possível discurso. Ah! Nossa escrita é coletiva por isso será feita na segunda pessoa do plural. Afinal, nunca estamos sozinhos.

A ideia aqui defendida é a de subverter qualquer organização hierarquizante e eurocêntrica da relação pensamento-palavra-corpo. Na epígrafe, Antonio Risério comenta da força de encantamento de um *orikí*. Nas cosmovisões africanas a sonoridade das palavras ganha potência performativa quando são lidas, faladas, dançadas; buscam caminhos, reverberações em outros corpos. Neste momento, as palavras, estas que são formadas por letras ao serem tecladas, agrupadas em uma tela, materializam-se como escrita diante de nossos olhos e buscam sentido no encontro com cada um/a de vocês. Nesta conversa que será guiada por sensações e experienciações corpóreas riscadas neste texto, pretendemos inseri-los em um universo inacabado, ordenado por ações corporais conectadas pela energia vibracional e encantada das palavras.

Sendo assim, pedimos por gentileza que durante este nosso efêmero encontro, no decorrer da leitura deste artigo, abram suas percepções sensório-afetivas para ouvir outras vozes, vibrações sonoras, ressonâncias ancestrais que no processo da diáspora africana atravessaram oceanos, florestas, desertos e com muita resiliência, ainda hoje, habitam as Américas evocando uma função encantatória. Irradiadas pelo vento, estas pulsações rítmicas sopram danças em nossos ouvidos. Adentremos, então, no que afirma o músico/pesquisador José Miguel Wisnik, ao comentar sobre a força vibracional do som:

> Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando lhe configurações e sentidos. (WINSNIK, 2017, p.19).

[5] *Laroyê* é uma saudação para o orixá Exu, portanto é considerada como um *orikí*.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Pois bem, seguindo o pensamento apresentado por Wisnik, esperamos que as palavras aqui postas sejam sentidas e dançadas como ondas sonoras conectadas com o seu aqui e agora de leitor/a. Portanto, palavra aqui é movimento, é ritmo, é canto, é corpo, é vida pulsante, é energia encantada, é poesia permeada de silêncios que transitam entre o mundo material (visível) e o mundo imaterial (espiritual). Ela, a palavra que é corpo, através de sua forma física, de sua sonoridade e de sua complexidade filosófica, conecta o homem ao mundo circunstante. Quando soprada no universo, seu hálito espalha encantamentos, como nos demonstram as tradições africanas. Ah, necessitamos dizer ainda que a palavra sempre foi palavra antes de ser palavra escrita, afinal de contas, ela já era falada, pronunciada. É em um contexto delineado pela palavra escrita, o corpo em movimento e a potência da oralidade nas culturas de matriz africana que discutiremos a ideia de ação, drama. Nosso intuito é reconfigurar o conceito de dramaturgia nas artes da cena desde princípios est-ético-filosóficos6 afrodiaspóricos.

Dito isto, antes de abrir essa roda de conversa, organizaremos os caminhos das letras que desenham a arquitetura textual das reflexões sobre as nossas "experiências vividas" (BAKHTIN, 2017) durante a produção de ações *coreocênicas*7. Neste artigo, duas questões riscaram os caminhos de nossas investigações: Será possível, a partir de uma lógica determinada pelo corpo e pela organização rítmica dos *orikí*(s), de origem iorubá, desmantelar o conceito greco-romano de dramaturgia[8] vinculado, originalmente, à literatura? Como podemos, então, instaurar outras formas de pensar e sistematizar ações em experiências cênicas, neste caso em dança, empenhadas em discutir os dispositivos de domínio

[6] Na maioria das cosmovisões africanas, princípios estéticos não são entendidos separadamente das formas comportamentais da qual faz parte seu corpo social. Natureza e cultura, neste caso, são formas existenciais complementares, não são compreendidas separadamente como na cultura ocidental.

[7] Termo criado por Lau Santos para demonstrar que, para além de grafar movimentos no espaço, um corpo em movimento sempre está contracenando, mesmo que esteja só, suas sombras o acompanham. Esta afirmação está respaldada no vocábulo grego, *skia* que significa sombra, fantasma, está relacionado com a origem da palavra *skena*, cena. Observamos que as cosmovisões africanas nos alertam: sempre estamos acompanhados/as por nossas sombras, por nossos ancestrais. Sendo assim, o termo *coreocena* faz jus à relação entre o vocábulo grego *skia* e a noção ancestralidade da filosofia *negroafricana.*

[8] Estamos cientes da complexidade de nossos estudos. Portanto, é importante ressaltar que o conceito greco-romano de dramaturgia problematizado, neste artigo, faz parte de um recorte que tem como base a ideia de ação como uma potência criativa organizada desde do corpo e suas corporeidades. Para efeito de nossas investigações não são valorizados aspectos como: personagens, clímax, mimese, rapsódia, catarse etc., considerados como categorias, enfim léxicos do drama.

ISSN: 2238-1112

colonial que controlam as relações de poder, saber e sentir? O filósofo Giorgio Agambem, ao traçar reflexões a partir do pensamento de Michel Foucault sobre como os dispositivos exercem uma função concreta de domínio das nossas relações de poder, saber e de subjetivação, afirma:

> {...} Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEM, 2009, p. 40).

Portanto, consideramos a argumentação colocada acima como base para nossas pesquisas que visam complexificar o fenômeno da linguagem como um dispositivo colonial de poder. Nos processos criativos transcriados[9] por nós desde práticas artístico-culturais afrodiaspóricas, a ideia de ação é protagonizada pelo corpo. É ele, o corpo, o lugar de origem de toda experiência vivida. A semantização da vida, do universo cotidiano, é corporal. Ou seja, a palavra é compreendida como parte do corpo, é o sopro de vida[10], o ar que se transforma em hálito e ganha sentido rítmico ao se materializar no universo através de movimentos, sons e gestualidades corporais. “O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo” (ZUMTHOR, 2010, p.220). Não existe em nossas experiências coreocênicas a procura por uma lógica narrativa que seja aristotélica, linear, com início, meio e enfim. O corpo indicia os acontecimentos. É o ritmo das ações quem determina suas figuras sem uma preocupação discursiva, necessariamente. Investigamos possibilidades cênicas de outra ordem, processos criativos que sejam experiências anticoloniais, que desobedeçam ao conceito greco-romano de dramaturgia.

Sem dúvida, o assunto é complexo e aspiramos, dentro de nossas limitações, a abrir campos simbólicos que indiquem outros compromissos hermenêuticos com nossas criações. As questões apresentadas acima não objetivam respostas absolutas, rastreiam frestas, estratégias, princípios de construção de outras identidades est-éticas que potencializem nossas forças simbólicas afrodiaspóricas. Buscamos na síncopa po-ética um lugar intervalar, um lugar no qual possamos penetrar no universo da linguagem e burlar estes

[9] Conceito cunhado por Haroldo de Campos.
[10] Para mais informações sobre a noção de sopro de vida como uma potência da afro-presença ler o artigo: Èmí, Ofò, Asé: A Elinga e a Dança das “Mulheres do Àse” de Lau Santos.
Link: https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/92149

dispositivos de poder e construção de subjetividades, citados por Giorgio Agamben. Nosso intuito com essa abordagem anticolonial da linguagem é refletir com vocês sobre nossas subjetividades, sobre a maneira como a língua e outras linguagens estão comprometidas por esse processo colonial. Enfim, acreditamos que, consequentemente, nossas criações artísticas e nossas leituras estéticas são atravessadas cotidianamente pela noção de "colonialidade", como nos alerta o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005).

Os estudos abordados aqui discutem a subjugação de nossas criações a uma lógica linguística, semiótica e epistemológica consolidada pela pre/domin/ação do conceito de estética eurorreferenciado. O texto apresentado encontra-se dividido em três partes. Na primeira, falaremos da importância do *orí* na cultura iorubá, suas complexidades como divindade e a importância das palavras nas práticas socioculturais dessas sociedades africanas. Na segunda parte, nossa conversa será sobre a oralidade e o corpo como uma experiência sensório-afetiva na produção do que entendemos por afro-presença. Por último são feitas reflexões sobre o que denominamos corpoemas, um conjunto de movimentos combinados por intensidades rítmicas que visam produzir ações coreocênicas, e cuja base criativa é a composição rítmica dos *orikí(s)*[11].

Dito isto, passemos então para uma breve introdução sobre como as lutas contra a dominação colonial acontecem nesse chão Brasil, a partir da resistência dos povos africanos na condição de escravizados, sendo nosso foco o *orikí.* Os segredos guardados da cultura nagô-iorubá, jejê-fon e bantu-angola durante muitos anos foram preservados nos terreiros de candomblé. Ainda que saibamos da complexidade na formação cultural da população negra brasileira, abordaremos o *orikí* como um gênero literário nagô-iorubá12. Para os negros africanos arrancados violentamente de suas terras pelos colonizadores e trazidos para América como escravos, a luta contra o colonialismo e por liberdade foi edificada por uma linguagem inscrita nos corpos, nos ritmos incorporados, "gestualizados" e evocados nos *oríns*, cantos, nos versos soprados como *orikí(s)* e nas *adurás*, rezas. As vibrações propagadas no universo pelas palavras, pelos tambores e pelos seus corpos se configuram como ações simbólicas de resistência para os nagôs. *Orikí,*

[11] Observamos que na língua iorubá o termo *orikí* não é pluralizado da forma como estamos apresentando. A pluralização acontece no contexto da organização das sentenças frasais.
[12] Os três países da África onde vivem o povo iorubá na atualidade são: Nigéria, Benim e Togo.

ISSN: 2238-1112

Orín, Adurá são construções verbais sagradas compreendidas, ainda hoje por algumas pessoas de candomblé, como sendo parte de uma mesma categoria poética da cultura iorubá, e foi através dos terreiros que essas expressões poéticas de encantamento resistiram e chegaram aos nossos dias. Essas construções verbais são compostas por versos e servem como um elo de comunicação com os orixás. Neste sentido, o que difere estas formas de evocação é o contexto, a intenção na qual esses versos são utilizados.

A força mágica das palavras é reconhecida na cultura iorubá como condutora de energia, assim nos demonstra o Babalorixá Marcio de Jagun:

> Ela é condutora de energia e tem força. As rezas, os encantamentos e as invocações são, ao mesmo tempo, transmissoras dos mitos, das crenças, história, das emoções e, também da força realizadora. A palavra é dotada de encantabilidade, pois é capaz de envolver os elementos em energia ou até de fazer transformar a energia que os mesmos detêm. Junto com a palavra é emitido o hálito, elemento sagrado para os orixás. Portanto, para ela se agrega uma parcela cósmica. (JAGUN, 2015, p.26)

A citação acima nos revela a importância e a relação das palavras com a natureza, ou seja, com a dinâmica do cosmos. O autor nos lembra que a tradição oral é uma maneira filosófica de re/produzir e difundir os conhecimentos ancestrais. Bom, antes de fazermos uma abordagem mais específica sobre o *orí* (cabeça) ki (saudação) como um gênero poético da cultura iorubá, faremos uma breve explicação sobre a importância do *orí*, cabeça, para a cultura iorubá. Jagum (2015) nos demonstra que este termo, cabeça, ganha outras dimensões na cultura iorubá para além da sua ideia como uma das partes do corpo humano. “A cabeça é a primeira parte do corpo que vem ao mundo, abrindo caminhos para as demais” (JAGUN, 2015, p. 29). Por reconhecer sua importância, os iorubás a dividiram em *orí odé*, cabeça física, e *orí inú*, cabeça interior. Eles a divinizaram e a reconheceram como um deus.

> (...) Os iorubás reconheciam Orí como um dos deuses do seu panteão. De fato em um certo sentido, Orí pode ser considerado como o deus mais importante sobre todos os outros (exceto Olòdúmaré). O Orí de todo ser humano é reconhecido como seu deus pessoal, do qual se espera que seja mais preocupado com seus interesses, muito mais que os outros deuses que são considerados pertencentes a todos. Como um deus, Orì é cultuado e propiciado pelos iorubás, e os deuses, eles mesmos têm seu próprio Orí, dirigindo seus afazeres diários na vida (...) (ABIMBOLA *apud* JAGUN, 2015, p.31).

Nesse sentido, Jagun faz uso das palavras do pesquisador nigeriano Wande Abimbola para nos mostrar a importância divinizada do *orí* para os iorubás.

Ou seja, respeitar a cabeça é divinizá-la, saudá-la é uma obrig*ação*. A cabeça deve ser alimentada para se manter em equilíbrio com a natureza circundante. O pesquisador Síkírù Sàlámí (1991) em seus estudos sobre cultura e religião afirma que na cabeça (*orí* físico) reside a cabeça interior (*orí inu*), que constitui a essência do ser humano, pois é a centelha da vida. Portanto, os iorubanos consideram o *orí* como nosso guia maior. A palavra *orí* está presente em outros vocábulos da língua iorubá como: *ori*/n (cantiga), *ori*/xá (senhor de nossa cabeça) e *ori*/ki13 (poemas de saudação ou evocação).

Uma vez que vocês foram apresentados/as ao *orí*, entraremos no tema central de nossa conversa que versa sobre a utiliz*ação* de *orikí(s*) como base para processos criativos em dança e nas artes da cena em geral. É importante frisar que a língua iorubá é uma língua tonal e o sentido de uma mesma palavra se diferencia por sua acentuação. Os acentos tonais indicam na língua iorubá o tom que possui cada palavra, e as acentuações são: grave, médio e agudo. A entonação com a pronúncia adequada é o que possibilita o entendimento correto da palavra dita. Observamos que no processo da diáspora africana no Brasil, as sabenças14, o conjunto de conhecimentos trazidos pelos povos africanos se difundiram oralmente, e salientamos que a língua iorubá nasce originalmente oral e só a partir do contato com colonizadores europeus é que são produzidas as gramáticas e os dicionários para formalizá-la como língua escrita.

Passaremos agora para a segunda parte do texto na qual falaremos sobre as sonoridades dos *orikí*(s) e discutiremos a produção de ações cênicas fundamentadas por um sistema de organização definido pelas tonalidades sonoras das palavras, dos atabaques15 e berimbaus. O pesquisador baiano Muniz Sodré, ao comentar a importância do ritmo na cultura africana, nos diz:

[13] O *orikí* também pode ser entendido como um nome dado para uma criança no ato de seu nascimento. Este nome (orikÍ) estará relacionado a algum acontecimento ocorrido no momento do parto. Um orikí pode ser ainda um poema feito para uma pessoa importante da comunidade, ou uma saudação para um orixá, como apresentado no início deste texto como uma saudação ao orixá Exu.

[14] Na língua portuguesa este termo significa conjunto de saberes. Lau Santos utiliza o termo sabenças como um conceito que se potencializa pela união do mundo material com o mundo imaterial. Pois para este autor o vocábulo *saBenças* é constituído por saberes e "bençãs" (bênçãos).

[15] Os atabaques utilizados nos candomblés e nas danças de matriz africana no Brasil são divididos por seus registros de tonalidade: atabaque com registro Grave (Rum), atabaque com registro Médio (Rumpi) e atabaque com registro Agudo (Lé), assim como os registros dos Berimbaus nas rodas de capoeira: Berimbau Gunga (grave), Berimbau Médio (médio), Berimbau Viola (agudo) tal qual a sonoridade tonal apresentada pela língua iorubá.

> O som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas. {...} O som é condutor de axé, ou seja, o poder ou a força de realização, que possibilita a realização da existência. {...} O som resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente em busca de contato com outro corpo para acionar o axé (Sodré, 1998, p.20).

Como nos indica Sodré, o som é condutor de axé. É ele, o som, o elemento que possibilita o poder de realização da existência nas culturas de matriz africana. Cultura e natureza são indissociáveis, diz-nos a filosofia africana. Nossa percepção fenomenológica deste evento nos permite identificar na expressão corporal dospovos africanos uma polifonia geradora de movimentos, ações que se contrapõem à ideia aristotélica de dramaturgia. A potência da ação é o instante vivido pragmaticamente pela certeza da irreversibilidade da morte.

2. A Afro-Presença e o Encanto Po-ético: as palavras habitam meu corpo

> "A oralidade não se reduz à ação da voz. A oralidade implica tudo que se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar."
> Paul Zumthor

Na epígrafe apresentada para o desenvolvimento da escrita que se constrói com cada um/a de vocês, o linguista Paul Zumthor (2010) reivindica a importância de se pensar a oralidade como uma extensão do corpo. O texto é corpo e está no corpo. O gesto é entendido como ação textual. Diz ainda este autor: "A gestualidade se define assim (como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização mais do que o sistema de signos" (ZUMTHOR, 2010, p. 220). Apropriamo-nos das indicações de Zumthor, pois nosso objetivo é entrecruzar a força tonal, rítmica, de palavras justapostas para construção de um *orikí* com a composição de movimentos corporais ordenados como ações desde suas intensidades, suas pulsações rítmicas que podem vir dos elementos da natureza ou de combinações geradas por uma produção em versos escritos ou orais de *oriki(s)* pessoais produzidos durante os processos criativos. Nosso desafio é estabelecer uma ruptura com padrões hegemônicos, aristotélicos, quanto a uma organização de possíveis ações cênicas. O propósito é instaurar outros pontos de vista, outras lógicas, sobre a ideia de "dramaturgia" que nos foi desde sempre apresentada e que não dá conta de nossas necessidades coreocênicas.

O corpo é o elemento singular na diferenciação entre o que se entende por dramaturgia desde uma percepção literária eurorreferenciada e essa outra forma

ISSN: 2238-1112

de organização através de combinações sonoras de palavras, silêncios e movimentos corporais que definem o andamento das ações. Os movimentos que culturalmente são lidos como gestos não ditos, enunciações não ditas, são determinantes para integração de nossas estratégias coreocênicas de inserção e dilatação de nossos corpos visando uma ritualização do instante.

Sendo assim, a intensidade rítmica dos movimentos instaura outra forma de se pensar a ordenação das ações no instante do acontecimento. Uma forma baseada em corporeidades e não em literalidades. O filósofo Mikail Bakhtin (2017) ao comentar a relação entre prática e teoria como uma perspectiva filosófica da ação como ato irrepetível afirma:

> {...} Partindo da ação-ato e não de sua transcrição teórica, há uma abertura voltada para seu conteúdo sentido, que é inteiramente admitido e incluído desde do interior de tal ato, já que o ato realmente se desenvolve no existir. {...} A singularidade única não pode ser pensada, mas somente vivida de modo participativo. (BAKHTIN, 2017, p.58).

A ação-ato para esse pensador deve ser construída na “eventicidade”, no irrepetível que se apresenta como um horizonte do provável no momento do acontecimento cênico, o que nos permite buscar um diálogo com suas reflexões, entretanto, sob a luz das filosofias africanas. Nas experiências desenvolvidas nesse estudo com dança, teatro e performance durante processos criativos com artistas da cena16, a produção da presença é associada à fisicalidade das ações cênicas que são produzidas para além do corpo e que são expandidas pela vibração e materialização do axé, aquele que nos comentou Muniz Sodré.

Nos procedimentos usados em nossos processos criativos, o termo drama foi substituído pelo vocábulo africano *Elinga*17, que na língua umbundo significa ação. A escolha deste termo, já nos primórdios de nossas pesquisas entre 2015 e 2016, nos possibilitou um certo distanciamento da ideia de ação, drama, determinada por uma concepção eurocentrada. Observamos que a língua como dispositivo colonial reduz nosso campo de a-tu-ação. Sendo assim, nossas composições cênicas buscam se descolar de uma noção de dramaturgia pautada nos princípios aristotélicos textocentrados de organização das ações, e voltam-se

[16] Artistas da cena são atores, atrizes, dançarinos, dançarinas e performers em geral. Não separamos as linguagens cênicas, a situação determina o fazer em cena.
[17] Elinga também é o título de um Projeto de Pesquisa de Pós-doutorado feito no PPG/DANÇA da UFBA. O projeto de autoria do pesquisador Lau Santos aconteceu durante 22 meses entre os anos 2018 e 2019.

ISSN: 2238-1112

para os sentidos basilares de escuta do corpo, das experiências vividas coexistencialmente através da linguagem.

O olhar de nossa pesquisa está voltado para desmontar o conceito greco-romano de dramaturgia como um dispositivo de controle de nossas subjetivações. Procuramos outras lógicas comunicativas. De maneira empírica analisamos em nossas práticas o obscurantismo de uma dramaturgia que utiliza a sintaxe verbal como lógica organizacional de suas narrativas, e nega a potência sinestésica do corpo.

Em nossas investigações o corpo é o lugar que produz, recebe e conduz de forma rítmica as ações cênicas. O ritmo é determinado na conexão dessas ações com instante, não existe procura por uma lógica narrativa, no sentido ocidental de organização das ações; a coerência interna destas ações corporais está atrelada a outros critérios e sentidos, não existe uma lógica espaço temporal linear determinante. A sobreposição, o acoplamento de nossas sensações com o corpo em movimento delineiam o campo riscado por nossas emoções. Essa perspectiva de matriz africana designa as especificidades de nossos processos criativos e os diferencia do modo europeu de agir no mundo e na cena.

O que se apresenta como ato criativo em nossas experiências faz parte de uma atividade prática *orí*-entada pelo corpo, composto por um universo inacabado, em constante form/ação, e fundamentado pelas cosmogonias africanas. Os elementos estruturais e estruturantes das ações produzidas por uma lógica espaço-temporal, fragmentada, circular, fundada nas cosmovisões de matriz africana estão em constante diálogo com o mundo material, visível, e o mundo imaterial, espiritual. O nosso *orí*, portanto, está conectado aos ritmos, às sonoridades que habitam nosso corpo, que por sua vez estão conectados aos ritmos e sonoridades cósmicas do mundo circunstante.

Assim sendo, em nossos processos investigativos, as palavras, os movimentos, as ações, os gestos devem ser organizados, combinados de forma a subverter direções, desconstruir o sentido cartesiano e contínuo dos princípios dramatúrgicos aristotélicos. A intenção é estabelecer uma ruptura com o sentido sequencial semântico-sintático, pré-estabelecido, das frases, sejam elas corporais, literárias e/ou musicais; nossa finalidade, ainda que reconheçamos a complexidade de nossos objetivos, é formular alternativas contra coloniais para enfrentar as tecnologias de poder nos processos criativos em dança e nas artes da cena de

ISSN: 2238-1112

modo geral. Identificamos em uma reflexão sobre a luta anticolonial do pensador Frantz Fanon um importante desafio implícito no pensamento que desenvolvemos nesse parágrafo: “Não é possível se distanciar do colonialismo sem ao mesmo tempo se afastar da ideia que o colonizado faz de si mesmo através do filtro da cultura colonialista”. (FANON, 2021, p.166).

O desafio que nos colocamos, como artistas/pesquisadores afro-brasileiros, ao desenvolver os estudos que aqui apresentamos, faz-nos refletir sobre como lidar com essa provocação feita por Fanon, no que diz respeito à possibilidade de um possível “distanciamento” das ações colonialistas que sofremos. Na dúvida, seguimos em uma “encruzilhada de talvezes”, como anunciou Lima Barreto, procurando nos espaços de um jogo de dentro contra colonial, novas perspectivas de organização de nossos corpoemas. Na concepção de ordenamento de ações cênicas que pesquisamos, abre-se um campo para a interferência criativa de forças de outra ordem que se afastam da racionalidade lógica e determinista, tão presentes na cultura euro-ocidental.

O caráter experimental de nossas descobertas nos encruzilhou com a criação poética de *orikí(s)*, inventos poético-sonoros com capacidade simbólica de transformar, no sentido exusíaco, o discurso estético, filosófico e cultural que nos foi apresentado pelo nome de dramaturgia e sua aplicabilidade para produzir narrativas. Assim pois, o *orikí* como gênero poético não vislumbra a ideia de ser um texto narrativo. O *orikí* é a própria ação! Uma espécie de montagem de atributos daquilo que tematiza, que comenta (RISÉRIO, 2017). É uma forma poética que opera a partir da justaposição de blocos verbais sem uma busca pela narrativa, sem uma lógica-linear ou fragmentária no sentido de contar uma história, os textos poéticos iorubanos são classificados por critérios extratextuais (RISÉRIO, 2017), atribuídos às técnicas de oralização da poesia iorubana. Dentre estes critérios, o ritmo é o elemento potente para nossos estudos e se tornou um argumento primordial para pensarmos sobre o que é pensar-agir durante uma ação criativa. Neste sentido, uma reflexão do poeta mexicano e pesquisador da linguagem, Otavio Paz, corrobora com nossos estudos:

> “O ritmo não é só o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja, anterior a própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo, ou pelo menos, que todo ritmo implica e prefigura uma linguagem” (PAZ, 2015, p.11).

É preciso notar nesta afirmação uma confluência com as culturas de matriz africana, nas quais o ritmo dos atabaques, das palavras encantadas, dos corpos dançantes, das gestualidades e gingas determina a potência dessas ações transculturais resilientes, antes mesmo de serem identificadas como linguagens performativas.

Observamos que desde os idos de 1960/1970, mediante os estudos da antropologia teatral e da semiótica, o conceito de dramaturgia se expandiu, passou a englobar outras funções e linguagens cênicas: dramaturgia da dança, dramaturgia corporal, dramaturgia do ator, dramaturgia da luz, dramaturgia da performance, etc., assumindo atribuições extraliterárias, distintas daquelas que ela executava historicamente no ambiente teatral. Não obstante, a lógica cartesiana, eurocêntrica, continua sendo a predominante para analisar, criar e pensar outras maneiras de ordenação das ações.

Durante as investigações e criações que desenvolvemos, denominamos *orikicoreocênicos* as combinações po-éticas de ações, cantos, palavras, movimentos, enfim composições gestuais em constante deslocamento que são ordenadas em espaços riscados no chão, pontos riscados, espaços de afirmação de uma multiplicidade de conflitos conduzidos pela relação entre o sensível e o inteligível, o material e o espiritual intermediados pelo corpo.

Os elementos simbólicos da cultura iorubana e alguns aspectos do cruzamento com outras etnias africanas afins nos ajudam a pensar sobre a potência de uma possível "dialética da malandragem"[18] como resultado de nossas (com)posições. Experiências *coreocênicas* que representam uma "estética pilintra"[19], assim denominamos, são pensamentos, corporeidades, vozes, musicalidades, produção de presença e de *orikí(s)* que fazem parte de uma bolsa de sabenças com encantarias plurais, que são riscadas no chão brasileiro. O corpo a-tu-a, produz outras maneiras presenciais de ser-no-mundo. Instaura configur*ações* afro-brasileiras de atuar, de sentir, de dançar e de en/cantar. Enfim, de produzir sua afro-presença no mundo e na cena, para além dos paradigmas euro-ocidentais.

[18] Expressão usada como título de um artigo pelo escritor e crítico Antônio Candido para definir e caracterizar o romance urbano "Memórias de um Sargento de Milícias", uma obra de transição entre o realismo e o romantismo, que teve como autor Manuel Antônio de Almeida.

[19] Essa expressão está presente no artigo de Lau Santos, "A Filosofia do Malandro: Estéticas de um Corpo Encantado pela Desobediência.

ISSN: 2238-1112

Passaremos agora, leitores e leitoras, à terceira parte desta nossa "Conversa de Terreiro", se é que posso chamar assim. Então, se quiserem façam uma pausa. Tomem uma água. Para começar, sugerimos que após lerem nossas informações iniciais, fechem seus olhos. Perceba seus ritmos internos, separe os sons graves dos sons agudos. Percebam qual o tom de sua respir*ação*. Tentem estabelecer um jogo entre seus sons internos e os ritmos que você escuta fora de seu corpo. Aos poucos, procure combinar de forma aleatória as sonoridades que são mais graves com as mais agudas. Por vezes, busque o silêncio. Combine sonoridades internas e externas com movimentos sutis, sinta os impulsos que deslocam algumas partes de seu corpo. Brinque com essa variação rítmica. Evoque sua existência!

Esperamos que essas breves indicações tenham os/as despertado sensorialmente para as sonoridades intra e extra corporais que estão com vocês neste instante. Esta experiência que propusemos foi elaborada a partir de jogos que fazemos desde a percepção de produção de um *orikí.* Como afirma Risério, "Tudo que existe aqui e no outro mundo pode ser premiado com a composição de um orikí" (RISÉRIO, 2017, p.40). Sigamos.

3. Corpoema: Dançar Orikí, Saudar a Vida

"Nesse processo de compor, duas coisas
conjugadas não produzem uma terceira, mas
sugerem uma relação fundamental entre ambas"
Ernest Fenelossa

Pois bem, nesta parte do texto nossa intenção é dar continuidade a algumas reflexões sobre o estudo dos *orikí*(s) já indicadas no decorrer deste artigo pelo escritor Antonio Risério. Para que aconteça essa conjunção entre a noção de *orikí* e a metodologia aplicada nestes estudos, fizemos conexões com os pensamentos de Michel Thiollen (1986), um dos precursores da metodologia pesquisa-ação no Brasil. Indica-nos Thiollen que nos seus estudos com pesquisa-ação não se trabalha sobre os outros ou para os outros, mas sempre com os outros. Assim, o que nos aproxima dessa postura metodológica é a possiblidade de estudar, investigar e criar ações cênicas em combinação com a ancestralidade individual e coletiva dos participantes durante os encontros teórico-práticos feitos em oficinas, seminários, cursos etc.

Comentamos na primeira parte do texto, em um pé de página, a origem etimológica do termo cena: do grego *skena*, *skina*, que significa sombra em português. Em nossos estudos esta descoberta produziu o neologismo *coreocena;* a ideia conceitual que embala este vocábulo nos permitiu substituir a palavra coreografia e consequentemente o termo dramaturgia de nossas práticas. Esta revelação nos aproximou ainda mais das concepções filosóficas africanas ao nos depararmos com a "sensação filosófica" que nunca estamos ou dançamos sozinhos, estamos sempre acompanhados por nossas sombras. Sobre este feito nos revelam Ney Lopes e Luiz Simas (2020) que para as tradições africanas nosso corpo vive acompanhado por uma sombra:

> Esse corpo, segundo, segundo algumas concepções de matriz africana, vive acompanhado de uma sombra, que é sua irradiação para o exterior e que também se desvanece com a morte. Além do corpo físico, a pessoa possui uma essência espiritual e invisível que sobrevive à morte e que se faz acompanhar de um duplo (LOPES, SIMAS, 2020, p.36).

Essa citação nos permite um retorno ao início do texto, quando falamos sobre a importância do *orí* para a cultura iorubá, ou melhor, da energia que portamos dentro de nossas cabeças físicas e que nos mantém conectados com nossa ancestralidade e com a natureza. Ao compor, cantar, contar, musicar, performar e dançar um *orikí* estamos estabelecendo um contato direto com essas energias, ou seja, nos colocamos em uma relação de equilíbrio com o cosmos. Instauramos uma espécie de *ebó estético,* afinal para os povos africanos a natureza não se encontra separada de suas manifest*ações* culturais. A combinação entre sonoridades e corporeidades é formulada em nossas experimentações cênicas com a finalidade de gerar a composição de *orikicoreocênicos*, elementos fundantes para criação das coreocenas. As regras que determinam essas criações são anticoloniais e interferem na condição de presença do corpo que executa os movimentos, as ações produzem uma irradiação, uma energia difundida por uma emissão de sonoridades vibracionais, rítmicas, que são projetadas em forma de encantamento no mundo, como nos ensina as filosofias africanas.

Portanto, as ações cênicas, coreocênicas, neste estudo, acontecem em conexão relacional entre os/as artistas da cena e uma ideia de *espaçotempo* que é determinada pela organicidade dos corpos destes/as artistas em atividade, em deslocamento, durante um recorte do instante vivido. A composição cênica se manifesta pelos corpoemas, que são uma síntese poética dos seus movimentos

corporais e sonoros, arranjos articulados pelas variantes tonais grave-médio-agudo, intensidades rítmicas, ordenadas individualmente por cada artista.

A produção de *orikicoreocênicos* é feita pela aglutinação, justaposição de movimentos e sonoridades, não existe uma sintaxe que subordina os/as artistas a sentidos lógicos, definidos por uma necessidade de construir narrativas. A relação binária de sons fortes e fracos, gestos fortes e fracos, lentos e rápidos segue o fluxo *continuum* do binarismo vida e morte. O exercício de síntese, de recorte de um instante, apenas por seus impulsos sonoros e sinestésicos, sem a obrigatoriedade de produzir qualquer espécie de narrativa (linear ou fragmentária) desconfigura, em nossas experiências, a ideia de dramaturgia eurorreferenciada. Entendemos, portanto, que uma das estratégias para transpassar a noção de colonialidade (QUIJANO, 2005) é rediscutir o conceito de linguagem como tecnologia de poder que nos atravessa e influencia cotidianamente nossos processos criativos. Sabemos o quanto é complexa nossas proposições devido à velocidade de absorção e cooptação pelo sistema de proposições contra coloniais, no entanto seguimos na ginga, no sincopado passo que posiciona nossos corpos em um entre-lugar nesse jogo da vida. Não obstante, acreditamos que os princípios de matriz africana abrem um campo de possibilidades para os artistas da cena combinarem suas corporeidades e sonoridade de forma performativa e anticolonial. Nossa ação política se reproduz em ações coreocênicas que assumem a visualidade dos ideogramas, das seculares adinkras africanas. Vejam o que nos indica a adinkra do pássaro Sankofa: “Quando não souber para onde ir, olhe para atrás e veja de onde veio”. Portanto, seguimos agradecendo e olhando para os caminhos traçados pelos nossos mais velhos e nossas mais velhas. Seguimos na manha, na ginga resistindo aos ataques colonialistas que atravessam cotidianamente as linguagens que utilizamos para produção de nossas criações cênicas.

ISSN: 2238-1112

lau_ator@hotmail.com
Professor, artista-pesquisador, atua nas Artes da Cena, com participação em festivais nacionais e internacionais. Pesquisa produções artísticas que dialogam com as práticas performativas de matriz africana e afro-indígenas e manifestações populares no campos da Dança, Teatro, Circo, Audiovisual e Literatura.

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável.** Trad.: MIOTELLO, Valdemir; FARACO, Carlos Alberto. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
FANON, Frantz. **Por uma revolução africana.** Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
JARGUN, Marcio de. **Orí:** a Cabeça como Divindade, História, Cultura, Filosofia e Religiosidade Africana. Rio de Janeiro: Litteris Editora,2015.
PAZ, Otavio. **Signos em Rotação.** São Paulo: Perspectiva, 2019.
QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). **Colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. (Coleção Sul-Sul). P. 227-278.
LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas:** uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
RISÈRIO, Antonio. **Oriki Orixá.** São Paulo: Perspectiva, 2017.
THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.
ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ISSN: 2238-1112

Rasteira na moralidade: dororidade e a história das mulheres na capoeira angola

Letícia Menezes (Flor de Liz) (UFBA)
Pedro Abib (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este artigo tem como ginga epistemológica a investigação sensível da relação da dororidade (conceito cunhado por Vilma Piedade) com a presença feminina negra na história da capoeira angola. A dororidade engloba as dores de todas as mulheres com a violência do machismo, contudo, o agravamento dessa dor por mulheres negras (PIEDADE, 2017). O caminho metodológico escolhido foi de uma pesquisa qualitativa de revisão de bibliografia sobre as temáticas de gênero, raça e capoeira angola. Relacionando assim, a historiografia das mulheres negra do século XIX e XX com as angoleiras da atualidade e o que temos de comum e de diferente entre essas vivências.

Palavras-chave: CAPOEIRA ANGOLA. MULHER NEGRA. DORORIDADE.

Abstract: Abstract: This article has as epistemological “ginga” the sensitive investigation of the relationship between “Dororidade” (a concept coined by Vilma Piedade) and the presence of black females in the history of capoeira angola. Dororidade encompasses the pain of all women with the violence of sexism, however, the aggravation of this pain by black women (PIEDADE, 2017). The methodological path chosen was a qualitative research to review the bibliography on the themes of gender, race and capoeira angola. Therefore, this study relates the historiography of black women in the 19th and 20th century with the “angoleiras” of today and the simmilarities and diferences between our experiences.

Keywords: CAPOEIRA ANGOLA. BLACK WOMEN. DORORIDADE.

1. Introdução

Agô (licença), antes de mais nada, à todas ancestrais que tornam este registro possível. Este artigo tem como ginga epistemológica a investigação sensível da relação da dororidade (conceito cunhado por Vilma Piedade) com a presença feminina negra na história da capoeira angola. A dororidade engloba as dores de todas as mulheres com a violência do machismo, contudo, o agravamento dessa dor por mulheres negras (PIEDADE, 2017).

Agacho nos pés dos berimbaus, para refletir a intersecção de gênero e racialidade quando falamos um pouco sobre a historiografia da mulher na capoeira.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA; programa de pós graduação em dança da ufba; PRODAN; UFBA; UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020; PPGDAN UFRJ; ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL; PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

A estrutura social racista e sexista faz com que seja necessário pensarmos essas trajetórias na encruzilhada racial e de gênero para que essas histórias não sejam contadas por uma só perspectiva que anula a existência feminina ao longo dessas trajetórias de gingas e resistências.

O território de capoeiragem, em Salvador em seu princípio, foi um espaço protagonizado nos registros históricos, como jornais e boletins policiais, pelas representações de “masculinidade” que estavam nos cenários da “rua” em que, em pleno século XX, eram ocupados por pessoas “marginalizadas”, dentre elas, mulheres pobres, extremamente associadas as “mulheres de cor” (OLIVEIRA, 2009). Muitas mulheres foram registradas no início do século passado, tendo os mesmos comportamentos que os homens negros, da época, e quando mergulhamos no imaginário capoeirano de personalidades, sempre somos levadas a pensar nos homens capoeiras. As mulheres negras, pensando em uma sociedade patriarcal e racista, são colocadas em um lugar pejorativo e não de valentia, nem de capoeirista segundo a capoeirista e escritora Paula Foltran Fialho (2021).

Ao contrário do que nos foi ensinado, muitas mulheres negras transgrediram a lógica da moralidade estipulada para as mulheres da época e utilizaram seus corpos como sobrevivência contra as violências sociais, físicas e morais. Usando seus corpos como uma ferramenta primordial de resistência e mandingando com suas gingas.

Concatenando em relação as sobrevivências, não podemos deixar de destacar que esses corpos femininos pretos, em diáspora, desde a escravidão veem desobedecendo o sistema eurocentrado que orienta as perspectivas de moralidade e comportamento. Sistema esse que é orientado a partir de perspectivas racistas, machistas, heteronormativas e sexistas. Foram estes corpos pretos de mulheres estuprados (subjetiva e fisicamente) pelo colonialismo que precisaram e precisam utilizar do corpo como resistência, comunicação, luta e arquivo de uma memória ancestral.

Convoco Amélia Conrado, mulher negra angoleira e educadora baiana, nos pés dos berimbaus, para refletirmos juntas a importância de expressões culturais, como a capoeira para o ativismo negro. O corpo que dança (leia-se aqui a mandinga dançante da capoeira) dinamiza a sua existência por sintetizar, corporalmente, a necessidade de sobrevivência que é acessada na memória ancestral que nossos corpos pulsam e reconhecem. Dançar é um ato político de

ISSN: 2238-1112

luta, resistência e criatividade. Nós dependemos do corpo. Foi através dele que conseguimos resistir as tentativas de homogeneização das culturas, repressões, violências e silenciamentos. (CONRADO, 2018). A partir das rasteiras na moralidade, puxamos sutilmente os pés da colonização quando mulheres pretas, utilizaram de ferramentas corporais para se manter vivas e existentes. Desobedecendo as leis das décadas iniciais do século XX com violência e muita mandiga. Ou era isso, ou eram seus corpos apunhalados por uma meia lua de compasso metafórica (um dos movimentos básicos de ataque da capoeira) rápida vindo do sistema colonialista e ceifando suas vidas.

> Nesse sentido, o que é possível de lermos, a partir das inscrições dessas performances é a dinâmica da colonialidade, que, a meu ver, caracteriza-se como um jogo cruzado entre esquivas e afrontas. Dessa forma, sejam fugas ou golpes, o que é enunciado pelas múltiplas textualidades inscritas nas performances afro-brasileiras nos revela que nessas lógicas as ações de desobediência e rebeldia são bem-vindas. (RUFINO, 2016, p .58)

Gingando nessa contextualização, como bem trazido pelo pedagogo carioca Luiz Rufino (2016) no trecho acima destaco a importância de investigarmos as reverberações corporais dessa ancestralidade feminina angoleira que foram rebeldes e desobedientes, nos corpos de nós, angoleiras pretas soteropolitanas. Tal qual, nos escritos de Lau Santos (2020), o corpo malemolente do sujeito malandro é posto como resposta ao sistema colonizador, as mulheres negras também podem ser consideradas como sujeitas malandras:

> No que diz respeito à presença de ser-no-mundo, o jogo sociológico plasmado na sociedade por este sujeito pode ser percebido pela materialização desta experiência rítmica da síncope no corpo do mesmo mediante a malemolência.Esta ginga do sujeito, por sua vez, pode ser percebida pelo outro, mediante a produção de corporeidades e corporalidade desobedientes, isto é, que desafiam os paradigmas comportamentais colonizadores". (SANTOS, 2020, p. 101 e 102)

Por isso, este texto carrega o nome de rasteira na moralidade: pela desobediência a moralidade que nossas ancestrais capoeiras realizaram. Fortalecendo as nossas escritas corporificadas e as narrativas que possam ser contadas por nós mesmas, em um olhar endógeno. Usando como recurso nossas próprias vivências.

2. Mandingueiras do século passado

O contexto é o século XX, em que na Bahia, a moralidade feminina estava atrelada a comportamentos e formas de se colocar no mundo com perspectivas cristãs em que as mulheres deveriam estar nos seios das suas famílias, cuidando das partes domésticas que lhe foram impostas. Aqui, cabe mandingar com a teoria de que, compreendendo a diversidade em ser mulher e fazendo a leitura desse cenário histórico, fica nítido a possibilidade das mulheres que compuseram o cenário das ruas: mulheres pobres, mãe de santo, ganhadeiras, rendeiras, "prostitutas" e etc, são diferentes das mulheres que eram obrigadas a estar em casa para cuidar APENAS das questões domésticas. Assim como traz Paula Foltran em suas reflexões:

> Gênero e raça servem para a necessária distribuição de posições, papéis e poderes que funda a sociedade capitalista moderna. A rua era vetada à mulher branca, cuja debilidade (igualmente construída) era protegida pelo domínio doméstico. Os valores da dita feminilidade nunca se estenderam a todas, e as proteções a elas devidas jamais fizeram parte da existência daquelas que desde sempre concorreram e cooperaram com os homens a gestão do espaço público. Ou seja, elas também estavam nos arredores da capoeiragem. (FIALHO, 2021, p.166)

Essas histórias, para além da memória da oralidade, são contadas basicamente por registros de jornais e boletins policiais que expõem relatos de mulheres que tem comportamentos de valentia e bravura. Mulheres que transgrediram a lógica comportamental do moralismo cristão engendrado na época: Salomé, Catu, Chicão, Rosa Palmeirão, Maria Homem, Julia Fogareira... Foram mulheres que saíram nesses registros porque subverteram a ordem. São algumas das poucas mulheres daquele momento histórico que são lembradas como capoeiristas. Carregando em seus nomes, geralmente, um adjetivo da "masculinidade" ou que represente bravura. Elas utilizaram da violência e hostilidade em um momento que isso não era comum entre as mulheres. Mas só essas mulheres eram capoeiristas em pleno século XX? Os registros escritos mostram indícios de muito mais mulheres que não são abraçadas e nomeadas no imaginário coletivo capoeirano. Como nesse registro encontrado por Foltran nos Arquivo Público do Estado da Bahia do ano de 1917, com um boletim da presença nas ruas de Rosa Palmerão (ou Palmeron como era também chamada por alguns), se defendendo de soldados que queriam prendê-la:

ISSN: 2238-1112

> "Hontem, á tarde, na rua Dr. J.J. Seabra, Candida Rosa de Jesus, conhecida pela alcunha de 'Rosa Palmeron', andava numa Sarabanda, completamente alcoolisada. Os Guardas Civis 198 e 95, conduziram-na com muito custo, para o posto policial da Sé. A prisão effectuou-se na rua Dr. J.J. Seabra. Discricto da Rua do Paço, por dois soldados do destacamento da Sé. No pecurso, Rosa luctou para safar-se e um dado momento, teve a 'delivrance' em plena rua, deixando os soldados desorientados, assistindo o facto sem providenciar [...]" – (Arquivo Público do Estado da Bahia, 1917. Apud. FIALHO, 2021,p.32)

Nesta ginga de reflexões, penso que o "não lugar" da mulher capoeirista, ou melhor, a ausência da compreensão de mulheres negras como representantes da capoeiragem é também uma forma de silenciamento das presenças femininas. Pensando a capoeira como um espaço não formal de educação, podemos pensar até como um epistemicídio, por tentar vetar o conhecimento que esses corpos negros passam por meio da oralidade, tradição e memória ancestral, ao passo que quando não são legitimadas na história contada na oralidade, é negligencido o conceito de pessoa capoeirista e as mulheres acabam não se enquadrando:

> São lugares essencializados, reduzidos e dentro dos limites permitidos pela racionalidade dicotômica da colonialidade. É sobre isso que quero falar nesse texto: sobre o epistemicídio (CARNEIRO,2005) que inviabiliza o reconhecimento do protagonismo de mulheres negras na gênese histórica da capoeira, apagando participações que distam do que ideologicamente é constituído enquanto valor definidor dessa prática. (FOLTRAN, 2021, p. 171)

Relacionando com as questões da presença da mulher na capoeira nos tempos atuais, chega a ser paradoxal pensar que antes as capoeiras eram geralmente mulheres negras e hoje esse espaço capoeirano torna-se um pouco inacessível para essas mulheres. Mas como assim?!

Tomando como ponto de referência os engessamentos cotidianos do sistema capitalista que nos fazem estar lutando em todos os espaços para sobreviver, as mulheres negras acabam tendo diversas adversidades que as impossibilitam no estado de permanência na poeira. Várias contas para pagar; trabalho com carga horária grande; pouco retorno salarial; violência nas ruas... o tempo acaba ficando escarço; o dinheiro não é suficiente para pagar a mensalidade do quilombo capoeirano; a segurança para voltar para casa a noite depois de um treino acaba sendo desconfigurada... e isso afasta as mulheres pretas pobres de estarem no espaço físico do treino da capoeira e estarem aprendendo com os saberes e fazeres dessa cultura.

Além de que, antes a capoeira era crime e somente depois do ano de 1937 ela foi legalizada, junto com essa legalização veio também uma aceitação maior no Brasil, e no mundo, da existência da capoeira. Contando também com as dinâmicas de esportivização capoeirana, essa manifestação acaba sendo mais acessada pela elite e pelo estrangeiro, tornando-a mais aceita socialmente e trazendo cada vez mais a presença de pessoas não negras para essa prática.

Já nós, pretas angoleiras, estamos engedradas em um processo quadrado, restrito e fica mais complexo que estejamos em evidência tanto na capoeira, quanto na academia, em que as pessoas estão produzindo conteúdos acadêmicos sobre as mulheres na capoeira. Então, os registros acadêmicos que contam a historiografia da mulher na capoeira, geralmente, têm sido escritos de um olhar exogéno.

3. Dororidade Angoleira

Seguindo a ginga de reflexões, podemos perceber que esta reflexão relaciona-se com o raciocínio da filosofa amefricana Kimberlé Crenshaw (2002) ao discorrer a interseccionalidade como uma encruzilhada de identidade e que ao mesmo tempo que estamos no “meio” e podemos ser “atropeladas” por essas vias, também temos mais possibilidades para sair dessa situação. O mesmo acontece com as mulheres negras na capoeira angola: atravessadas por vias de marcadores sociais, estamos mais propensas a sermos “atingidas” pelas discriminações, mas também é por meio dessa sobreposição identitária que também temos a possibilidade de mandingar mais pela nossa libertação.

> “Com base nessa perspectiva, me cabe destacar que o corpo é o primeiro lugar de ataque do racismo/colonialismo. Porém, esse mesmo corpo que é atacado nos revela outras possibilidades. No caso das práticas aqui abordadas, as performances corporais expressam as formas de resiliência e transgressão contra as violências operadas pela colonialidade.” (RUFINO, 2016, pág. 57).

Não podemos deixar de trazer também, como a tradição e memória viva de um povo, onde nem o tempo nem o espaço se apresentam como um limite, influem em reverberações de aprendizado nos corpos femininos negros. Os valores que garantiram a integridade, a vida e a dignidade de nossos ancestrais escravizados continuam a criar caminhos de libertação. (MACHADO, 2017, p. 98) por essas gingas que colocamos no meio da roda do pensar o conceito de

ISSN: 2238-1112

dororidade: por entender que essas reverberações da memória ancestral nos corpos de mulheres negras que leem o mundo a partir do corpo que esquiva, da rasteira e tem suas gingalidades, são agravadas pelas dores do colonialismo mas também se potencializa pela união e sabências de irmãs pretas que resistiram para que hoje pudéssemos estar aqui, por exemplo, sendo capoeira em um texto acadêmico.

> Quando eu argumentei que Dororidade carrega, no seu significado, a Dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo, destaquei que quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, tem um agravo dessa Dor, agravo provado pelo Racismo. Racismo que vem da criação Branca para manutenção de Poder... E o Machismo é Racista. Aí entra Raça. E entra Gênero. Entra Classe. Sai a Sororidade e entra a Dororidade. (PIEDADE, 2019, p. 46)

O meu mestre Renê Bittencourt, com toda sua sabedoria, vive nos alertando com uma questão que acredito fazerem cadência com as reflexões: a branquitude pode até falar da nossa história, pode até falar das mulheres negras, mas eles/elas nunca vão SENTIR sobre o que estão falando. Não terão em sua vivência as nuances dessas histórias de nossas ancestrais capoeiras. Concordo com meu mestre e enfatizo o quanto que pautar a dororidade, conceito cunhado por Vilma Piedade, filósofa preta brasileira, quanto princípio dessa encruzilhada epistemológica garante segurança de que nossas histórias precisam ser contadas por nós. Como o dito popular: “nada sobre nós sem nós” se faz tão presente nesse entendimento.

As capoeiras das primeiras décadas do século XX utilizaram seus corpos como resposta bem sabida ao colonialismo. Hoje, fazemos o mesmo. Nós, mulheres negras angoleiras, aprendemos com a capoeira que precisamos saber gingar com as adversidades; esquivar de opressões e dar rasteira no sistema patriarcal heteronormativo e racista que quer a todo custo nos deixar no chão. Como bem trazido pela autora Vilma Piedade, trazendo a violência a nossa cultura, os resquícios do racismo e a nossa resistência:

> A escravidão violentou nossos direitos, nossa língua, cultura, religião, nossa vida, enfim... nossos valores civilizatórios. E, como não poderia ser diferente, veio junto com a colonização. Então inventaram que Nós, Pretas e Pretos, somos mais “resistentes” à dor. E, Resistir, verbo na sua forma infinitiva, é o que fazemos, todo dia, toda hora, frente ao Racismo – filho dileto do processo escravocrata e da colonização. (PIEDADE, 2019, p. 19)

A capoeira angola nos ajuda veemente no processo de autoconhecimento. É com a capoeira que saberes ancestrais se reverberam nos nossos corpos fazendo com que tenhamos ferramenta para alinhar a dororidade na

ISSN: 2238-1112

prática da pequena roda (o jogo da capoeira) e a grande roda (a vida). É com a memória viva que trazemos corporalmente sabências dos nossos corpos e a valorizar nossa existência.

Ouvindo nossos mestres e nossas mestras e em todos os entrelaços de pertencer a capoeira angola, que reconhecemos que somos descendentes não só de pessoas escravizadas como também de reis e rainhas. A dissertação corporal escrita por mulheres negras na capoeira, por mais que tenham sido invisibilizadas na historiografia, é presente, viva e um exemplo de dororidade que ultrapassa gerações e nos ensina a resistir nos tempos atuais com a essência capoeirana que registros escritos podem conturbar, mas nossos corpos pretos e femininos não esquecem e seguem aprendendo, em comunidade, como se manter viva dentro de um sistema que tentar nos matar. Nossos corpos que gingam são possibilidades de transformação como bem trazido pela Vilma no trecho a seguir:

> [...] Por meio das danças rituais, as mulheres incorporam a força cósmica criando novas possibilidades de transformação e mudança. É o lugar do Saber Ancestral. Por meio da dança, o corpo é um território livre, mesmo tendo sido marcado a ferro e fogo pela escravidão, e ainda marcado pela violência do Racismo! (PIEDADE, 2019, p. 31)

4. Conclusão

Essas mulheres listadas durante este texto, não ficaram conhecidas apenas por estarem em jornais com “mal comportamento”, mas também no imaginário coletivo através, por exemplo, das ladainhas e corridos (gêneros de músicas da capoeira) que carregam seus nomes. São exemplos de como é importante que consigamos dar rasteira na moral sexista e racista imposta para que resistamos. Apesar de serem lembradas, são poucas em relação a quantidade de mulheres negras que estavam presentes no cenário capoerano.

Enfatizo o quanto estas circunstâncias de resistência se relacionam com a própria história das mulheres negras na capoeira no século XIX e XX como atualmente.

> A despeito de todos esses percalços, sei que sou referência para muitas pessoas em São Luis, por ter resistido todos esses anos. Sobreviver e fazer capoeira são coisas completamente distintas para pessoas negras, principalmente mulheres, pois o próprio processo de profissionalização e reconhecimento das culturas de oralidade também sofre imposições, como

ISSN: 2238-1112

> exigências de formação completamente colonizadas. (BALDEZ, 2021, p.102)

Como é trazido pela Mestra Dandara Baldez, não podemos esquecer que a capoeira surge da necessidade de sobrevivência do povo negro, portanto, um contexto de extrema violência dos resquícios da escravização. A capoeira é beleza, dança, mas também é luta!

Meu mestre, Renê Bittencourt, sempre enfatiza que a capoeira "é coisa de negão e de negona" e devo utiliza-lo como referência, mais uma vez, pois é a partir disso que compreendo que nossa ancestralidade, teve que usar do seu corpo como ferramenta maior de luta e sobrevivência. Sendo assim, é de nossa responsabilidade a preservação do arquivo corporal preto, manter essa história. Não é que a branquitude não possa ocupar esse espaço. É um quilombo e todas/os/es são bem vindas/os/es, mas sim sobre quem vai protagonizar essa história e mantê-la viva.

Penso que quando meu mestre fala uma frase tão "simples" quanto essa, se eu não sinto, literalmente na pele, eu não vou entender a dissertação que ele está trazendo em uma "simples" frase. A capoeira é de negão e negona porque é uma herança que carregamos da nossa ancestralidade. Uma herança bonita, potente, mas sobretudo um artifício de vitalidade que precisamos conservar. Aliás, como diz o próprio Renê: precisamos decodificar; é uma tecnologia ancestral de CURA.

Não estou falando de forma subjetiva, os corpos de nossas ancestrais eram suas maiores armas de luta, como podemos ver pesquisando um pouco sobre a historiografia da mulher negra na capoeira angola e é um elemento social que sempre precisamos resgatar pela memória corporal: nossos corpos femininos pretos seguem precisando resistir ao racismo e ao sexismo e é, através da capoeira angola que conseguimos pensar o nosso olhar como um aú: nos pondo de cabeça para baixo para enxergar as encruzilhadas sobre os ângulos da ancestralidade.

Para encerrar, trago o corrido de Natureza França vibrando para que mais corridos de capoeira versem sobre nós com riqueza e nobreza; para que espaços acadêmicos sejam lotados de mulheres pretas que gingam; para que a nossa história seja contada por nós; para que nossas histórias não sejam mais invisibilizadas. A música ecoa a seguinte mensagem: "mulher preta tem beleza, mulher preta tem saber, mulher preta tem história. Mulher preta, eu sou você"!!

Letícia Menezes (Flor de Liz)
UFBA
Leticia.menezes979@gmail.com
Mestranda em Educação (PPGE/UFBA),estudante de Pedagogia (UFBA) e Bacharela interdisciplinar em Humanidades (UFBA). Angoleira da Associação de Capoeira Angola Navio Negreiro (ACANNE); Integrante dos grupos de pesquisa Griô (FACED/UFBA) e GIRA (DANÇA/UFBA). Pesquisa sobre as mulheres pretas na capoeira angola.

Pedro Abib
UFBA
pedrabib@gmail.com
Pós-Doutor em Estudos Lusófonos pela Universidade Nanterre La Defense-Paris X e Pós-Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Lisboa, doutor em Ciências Sociais aplicadas à Educação pela Universidade Estadual de Campinas e mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Professor Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia.

Referências:

CONRADO, Amélia. **Afro-Brazilian Dance as Black Activism** at SUÁREZ, Lucía M ; CONRADO, Amélia, and DANIEL, Yvonne. Dancing Bahia: Essay on Afro-brazilian Dance, Education, Memory, and Race. Intellect Bristol, UK/Chicago, USA, 2018. **p. 17-35. PDF.**

CRENSHAW, KIMBERLÉ. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero.** *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2002, vol.10, n.1, pp.171-188. ISSN 1806-9584. http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011.

BALDEZ, Dandara. **Capoeiranças.** In: ZONZON, Christiane Nicole (Org.). **O legado de Ritinha da Bahia: mulheres no jogo da resistência.** Salvador. Araçá; EDUFBA, 2021

FIALHO, Paula Juliana Foltran. **Mulheres Incorrigíveis: histórias de valentias, desordem e capoeiragem na Bahia.** 1. Ed. São Paulo. Editora Dandara. 2021

FOLTRAN, Paula Juliana. **Rosa é uma flor, uma cor, um nome de mulher**. In: ZONZON, Christiane Nicole (Org.). **O legado de Ritinha da Bahia: mulheres no jogo da resistência.** Salvador. Araçá; EDUFBA, 2021

MACHADO, Vanda**. Pele da cor da noite.** 2ª ed. – Salvador. EDUFBA, 2017

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. LEAL, Luis Augusto Pinheiro. **Capoeira**, **identidade e gênero**: **ensaios sobre a história social** da **capoeira** no Brasil - Salvador : EDUFBA, 2009.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo. Editora Nós, 2017

RUFINO. Luis. **Performances Afro-diásporica e Decolonialidade:** O saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. Revista Antropolítica, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016. PDF.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. **A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência.** Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros - ABPN, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev. 2020, p. 95-112. Disponível em: em https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/834. Acesso em 29/04/21

ISSN: 2238-1112

Artesanias do corpo em tempos pandêmicos: danças, cuidados e estratégias de (sobre)vivências

Liana da Silva Cunha - UDESC

Dança e Diáspora Negra: Poéticas Políticas, Modos de Saber e Epistemes Outras

Resumo: Este artigo emerge de uma investigação autobiográfica que procura relacionar as experiências acerca do que é ser uma mulher negra no Brasil, com os processos criativos em dança. O cuidado surge nas práticas, visto que lidar com o racismo traumático e violento, requer abordagens sensíveis, de atenção e percepção do próprio artista, como do diretor ou coreógrafo. Ou seja, é uma perspectiva do cuidado para além do âmbito da preparação "corporal". A hipótese central vai ao encontro da compreensão da dança e do cuidado como possíveis estratégias de sobrevivência. Estratégias que emergem ao criar poesia e dança, da dor. Portanto, embebedo-me do questionamento: que danças, cuidados e estratégias emergem das experiências racistas? Através dele, torna-se possível vislumbrar inúmeras respostas e práticas que tentem dar conta desta pergunta, individualmente e coletivamente. A partir desta munição de conhecimentos, adquiridos e reformulados, torna-se praticável o trânsito e o diálogo entre o que se intitula educação formal e educação não formal. Bem como, mostra que vivências são potentes e podem tornar-se alimento para saberes fazeres, propondo perspectivas antirracistas e tentativas epistemológicas contra hegemônicas dentro das Universidades.

Palavras-chave: CORPO NEGRO. DANÇA. EXPERIÊNCIAS. CUIDADO.

Handicrafts of the Body in Pandemic Times: dances, care and strategies of (or about) experiences

Summary: This article emerges from an autobiographical investigation that seeks to relate experiences about what it is to be a black woman in Brazil with creative processes in dance. Care arises in practices, since dealing with racism, traumatic and violent, requires sensitive approaches, attention, and perception of the artist itself, as well as the director or choreographer. In other words, it is a perspective of care beyond the scope of "corporal" preparation. The central hypothesis meets the understanding of dance and care as possible survival strategies. Strategies that emerge when creating poetry and dance from pain. Therefore, I am steeped in the question: which dances, cares and strategies emerge from racist experiences? Through that question, it becomes possible to glimpse countless answers and practices that try to answer this question, individually and collectively. From this ammunition of knowledge, acquired and reformulated, the transit and dialogue between what is called formal education and non-formal education become practicable. As well, it shows that experiences are powerful and can become fuel for know-how, proposing anti-racist perspectives and epistemological attempts against hegemony within Universities.

Keywords: BLACK BODY. DANCE. EXPERIENCES. CAUTION.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. O centro das narrativas e territorialidades: O corpo negro que sou, os corpos negros que me acompanham

Para falar sobre as experiências a respeito do que é ser uma mulher negra no Brasil, sua relação com a dança e o cuidado neste momento de crise pandêmica, política, hídrica, sanitária e ambiental, é preciso voltar para a arteira que vos escreve. Desta maneira, apresento-me aqui evocando o corpo casa que sou e suas diversas composições e ramificações. Não cheguei aqui só, não estou aqui só e sobretudo, seguirei sempre amparada por muitas mãos e colos.

Eu sou uma mulher preta, neta de Ibraema Silva e de Adão Silva, neta de Eva Rosa e de Leodegário Cunha. Eu sou filha da Sandra Regina da Silva e do João Elói da Rosa Cunha, irmã da Luana da Silva Gasola e da Leandra da Silva Cunha. Tia do Ravi Gasola Carneiro, que na sabedoria dos seus dois anos nesse mundo, muito me ensina sobre paciência, sobre experimentações de tempo e movimentações. Nasci e cresci em Santa Maria, no interior do estado do Rio Grande do Sul e é deste lugar que nasce esta escrevivência, como me inspira Conceição Evaristo.

Na minha casa, desde muito pequena, passo a me compreender em movimento no mundo. Ainda sinto o vento nos cabelos que dançam, assim como o corpo, ao me equilibrar no topo das árvores. Ainda sinto as gotas geladas da chuva caindo na minha pele negra. Cantar, dançar, brincar em roda, correndo na rua entre os carros, caminhando nos campos entre as carcaças e ossos de gado. Ou ainda, imitando as artistas frente à televisão, assistindo os seus videoclipes. Eu sou cria da dança de todas essas vivências, de todas essas dançovivências. Por esses motivos, visto que esta é uma pesquisa autobiográfica, não falo em objeto de estudo. Eu não sou um objeto, mesmo que desde a colonização vejam o corpo negro que sou desta maneira: objetificado, inferiorizado, animalizado, impuro, sujo, sexualizado.

As danças que proponho, realizo e acredito levam em consideração as histórias e memórias dos que já foram, dos que permanecem e quiçá, daqueles que vão chegar. Levar em consideração esses fatos, significa não distorcer, não deixar que invisibilizem ou que apaguem as nossas histórias. A história de um povo tirado a força de sua terra, visando o dinheiro, acima de qualquer vida que não fosse a vida de pessoas brancas. Um ato extremamente pensado e elaborado, pois invadir territórios, capturar pessoas e atravessar o oceano atlântico inúmeras vezes, são

ISSN: 2238-1112

atos que não foram realizados e programados da noite para o dia. Fato engenhoso, visível nas engrenagens racistas percebidas tanto no cotidiano, como nas estruturas da nossa sociedade, que continuam a nos atravessar e nos afetar diretamente e indiretamente.

Ao falar sobre corpos negros, não se pode deixar de mencionar acontecimentos e fatos históricos. Pois, o nosso país foi construído através do sangue, do suor, da luta, das lágrimas, das violências e dos estupros de mulheres indígenas e negras pelos brancos da sociedade dominante. Portanto, não se pode negar que “o Brasil, desde os seus primeiros instantes de vida, teve a pessoa negra africana como o seu principal edificador no trabalho e na composição demográfica” (NASCIMENTO, 1980, pg 110). Entretanto, frente a estas situações, as pessoas escravizadas não estavam passivas ou alienadas, mas sempre buscaram demonstrar a sua insatisfação e indignação a respeito do sistema genocida e racista no qual estavam inseridos. Seja através das fugas que realizavam, seja através da construção, criação e manutenção dos quilombos ou ainda, através do banzo (depressão).

O Brasil foi o último país das Américas a abolir a escravidão oficialmente, pois sabemos que na prática segue até os dias atuais. Feito erroneamente creditado a princesa Isabel, ao assinar a Lei Áurea em 13 de Maio de 1888. Entretanto, a abolição só foi possível devido ao crescimento do movimento abolicionista, protagonizado por nomes como Maria Firmina dos Reis, Adelina (conhecida como “a charuteira”, visto que se desconhece o seu sobrenome), Luiz Gonzaga Pinto da Gama, Francisco José do Nascimento, entre várias/os outras/os.

Após esta “libertação”, as pessoas negras escravizadas foram largadas a própria sorte: terras não foram concedidas, muito menos indenização. Ou seja, não houve uma tentativa real de reintegração na sociedade brasileira. Analfabetos, muitas vezes com deficiências físicas, consequência dos trabalhos pesados e das torturas infligidas, bem como, psicologicamente, emocionalmente e sentimentalmente exauridos. Essas eram as pessoas “africanas livres”. Abdias do Nascimento, ator, escritor, professor, ativista e fundador do Teatro Experimental do Negro – TEN-destaca que este ato não passou de uma forma legalizada de assassinato em massa, ou seja, a multiplicação do crime, visto que não lhes concederam qualquer recurso, apoio ou meio de subsistência pós-abolição (NASCIMENTO, 1978).

ISSN: 2238-1112

Assim, gradualmente, as pessoas negras foram sendo jogadas as margens, aos subempregos, a baixa expectativa de vida, a baixa escolaridade, as favelas. Juntamente com as tentativas de embranquecimento do Brasil, no sentido físico, mas também psicológico e subjetivo, que obteve êxito em partes como vivenciamos e observamos cotidianamente. Desta maneira, o governo favoreceu políticas migratórias, oferecendo condições para que italianos, alemães, portugueses, espanhóis, se estabelecessem no país. Fato que contribuiu para criar e propagar o mito da democracia racial, aliado ao estupro das mulheres indígenas e negras.

Diante deste cenário, cria-se uma hierarquização dentro da negritude, expostas também através de terminologias racistas e coloniais como mulata/o e mestiça/o. Grada Kilomba, escritora, psicóloga e artista, enfatiza que esses termos de nomenclatura animal foram muito romantizados durante o período colonial, transformando as relações de poder e abuso sexual em gloriosas conquistas, que resultam em um novo corpo exótico (Kilomba, 2019). Visto que mestiça/o refere-se ao cruzamento de duas raças caninas diferentes e mulata/o refere-se ao cruzamento entre um cavalo e uma mula (Kilomba, 2019). Ou seja, mais uma maneira de inferiorizar, animalizar e desumanizar os corpos negros.

A destruição pelo fogo de documentos e instrumentos de tortura; o sistema educacional que mal cumpre a Lei nº 10.639/2003, que trata sobre a inclusão do ensino da História e da Cultura Africana e Afro-Brasileira nas escolas de ensino básico, promulgada em 09 de janeiro de 2003 pelo então presidente Luís Inácio Lula da Silva; as Instituições de ensino “superior’ que também pouco abordam de maneira profunda e crítica as questões que envolvem o racismo. Essas tentativas concretas de apagamento contribuem com a distorção e a invisibilização da história que permeia e atravessa os corpos afro-diásporicos.

Portanto, o tráfico negreiro transatlântico e a escravização formam parte das pessoas afro-brasileiras, então, “erradicá-los da nossa bagagem espiritual e histórica é o mesmo que amputar o nosso potencial de luta libertária, desprezando o sacrifício de nossos antepassados” (NASCIMENTO, 1980, pg 87). Assim, consciência e memória tornam-se elementos fundamentais a nível individual e coletivo, pois são aspectos que interferem diretamente nas minhas práticas, nas maneiras de ver e compreender o mundo através das danças políticas que crio, proponho e acredito.

ISSN: 2238-1112

2. Que danças, cuidados e estratégias emergem das experiências racistas?

Após a breve contextualização histórica realizada anteriormente, fica visível que enquanto pessoas negras, somos expostas/os a acontecimentos que interferem e afetam o nosso modo de ser, de nos compreender, de ver e de ocuparmos o mundo. Frente a este panorama que envolve um macrocosmos, volto-me ao meu microcosmos, lhes contando resumidamente como cheguei até este momento enquanto mestranda. Três anos distante das Universidades, ingresso novamente no ambiente acadêmico, no ano de 2020. Anteriormente, durante dois anos, morei em São Paulo/SP e transitava do meu local de estudos - Centro, para o meu local de morada na periferia da zona sul – Grajaú - e ainda, para o meu ambiente de trabalho com a dança na periferia da zona leste - Guaianases.

Estes dois anos na capital paulista foi fundamental para a minha afirmação como uma mulher negra. Sempre soube que eu era negra (ou que eu não era branca?), mas não me afirmava diretamente neste lugar, não sabia que dimensão este fato abrangia nem, de certo modo, o que isso significava nos diferentes espaços que me propunha estar. Para que esse autorreconhecimento/autoafirmação emergisse, foi fundamental a convivência, os diálogos e as escutas principalmente com o grupo de dança Fragmento Urbano. Através do grupo, sabedorias de pesquisadoras/es negras/os que até então eu desconhecia, passei a ter contato. Seja por leituras, como da autora Leda Maria Martins e do autor Muniz Sodré, seja presencialmente, com Luciane Ramos, Carmen Luz e Renata Lima. Pessoas que no âmbito acadêmico até aquele momento, não haviam sido abordados dentro das minhas experiências.

Ao retornar para o sul do país, reingresso na Universidade, em um ano marcado por eventos decisivos para aprofundar os debates em torno das questões “raciais”. No ano de 2020 presenciamos o assassinato de George Perry Floyd e João Alberto Silveira de Freitas. Perdemos Miguel Otávio de Santana e João Pedro Mattos Pinto. Encontramos Madalena Gordiano em condições análogas à escravidão e assistimos Matheus Pires Barbosa sofrer agressões racistas enquanto exercia a sua profissão, entre muitos outros casos de violências. Bem como, presenciamos marchas, protestos e derrubadas de estátuas ligadas a figura de pessoas escravocratas. Além disso, a pandemia gerada pelo vírus da Covid-19, que interferiu de maneira ainda mais direta e incisiva na vida das pessoas negras,

ISSN: 2238-1112

periféricas e em vulnerabilidade social, ganha enormes proporções no Brasil. Diante deste cenário e com as vivências anteriores no sudeste, imaginava encontrar o ambiente acadêmico um pouco menos colonizado em relação ao que me deparei. Frente ao desmoronar desta ilusão, a minha pesquisa passou a se transformar para esta que compartilho neste momento.

Diante deste contexto, envolvendo acontecimentos racistas no Brasil e no mundo, dentro da Universidade encontrei um ambiente, de certa forma, conivente com essas situações. Ou seja, com o isolamento social devido a pandemia, a minha casa passou de um ambiente seguro, para um ambiente em que o racismo se faz presente através da tela. Falas de colegas, falas de professoras/es, ementas e planos de ensino que em sua bibliografia contemplam pouquíssimas/os autoras/es negras/os. Quando haviam convidadas/os para conversas e debates dentro das disciplinas, as pesquisadoras/es negras/os praticamente não estavam presentes. Os debates dentro das aulas, não abordavam a situação das pessoas negras. Não haviam abordagens através de um panorama histórico mesmo que breve, para maior compreensão e assim, relacionar com o conteúdo proposto, também a partir de outras perspectivas: a perspectivas das pessoas negras. Quando o racismo era levantado com pauta durante as aulas, ficava no plano da superficialidade, sem levar em consideração a complexidade e profundidade desta questão. Além disso, o uso distorcido por pessoas brancas de palavras como “apagamento” e “invisibilidade” eram recorrentes.

É importante ressaltar a dinâmica dessas violências, pois sim, são atos de violência, mas que atualmente nem sempre são tão explicitas. Portanto, lutar contra elas quando ocorrem de forma sutil é algo, ao meu ver, ainda mais difícil. E que adoece ainda mais, por muitas vezes, demorarmos para nos darmos conta deste fato. Perceber que a atitude ou a fala proferida com tanto “afeto”, na verdade era mais uma agressão. Assim, adoeci neste ambiente, principalmente no primeiro mês estando mestranda. Não estava preparada para tantas violências, não imaginava encontrá-las nesse nível. Desta maneira, não conseguia dormir pensando nos acontecimentos, chorava continuamente, faltava as aulas que estavam gerando mais gatilhos no momento, parei de me alimentar direito, passei a ter dores no estômago. Esses fatos desencadearam no estopim da minha lesão no menisco, que precisou de um procedimento cirúrgico. Kilomba discorre a esse respeito ao mencionar que

ISSN: 2238-1112

> tais experiências revelam a inadequação do academicismo dominante em relacionar-se não apenas com sujeitos marginalizados, mas também com nossas experiências, discursos e teorizações. Elas espelham as realidades históricas, políticas, sociais e emocionais das "relações raciais" em espaços acadêmicos e deveriam, portanto, ser articuladas tanto teórica quanto metodologicamente. (KILOMBA, 2019, pg 58)

Esses acontecimentos me fizeram repensar a pesquisa, criar estratégias e práticas para conseguir permanecer na Universidade, para não adoecer novamente, para não sucumbir. A primeira estratégia emergiu imediatamente após a primeira violência – os planos de ensino - e foi a criação de poesias, uma maneira de vomitar a dor. A minha segunda estratégia foi aprender a usar o silêncio. Em que momentos a minha fala, reclamação, denúncia, será efetivamente levada em consideração? Para quem posso falar com a certeza de que serei acolhida, que a minha fala não será apenas "roubada" para ser usada em outro contexto, de maneira distorcida, sem ser chamada de vitimista? Aprender sobre silêncio, também é cuidado, também é evitar um desgaste emocional ainda maior. É não deixar-se impregnar pelo colonizador que te bombardeia de perguntas. É não se machucar ao explicar pela milésima vez o que nos dias de hoje, com o privilégio do acesso ao estar dentro de uma Instituição, já deveria ser óbvio.

A terceira estratégia foi usar as minhas danças/improvisações como maneira de protesto e apresentá-las como trabalho final das disciplinas, abordando as experiências racistas vivenciadas no próprio ambiente da sala de aula virtual. E a quarta e última estratégia foi a procura por aquilombamentos afetivos. Se na Instituição, no meu curso, na minha turma, a maioria das pessoas são brancas e as epistemologias propagadas vão a este encontro, passei ainda mais a procurar e me inscrever em cursos que abordam as experiências negras. Portanto, com a maioria das/os alunas/os e professoras/es também negras/os, eu não me encontrava mais tão só! São estas danças poéticas e políticas e esses cuidados que andam emergindo, como estratégias para sobreviver diante das experiências racistas.

Portanto, busco amparo naqueles que como maneira de manterem-se vivos, precisaram achar modos de resistir através das suas próprias estratégias. Como, após serem açoitadas/os, as pessoas negras escravizadas ainda buscavam forças para cantar? Como, após horas de trabalho forçado, as pessoas negras escravizadas "desenhavam' mapas na cabeça, através das tranças no cabelo, onde escondiam sementes? Como as pessoas negras escravizadas, após serem privadas

de alimentos, conseguiam gingar através da capoeira? Inspirada por esses acontecimentos, as minhas práticas nascem, se elaboram e se reformulam.

Desta maneira, traço as minhas estratégias de sobrevivência através do movimento para não sucumbir e para quando eu cair, saber em que mãos pegar para levantar. A sabedoria, resistência, sagacidade e resiliência de quem veio antes e traçou as suas próprias estratégias para que fosse possível eu estar viva, são influências e referências. Através do entendimento do corpo como a unidade que é, permeado pelo constante fluxo entre o interno e o externo, acreditando e praticando sempre a a(fé)tividade e a dança como possibilidade de cura, olhando para o caminho que foi traçado lá atrás e buscando forças nele.

Por esses motivos, busco, acredito, proponho e realizo as minhas estratégias de sobrevivência e cuidado neste momento pandêmico, nesta recuperação do menisco pós operação, integrando este ambiente acadêmico. Gostaria de não precisar resistir, mas é uma ação necessária para seguir viva emocionalmente, simbolicamente, imageticamente, psicologicamente, afetivamente, fisicamente. Criar em meio ao caos, traz registros do passado encarnados no corpo, que são reatualizados no presente e podem ser propagados no futuro. É um modo de não sucumbir as violências e incertezas da vida, é um modo de comunicação e sobretudo, uma maneira de ressignificar agressões, dores e traumas em poesia.

3. Artesanias do corpo: tecendo teorias em movimento

Ao abordar artesanias, compreendo-a como um fazer para além do manual. Porém, fazeres que necessitam da mesma atenção, cuidado, prática, repetição. Algo também ancestral, ao ser um saber transmitido por quem veio antes, um saber complexo, que envolve trajetórias de vida e experiências. Por isso, percebo-o tecendo relações com a dança, com as dançovivências, a necropolítica, a oralitura.

Portanto, acredito que praticar o cuidado nesse momento, através da dança, é também praticar e propor dançovivências. Conceição Evaristo, escritora, poetisa, romancista, contista, aborda a escrevivência em suas obras. Entre os elementos que se destacam como formadores da escrevivência estão o corpo, a condição e a experiência (EVARISTO, 2006). Entretanto, nesta pesquisa, opto pela ressignificação do termo escrevivência, levando em consideração as minhas

memórias e experiências enquanto mulher preta e gaúcha, tornando-se possibilidades de narrativas para as criações das minhas dançovivências.

Entre elas estão a lesão no menisco que me ocorreu no segundo semestre do ano de 2020, a cirurgia desencadeada por este fato, as questões financeiras que é uma problemática recorrente ao se falar de pessoas negras, os a(fé)tos que me ajudaram a chegar até esta etapa do percurso. As questões referentes ao racismo que identifico, sofro e percebo dentro da Universidade. As questões da violência contra a mulher que me atravessam de forma direta com casos na família, nas vizinhas, nas amigas e o suicídio que também acometeu os meus familiares durante este momento de isolamento social. Essas questões resultaram no vídeodança Afro-gaúcha em isolamento: Corpo poroso e atravessamentos pandêmicos.

Na esfera do coletivo, cabe trazer o descaso do Estado com a população carcerária (composta majoritariamente por pessoas negras) frente ao vírus da covid-19, o desgoverno superfaturando com a crise pandêmica. As queimadas e os desmatamentos nas nossas florestas, o feminicídio, a desigualdade digital, o aumento da extrema pobreza. Todas estas questões, entre tantas outras não elencadas e intensificadas pelo momento pandêmico pelo qual passamos, afetam principalmente a população negra e indígena do nosso país. Portanto, a política genocida segue seu curso, como discorre o filósofo, teórico político, historiador e professor Achille Mbembe, ao abordar a necropolítica: poder e controle que dita quem pode morrer ou quem deve ser exposto a morte (MBEMBE, 2018).

Todas estas problemáticas aparecem direta ou indiretamente nas danças que proponho. Estas vivências, após ressignificadas, tornam-se saberes encarnados no corpo. Ou seja, a história e seus processos não são estáticas, mas adquirem dinamicidade ao serem transformadas no corpo, ao tornarem-se alimento criativo. A história e a memória individual e coletiva se atravessam e se permeiam, de modo que as suas fronteiras tornam-se quase invisíveis. Dançar, portanto, é uma maneira de reatualizar a memória e a história através da poética dos movimentos no espaço, é uma forma de praticar e contar oralituras. Leda Maria Martins, poeta, dramaturga, aborda a oralitura como uma linguagem grafada pela letra, na voz ou no corpo (MARTINS, 2002). Nesse âmbito, dançar é uma maneira de manter a memória sempre viva, é dançar para não esquecer do que aconteceu e não esquecer daqueles que já não estão mais presentes fisicamente conosco.

Por todos esses motivos, compreendo o cuidado para além das práticas que visam a preparação “corporal”, mas percebo a sua relação direta com o emocional, o sentimental, o psicológico, o social e o político. Questões que adquirem diferentes experiências e interpretações ao falar de corpos negros, devido ao racismo, elemento estrutural e estruturante na nossa sociedade. Por isso, não vejo como desvincular o cuidado do racismo. Como me cuidar individualmente e coletivamente frente a essas violências sofridas? Para Grada Kilomba

> o racismo pretende causar dano, fazer mal ao sujeito negro e o sujeito negro de fato, se sente fisicamente ferido, se sente mal. A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo expressa a ideia de trauma no sentido de uma experiência indizível, um evento desumanizante, para o qual não se tem palavras adequadas ou símbolos que correspondam. Geralmente ficamos sem palavras, emudecidas/os. A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo – soma – pode ser vista como uma forma de proteção do eu ao empurrar a dor para fora. (KILOMBA, 2019, pg 161)

Portanto, são essas perspectivas de cuidado que me interessam agora, não apenas pelos olhos de Michel Foucault, Gilberto Icle ou Cassiano Quilice. Por esses motivos, como referencial teórico estão, sobretudo, autoras e autores negros. A partir do diálogo estabelecido com essas/es pesquisadoras/es é possível fazer uma contextualização a respeito da situação e do tratamento que as pessoas negras enfrentam no Brasil e como estes fatos reverberam nas danças que crio, proponho e realizo. Através dos meus pontos de vista, como protagonista da história, com a inspiração de quem veio antes e abriu caminho para que este momento seja possível. Como diz Lélia Gonzales, intelectual, professora, ativista

> “O risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa.” (GONZALES, 1984, pg 225)

.

Através da perspectiva autobiográfica, procedimento recorrente entre diversas autoras negras, escolhi seguir este percurso. Ao contar as minhas histórias, que de certa forma não são só minhas, ao lado de autoras e autores negros que em sua maioria, não tive acesso, conhecimento e contato nas Universidades pelas quais passei até o presente momento. Com a certeza de que não estou reinventado a roda através desta prática, mas procurando fazer com que ela não pare de girar ao ser uma possível inspiração para outras/os pesquisadoras/es e acadêmicas/os

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

negras/os, incentivando-as/os a também contarem as suas histórias com a consciência de que elas são epistemologias válidas e que também merecem reconhecimento, difusão e valorização dentro das Instituições.

4. Entre as pretagogias e o pretoguês: Poesias, movimentos, letras e danças afrografadas

Anteriormente mencionei experiências e acontecimentos, reiterando que tornam-se alimento criativo através das danças, das maneiras de cuidado e das estratégias de sobrevivência. Frente aos traumas gerados pelo racismo e pelo genocídio na nossa sociedade, ao compreender o corpo como uma unidade e não através de dicotomias. Agora, trago esses fatos de maneira mais minuciosa e explicativa ao apresentar, como isso vem ocorrendo nas minhas práticas, processos e procedimentos de criação.

Como artista da dança, um dos objetivos principais deste percurso acadêmico é o compartilhamento de uma celebração dançada da trajetória, que traga os a(fé)tamentos que me acompanharam. Esta celebração, sem caráter de espetáculo, tinha o intuito de acontecer presencialmente. Entretanto, visto as condições sanitárias e sem grandes perspectivas de mudança, o compartilhamento através de um vídeodança é cogitado. Portanto, as práticas, os procedimentos e processos metodológicos compreendem fazeres individuais e fazeres que envolvem o coletivo.

As práticas individuais até o momento, compreendem a natação, a fisioterapia, os alongamentos e a improvisação em dança. A natação, ocorre durante três vezes na semana, com duração de 45min e tem como foco auxiliar na reabilitação do menisco. Esta prática, auxilia na consciência da respiração, bem como, na percepção do uso da força, visto que dentro da água quanto mais nos debatemos e “lutamos contra”, mais cansados ficamos. Estar na água exige certa “aderência” e “permeabilidade” a este elemento. A coordenação motora é bastante exigida, ao movimentar pernas continuamente, ao mesmo tempo em que os braços se alternam. Soma-se a este fato, o momento de tirar a cabeça fora da água para respirar. Ou seja, são movimentos que estão interligados. A noção de lateralidade/espacialidade, também é alterada, visto que ao ficar em decúbito dorsal ou ventral no cotidiano, temos a barreira do chão que inevitavelmente não

ISSN: 2238-1112

ultrapassamos. Já dentro da água, esta barreira não existe, há o risco de afundar. Portanto, exige ainda mais a consciência do “fio de prumo” imaginário que atravessa o corpo e que durante a natação, não conecta mais céu e terra, como quando estamos em solo na vertical. Estas, são apenas algumas perspectivas a respeito desta prática, que a cada dia tenho percebido mais complexa.

A fisioterapia ocorre duas vezes na semana, com duração de 1h mais ou menos. Está pratica também está diretamente relacionada a reabilitação do menisco. Portanto, tem o intuito de fortalecer os membros inferiores, como maneira de prevenção de outra futura lesão. Ou seja, não significa nunca mais fazer determinados movimentos, mas cuidar e preparar o corpo para que ele esteja o mais apto possível para realizá-los quando for necessário. Os agachamentos, os exercícios unilaterais e o uso de equipamentos/acessórios que causam instabilidade, visando ativar determinadas musculaturas para manter o equilíbrio, também são realizados e estão presentes em praticamente todas as sessões que realizo junto a fisioterapeuta.

Os alongamentos são realizados no mínimo duas vezes durante a semana, com a duração de 1h30, procurando respeitar sempre o mesmo horário de início e ocorrem no quintal da minha casa. Deitada no chão consigo perceber o voar dos pássaros, o formato das nuvens e seus deslocamentos, o balançar dos galhos e folhas das árvores ao sabor do vento. Movimentações que no cotidiano, muitas vezes passam desapercebidos. Este momento se inicia com movimentos articulares que visam a sua lubrificação. Após, início a minha sequência de alongamento pois, ao meu ver, uma sequência estabelecida possibilita a melhor visualização das evoluções em cada posição. Entretanto, cabe ressaltar que esta sequência não é de todo “fechada”, ou seja, sofre mudanças com o decorrer do tempo, das necessidades, dos aprendizados e dos desejos que me ocorrem.

Entendo a preparação do ambiente já como um cuidado ritual. Desde tirar materiais do pátio para abrir espaço, trocar de roupa, pegar os meus objetos, varrer o chão. É um momento de tentativa de silêncio, de concentração e percepção de si. Entretanto, nem sempre ocorre assim. Há dias de maior dispersão da minha parte ou por influencias externas (vizinhos, família, cachorros). Há dias em que pulo ou adianto algumas das etapas desse alongamento, há dias em que utilizo algum estímulo sonoro propositalmente ou que me rendo aos sons da casa, da rua ou dos

ISSN: 2238-1112

meus próprios sons internos. Acredito que não só o silêncio acentua a percepção de si.

A improvisação em dança algumas vezes ocorre após o alongamento, pois o corpo já está mais “preparado”. Entretanto, entendo a improvisação em dança também como um chamado. Pois, não é sempre após o alongamento que sinto vontade de dançar, mas também, sem ter um momento/horário pré determinado/estabelecido para que isso aconteça. Tem sido de fato um chamado, um momento de diversão, descontração, brincadeira, experimentação, jogo e aprendizado. Aprendizado pois geralmente esse momento é compartilhado junto ao meu sobrinho Ravi, que no auge dos seus dois anos nesse mundo, muito me ensina sobre experimentações de tempo, sobre espirais, sobre pulsar a partir da flexão da articulação dos joelhos. Observar o jeito que o Ravi move o seu quadril tem sido algo que muito me chama a atenção, ao ver como ele projeta-o para o céu, enquanto a cabeça cede a força da gravidade.

Eu gosto muito de improvisar com as minhas saias longas e rodadas, assim reatualizo as minhas próprias espirais, junto ao professor mais novo que já tive ao longo dos meus 26 anos nesse mundo. Improvisamos na sala ao som de funks ou vendo videoclipes que o Ravi gosta. Vejo nele, a minha imagem aprendendo a dançar junto aos artistas que eu observava pela tela, desta mesma maneira. As vezes a minha mãe Sandra e as minhas duas irmãs Luana e Leandra aparecem para curtir com a gente. Teço assim, as minhas relações com as águas do atlântico represadas nessa “bacia”, nesse local sagrado que sustenta vários órgãos relacionados a excreção, a sexualidade, ao gozo, ao sangue e a vida. Talvez, não por acaso, essa observação do Ravi com seu quadril me levou inconscientemente a procurar as aulas de natação...

Essa circularidade do mais novo a mais velha, a circularidade dos movimentos da pelve, a própria circularidade da saia, os elementos da natureza, os saberes encarnados e propagados através da dança, me levam as pretagogias de Sandra Haydée Petit, mãe, professora, pesquisadora, escritora. Para Petit os fundamentos das pretagogias devem abranger os seguintes fundamentos

> O autorreconhecimento afrodescendente; a tradição oral; a apropriação dos valores das culturas de matriz africana; a circularidade; a religiosidade de matriz africana entrelaçadas nos saberes e conhecimento; o reconhecimento da sacralidade; o corpo como produtor espiritual, produtor de saberes; a noção de território como espaço-tempo socialmente

ISSN: 2238-1112

> construído; o reconhecimento e o entendimento do lugar social atribuído ao negro. (PETIT, 2016, pg. 665)

Portanto, inspirada, permeada e atravessada pelos saberes de Petit e suas pretagogias, sigo reatualizando os meus saberes dançados, as minhas pretologias, as minhas improvisações: ferramenta que utilizo para as criações. Outra mulher preta que é inspiração e referência nas minhas práticas é a Mestra Iara Deodoro, grande precursora na relação poética, política e antirracista no campo das artes cênicas, na capital do Rio Grande do Sul. A sua abordagem metodológica compreende o corpo de maneira integral, bem como, relaciona-se com os quatro elementos da natureza. Nas suas práticas, a aprendizagem não se desvincula da criação, visto que os exercícios de assimilação dos movimentos são desenvolvidos simultaneamente a coreografia (NETO, 2019).

Ao falar sobre as práticas em coletivo, pois o cuidado, as danças e as estratégias se organizam e se aprendem também nas relações com o outro, estão os encontros com o grupo Fragmento Urbano. Os nossos encontros ocorrem uma vez por semana e tem a duração média de 4h. O Fragmento Urbano tem como campo de pesquisas as corporeidades periféricas, afro-diásporicas, ameríndias, com proposições para a rua e sua paisagem humana a partir do Hip Hop e das danças Funk Styles. Nos nossos encontros conversamos a respeito das dificuldades ocasionadas devido a pandemia, no campo financeiro e na saúde mental, sobre editais, escrita de projetos, recomendações de leituras. No que se refere as práticas corporais, está o aprendizado do repertório coreográfico do grupo, improvisações com base no popping, locking, waving e danças/manifestações da cultura brasileira afro-diásporica, bem como, os processos criativos. Entre eles, o mais recente é o Terrorismo poético: Pequenas ações para encantar a quebrada.

Quanto as maneiras de registro de todas essas pretologias, cabe citar fotos, vídeos e os meus diários de bordo. Estes, estão permeados de poesias escritas de maneira formal e não formal. Portanto, proponho tentativas de dançar também no papel, na folha, através das palavras. Cabe mencionar que a literatura marginal e periférica são grandes influências e inspirações nessa tentativa de ir na contramão da escrita tradicional e hegemônica. Portanto, não posso deixar de citar nomes como Tawane Theodoro (SP), Bell Puã (PE) e Agnes Mariá (RS), mulheres pretas poetas que trago comigo, também como referências de oralituras e de

ISSN: 2238-1112

pretoguês. Lélia Gonzales, confrontou a linguagem acadêmica e a gramática normativa em seus textos, através do que denominou pretoguês.

A escrita como um modo de comunicação, pode ser um empecilho, causando o afastamento da educação e da informação, dependendo do modo como é realizada, visto que poucas pessoas tiveram acesso a um sistema educacional minimamente justo e de qualidade. Além disso, a educação é um elemento importante para mobilidade social, principalmente ao falar de pessoas negras. Pensar nessas questões e problematizações é pensar nas “margens”, é criar possibilidades para que as pessoas pretas, pobres, periféricas, em vulnerabilidade social, se vejam ocupando também este ambiente acadêmico.

Desta maneira, não aceitar, não reconhecer, não valorizar, não incentivar e não divulgar estas outras possibilidades de escritas dentro das Instituições é mais uma maneira de praticar o epistemicídio. Mais um instrumento de controle, dominação e negação de conhecimentos, que tornam o ambiente acadêmico não apenas um local de “erudição”, mas também de violência. Sueli Carneiro, filósofa, escritora e ativista antirracismo aborda essa questão, ao trazer que

> para nós o epistemicídio é para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005, pg 97)

Por esses motivos, optar por uma pesquisa autobiográfica no ambiente acadêmico é um ato político e poético. Iniciei as minhas danças, a partir do quintal da minha casa, incentivada sobretudo pela minha mãe. É nessas memórias encarnadas que me apego quando saio de casa e vou para o mundo. É nessas memórias que me apego agora, anos e anos mais tarde, como maneira de traçar estratégias e praticar o cuidado em um momento em que estar e ocupar a rua tornou-se perigoso. Ou melhor, perigoso sempre foi, visto que sou um corpo negro.

Entretanto, a sagacidade adquirida em tempos de outrora, aprimorados diariamente, transformam essas vivências em alimento criativo frente à crise pandêmica, política, hídrica, sanitária, ambiental, que atravessamos. Assim, encerro por agora apresentando um fragmento da poesia PanCAOSdêmico, que integra os meus diários de bordo, onde experiências, vivências, falas e escutas tornam-se

ISSN: 2238-1112

inspiração e uma maneira de dançar nas folhas através das palavras. Uma maneira de vomitar as dores, as agressões e as violências em poesias.

(Des)governo
A fome e a extrema pobreza no país sobem
Arroz chegando a 45,00 reais
Dependendo do lugar
Quem será tem a cor que sofre mais?
(Des)governo
Polícia invadindo favelas
Além de ter que sair pra trampar
A violência invade as vielas
É tanto corre acontecendo, intensificado por essa pandemia
que me pergunto:
Como isso não te afeta em nada?
Tá suave em casa, comida na mesa
Contas pagas, o simples privilégio de poder estar com a família
Então, se tu tá bem, os outros que se fodam?
A minha pesquisa é autobiográfica sim
Falo das minhas danças, dos meus afetos
Porém, segue permeada por todos esses atravessamentos
Pesquisa porosa
Transito entre o micro e o macro
Nesse movimento de expansão e contração do universo
ContrAÇÃO
E aí, a minha pesquisa segue muito pessoal pra ti?
Tenho que me afastar, para ser o que consideram uma “boa” pesquisadora?
Se for assim, prefiro aceitar que sou ruim mesmo
Essa bolha e esse vazio
Os preconceitos e a indiferença
O não reconhecimento dos privilégios
Ou simplesmente cagar pra tudo
Enquanto não é o teu que tá na reta
Calados, são uns poetas!
Palavras que destilam arrogância, prepotência, soberba
Palavras que destilam venenos
Proferidas cheias de adornos
Esse jeito de falar bonito pra mascarar a realidade
Tenho é nojo!
Mas seguimos juntos nesse caminho
Né parça
Que isso que tu considera arte
No teu microcosmos
Te amplie um pouco a visão
E eu que esponja sou
Não absorva tanto de vocês nesse percurso
Umbigo fechado e caminhos abertos
Proteção, cuidado
Amores e afetos
Pelo menos as merdas que cês falam
Servem de adubo para meus escritos
Assim eu sigo, tendo a consciência que
Nessas linhas, pouco também foi falado
Vários rolê foram deixado de lado
Porém não foram esquecidos
Seguem e seguirão comigo
Pelo resto do caminho
(Liana da Silva Cunha, 2020)

Liana da Silva Cunha
UDESC
lianadasilvacunha@gmail.com
Afro-gaúcha, artista da dança, funkeira e pesquisadora. Atualmente, integrante do grupo Fragmento Urbano (Guaianases, São Paulo/SP) e mestranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Técnica de Palco, pela SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco e Bacharela em Dança, pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM.

Orientador: Milton de Andrade Leal Júnior
UDESC
deandrademilton@hotmail.com
Professor titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Diretor teatral e coreógrafo. Graduado em psicologia pela Universidade de São Paulo – USP, mestre e doutor em artes cênicas pela Universidade de Bolonha (Itália), pós doutor em teatro e antropologia cultural pela Universidade de Palermo.

Referências

Afro-Gaúcha em Isolamento: Corpo Poroso e Atravessamentos Pandêmicos. Intérprete-criadora: Liana Cunha. Cinegrafistas: Felipe Medeiros e Leandra Cunha. Edição: Edson Rocha. Paisagem Sonora: Felipe Medeiros. Belo Horizonte. Youtube Rede Sola de Dança. SPOILER: Mostra de Jovens Coreógrafos. 02/12/20. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=EeNM4NkpnUU&t=411s. Acesso em 05/04/21

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências em Becos da Memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ref/v17n2/19.pdf. Acesso em 15/11/20

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje. Anpocs. p 223 – 244. 1984

KILOMBA, Grada, 1968 – **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira . – 1º ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: Graciela Ravetti; Márcia Arbex. (Org.). Performance, exilio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. Pg 69 – 89.

MBEMBE, Achile. **Necropolitica**. 3º Edição. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

NETO, Manoel Gildo Alves. **Falarfazendo dança afro-gaúcha: Ao encontro com Mestra Iara**. 2019. 192 f. Tese (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

PETIT, Sandra Haydée Petit. **Práticas pedagógicas para a lei nº 10.639/2003: a criação de uma nova abordagem de formação na perspectiva das**

ISSN: 2238-1112

africanidades. Juiz de Fora, 2016. Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/19874-Texto%20do%20artigo-80909-2-10-20190715.pdf . Acesso em 15/11/20

Terrorismo poético: pequenas ações para encantar a quebrada. Criação: Fragmento Urbano. Orientações: Douglas Iesus e Tiago Reis. Produção: Anelise Mayumi e Iolanda Costa. Edição de imagem: Alice Soares. Trilha sonora: Thiago Sonho. Dançarines criadores: Anelise Mayumi, Beatriz Pontes, Caroline Machado, Cic Morais, Douglas Iesus, Eduardo Dialético, Iolanda Costa, Ivamar Santos, Liana Cunha, Luiz Negresco, Melvin Santhana, Munique Costa, Thiago Sonho e Tiago Reis. São Paulo. Youtube Cia. Artesãos do Corpo/Dança-Teatro. 13º Visões Urbanas. Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas. 25/06/21. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I529368jqNU. Acesso em 30/06/21.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corpo e voz: negros no sapateado do brasil

Lucas Santos de Santana (UDESC)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este artigo busca cruzar perspectivas sobre o desenvolvimento do Tap Dance no Brasil. O intuito que delineia esse artigo é o de rever, de forma objetiva, o modo como reconhecemos, produzimos conhecimento e sapateamos essa dança. A partir da pesquisa etnográfica da obra “All You Gotta Do Is Ask” de Leonardo Sandoval para o museu Guggenheim em 2020 - em meio a pandemia do Covid 19, que tem o propósito de resgatar a sua origem negra vernacular em corpos africanos, em situação de diáspora nos Estados Unidos desde o século XVI, apontar o que incide sobre os acontecimentos da história Estadunidense por meio das quais se moldaram o Tap até as formas como o conhecemos atualmente. Percorrendo assim, a rebelião de Stono, Congo square e Five Points, e os grandes musicais que ocupam o imagético do sapateado americano, sua importação e as principais características de seu desenvolvimento no Brasil.

Palavras-chave: Tap Dance. Sapateado Americano. Corpo Negro. Histórias das Danças.

Abstract: This article seeks to cross perspectives on the development of Tap Dance in Brazil. The intention that outlines this article is to review, in an objective way, the way in which we recognize, produce knowledge and tap this dance. From the ethnographic research of Leonardo Sandoval's work “Everything You Have to Do I Ask for the Guggenheim Museum in 2020 - amid the Covid 19 pandemic, which aims to rescue its vernacular black origin in African bodies, in a diaspora situation in the United States since the fifteenth century, to point out what affects the events of American history through which the Tap was shaped to the ways we know it today. Going through the rebellion of Stono, Praça do Congo and Five Points, and the great musicals that occupy the imagery of American tap dancing, its import and the main characteristics of its development in Brazil.

Keywords: Tap Dance, Sapateado, Black Body, History of Dance.

Introdução

> The fact that we are here and that I speak these words is an at, tempt to break that silence and bridge some of those differences between us, for it is not difference which immobilizes us, but silence. And there are so many silences to be broken. — Audre Lorde, “The Transformation of Silence into Language and Action” (p.45, 1977)

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Na encruzilhada desse texto, interpelo pelas questões latentes que foram paulatinamente silenciadas, e que acabam por sedimentar nosso olhar e as configurações dos corpos. Aqui se desenha um projeto que visa acrescentar, e revisar, na medida do possível, o conhecimento que temos sobre o *Tap Dance*, enquanto vida, dança, comunicação e cultura da diáspora negra. Numa tentativa de descortinar o que está oculto e aparente nos discursos mediados pelos produtos e produtores do sapateado nas salas de dança pelo país.

Trataremos, nesse artigo, da questão que tangencia tanto o *Tap dance*[1] que acontece no Estados Unidos, quando o Sapateado que se produz no Brasil. A questão que me coloco[2], como alguém que tem vivido o e, do sapateado, é um convite, a outros artistas do mesmo nicho e de outras áreas, a refletir, criar estratégias, estudar, produzir, se dispondo ao movimento, buscando respostas que conduzam a uma reflexão mais pontual sobre o racismo. Se este é fundamental ao sistema, em seus diversos seguimentos, como ele é operado? o que faremos a seguir? Quais ações são possíveis, visto que sistematicamente negros são subalternizados, invisibilizados, não citados, apagados, esquecidos? Como pensar comunidade num sapateado de exceções?

A pandemia do Covid-19 mudou o ritmo produtivo do *Tap* em escala global. E a questão racial que se tolera na dança, e especialmente no *Tap*, emergiu de maneira mais intensa. O debate acerca do racismo sofrido pelos negros nos Estados Unidos, para citar dois, as mortes de *Breonna Taylor* e *George Floyd*, reacendem o movimento *Black Lives Matters* e a urgência da racialidade, como pauta de análise, em todos os segmentos artísticos ou não. A partir desses eventos, a discussão sobre a questão racial se intensificou no ano de 2020, sendo suscitado diversos debates sobre o racismo no sapateado. Como a nossa história do sapateado vive com as nuances de processo racial estadunidense, já passou da hora de entendermos como a presença dos corpos pretos que sapateiam aqui (no Brasil) são entendidos, pelos próprios pares, e quais estratégias individuais e coletivas para minimizar ou reverter as informações difusas, que culminaram na criação do Fórum Brasileiro de Sapateado[3].

[1] Opero uma diferenciação entre o Tap dance, criação da diáspora negra nos Estados Unidos e Sapateado, dança estadunidense importada a partir dos anos 30 para o Brasil.
[2] O presente artigo se relaciona diretamente com minha prática artística e pedagógica. Sou negro e sapateio a 20 anos. Todos meus professores foram brancos.
[3] Para mais informações acesse www.instagram.com/forumbrasiltap/

Pressuponho que a fundamentação teórica sobre sapateado passa pela constante adaptação. Levando-se em conta o entendimento de como as condições de possibilidades do processo que estamos vivendo vem sendo negociadas, precisamos saber: O que é possível produzir para ampliar e contribuir com o cenário do sapateado no brasil? Como fazer para que outras narrativas e corpos possam contar a sua história e serem referenciados? A partir das leituras dos textos de Duarte (2006), Fortin (2009) Dal Gallo (2012) podemos projetar os contornos e vislumbrar o percurso. Segundo esse último:

> pretende-se propor um método de pesquisa que se caracterize pela subjetividade do pesquisador seja na percepção, que na ação; um método que considere a possibilidade de acontecimentos "por acaso", um método que bem se adapta ao âmbito das Artes Cênicas e que pode ser definido de "performativo" no sentido de relacionar o "pensar com o corpo em movimento" como possibilidade crítico-teórica. (GALLO, 2012, p.12)

A etnografia, como forma não ontológica de produção, permite propor uma união entre a minha prática artística e o desejo de aprofundar, resgatar e ir de encontro a uma outra narrativa do sapateado. Pensar e reaver uma história do sapateado no brasil, na qual os protagonistas estão acessíveis, assim como suas práticas e ideias. Consigo afirmar que não só exclusivamente no sapateado, mas nas danças no Brasil, temos um espaço ostensivamente branco e feminino. Diante desse quadro, é possível construir uma visão crítica das diferenças sociais e culturais e seus desdobramentos. Do mesmo jeito, se perceber participante dos meios de produção e manutenção estética, econômicas, de conhecimento, que incidem sobre os corpos.

> Pode-se finalizar afirmando que a etnografia, ao ser um método de pesquisa que envolve uma pesquisa de campo que implica uma experiência e uma vivência (embodiement) e pelo fato de pressupor a existência do "outro", se torna fortemente carregada de performatividade por questões políticas e discursivas; sua utilização permite denotar uma pesquisa como um estudo sincrônico, caracterizado pela transdisciplinaridade, que reconhece a diversidade e permite que exista uma ação política do mesmo pesquisador (GALLO, 2012, p.17)

Esse trabalho parte da vivência do pessoal – no caso, como consequência de minhas próprias experiências como o sapateado – para a construção de uma comunidade do *Tap*. Realizar a coalizão entre vozes e corpos, contando e protagonizando suas histórias, fazendo uma ligação direta entre a matriz dos EUA, como o sapateado produzido no Brasil. Nessa linha de pensamento, fabular sobre os cruzamentos históricos, sociais, econômicos que permitem a

ISSN: 2238-1112

continuidade do *Tap* como dança e arte. Corroborando com as palavras de Fortin (2009), inscrevo minhas reações somáticas enquanto pesquisador como dado etnográfico e minha pesquisa e minha prática artística se animam uma à outra.

No segundo salão, realizo dois movimentos paralelos, resultado da busca nas plataformas de pesquisa acadêmicas e, nos poucos livros impressos em português, no estudo de sapateadores conhecidos, estudos cuja temática é ou se relaciona com *Tap Dance*/Sapateado. Mais profundamente crio meu arquivo de importâncias, a memória das pessoas citadas e a forma de abordagem. Tccs, artigos, dissertações de distintas áreas, são fontes para exemplificar e compreender a construção que se opera nos discursos sobre o desenvolvimento histórico do sapateado.

Trago em correlação, três eventos significativos que modificaram a vida, as danças dos negros diaspóricos e o processo de constituição dos Estados Unidos como nação. Correlacionando possíveis desdobramentos, importações, repetições e características singulares, almejo “estabelecer uma analogia entre a manipulação criativa dos materiais da produção artística e a manipulação não menos criativa dos materiais da produção textual”. (Fortin, 2009, p.86)

1. Tudo o que você precisa fazer é perguntar?

ISSN: 2238-1112

Fig 1: da esquerda para a direita: Leonardo Sandoval, Roxy King, Lucas Santana e Gisele Silva. 1ªlinha: sapateado em ambiente fixo. 2ªlinha: Foco nas pernas. 3ª linha: Leo, percussiona moedas. Roxy, sapateia sentada. Lucas, sapateia na escada. Gisele, sapateia em frente a uma porta.

Leonardo Sandoval junto com *Gregory Richardson* dirigem a companhia *Music From the Sole* (MFTS), sediada em NYC. O frame que temos acima é do vídeo-dança "*All You Gotta Do Is Ask*"[4]. Composto pelos bailarinos Gisele Silva, Lucas Santana, *Roxy King* e o próprio Leonardo. Esse desafiante convite levou Leo a desenvolver um trabalho diferente de coreografar para um determinado espaço como a rotunda do *Guggenheum*. Esse trabalho exigiu minuciosa construção de roteiro, composição coreográfica, musical e edição.

O convite aconteceu, segundo Leonardo, a partir do interesse da comissão pelo seu trabalho solo, tendo já o visto dançar pela prestigiada *Dorrance Dance*[5] de *Michelle Dorrance*. A veiculação das imagens do assassinato de *George Floyd*, com o consequente reancender do movimento *Black Lives Matters*, deu origem a criação do programa *Works and Process* do Museu *Guggenheim* de NYC, que permitiu que uma comissão curatorial *online,* convidasse artistas para criar um trabalho que refletisse o que e como estava sendo período de pandemia da Covid 19.

Tudo o que você precisa fazer é perguntar é uma tradução do título do vídeo. Como se tudo que fosse preciso fazer para solucionar ou estabelecer

[4] Para ver a obra citada: https://www.youtube.com/watch?v=0s9gvziSaJo
[5] Para saber mais: www.youtube.com/watch?v=Fz98tGT0hyk.

ISSN: 2238-1112

conexão fosse, simplesmente, perguntar. Simples e objetivo. Irônico e revelador de lógica de sujeição. Enquanto um artista negro, Leonardo, tem seu trabalho constantemente agraciado pela solidez e criatividade, acompanhado da sensação de ter que provar seu mérito. Uma validação das grandes instituições e incentivadores das artes. É inegável, por exemplo, que os acontecimentos de 2020 forçaram a uma ação, como uma resposta de mudança. Essa mesma instituição que tinha outro *layout* de artistas, obviamente não negros, semanas anteriores, segundo Leonardo.

O processo das gravações do vídeo foi complexo, porque além de não estarmos todos em sala de ensaio durante horas e dias, exigiu a construção de outro caminho coreográfico. Durante um mês, antes do trabalho ser gravado, nós bailarinos e Leonardo, conversamos em grupo ou em encontros individuais. As conversas giraram em torno do processo da pandemia: ansiedades, as faltas e tristezas, os medos e raivas, os cuidados, percepções, as saudades...sendo esse material vivo utilizado para o desenho de um roteiro que pode ser percebido na narrativa imagética. Nas palavras, traduzidas, de *Roxy King*:

> "Estar isolado já pesa muito no espírito, desconsiderar todas as interrupções por causa da pandemia, apenas estar confinado faz com que você realmente se sente e pense o tempo todo. Quando as notícias de George Floyd e Breonna Taylor chegaram, eu não sabia como aceitar. Era mais do que perturbador o ver constantemente na TV. Porém a ideia de não falar sobre isso doeu mais. A conversa precisava ser lá e eu levei um dia inteiro apenas chorando. Chorando por aquelas pessoas inocentes. Chorando por aqueles que não estão sendo noticiados. Chorando por mudanças. Chorar pela atenção que o assunto merece. Procurei amigos pelo FaceTime e nunca quis abraçá-los mais do que agora. Senti que a comunidade negra precisava de proteção, orientação e uma forma de contra-atacar. Eu cresci em uma casa branca, o que significa que meus pais são brancos. Eu enfrentei muitas lutas diferentes enquanto crescia e muitas delas eram questões de aceitação de quem eu sou e, infelizmente, o que a cor da minha pele significa na América. No entanto, acho que graças à pandemia, nunca me senti mais conectado com a comunidade afro-americana do que agora. Para o bem ou para o mal, agora vejo em primeira mão o trabalho que ainda deve ser feito aqui e quero no futuro criar mais trabalhos que impulsionem a conversa." *Roxy King* (10/11/2020 - arquivo pessoal)

O processo criativo foi um caos – diz Leonardo. A distância física impôs outro modo de realização. Trabalhamos com instruções rígidas de gravação na intenção de diminuir e/ou facilitar a edição final. Eram seis cenários, com quatro pessoas dançando em regiões diferentes do mundo, trilha sonora, sincronia e mensagem. É um desafio para artistas que estão se acostumando com horas e dias de ensaio físico e intenso, transpor criação para o formato de exibição em vídeo-dança. A edição final, é o marco de término da coreografia.

O processo de edição de vídeo e de áudio foram compostos especificamente para essa coreografia. segundo Leonardo uma música inédita feita para que coubesse perfeitamente na história e que só foi concluída depois que tudo ficou pronto. O som foi equalizado e exaustivamente corrigido para que o espectador tenha a sensação de estávamos todos no mesmo ambiente. E o resultado, na minha opinião enquanto participante, é impecável e potente. Ficamos todos extremamente felizes com o resultado. Pensando no processo que culmina pela edição no sapateado final, nesse formato foi possível compartilhar sobre o momento da pandemia que nos atravessa como indivíduos e enquanto coletivo. As palavras da *Roxy* sobre o resultado final, me são preciosas e desejosas:

> "Eu realmente amei como você vê todas as nossas histórias individuais se unindo para enfrentar nossos diferentes obstáculos da mesma maneira. Eu gostaria muito de fazer mais peças que compartilhem essas lutas que são muito reais não apenas para mim, mas para milhares de outras pessoas como nós. Tirar a dor e transformá-la em algo bonito é algo que os negros fazem há centenas de anos. Sou grato por todos que vieram antes de mim e estou honrado em continuar o trabalho". Roxy King (10/11/2020 – arquivo pessoal)

2 – Sapateado Americano?

Nesse salão, trataremos da importação e do desenvolvimento do *Tap* no Brasil. Para conhecer e pensar sobre o seu surgimento, ao longo do texto, trazemos acontecimentos e locais da história do seu surgimento e desenvolvimento em sua matriz estadunidense. A história do *Tap*, é a história dos corpos pretos em diáspora, dos acontecimentos, do caminho de sobrevivência e da criação dos Estados Unidos como conhecemos hoje.

Como essa história não é um arquivo único, porque os corpos, que podem contar suas histórias, foram deslocados a força, em condições desumanas para extração de sua força vital com a finalidade de construção de riqueza e poder para homem branco que dominava esse território. Bom lembrar que diversas informações, inclusive bem conflitantes, circulam num emaranhado de vozes que concorrem ao protagonismo de fala sobre o assunto.

Começamos pelo nome que a modalidade recebe aqui. Sapateado americano, é a tradução para *Tap Dance*. Conjunção de um termo genérico (sapateado), que aqui tem diferentes acepções e imagens, dependendo também de

ISSN: 2238-1112

qual região do país estamos falando, e americano que é o modo como o estadunidense refere-se a si mesmo.

No caso do Brasil as danças folclóricas de diferentes regiões do país, tem suas origens vernaculares do encontro entre indígenas, africanos escravizados, portugueses e espanhóis. Muito semelhante a origem do *Tap*, são os corpos que dão origens a essas manifestações, entretanto elas se desenvolvem no local e no entorno enquanto o *Tap* é importado e desenvolvido em cada região de forma específica.

No Nordeste o coco[6], é o sapateado ancestral dos corpos diaspóricos e indígenas. Uma dança circular que mescla percussão corporal (batuques dos pés, palmas e cânticos). Do centro da cultura sertaneja, encontramos dinâmica semelhante, sapateado percussivo, palmas e dança, na Catira[7]. No sul do país, temos a Chula[8], dança típica de Portugal, que encontrou solo e corpos para enraizar-se e criar identidade cultural.

E quando se fala de *Tap Dance*/Sapateado, qual imagem que primeiro nos chega? As respostas mais frequentemente são: *Hollywood*, *Broadway*, musicais ditos 'clássicos', o barulho e a curiosidade que geram as chapinhas de metal, os sapatos, roupas elegantes, homens e mulheres brancos, *Fred Astaire*, *Shirley Temple*, "Cantando na chuva", Claudia Raia...

A reflexão sobre as condições materiais e as características mais elementares do sapateado aqui, abrem o caminho para uma gama de perspectivas sobre a nossa história do sapateado. Somos herdeiros da expansão cinematográfica estadunidense do século XX. As danças dos musicais, classificados como clássicos, são nosso imaginário do *Tap*. Seja para a multidão ou para pesquisadores acadêmicos:

> Ao pensar em sapateado, as primeiras imagens que vêm em minha mente são as grandes produções musicais da brodway e os inesquecíveis filmes de hollywood estrelados por talentosos artistas como gene kelly, em singing in the rains. Este filme estreou no ano de 1953 e "conseguiu reunir um elenco fasntástico, muscais belíssimas e coreografias geninais. Tudo isso, muito bem amarrado por uma brilhante direção, fes deste filme uma verdadeira obra-prima até hoje culturada (NOBRE; MACHADO, 2003, p.26)

[6] Curta! Danças Regionais – Coco de Roda – Isabela de Castro Disponível em: youtube.com/watch?v=G1_Bz6yg9Wo
[7] Dança da Catira. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=2DUD5io9ayM
[8] Leonardo Brizola de Mello x Leonardo Moisés Silvano - chula - final - enart 2017. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=VVrMpS9bC18&t=742s

ISSN: 2238-1112

Nessa passagem da pesquisadora OLIVEIRA (2016) no livro *Sapateado, vivências na universidade*, nos deparamos com uma imagem popular, cativante e ainda bastante persistente sobre a história do sapateado. *Tap, A arte do Sapateado* de NOBE; MACHADO (2003) é o primeiro livro em português sobre a história do *Tap*. Com passagens sobre a história, lista de filmes – majoritariamente musicais com sapateadores brancos e uma metodologia segundo suas crenças de importâncias corporais, musicais, para a construção de uma boa técnica do sapateado.

Apresento um trecho do livro para que possamos construir um panorama de como foram eleitas perspectivas que historicamente nos levam a crer numa miscigenação que apaga a origem negra, seus corpos, suas histórias, suas contribuições, diluídos na participação em coletivo. O branco, europeu contribui para o crescimento, para a forma, para o melhor aperfeiçoamento da técnica. Ao negro queremos seu legado e não sua presença e continuidade.

> Desta forma, podemos dizer que o sapateado é uma dança essencialmente norte-americana, proveniente da fusão cultura entre imigrantes eu ropeus e escravos africanos. O branco contribuiu com a técnica e o aperfeiçoamento so som desenvolvidos desde os primórdios na Irlanda, passando pela Inglaterr até chegarem ao Novo Continente. O negro nos deu o ritmo, a musicalidade, o vigor físico e a ginga, exercitados nos seus ritos tribais (NOBRE; MACHADO, 2003, p.18)

Na origem dessa dança, para NOBRE; MACHADO (2003), temos a tradição Irlandesa e Inglesa como fontes primárias. Data-se do século XVlll, na revolução industrial seus rumos mais próximos de nós. Trabalhadores das fabricas se reuniam na hora do lazer com seus sapatos de madeira (*Clogs*) para competirem dançando. No século XIX, os C*logs* foram substituídos por sapatos de couro e moedas aparafusadas na parte da frente e nos calcanhares. A Irlanda nos lega a dança chamada *Iris Jig*, na qual *o dançarino criava intrincados movimentos com as pernas e os pés, não se preocupando com a parte superior do corpo* (NOBRE; MACHADO, 2003, P.19)[9] Enquanto os negros se moviam com *Cabeça tronco, braços, mãos, pernas e os pés no chão de terra batida eram utilizados de forma vibrante e selvagem* (NOBRE; MACHADO, 2003, P.19).

Lewis (2015) em seu livro *Sapateado, Fundamentos e Técnica*, nos apresenta alguns aspectos interessantes sobre todo o ritual que é o sapateado.

[9] Para saber mais: https://www.youtube.com/watch?v=HgGAzBDE454

ISSN: 2238-1112

Desde o entendimento do processo de fazer uma modalidade de dança, a preparação para se aproveitar o máximo os conhecimentos adquiridos, a alimentação que ajudará a melhor performance dentro de sala de aula, vestimentas, dicas e, por último, um outro olhar sobre a história. Essa pesquisadora abre o capítulo afirmando que

> A invenção do sapateado geralmente é creditada aos afro-americanos. Um olhar para a história mundial da dança comprova que, embora os afro-americanos sejam responsáveis pela popularidade do que hoje é conhecido como sapateado, a rica história da dança remonta a milhares de anos atrás. Muitos grupos, nações e culturas contribuíram para a formação do sapateado, e vários estilos surgiram ao longo dos séculos. Hoje, grupos de todas as idades apreciam o sapateado como uma arte performática em espetáculos e musicais, como atividade recreativa, como disci-plina acadêmica em escolas e universidades e de outras maneiras. Este capítulo demonstra que a singularidade do sapateado está diretamente re-lacionada à diversidade de grupos étnicos que contribuíram para seu formato atual. Ele o conduz ao longo da extensa jornada da criação do sapateado, desde o Irish jig e o hornpipe inglês até os passos de dança dos africanos e nativos norte-americanos. (LEWIS, 2015, p.93)

Diferente do modo como Steans (1968) nos mostra como outros pesquisadores afirmam através do estudo da história, relatos testemunhais da ligação direta entre danças e rituais africanos com os primeiros movimentos, os primeiros passos que compunham não só a estrutura do *tap*, como as danças que lhe foram matrizes.

Traduzo livremente dois trechos de seu livro, em que o autor cita um historiador da história Africana e um coreógrafo, trazem suas falas sobre o que conseguiram testemunhar e que são pontos importantes para entendermos essa ligação direta entre as danças do corpo negro que se produzem no mundo todo e sua matriz nos corpos dos africanos em diáspora. *Os filhos da África estavam fazendo charleston antes de Julius Céser ter ouvido falar da Grã-Bretanha e eles ainda estão*[10] afirma fredrick Kaigh (apud STEANS)

> "os dançarinos se moviam com a pelve projetada para a frente, a parte superior do corpo ligeiramente inclinada para trás, solta e respondendo livremente ao ritmo, as pernas ligeiramente afastadas e impulsionando um passo arrastado com um salto sutil - um passo característico da África e encontrado frequentemente no Brasil e nas Índias Ocidentais.[11]" (STEANS, 1968, p.18)

[10] the children of african were doing charleston before julius caeser had so much as hear of britain and they still are.

[11] the dancers moved with pelvis thrown forward, the upper body slightly tilted back, loose and responding freely to the rythmn, legs slightly apart and propelling a shufflin step with a subtle bounce - a step characteric of africa and foun often in brazil and the west Indies.

A escravidão estadunidense começa a partir do século XVI. O *Tap* é uma dança vernacular das *plantations* de algodão. Derivada da memória africana, dos encontros multiculturais entre esses, os nativos americanos e europeus (Irlandeses e ingleses), e da criação de uma comunidade, de uma rede de afeto, apoio e de revoluções/superações sociais e artísticas. Um exemplo de dança trazida e modificada na diáspora foi o *Ring Shout*[12].

Como afirma Knowles (2002), em 1739, a revolta de *Stono* marcou o rumo da história. Após a morte de 25 colonos protestantes na Carolina do Sul por negros escravizados, em 1740 foi decretado o 'Ato Negro', uma série de leis que proibiam que os africanos escravizados se reunissem em grupos em horas de lazer, portassem instrumentos musicais, ganhassem dinheiro, aprendessem a escrever. Medidas para prevenir novas revoltas e atrasar o progresso do povo negro. Com isso, a percussão corporal, a dança, a música, ganham a força dos instrumentos proibidos para comunicar e fortalecer ainda mais as comunidades negras.

Com essa proibição na América protestante, no final do século XVIII e no início do século XIX, houve uma migração de parte da população escravizada para Nova Orleans, que era cristã, onde era permitido acúmulo de capital para compra e venda e alforrias e reuniões aos domingos na praça que ficou conhecida pela maioria de escravizados vindos do congo, como praça do Congo. Esse período histórico podemos vislumbrar como o início, a fundação do *Tap* enquanto vai tomando suas primeiras formas e estruturas, como conhecemos hoje.

Nos deslocando para a *Manhattan* do XIX, o *Five points*, é o bairro pobre na parte de baixo da ilha que proporciona encontros e acontecimentos. Novamente uma concentração de negros agora livres, libertos, alforriados, porém subalternizados pelas políticas de atraso e manutenção da pobreza, com irlandeses que também eram marginalizados. Esse caldeirão social coloca o *Tap dance*, sob as lentes de *Charles Dickens* (um intelectual branco europeu) em seu livro *American Notes* (1880), pela primeira vez no mundo. *Willian Henry Lane*, mais conhecido como *Master Juba*, um negro que morreu aos 27 anos de fadiga, nos mostra o legado de esforço físico, psicológico e social que negros sempre tiveram sob a tutela do poder branco.

[12] Plantation Dance Ring Shout, 1 de maio. de 2016. 1 Video (3:10). Publicado pelo canal mhenrystl. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NQgrIcCtys0. Acesso em: 27 de jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

Mais adiante na história temos o entretenimento estadunidense dando seus primeiros passos e mostrando sua estruturação de forma mais profunda e originária: o circuito *menestrel/Vaudeville* e o uso do *Blackface*. Os circuitos de shows eram compostos de quadros música e dança, de humor e variedades, em que apenas artistas brancos eram permitidos usando *blackface*. Essa prática consistia em pintar com cortiça queimada o rosto, colocar batom vermelho na boca caricaturando as feições negras, em peças em que o negro e seus hábitos eram ridicularizados. O entretenimento estadunidense nasce da prática de pessoas brancas imitando, atuando como pessoas pretas. Posteriormente, demandou-se a criação de um circuito negro onde artistas negros usavam *blackface* para atuar e viver vidas pretas.

Esses pontos históricos são estratégias que sistematicamente vão docilizando, apagando os corpos, a memória e a força. Continuar produzindo novidade, fugas e revoltas, a transmissão por documentos e histórias, são resistências, re-ações para conter certos confusos discursos. Steven Harper[13] na apostila de conteúdo e referências para a Prova Teórica de Sapateado no Rio de Janeiro, nos afirma que *por mais preconceituosas que fossem essas representações, demonstravam pelo menos uma curiosidade dos brancos pelas danças negras, ao ponto de querer buscar inspiração "do outro lado" e até imitá-las, mesmo que com deboche*. Como é construído esse fetiche de viver sob a pele negra e uma suposta convivência pacífica são corroboradas pela pesquisa no Brasil. (p.4)

[13] Fonte: INDÍCE ANALITICO DOS ASSUNTO HISTORICOS ABORDADOS (spdrj.com.br). Acessado 11JUL2021.

ISSN: 2238-1112

Fig 2: Programa “Café sem concerto” na Tv Tupi – Rio de Janeiro década de 60. Da esquerda para a direita: regina Célia Côrtes Sálvio Bezerra, Rosa Alice Berestezky, Ana Maria Côrtes Coelho e Elizabeth Beresteky.

A importação do *Tap* para aqui acontecer como sapateado decorre de uma série de esquemas contrários e contraditórios ao desenvolvimento primário dessa dança. Em um primeiro momento, o que nos chegou foram os musicais, o grande cinema hollywoodiano. *Fred Astaire*, *Ginger Rogers*, *Shirley Temple*, e alguns artistas que circulavam pelo mundo aprendendo de forma autodidata a técnica.

A partir da pesquisa de Mattar (2020) trago o senhor Gualter Silva, um dos pioneiros do sapateado que se tem registro no Brasil, que iniciou sua carreira nos anos 30. Professor das alunas que aparecerem na figura 2. Deu aulas de sapateado em São Paulo a partir dos anos 60 e formou uma importante linhagem de alunos e professores a partir de seus ensinamentos. A figura 2 é um retrato de como importamos uma característica ultrapassada do racismo estadunidense e desdobramos na ideia do professor como grande figura do sapateado. “Apesar de nunca ter dado aulas, Bob Lester também merece ser mencionado.”, afirma SILVA (2017) quando discorre sobre os personagens importantes para a construção dessa arte aqui no Brasil.

ISSN: 2238-1112

Abro as questões sobre o sapateado no brasil com a pergunta: Você já viu uma pessoa preta sapateando? Destaco algumas características adiante sobre o modo do sapateado no Brasil. O seu começo se dá de forma institucional. O sapateado vem a partir das academias de dança que começaram a proliferar ao longo do século XX no Brasil. O *modus operandi* é do *ballet*, mesmo quando obviamente são propostas diferentes. Profusões e vendas de metodologias, os modelos possíveis de produção do sapateado, como ser professor, ter um evento de sapateado, ter ou estar em uma companhia, são os únicos modos que até então temos de se estar sapateando.

Essa lacuna produzida pela falta de conhecimento das fundações do sapateado direciona a este fazer exclusivo de estilo. Reproduzimos o entretenimento musical importado de outra época, como num refrão arranhado. Com Adichie (2019) nos relembra do perigo da história única. A tomada do todo por uma parte única, tanto do legado histórico quando da reprodução do sapateado do entretenimento, replica infinitamente o refrão da formatação dos corpos pelas academias de cursos livres, impossibilitando a singularidade, o diálogo, a troca, o sapateado como comunicação.

E com isso, negligenciamos a potência que poderia se pensar as condições e os corpos que aqui temos para produzir sapateado. Importamos uma concepção de *Tap Dance*, embranquecida, elitista, a partir do entendimento do *ballet* sobre dança e sobre os corpos. Excluímos a possibilidade da diferença se operar pela dança, pelos corpos em movimento. Tomo emprestado dos estudos trans o conceito de duplo-vínculo que segundo Habib (2020) *o consumo dessas corporeidades contrasta com a violência em oposição a essas vivências.*

O conceito de duplo vínculo trabalhado por Habib (2020) nos ilustra como esse corpo que sapateia aqui, pode e deve ser comportar e produzir de forma a apagar e impedir outros corpos, corpos pretos, corpos pobres, que são os corpos originários a comporem o salão do sapateado. Como queremos os conhecimentos, as histórias, temos a inspiração das imagens, consumimos viagens e cursos para aprender essa arte negra lá nos EUA, escrevemos artigos, TCCs, dissetações de mestrado, mas nas salas de aulas a sua grande maioria de alunas são brancas, os professores são brancos, os festivais e encontros, o imaginário é composto de brancura. Nas palavras de Habib o

ISSN: 2238-1112

> Duplo vínculo é a designação de situação em que um sujeito recebe duas ou mais informações conflitantes e paradoxais em simultâneo, uma negando a outra. Um acerto em uma resposta a uma dessas informações resulta conjuntamente em falha nas respostas às outras. Isso torna qualquer resposta possível automaticamente equivocada. O duplo vínculo, como simultaneidade de mundos visíveis e invisíveis, é um local habitado pelos Corpos Transformacionais, quer queiram, quer não. (HABIB, 2020b, p.189).

Conclusão

Seremos capazes de modificar o modelo importado? Ainda cabe nos perguntar sobre a existência de um sapateado brasileiro? Será que ainda utilizaremos sapateado americano/*tap dance* do modo como fizemos até então? Mais perguntas do que respostas, é o que posso oferecer. Essas questões e outras possíveis ainda estão em processo de descoberta e reflexão. Nossa conclusão com nosso percurso é afirmar que temos condições de falar de outro modo.

Nos nutrimos de outras possibilidades de imagens. Temos materiais que nos indicarão outro caminho. Ferramentas para perceber o que está por trás. O que funda a realidade que temos no *Tap Dance, é* que aqui se fez sapateado americano. Colocamos no mapa da academia, não apenas professores e suas linhagens. Contamos sobre o trabalho potente de Leonardo Sandoval, que é brasileiro em todas as suas produções. Falamos sobre o longo e brutal processo escravocrata entendendo sua irreversibilidade enquanto discurso e vidas individuais.

Colocamos o discurso dos musicais como uma possibilidade, e não como o único possível. Refletimos sobre como o desenvolvimento do nosso sapateado está diretamente ligado aos processos que o *Tap* teve. Ao fim que possamos buscar mais informações que nos movimentem a lugares novos. Que busquemos *a paz infinita, de poder fazer elos de ligação numa história fragmentada*, e que Beatriz Nascimento nos compartilha no filme *Orí*.

Lucas Santos de Santana
UDESC
Caslu1@hotmail.com
Começou no Tap Dance aos 8. Mebro da Cia Trupe Toe (SC) da MFTS (NYC).Esteve no Duke na 42nd Street e em uma residência no The Yard em Martha's Vineyard. Co-dirige o Sonoros Festival de Sapateado no RJ. Mestrando em Teatro pela UDESC.

ISSN: 2238-1112

Referências:

ADICHIE, chimamanda. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CHAVES, Larissa Melo. **Sapateado na formação docente: um diálogo entre jogo e interdisciplinaridade na licenciatura em dança da UFPA**.UFBA, 2021.

DUARTE, R. **Entrevistas em pesquisas qualitativas.** Educar, Curitiba, n. 24, p. 213-2f25, 2004.

DAL GALLO, Fábio. A etnografia na pesquisa em artes cênicas. **Moringa Artes do Espetáculo. João Pessoa**, v. 3, n. 2, p. 2012, 2012.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Revista Cena, n. 7, 2009.

HABIB, I. G. Corpos Transformacionais: Proposições decoloniais sobre corpos e diversidades de gênero nas artes da cena. *In:* ALMEIDA, Saulo Vinícius; BRONDANI**,** Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos (Orgs.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giostri, 2020a. p. 183-204.

_____. CORPOS TRANSFORMACIONAIS: A facetrans no Brasil. **Arte da Cena (Art on Stage)**, *[S. l.]*, v. 6, n. 2, p. 68–106, 2020. DOI: 10.5216/ac.v6i2.64738. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/64738. Acesso em: 27 jun. 2021.

HILL, Constance Valis*.* ***Tap Dancing America*****: A Cultural History**. New York: Oxford University Press, 2010.

Knowles, M. **Tap roots: the early history of tap dancing**. Jeferson, USA: McFarland, (2002).

LEWIS, Lisa. **Sapateado: Fundamentos e técnicas**. Barueri, SP : Manole, 2016. 121 p. Tradução de Marcia Di Domenico.

LORDE, *Audre*. ***Sister. Outsider***: Essays and Speeches. Trumansburg, NY :Crossing Press, 1984.

MATTAR, Bia. **História do sapateado no Brasil**. 1ª ed. Itajaí: Traços & Capturas, 2020.

NOBRE, Flávio Augusto Salles; MACHADO, Maria Amália Brasil Bina. **Tap**: a arte do sapateado. Rio de Janeiro: Editora Addresses, 2003.

MATTOS, Rafaeli**. Ah Vai Andas?! Um Sistema Criativo A Partir Do(S) Sapateado(S)**'. UFRJ: Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Rafael. **O Sapateado Americano no Cenário Artístico Brasileiro**. CEUCLAR, 2017.

SEIBERT, Brian. **What the eyes hears: A History of Tap Dancing**. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2016.

STEARNS, Marshall Winslow**. Jazz Dance, The Story of American Vernacular Dance**. Nova York: Da Capo Press, 1994TEIXEIRA, Erika Gomes; OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de (Organizadoras). **Sapateado**: vivências na universidade. Belém:PPGARTES/ICA/UFPA,2016.

ISSN: 2238-1112

Masculinidades negras na dança: subjetividades dos corpos na produção do sensível

Luciano Correa Tavares (UFRGS/PPGAC)
Suzane Weber da Silva (UFRGS/PPGAC)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: A pesquisa aqui apresentada parte de um olhar sobre a trajetória do autor, um bailarino negro brasileiro. Compreende a sua experiência profissional no campo da dança como uma ruptura de paradigmas, que neste contexto significa quebras em relação ao padrão hegemônico de masculinidade negra e à visão estereotipada de homem negro, convencionada por uma sociedade estruturalmente racista e machista. Na perspectiva de refletir sobre as masculinidades negras no âmbito específico da dança, a pesquisa conta com a colaboração de outros cinco bailarinos negros brasileiros, cujas trajetórias também são marcadas pela ruptura de paradigmas. São eles: Rubens Barbot, Rui Moreira, Rubens Oliveira, Luiz de Abreu e Jackson Conceição. Os dados acerca das trajetórias dos colaboradores serão obtidos mediante entrevistas narrativas; e as análises levarão em conta aspectos geracionais dos processos de formação das suas identidades, bem como seus processos criativos e históricos. Pretende-se evidenciar que essas masculinidades têm a possibilidade de ir muito além daquilo que lhes é imposto socialmente. Nesse sentido, essas masculinidades – construídas na contramão da estigmatização de homem negro – produzem aspectos do sensível na arte, abrindo caminho para que esses artistas deixem-se levar pelas experiências dos seus corpos negros, refletindo sua ancestralidade.

Palavras-chave: MASCULINIDADES NEGRAS NA DANÇA. HOMEM NEGRO. ESTEREÓTIPOS. PRODUÇÃO DO SENSÍVEL.

Abstract: The research presented here starts from a look at the trajectory of the author, a black brazilian dancer. He understands his professional experience in the field of dance as a rupture of paradigms, with in this context means breaks in relation to the hegemonic pattern of black masculinity and the stereotyped view of black men, established by a structurally racist and sexist society. In the perspective of counts on the collaboration of five other black brazilian dancers, whose trajectories are also marked by paradigm ruptures. They are: Rubens barbot, Rui Moreira, Rubens oliveira, Luiz de Abreu and Jackson Conceição. Data about the employees' trajectories will be obtaneid trough narrative interviews; and the analyzes will take into account generational aspects of the processes of formation of their identities, as well as their creative and historical processes. It is intended to show that these masculinities have the possibility of going far beyond what is socially imposed on them. In this sense, these masculinities – built against the way for these artists to let themselves be carried away by the experiences of thier black bobies, reflecting their ancestry.

Keywords: BLACK MASCULINITIES IN DANCE. BLACK MEN. STEREOTYPED. PRODUCTION OF THE SENSIBLE.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

1. Introdução

O recorte da pesquisa apresentada neste texto iniciou-se a partir de uma reflexão e análise de minha própria trajetória. A pesquisa em questão, trata de um bailarino negro brasileiro que leva em consideração sua própria experiência profissional no campo da dança como uma ruptura de paradigmas, ou seja, uma quebra em relação ao padrão hegemônico de masculinidade negra e à visão estereotipada de homem negro, convencionada por uma sociedade estruturalmente racista e machista.

A motivação pelo tema iniciou-se na minha pesquisa de mestrado, em que fiz uma análise gestual e poética dos espetáculos *IN/Compatível?* e *Tempostepegoquedelícia*[1], ambos da Eduardo Severino Cia de Dança. O aspecto que convém destacar foi o rompimento com o padrão normativo de masculinidade, sobretudo com o corpo negro masculino que dança. É dessa ruptura que se origina o meu interesse de pesquisa no campo da dança, desdobrado na criação coreográfica do solo Rito (2017), que celebra o encontro de duas masculinidades: uma brasileira e outra nigeriana, representada pelo percursionista Ilú Akin.

Se grande parte de minhas referências artísticas e escolares foram eurocêntricas, como entender o legado afro? Como me entender na minha cor, no meu corpo diaspórico? Em 2018, em busca de trocas artísticas, intelectuais e de pertencimentos, idealizei a mostra *Masculinidade Negras na Dança*[2], cujo objetivo foi mostrar a representatividade daqueles corpos fora dos espaços hegemônicos de poder tradicionais aos homems[3]. Para a mostra, criei um solo para mim, intitulado *Partituras Voodoo*, e dirigi o solo *Kyrah Katrina*, para o bailarino Marcos Chagas. A efervescência de pensamentos, saberes, trocas e questões, que surgiram naquele encontro, foi o disparador para alçar um voo maior: a pesquisa de doutorado.

---

[1] TAVARES, AVARES, Luciano Correa. Um olhar sobre as gestualidades provisórias em IN/Compatível? E Tempostepegoquedelícia. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós- graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

[2] Evento que ocorreu em Porto Alegre no Teatro Carlos Carvalho na Casa de Cultura Mário Quintana de 20 a 23 de novembro de 2018. O evento buscou evidenciar masculinidades negras que dançam em suas pluralidades de danças e saberes: dança afro, danças urbanas, dança contemporânea, dança moderna, vogue. Programação e participantes pode ser conferidas em https://masculinidadesnegrasnadanca.wordpress.com/

[3] Segundo Hanna (1999), há espaços indicados para modelos masculinos iniciados a partir da modernidade e solidificados no século XIX num processo civilizador nos moldes da heteronormatividade. Ainda que a pesquisa de Hanna (1999) se configure no final do século XX, acreditamos que em termos de larga escala e representatividade ela é importante e ainda atual.

ISSN: 2238-1112

Na participação dos colaboradores e participantes desse estudo serão considerados artistas brasileiros de reconhecimento no campo da dança; buscamos compreender o período em que eles deram seus primeiros passos no campo da dança; de que forma se perceberam diferentes em relação a papéis sociais masculinos tradicioanalmente esperados; os impactos disso na formação de suas subjetividades; as influências que marcaram suas vidas e trazem para o presente; os rastros de suas ancestralidades nos seus trabalhos artísticos; quais as técnicas, as formações artísticas e experiências corporais que se colaboraram para o desenvolvimento de uma carreira profissional no campo da dança e o que isso representa socialmente. Dessa forma, poder-se-á ter uma noção abrangente de suas constituições e pertencimentos sociais enquanto artistas criadores de obras que lidam com o campo do sensível. Os objetivos perpassam por evidenciar o fazer artístico de cada um e de suas heranças; colocar em evidência a pluralidade de linguagens; compreender a mobilidade de suas identidades ao longo da vida.

Diante do exposto, surge a questão: *apesar de barreiras sociais por conta de gênero e raça, de que modo eles tornaram-se reconhecidos e referências no campo da dança? Durante suas trajetórias artísticas e sociais, de que modo alguns bailarinos negros revelam questões advindas de gênero e de raça?*

Um fato importante a ser observado e justificado é que essas masculinidades negras têm a possibilidade de ir muito além daquilo que lhes impuseram desde o período colonial – imposição que ainda hoje perdura de modo visível. Nesse sentido, essas masculinidades que serão analisadas, construídas na contramão da estigmatização de homem negro, produzem aspectos do sensível na arte, abrindo caminho para que esses artistas deixem-se levar pelas experiências dos seus corpos negros, refletindo sua ancestralidade. Assim, a discussão proposta nesta investigação deseja abordar aspectos conceituais sobre masculinidade e o modo como as masculinidades negras elaboram suas representações por meio de seus corpos, entrecruzando-se com suas relações constitutivas: a negritude, o processo de construção de identidade, subjetividades e representatividade.

Acredito que esses conceitos podem me favorecer a elaborar e mobilizar *perguntas* sobre masculinidades negras. Partindo do ponto de vista representacional, aqui já lançamos uma primeira questão: que olhar é lançado para os corpos de homens negros?

ISSN: 2238-1112

2. Masculinidades em análise

A discussão sobre masculinidade teve sua efervescência durante os movimentos feministas, gays e negros (1960-1970) contra preconceitos e discriminações sofridos por esses grupos que questionavam o poder "masculino, branco e heterossexual" (SOUZA, 2013, p. 36). Nesse sentido, aquela condição de ser homem já vinha com uma carga de privilégios que não eram partilhados com os demais grupos sociais. Isso se dava por rejeição a esses grupos, medo deles, não aceitação. Consequentemente, as hierarquias sociais, as desigualdades, os ordenamentos de quem pode ascender socialmente e quem não pode, de quem tem direito de pertencer a um grupo social e de quem não tem tal direito, entre outros, balizam aqueles que estabelecem a norma.

Nessa linha, Guacira Louro (1999, p. 9) afirma que: "Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada". O fato de não precisar de uma nomeação quando se fala em "masculinidade" sugere uma certa imposição criada para conter outras categorias de homem. Nesse sentido, o homem negro, o índio, o mulato, o homossexual, no ponto de vista desses sujeitos dominantes, não são *homens* e tampouco são considerados como *humanos*, mas sim apenas coisas. Nisso, o conceito de masculinidade trazido por Souza (2013) elucida esse grupo enquanto um coletivo de acordo com uma dinâmica social e cultural:

> [...] a masculinidade é uma experiência coletiva, em que um homem busca reconhecimento através de práticas com as quais conquistará visibilidade e status social perante seu grupo. As práticas sociais masculinas podem mudar, de acordo com a sociedade, ou mesmo dentro de uma mesma sociedade, pois a masculinidade é passível de variação, conforme a região, classe, origem étnica, religião etc. (SOUSA, 2013, p. 36).

Se a norma atribuiu a essa classe social o reconhecimento de sua identidade com todos seus atributos, por que não atribuir o reconhecimento do outro, aqueles que escapam a norma? Aqui, neste caso, queremos discutir o status do homem negro, e compreender a masculinidade negra supõe o entendimento da construção social da masculinidade hegemônica, conforme a conquista do reconhecimento de seu grupo social, como cita Souza (2013). Inserido nesse contexto, como é compreender as masculinidades negras na dança? Essa

masculinidade é diferente da masculinidade negra em si, um padrão que foge do padrão de *homem negro* no âmbito das expectativas sociais normativas?

É fato que as legitimações das práticas sociais do que é considerado a masculinidade "normal" ganha o status de normal dentro de uma normalidade pífia, a qual ordena tudo dentro de caixas, e sair fora dessas caixas representa a anormalidade. Guacira Louro (1999) usa o termo "desviantes" para expressar a representação dessa "anormalidade"[4]. De acordo com a autora, os "outros" sujeitos sociais serão marcados, definidos e dominados a partir dessa normativa. Nesse contexto, "[...] a mulher é representada como 'o segundo sexo', e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual" (LOURO, 1999, p. 9).

Nessa perspectiva, o homem negro é uma outra possibilidade de homem, de ser, de existir no mundo: temido, odiado, discriminado, marginalizado, racializado, sexualizado por grupos dominantes. Isso porque é necessária a existência do "outro" para que haja diferenças, desigualdades, disputas e embates pelo reconhecimento de uma identidade, assim como os espaços de poder. De acordo com Silva (1998), a identidade e a diferença são processos inseparáveis, já que a identidade cultural abrange as características sociais, que se definem como grupos enquanto tais. É o que vem a se aproximar do conceito de masculinidade proposto por Souza (2013), quando diz que a visibilidade e o status social do grupo ao qual se pertence garantem a representatividade e o reconhecimento. "A identidade só faz sentido numa cadeia discursiva de diferenças: aquilo que 'é' é inteiramente dependente daquilo que 'não é'. [...] a identidade e a diferença são construídas na e através da representação: não existem fora dela" (SILVA, 1998, p. 1). A partir do que diz o autor, denota-se que se faz necessário – também – o reconhecimento da identidade negra, enquanto categoria sócio-histórica, visto que esta não é apenas uma identidade que passa pelo processo da identidade cultural, mas, sim, passa também pelo conceito de negritude, uma vez que este é um fator fundamental na constituição dessa categoria.

A concepção de homem dito "normal" foi construída pela sociedade ao logo dos tempos e, ainda hoje, perpetua-se em todos os campos da sociedade, especialmente nas sociedades ocidentais que foram colônias. Nestas houve uma

[4] Embora o conceito de Guacira Louro refira-se à questão de gênero(s), o termo "desviante" poderia, por empréstimo, ser aplicado a outros segmentos. Nesse quadro desviante, pode-se alocar a maior parte da população brasileira de negros, mas também parte da comunidade LGBT e suas variantes.

divisão em duas categorias: a masculinidade hegemônica e a subalterna (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013). Conforme os autores:

> A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. [...] certamente ela [a hegemônica] é normativa. [...] ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global [...]. (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Essas masculinidades são o centro de disputa das relações de poder, uma vez que estão imbricadas e interseccionadas nas relações de gênero, sexualidade, classe, etnia, entre outras. Nessa perspectiva, a masculinidade subalterna está à margem desse modelo "ideal" de homem, visto que ela sempre está numa posição relegada, marginalizada, discriminada, o que é um importante demarcador das diferenças. Ou seja, o não reconhecimento do outro, de sua identidade enquanto tal, tem causado o embate entre tais masculinidades pelos espaços de poder. De um lado, a hegemonia masculina branca, heterossexual e burguesa; de outro, o contraponto com a masculinidade subalterna, relegada sem quaisquer direitos. Em outras palavras, as minorias sexuais e étnicas representadas pelos homens têm sempre uma conotação marginal quando comparadas com a masculinidade hegemônica (SOUZA, 2013). Assim, a representavidades das masculinidades destoantes, segundo padrões estabelecidos, faz ecoar a história dos antepassados desses sujeitos representados como resistência ao apagamento.

As masculinidades negras nos últimos tempos, no Brasil, têm tido um amplo campo de debate de inúmeros autores contemporâneos, como Henrique Restier da Costa Souza, Rolf Malungo de Souza, Lucas Veiga, Paulo Melgaço da Silva Júnior, Bruno de Jesus[5]. Esse tema de emergência vem se desenvolvendo no meio social, acadêmico e cultural, a partir dos crescentes e recorrentes acontecimentos relacionados a homens pretos discriminados pela violência, pela

[5] Costa Souza, é um dos primeiros autores de artigos sobre masculinidades negras, é doutorando em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP/UERJ), desenvolve pesquisas na área de movimentos sociais e na formação de masculinidades. O segundo é um dos organizadores, junto com o primeiro, do livro *Diálogos Contemporâneos sobre Homens Negros e Masculinidades* (2019), do blog *Masculinidade Negra: pai e filho* (2012*)*. O terceiro é Mestre em Psicologia pela Universidade Fluminense, é autor do artigo *Diáspora da Bixas Pretas: sobre ser negro e gay no Brasil* (2018), é autor dos cursos sobre Psicologia Preta realizados pelo Brasil e autor do blog *Descolonizando* (2020). O quarto tem uma ampla pesquisa sobre gênero, sexualidade, masculinidades em artigo artigos no campo escolar. O quinto propõe uma narrativa do legado do Mestre King e Jorge Silva. Ver plataforma Lattes e redes sociais.

pobreza, pelo racismo, e pelo ódio – em contraponto com a força de suas produções culturais em diferentes áreas: dança, teatro, música, artes visuais.

A despeito da visão delimitada socialmente e culturalmente de que o homem negro pode estar em qualquer lugar, raros são os casos encontrados quando pensamos – por exemplo – quais são os nossos médicos, os nossos professores, os nossos governantes negros. No entanto, temos alguns espaços sociais, como é o caso da cultura e das artes, em que nas últimas décadas a masculinidade negra consegue de modo pontual quebrar esse paradigma. Nesse sentido, alguns bailarinos negros – tema de estudo deste trabalho – abriram, indiscutivelmente, espaço para uma visão diferente de masculinidade, especialmente de masculinidade negra e, mais especificamente ainda, de masculinidade negra na dança.

3. Homens negros e suas masculinidades dançantes

Geralmente, quando um homem começa a dançar, aprofundar-se em seus estudos no campo da dança e tornar a dança profissão, isso gera um estranhamento no meio social, tanto nos meios em que ele circula como na família. Dentro de uma visão ultrapassada, porém atual no Brasil, a dança não é considerada uma profissão, é entretenimento e é “coisa de mulher”, uma vez que ela não dá um retorno financeiro efetivo e tampouco *status de homem*. A noção de gênero autorizada pela sociedade sobre *para quem é a dança* e *quem pode dançar* está dirigida para o gênero feminino, muito em função de os gestos e dos movimentos serem leves e delicados, as roupas serem justas (malha, no caso do ballet). Conforme Duarte (2019, p. 112):

> Quando jovens meninos começam a dançar e a conviver no mundo da dança muito provavelmente enfrentarão um duplo preconceito: dentro da própria família e no contexto social. As expectativas e normas de gênero e, sobretudo, de sexualidade, são muito altas em relação ao mundo masculino padrão, conservador, especialmente a cobrança para se tornar um “homem de verdade”.

O ser “homem de verdade” seria estar dentro do padrão de homem autorizado pela sociedade ou fazer “coisas de homem”? Como seria o padrão de “homem negro de verdade”? Respostas à primeira questão não faltam, visto que as lentes heteronormativas para o padrão de homem estão naturalizadas pela sociedade. Sendo assim, “as relações que se produzem entre os indivíduos são

atravessadas não apenas pelo marcador gênero [...], mas também pela sexualidade [...]" (SEFFNER; PICCHETTI, 2016, p. 64-65). O autor e a autora ainda afirmam que a definição do aceitável ou não sobre a sexualidade e outras questões relacionadas aos gostos, em geral, definem seu papel social – o que pode gerar zonas de permissividade e intolerância, de proximidade e de afastamento, que, por sua vez, geram "[...] graves desigualdades políticas e sociais, levando até a violência" (*Idem ibidem*). Isso, consequentemente, alimenta a criação do cenário de exclusão e violência que é bastante conhecido pelas minorias sociais no Brasil. Em específico, nesse cenário está o homem negro, que é alvo constante de preconceitos e ameaças, principalmente dos setores de segurança da sociedade, representados pela polícia e pela justiça.

Em vista dessas considerações, os sujeitos desta pesquisa são indivíduos que desestabilizaram a normativa de homem, de homem negro e de como essa classe é vista e, de certa forma, normalizada por setores da sociedade. São eles: Rubens Barbot, Rui Moreira, Luiz de Abreu e Jackson Conceição. Contudo, conforme alguns exemplos citados nas entrevistas, quando um destes bailarinos deixa seus lugares que ocupam artisticamente para fazer ações do cotidiano, eles podem ser alvo de situações racistas, como por exemplo, serem confundidos como ladrões e marginais por serem homens negros. Portanto, gênero, raça e classe fazem a diferença. Mesmo com todas essas instabilidades estruturais e sociais são homens que conseguem dançar e se manter reconhecidos no campo na dança.

Rubens Barbot é gaúcho radicado no Rio de Janeiro; foi coreógrafo, bailarino e diretor da companhia de dança que leva seu nome, *Rubens Barbot Teatro de Dança*[6] (RJ), sendo esta uma das primeiras companhias de dança contemporânea negra do Brasil. Rui Moreira é paulistano, bailarino, coreógrafo, teve passagem marcante pelo Grupo Corpo[7] (MG) e nas companhias Cisne Negro[8] (SP),

[6] Fundada em 20 de agosto de 1990 no bairro de Quintino na cidade do Rio Janeiro, pelo coreógrafo e bailarino Rubens Barbot, natural da cidade do Rio Grande (RS) e radicado no Rio de Janeiro de 1989. A primeira Companhia Negra de dança contemporânea [...]. Barbot desenvolve, centralizando seu trabalho numa análise profunda dos gestos, movimentos e imagens que se desprendem dos corpos afro-brasileiros. (COMPANHIA..., 20--?, [*online*]).

[7] Fundado por Paulo Pederneiras em 1975, em Belo Horizonte, o Grupo Corpo estrearia no ano seguinte sua primeira criação, *Maria Maria*. [...] o balé ficou seis anos em cartaz e percorreu catorze países. [...] Hoje, tendo criado 39 coreografias, a companhia tem se apresentado em lugares tão distintos quanto a Islândia e a Coreia do Sul, Estados Unidos e Líbano, Itália e Cingapura, Holanda e Israel, França e Japão, Canadá e México. (GRUPO CORPO, 20--?, [*online*]).

[8] O Balé da Cidade de São Paulo é uma companhia de balé contemporâneo existente na cidade de São Paulo e um dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo. [...] o grupo é formado por

Balé da Cidade de São Paulo[9], Cia. Azanie (França), SeráQuê? (MG) e Rui Moreira Cia. de Danças (MG). Luiz de Abreu é mineiro; criou trabalhos que criticam os estereótipos do homem e da mulher negra na sociedade brasileira; entre eles estão: "Sonhos Quebrados", "Isadora", "A Magia da Bahia" e "O Samba do Crioulo Doido". Jackson Conceição (FlowJack[10]), por sua vez, é gaúcho, bailarino, coreógrafo e professor de Hip Hop em comunidades e projetos sociais; ademais, é bailarino da Ânima Cia. de Dança e foi bailarino da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre. No perfil destes artistas, é interessante notar que quase todos têm experiências em festivais internacionais e são reconhecidos em nível nacional como profissionais de dança, tendo em vista que todos passaram por companhias de dança remuneradas e de algum modo, mesmo que pontualmente, foram beneficiados por editais de cultura. No entanto, a dança é uma das áreas das artes das mais instáveis e de retorno financeiro precário. Ou seja, mesmo esses artistas desfrutem de reconhecimento no meio da dança profissional, o reconhecimento artístico simbólico certamente não equivale ao reconhecimento econômico, algo a analisar na pesquisa em andamento.

Figura 1: Rubens Barot.
Foto: Vitor Hugo Alves.

Através desses participantes-colaboradores citados acima, esta pesquisa propõe-se a pensar como essas masculinidades romperam o que estava "pré-

34 bailarinos de sólida formação artística e atua na programação do Theatro Municipal. (BCSP, 20--?, [*online*]).

[9]É considera uma das melhores companhias contemporâneas do país completou em 2019 42 anos de existência. (CISNE..., 20--?, [*online*]).

[10] Nome artístico, porem será a opção de referência nesta pesquisa pelo nome é de Flow que é mais conhecido.

ISSN: 2238-1112

determinado" pela sociedade para esses sujeitos, demostrando o potencial representativo de cada um na esfera do sensível, mas também no campo social e cultural. Propomo-nos a pensar em que medida a percepção e os sentidos abrem caminho para se permitirem deixar levar pela experiência. Assim, fica entendido que uma pessoa não é mais ou menos capacitada e reconhecida socialmente que a outra pelo fato da cor de sua pele, mas, sim, tal reconhecimento e capacidade estão relacionados ao capital social, cultural e corporal que ela possui.

O capital social está ligado ao corpo e a tudo aquilo que é construído, produzido e absorvido no meio social, pois, conforme afirma Silva (2009, p. 1):

> O corpo social refere-se à dimensão do corpo na qual é possível perceber as inscrições e marcas sociais e está ligado à ideia de que o corpo é construído pela sociedade. É no jogo social que serão definidas as diferentes hierarquias de modelos de corpos e, portanto, um corpo ideal.

Desse modo, a masculinidade negra na dança vem quebrar paradigmas hegemônicos do que se entende por masculinidade, comumente naturalizada, assim como sobre a masculinidade negra. Nesse sentido, o que se entende por capital, no senso comum, restringe-se a questões econômicas e monetárias. Conforme Bourdieu (1994, citado por SILVA, 2009), o capital não deve ser confundido somente com riquezas e bens materiais e econômicos, mas, sim, deve ser visto como uma série de aquisições conquistadas por meio de práticas e experiências legitimadas em um determinado espaço/tempo social. Para a autora, "[...] o corpo é uma dimensão fundamental que concentra um dos principais capitais da dança [...]"; nesse âmbito, o capital corporal do bailarino "[...] compreende elementos como dimensões, forma, aparência, mas também as técnicas corporais em dança" (SILVA, 2009, p. 4).

Assim, pode-se entender como foram construídos os dois tipos de capitais que cada bailarino desta pesquisa possui, visto que cada um adquiriu-os dentro de estéticas específicas de dança. É interessante observar que, no caso de Rubens Barbot – que foi quem criou a primeira companhia de dança brasileira focada na cultura negra e com bailarinos negros, a *Cia. Negra de Dança Contemporânea* – há um vasto repertório de criações[11] concebidas por ele. Isso resulta da troca de saberes, vivências, experiências, convívios, práticas de dança em aulas, cursos e no próprio ato de dançar e de criar suas coreografias. É de se pensar: *qual é o impacto*

[11] Ver sobre suas criações em: http://ciarubensbarbotteatrodedanca.blogspot.com/

social que a presença de um homem negro na dança gerou naquele momento? Isso chamou a atenção de algum setor social ou ficou restrito a um grupo? Ainda, qual é o poder representativo que seus trabalhos significam nos dias de hoje? Têm algum valor? Essas e outras são questões relacionadas a Barbot e aos outros bailarinos que estou elaborando nessa investigação.

Desse modo, o poder representativo sobre a masculinidade negra, neste estudo, recai sobre suas presenças cênicas, uma vez que estas ocupam um espaço de poder que não é o mesmo de outras áreas, mas sim do campo das artes da cena, que, por sua vez, podem ter uma função reivindicatória através da arte. Este aspecto é completamente significativo se olharmos para o ponto de vista das desigualdades e dos apagamentos por que essas pessoas passaram e ainda passam. Para compreender esse apagamento, torna-se importante abordar a temática do negro, sobretudo na dança de cena, relacionada a todo o processo sócio-histórico-cultural brasileiro. A partir do momento em que se considera a dimensão de que as masculinidades negras na dança são uma categoria artística e política, é preciso instaurar lugares de discussão, bem como de produção cênica, de modo que esta possa ser multiplicada, difundida e documentada.

A concepção de que as masculinidades negras na dança são uma categoria artística e política vem da proposição de Patrick Acogny (2017) ao expor que:

> [...] “danças negras” é, pois, uma denominação ao mesmo tempo artística e política. Ela incita a deslocar o aspecto estético das práticas para além do continente africano, na medida em que os povos do Norte da África também são africanos, mas onde as práticas coreográficas se distinguem das danças subsaarianas aproximando-se mais das danças orientais e árabes. Consequentemente, as danças negras integram as danças dos descendentes históricos dos africanos espalhados pelo mundo e localizados geograficamente fora da África, na medida em que muitos desses artistas consideram o vínculo com a África algo essencial para sua identidade. (ACOGNY, 2017, p. 152-153).

Por esse ângulo, é fundamental que o caráter artístico e político de tais masculinidades no Brasil seja avaliado, uma vez que aborda as questões artísticas ligadas à política no nível de afirmação, reivindicação e representação que contribui para a formação de suas identidades. Nesse viés, traços da herança cultural trazida da África, imbuída de significados, permanecem com seus predecessores como fonte de inspiração e pertencimento a uma raça, a uma tradição. Assim, as danças e

as criações de cada bailarino pesquisado, de alguma forma ou de outra, carregam consigo resquícios deixados por seus ancestrais[12].

A respeito das danças negras, Acogny (2017) afirma que elas se declaram como “algo estratégico”, não se limitando em definir, mas sim “incluir e abrir”. Ou seja, para a autora, “ao assumir tal denominação, o artista negro pode compreender o olhar do outro assumindo o que ele é, rejeitando toda e qualquer fantasia projetada sobre ele” (2017, p. 153). Infere-se, portanto, que está implícita nisso a criminalização, a fetichização, a excessiva sexualização, entre outras marcas sobre os corpos de homens negros, e estes devem assumir-se como realmente são como seres humanos e não corroborar o imaginário coletivo.

Contudo, pode-se entender também como o caráter relacional constrói e associa o gênero como definidor das relações de poder e de hegemonia. Para isso, Duarte (2019, p. 80) afirma que:

> A categoria de gênero, a partir de uma visão construcionista do social, configura-se como uma ferramenta analítica e, ao mesmo tempo, política, uma vez que articulada à(s) sexualidade(s) e a outros marcadores culturais acaba funcionando como um organizador cultural e destacando o caráter relacional das práticas sociais.

Dentro desse contexto, as masculinidades negras na dança operam como um sinalizador das diferenças, como sendo um importante passo para a busca da representatividade, do pertencimento e do reconhecimento dos potenciais criativos. Frente à crescente onda de racismo e intolerância com relação às diferenças de raça, classe, etnia e orientação sexual em nossa atualidade, demonstrar resistência é fundamental e urgente em tempos conturbados. São fatos históricos completamente cabíveis naquilo que Césaire (2010) afirma sobre alguns aspectos acerca do que seja negritude “A Negritude resulta de uma atitude proativa e combativa de espírito. Ela é um despertar; despertar de dignidade. Ela é uma rejeição; rejeição à opressão. Ela é a luta, isto é, a luta contra a desigualdade” (CÉSAIRE, 2010, p. 109). Em vista disso, tais associações fazem-se necessárias, visto que são uma resposta aos destratos sofridos pelos povos negros.

[12] Esse tema está em desenvolvido na pesquisa.

ISSN: 2238-1112

Figura 2: FlowJack. Foto: Luciana Canello.

Essa é uma percepção que certamente norteia os artistas que vivem de sua arte e resistem bravamente aos constantes ataques ao seu campo de trabalho no meio cultural, sobretudo após os desmontes que essa área vem sofrendo nos últimos anos e mais intensamente na gestão atual do país.

Portanto, aquela afirmação citada no início deste texto, de que a dança não é uma profissão e não dá retorno financeiro, infelizmente, tem um fundo de verdade no contexto em que vivemos. Falar de sujeitos pretos dançantes dentro de um mundo desigual e (pré)conceituoso implica conhecer suas formações, suas realidades, seus gostos, suas rotinas, suas práticas de dança, suas estratégias de resistência. Sobre isso é que este estudo em andamento visa a compreender, documentar e analisar.

Luciano Correa Tavares
UFRGS/PPGAC
lucianocorreatavares@gmail.com
Luciano Correa Tavares é doutorando em Artes Cênicas e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Formado em Biblioteconomia pela UFRGS. É idealizador e organizador da mostra Masculinidades Negras na Dança.

Suzane Weber da Silva
UFRGS/PPGAC
ssuzaneweber@gmail.com
Suzane Weber da Silva é professora associada do Departamento de Teatro e integra o PósGraduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Doutora em estudos e práticas das artes pela Université du Quebéc a Montreal (UQAM/CA). Realizou pós-doutorado na Coventry University (UK). Atriz e bailarina.

Referências

ACOGNY, Patrick. **As danças negras ou as veleidades para uma redefinição das práticas das danças da África**. Rebento, São Paulo, n. 6, p. 131-156, maio 2017.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W.. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 424, jan./abr. 2013 Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em: 8 jan. 2020.

DUARTE, Gustavo de Oliveira. Masculinidades dançantes em Pelotas/RS. **Paralelo 31**, n. 7, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/10594>. Acesso em: 10 jan. 2020.

DUARTE, Gustavo de Oliveira. Homens que dançam: sexualidades e envelhecimento na cena e na docência contemporânea. **Educação, Artes e Inclusão**. Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 106-126, jul/ago. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/12731/pdf>. Acesso em: 13 jan. 2020.

HANNA, Judith Lyne. **Dança, sexo e gênero**: signos de identidade, dominação e desejo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

KABENGUELE, Munanga (Org.). **Cem anos e mais de bibliografia sobre o negro no Brasil**. São Paulo: USP, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MUYLAERT, Camila Junqueira. *et. al.* Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. **Rev. Esc. Enferm.**, USP, n. 48, p. 193-199, 2014.

SILVA, Suzane Weber da. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2009. São Paulo: USP, 2009.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica. *In*: Gerhardt, Tatiana Engel; Silveira, Denise Tolfo. (Orgs.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 32.

SEFFNER, Fernando. PICCHETTI, Yara de Paula. A quem tudo quer saber, nada se lhe diz: uma educação sem gênero e sem sexualidade é desejável?
Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v. 24, n. 1, p. 61-81, jan./abr. 2016. Disponível em: https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/6986. Acesso em: 10 jan. 2020.

SOBRE crime e castigos. **Vitor Chaves e Rafael Braga**. Cambridge: [s.n], 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B7TyMJ8pHj8/. Acesso em: 12 jan. 2020.

SOUZA, Rolf Malungo de. Falomaquia: homens negros e brancos e a luta pelo prestigio da masculinidade em uma sociedade do Ocidente. **Antropolítica**. Niterói, n. 34, p. 35-52, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/168>. Acesso em: 28 dez. 2019.

TAVARES, AVARES, Luciano Correa. **Um olhar sobre as gestualidades provisórias em IN/Compatível? e Tempostepegoquedelícia**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós- graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/170493>. Acesso em: 2 jun. 2021.

ISSN: 2238-1112

Técnica Silvestre online: novas possibilidades da dança trazidas pela pandemia de coronavírus

Marcela Botelho Brasil

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Em abril de 2020, num contexto de proliferação mundial do coronavírus e de abrupto isolamento social, a Técnica Silvestre iniciou a promoção de ações artístico-educativas de maneira online. Estas novas possibilidades da dança mediada pela internet trouxeram a relevância do trabalho em *família* e a construção de uma identidade da Técnica não centrada apenas nas figuras das matriarcas que vieram antes. Buscando Gilroy (2007) para refletir sobre esta identidade enquanto instituição, que apesar de compartilhada, não apresenta o enfraquecimento das individualidades de cada guia deste processo, mas pelo contrário, tem contribuído ainda mais para que a criação de Rosangela Silvestre siga em constante desenvolvimento, trazendo, inclusive, o repensar da palavra *técnica* como algo estático. Convocando Oliveira (2007) para contribuir com o olhar sobre ancestralidade, segue urgente o reconhecimento desses saberes e fazeres diaspórico-africanos perante instituições de pesquisa e universidades brasileiras, considerando a conexão destas danças com suas lutas histórico-sociais e políticas em torno das questões das minorias e seus protagonistas, de acordo com Ferraz (2017). O estudo de caso da Técnica Silvestre reafirma esta urgência, assumindo seu papel de referência nos processos de preservação e transmissão deste conhecimento ancestral, neste modo online de existir - e resistir - da arte, da educação, da dança e suas possibilidades do porvir.

Palavras-chave: DANÇA. TÉCNICA SILVESTRE. ONLINE. PANDEMIA.

Abstract: In April 2020, in a context of worldwide proliferation of the coronavirus and abrupt social isolation, Silvestre Technique started to promote artistic-educational actions online. These new possibilities of dance mediated by the internet brought the relevance of *family* work and the construction of an identity of this Technique not centered only on the figures of matriarchs who came before. Seeking Gilroy (2007) to reflect on this identity as an institution, which despite being shared, does not show the weakening of the individualities of each guide in this process, but contrary, has contributed even more to the creation of Rosangela Silvestre continues in constant development, bringing even the rethinking of the word *technique* as something static. Convoking Oliveira (2007) to contribute to looking at ancestry, there is an urgent need to recognize these diasporic-African knowledge and practices in Brazilian research institutions and universities, considering the connection of these dances with their historical-social and political struggles around the issues of minorities and their protagonists, according to Ferraz (2017). The Silvestre Technique case study reaffirms this urgency, assuming its role as a reference in the processes of preservation and transmission of this ancestral knowledge, in this online way of existing - and resisting - of art, education, dance and its possibilities for the future.

Keywords: DANCE. SILVESTRE TECHNIQUE. ONLINE. PANDEMIC.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Contextualização do objeto de estudo: a Técnica Silvestre

Em 1982, Rosangela Silvestre[1] deu início aos primeiros estágios de estruturação de uma dança, que ao longo do tempo se consolidou como uma técnica contemporânea com raízes afro-brasileiras. A organização desta dança, que segue em constante evolução e que tem uma profunda base filosófica inspirada em fontes ancestrais, recebeu o nome de sua criadora, passou a ser conhecida por Técnica Silvestre e foi mundialmente difundida pela tradução para o inglês: *Silvestre Technique*.

A Técnica Silvestre traz em sua fundamentação uma concepção de corpo que se expressa em constante conexão com o universo, na qual se sustentam propostas de movimento com o objetivo de proporcionar ao praticante um processo de treinamento físico e expressivo, independentemente do nível ou experiência anterior que apresentem. Este conceito foi nomeado por Rosangela Silvestre de *corpo-universo* e é um dos exemplos do vocabulário próprio utilizado por esta técnica.

O *corpo-universo* é concebido utilizando como símbolos três triângulos formados no corpo: o triângulo da intuição, percepção e visualização, localizado do topo da cabeça aos ombros, atualmente mais referenciado como *triângulo da inspiração*, ele aponta para cima simbolizando a conexão com o universo; outro triângulo é o *triângulo da expressão*, que se localiza desde os ombros até o umbigo, apontando para baixo; e o *triângulo do equilíbrio* localizado do quadril até os pés, com uma maior extensão longitudinal e também direcionado para baixo.

Na Técnica Silvestre, esses três triângulos estão ligados aos quatro elementos da natureza: *terra*, *água*, *ar* e *fogo*. O elemento *terra* conecta-se com o *triângulo do equilíbrio*, que dá uma sensação de aterramento e estabilidade. A *água* conecta-se com o *triângulo da expressão*, o que permite experimentar fluidez e continuidade, associando-se ainda aos movimentos de contrações e ondulações do

[1]Rosangela Silvestre é coreógrafa, dançarina, instrutora de dança e criadora da Técnica Silvestre. Natural de Salvador, Bahia, ela é bacharel em Dança e pós-graduada com Especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ela pesquisou dança e música no Brasil, Índia, Egito, Senegal e Cuba, formando esta paleta eclética de movimentos e que alimentam a sua técnica em constante evolução. Ela adquiriu formação em outras técnicas de dança: Martha Graham, José Limón, Lester Horton, Katherine Dunham, barra ao solo, balé clássico, experimentando ainda diversas expressões como a dança-teatro alemã, danças contemporâneas, folclóricas, bem como danças tradicionais da África e outros continentes. Os seus instrutores incluem Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King), Mercedes Baptista, Clyde Morgan, Carlos Moraes, Nelma Seixas, entre outros, a partir do final dos anos 1970.

ISSN: 2238-1112

centro do corpo. O elemento *ar* está também conectado ao *triângulo da expressão,* trazendo a sensação de liberdade de movimento, e pode ser experimentado pelas possibilidades de giros e saltos, torções e espirais. *Fogo* é o elemento que se conecta com o *triângulo da inspiração*, que nesta técnica é associado a qualidades de determinação, força de vontade e ataque na fluência do mover corporal, mas também em estreita relação com as ideias de intuição, visualização e percepção, que nutrem conceitos relacionados à espiritualidade.

Aos elementos da natureza são também associadas as simbologias de orixás: características, cores, fluências e suas próprias essências. O estudo destas simbologias apresenta as conexões entre os ritmos e o movimento tradicional, arquétipos e histórias, das danças de orixás interpretadas como uma forma de arte, proporcionando descobertas do simbolismo sagrado que inspira cada corpo a dançar e reconhecendo Orixá como a essência do universo e do movimento.

Além disso, a Técnica Silvestre traz a fundamentação dos *chakras*, canais energéticos do corpo utilizados para potencializar a conexão interna com a verticalidade e o alinhamento dos bailarinos e demais praticantes da técnica.

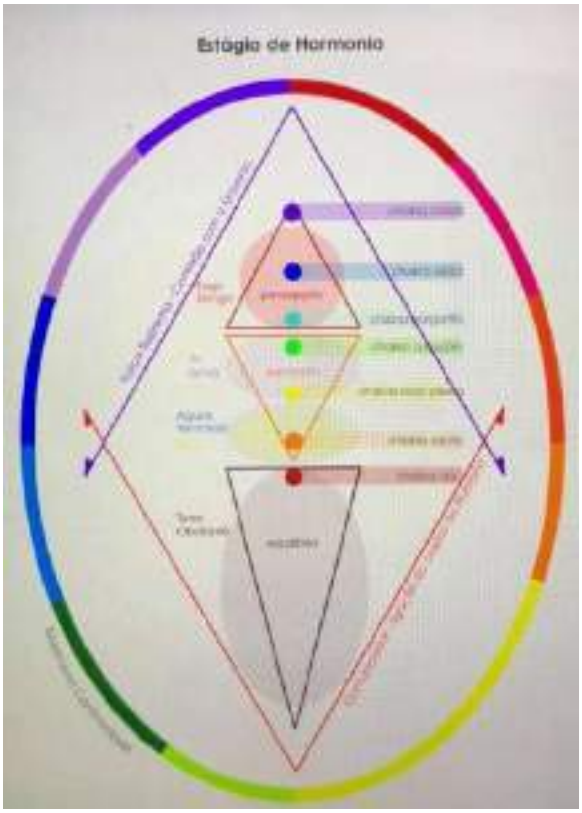


Fig. 1: Imagem idealizada por Rosangela Silvestre como referência da concepção de *corpo-universo*. Produzida por Jahlyn Karuna.

ISSN: 2238-1112

2. Panorama das ações online da Técnica Silvestre desde abril de 2020

O ano de 2020 trouxe a proliferação mundial do vírus COVID-19 e os impactantes desafios de isolamento social, fechamento de fronteiras, paralisação de atividades de educação e cultura e, no caso da dança, as impossibilidades: dos workshops em estúdios, do contato entre corpos de diferentes convívios sociais, da realização de espetáculos presenciais, dentre outros.

Em março de 2020, enquanto a pandemia chegava ao Brasil, foi realizado o primeiro contato do que viria a ser o time de professores que iniciou as atividades online como continuidade aos trabalhos de dança da Técnica Silvestre, que acabara de celebrar a sua 25ª edição do curso Intensivo de janeiro de forma presencial. Nesta equipe online, ou como se diz no vocabulário Silvestre, nesta *família* estavam: Rosangela Silvestre, Vera Passos, Deko Alves, Tamara Williams e Marcela Brasil.

Contando com o suporte da plataforma *Zoom Cloud Meetings*, através da Profa. Tamara Williams, vinculada à estadunidense Universidade de Norte Carolina de Charlotte[2], foi aberto, em abril de 2020, o primeiro mês de experiências de dança online e ao vivo, com um programa que promovia aulas introdutórias sobre os fundamentos da Técnica Silvestre, seguidas pelo processo de treinamento com as *conversações* de movimento baseadas na cultura afro-brasileira e nas simbologias de orixás.

Logo na primeira semana, foi notória a importância do trabalho em *família*, uma vez que os problemas de instabilidade da internet de determinado professor eram superados por esta interação entre a equipe de trabalho, de forma que a continuidade do processo era preservada. Outra constatação inicial foi a importância do letramento digital, uma vez que era preciso também instruir como atuar neste ambiente virtual, como utilizar a plataforma em diversos dispositivos, orientando a exigência da disponibilidade dos vídeos dos participantes sempre abertos e microfones desativados, com a possibilidade do uso do chat para perguntas, dúvidas ou reflexões.

Para este primeiro mês de experiências online, com início no dia 6 de abril de 2020, foram ofertados dois diferentes horários para aulas de Técnica Silvestre às segundas, quartas e sextas: das 12 às 14 horas e das 18 às 20 horas, no horário do Brasil, mas visando atender e abraçar a interessados na prática em diferentes fusos

[2] *University of North Carolina at Charlotte* - UNCC.

ISSN: 2238-1112

horários. Às terças e quintas, no horário das 12 às 14 horas, dando continuidade à iniciativa de Vera Passos, foram oferecidas aulas de Barra ao Solo, replicando a ideia dos programas Intensivos, nos quais outras técnicas também fazem parte do processo de treinamento em Técnica Silvestre.

A oferta online foi um sucesso, reuniu a comunidade Silvestre em diferentes partes do mundo e o resultado é que mês após mês, a demanda foi crescente, gerando novos processos em diferentes horários para atender aos interessados também na Austrália, Nova Zelândia, Japão, continente europeu, dentre outros.

Em agosto, foi oferecido o primeiro Intensivo de Técnica Silvestre online, o espaço da escola virtual se fortaleceu com a aquisição de seu próprio domínio na plataforma Zoom e a Técnica Silvestre segue, assim, mantendo as tradicionais iniciativas dos programas de treinamento intensivo que aconteciam presencialmente na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB, no centro histórico de Salvador, nos meses de janeiro e agosto.

Os músicos que faziam parte da *família*, Alysson Bruno e Renato Pereira, vieram somar também ao Intensivo online, além da presença de Luciano Xavier, que já atuava nas aulas de Simbologia oferecidas às sextas-feiras desde o mês de maio de 2020. Para o Intensivo, também participaram dos controles de frequência a equipe de produção que há longas datas atuava nos cursos presenciais: Emilena Santos e Samantha Carvalho. Havia uma limitação de 100 participantes por reunião, e por haver praticantes que excediam este número, isto ocasionou a divisão em dois grupos em diferentes reuniões, o que foi possibilitado mais uma vez pela parceria com o domínio da plataforma de Tamara Williams que serviu de anfitriã destas reuniões também durante o mês de agosto, além de sua atuação como professora da Técnica Silvestre.

Na finalização do Intensivo, houve a mostra artística com as composições coreográficas dos dois grupos trabalhados separadamente nas aulas de Técnica Silvestre, de forma a celebrar as mostras realizadas tradicionalmente na sala Céu da Escola de Dança da FUNCEB.

Um dos projetos que caminhava em paralelo com as aulas online da técnica foi o desenvolvimento de ilustrações pelo artista Rodrigo Chakra, que iniciou uma série de estudos e produções de material técnico, didático e artístico sobre o entendimento dos triângulos e do *corpo-universo*, com enfoques anatômicos

ISSN: 2238-1112

combinados aos símbolos idealizados por Rosangela Silvestre. Após inúmeros diálogos - para definição de detalhes desde cores até intenções, à esta mais recente representação do *corpo-universo* foi acrescentado um corpo. Um corpo humano, metade ossos, metade músculos, que recebeu as influências dos materiais compartilhados nas aulas de cinesiologia, ministradas por Marcela Brasil, que aconteciam como introdução de algumas aulas do processo de treinamento online. Esta nova possibilidade de compartilhamento de tela trazida pela tecnologia, permitiu a curadoria de vídeos e animações para abordagem dos estudos do corpo, fazendo conexões das possibilidades biomecânicas de cada articulação com movimentos sugeridos pela Técnica Silvestre.

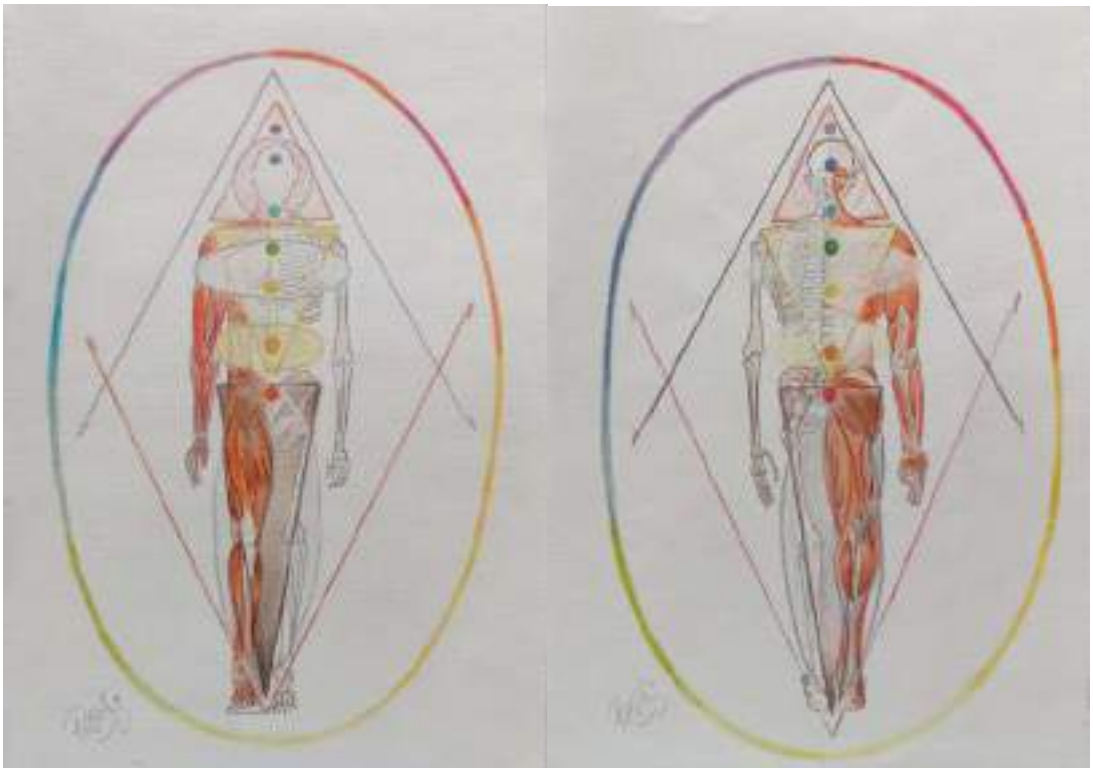


Fig. 2: *Corpo-universo*, 2020. Trabalho do artista Rodrigo Chakra em comunhão com as concepções de *corpo-universo* de Rosangela Silvestre.

Assim, foi elaborada esta arte, envolvendo conceitos de anatomia para representação do corpo, neste recorte em plano coronal ou frontal, que divide o corpo em ventral ou anterior e dorsal ou posterior - frente e costas, de forma a representar as dualidades, contudo, sem separar este corpo físico das simbologias. O advento da funcionalidade do uso de recursos de imagem, suas várias leituras possíveis e reflexões sobre as temáticas diárias da técnica, possibilitaram a integração com as artes visuais, também através de outro artista, que participou como convidado de uma das aulas de Simbologia. Adinelson Àkànbi Ode, que

também contribuiu com suas pinturas sobre ancestralidade e seus estudos sobre a língua iorubá, inspirando a contação de histórias ancestrais relacionadas às divindades de matrizes africanas.

Outra atividade também desenvolvida ao longo de 2020 foi o grupo de estudos em Técnica Silvestre, que contava com a participação da equipe de professores: Rosangela Silvestre, Vera Passos, Deko Alves, Tamara Williams, Marcela Brasil, tendo como convidadas Vanessa Oliveira e Ágata Matos, que posteriormente também se tornaram professoras da equipe online, e ainda Jenifer Ferraro e Adriana Lanteri, também professoras de dança na Argentina que trabalham com princípios da Técnica Silvestre. O grupo de estudos começou suas reuniões em setembro, reunindo-se duas vezes por semana, às segundas e quartas das 18 às 19:30 horas, trazendo como temáticas reflexões sobre a definição de Técnica Silvestre, a troca de experiências pedagógicas e observações sobre a metodologia aplicada às aulas online, o estudo das conversações de movimento e suas modificações e variações ao longo do seu desenvolvimento.

Virtualmente, a Técnica Silvestre vai se consolidando como promotora não apenas de workshops pontuais concentrados nas pessoas de Rosangela Silvestre e Vera Passos, como também se fortalece enquanto instituição mantenedora de cursos regulares: de Técnica Silvestre, Simbologia dos Movimentos dos Orixás, Barra ao Solo, Cinesiologia, Dança Capoeira, Alongamento, dentre outros.

As demandas organizacionais ultrapassaram a administração de e-mails e se estenderam para o alimento das redes sociais – demandas da nova era - gerando muita produção de conteúdo visual, resgate de vídeos antigos, ativando a memória e história da Técnica Silvestre, assim como também os compartilhamentos de gravações dos atuais processos online. Tarefas de atenção diária, sem folgas nos finais de semana, como a atualização da página no Instagram @silvestretechnique. Estas atividades são gerenciadas e efetuadas por Tamara Williams e Marcela Brasil.

Como já é comum nos processos de treinamento intensivos realizados tradicionalmente nos meses de janeiro e agosto, as aulas acontecem simultaneamente em português e inglês, uma vez que o público presente nas aulas demanda por estes dois idiomas. Além da comunicação verbal, foi criada uma metodologia na qual um professor assumia a função de guiar os movimentos, e pela dificuldade em ver os alunos movendo através das telas dos dispositivos, a tarefa

das correções contemplando os detalhes ficava a cargo dos demais professores, atentos à observação e cuidado com os alunos. Outra tarefa importante, que cabe ao anfitrião da reunião, é administrar a dinâmica de entrada dos participantes na sala virtual, destacar o vídeo do orador, dividir o grupo manualmente em diferentes salas, manter áudios desligados e responder mensagens através do *chat*. Com o aprendizado do uso da plataforma, foi adicionada a possibilidade do coanfitrião, que tem a habilidade de dar conta de algumas destas tarefas.

Durante o percurso online em 2020, a equipe de professores cresceu e recebeu a Vanessa Oliveira como parte desta família de guias de movimento, iniciando com Técnica Silvestre, mas propondo também aulas como Alongamento com estudos anatômicos da fáscia. Posteriormente, Ágata Matos também iniciou seu processo guiando as aulas de Silvestre para o grupo da noite.

O início de 2021 marca a 26ª edição do Intensivo de janeiro, pela primeira vez na modalidade à distância. Para controle dos registros, foi confeccionada uma ficha de inscrição online, que consiste também numa anamnese de saúde, além de abarcar questões relativas ao uso da imagem em redes sociais em postagens relacionadas à Técnica Silvestre. Contando com a participação ativa de sete professores durante este processo Intensivo, foram divididos três grupos de trabalho para que se possa apreciar melhor cada estudante, oferecendo cuidados e orientações mais personalizadas. Além do processo de treinamento oferecido de 4 a 29 de janeiro de 2021, de segunda à quinta-feira das 12:30 às 14:30 horas, foram oferecidas, às sextas-feiras, aulas diversas às 11:30 horas – Dança Capoeira, Barra ao Solo, Balé e Alongamento - seguindo com a aula de Simbologia dos Orixás das 12:30 às 14 horas, que contou com a presença de convidados também ligados às danças negras e à preservação do conhecimento da diáspora africana. A mostra intitulada *Entrelaços* reuniu as criações desenvolvidas com os três grupos de estudantes, intercaladas às performances das professoras Ágata Matos e Marcela Brasil e à cerimônia final ao som de Luciano Xavier e seus toques e cantos para Oxumaré, com a celebração da dança de todos os participantes e convidados para este evento online, resgatando laços ancestrais que guiam, transformam e transmutam energias da terra, fincando raízes através da dança e multiplicando saberes que, regados de poesia, nutrem e curam pelo poder das mãos e dos vínculos fortalecidos pelos entrelaços nunca esquecidos.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Fevereiro trouxe os módulos de *Aprofundamento em Técnica Silvestre,* com uma proposta de três meses de estudos, com aulas ministradas por Rosangela Silvestre às segundas, terças e quartas das 10:30h às 12:00h e outra turma das 18:00h às 19:30h. Ainda em fevereiro, após duas semanas de pausa depois do Intensivo, foi retomado o Processo de Treinamento, contando com a estreia da professora Lucimar Cerqueira nas aulas online.

Assim, dando continuidade, mês após mês, ao processo de treinamento mediado pela internet, em abril completou-se um ano de Técnica Silvestre online. Outro marco bastante significativo foi o lançamento do livro de Tamara Williams: *Dando vida ao movimento: a Técnica de Dança Silvestre*[3]*,* que foi publicado pela editora McFarland nos Estados Unidos. Em seu livro, Tamara Williams, que estudou extensivamente com Rosangela Silvestre no Brasil, situa a técnica da dança na história espiritual e cultural dos afro-brasileiros e, em particular, na mobilização política e social dos negros brasileiros nos anos 1970 na Bahia. Em seguida, ela investiga e analisa minuciosamente a teoria e a prática da Técnica Silvestre, tanto codificando o movimento quanto destacando sua conexão com a resistência, o fortalecimento e a cura, como uma extensão das tradições espirituais de dança de africanos escravizados no Brasil.

Nos bastidores de todas estas ações, se fortaleceu o *chamado* por um espaço físico para a Técnica Silvestre em Salvador - Bahia, lugar de suas raízes, de onde a cultura afro-brasileira foi aos poucos sendo exportada e valorizada pelo mundo. A campanha por esta casa para a Técnica Silvestre teve início no final do ano de 2020, em aliança com outras instituições que divulgam a cultura brasileira pelo mundo, a exemplo da parceria com o *International Samba Congress*, entidade promotora de workshops de arrecadação de fundos em prol da aquisição e construção deste espaço de dança e cultura no centro histórico de Salvador.

O grande passo na aquisição deste espaço físico gerou a formação de uma associação, como organização responsável pela administração desta casa, que visa receber todas as *famílias* interessadas no estudo da Técnica Silvestre e das raízes afro-brasileiras que estão dentre os seus movimentos e fundamentos. Destarte, a Silvestre Associação Cultural foi registrada em 15 de dezembro de 2020, como uma nova luz de esperança para as artes que nasce em plena pandemia. Os

[3]Título original: *Giving life to movement: the Silvestre Dance Technique.*

primeiros associados que deram corpo a esta organização foram: Emilena Santos, Deko Alves, Adinelson Okanbi Ode, Rodrigo Chakra, Marcela Brasil, Vanessa Oliveira, Lucimar Cerqueira, Samantha Carvalho, Hélio Oliveira e Cléber Trindade.

O primeiro evento da Silvestre Associação Cultural acontece de forma online em 19 de junho de 2021, como um abre-alas do projeto *Vamos Arte-cular,* que trouxe uma aula-performance com a temática *Simbologia de orixá: herança e inspiração,* reunindo a família de artistas: Rosangela Silvestre, Marivaldo dos Santos e a Yalorixá Mainha da Bahia. A transmissão diretamente da sua sede ainda em construção, um pavimento localizado na Praça da Sé - Centro de Salvador, contou também com a participação do pintor Rodrigo Chakra, que em articulação com as iniciativas de dança, elabora pinturas de telas inspiradas nas ações da Técnica Silvestre e nas simbologias de orixás. O quadro *Benção da mãe Oxum*, 2021, se constituiu como a primeira obra elaborada para esta articulação, marcando assim, o início das ações desta associação.

3. Reflexões sobre fontes ancestrais e identidade

Mais de um ano já se passou após o início desta iniciativa online da Técnica Silvestre, mas as medidas restritivas de enfrentamento à pandemia ainda perduram no Brasil. A escola online se fortaleceu com a aquisição do próprio domínio na plataforma Zoom, a *família* de professores e artistas envolvidos cresceu, novos projetos online de forma independente surgiram e as janelinhas virtuais vão se consolidando como possibilidade de resistência dos saberes da diáspora africana intrínsecos à prática e ensino da Técnica Silvestre.

Vale a pena ressaltar, que as fontes ancestrais que inspiram muitos dos conceitos da Técnica Silvestre, têm também conexão com os povos originários deste território hoje chamado Brasil. Estas inesgotáveis fontes de inspiração se revelam nas propostas de harmonia e simbiose com a natureza, no reconhecimento das produções como construções coletivas e no próprio conceito de *família* como uma extensão da comunidade, dentre outros aspectos. Estas percepções foram recentemente aguçadas durante o componente curricular: *Saberes, arte e educação indígena*, da Pós-graduação Latu Sensu em Arte-Educação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Certamente, as mensagens destas tenras descobertas justificam a escrita de um novo artigo científico, com a citação e

ISSN: 2238-1112

referência de autores das culturas indígenas, como valorização de seus fazeres próprios, de suas lutas políticas, de suas necessárias representatividades na sociedade brasileira, sempre no plural, tamanha é a diversidade de seus povos, saberes e conhecimentos. Por ora, ressalta-se que a generosidade de Rosangela em compartilhar de forma tão aberta a Técnica Silvestre com o mundo tem também raízes indígenas.

Documentar parte desta história é um dos objetivos deste estudo, que valoriza as descobertas durante o percurso das aulas remotas. Hoje, não é novidade entrar numa reunião online, obedecendo à ética de manter microfones desligados e enviar dúvidas e comentários através do bate-papo. Metodologias que foram sendo experimentadas e construídas nestas aulas de dança online e síncronas. Foi preciso adaptar-se ao guiar movimentos à distância, dar conta da relação com as câmeras dos dispositivos, a fim de conseguir demonstrar as intenções de cada ação. Foi dada atenção especial à tridimensionalidade dos triângulos, as suas existências não apenas na parte frontal dos corpos, mas sim, em multidimensões, com múltiplos sentidos e possibilidades. Novo desafio foi encontrar outras maneiras de sugerir correções sem poder tocar os corpos com as mãos. Os corpos foram tocados por palavras, pela interação com objetos do cotidiano, pela necessária escuta das comunidades em diferentes partes do mundo, falando línguas distintas e reunidas pela força das lições já compartilhadas, sobretudo pelas matriarcas que vieram antes, ou até mesmo, tendo a primeira aula deste modo remoto, com uma diversidade de professores.

Com o advento das aulas online, observa-se que a própria identidade da Técnica Silvestre, apesar de sustentada por fortes referências matriarcais destas ancestrais vivas, começa a conquistar um caráter enquanto instituição, uma vez que as adaptações ao mundo digital marcaram a relevância do trabalho conjunto em *família,* funcionando como fonte de nutrição de jovens professores e artistas que hoje atuam nos processos de treinamento promovidos online sob o respaldo deste nome.

Pensar identidade convoca questões trazidas por James Baldwin (apud Paul Gilroy, 2007) e as considerações das armadilhas entre identidade e política, sobretudo nas transferências diretas de identidades compartilhadas. Na Técnica Silvestre, os sucessores deste legado têm liberdade para desenvolver suas individualidades, contribuindo ainda mais para uma proposta de dança não-estática,

ISSN: 2238-1112

viva, em constante desenvolvimento e reestruturação. Sobre identidade e as conexões desta Técnica com a diáspora africana, reflete-se sobre como "a diáspora fornece pistas e indícios valiosos para a elaboração de uma ecologia social de identidade e identificação cultural que nos leva para muito além do dualismo inflexível da genealogia e da geografia" (GILROY, 2007, p.154).

A pandemia trouxe à cena uma revolução poderosa com a ampla exploração do recurso dos ambientes virtuais mediados pela tecnologia, que se constituiu numa forma de atenuar fronteiras geográficas neste fazer-saber centrado no corpo. Seus aprendizados através das vivências com o movimento, sugerem como hipótese que este período de constante reinvenção seguirá presente nas metodologias de ensino da dança pós-pandemia, bem como nas práticas artísticas do porvir. O existir – e resistir – com esta mediação da internet propiciam também a reafirmação da manutenção da sabedoria diaspórica africana, através das diversas *conversações* com o corpo propostas pela Técnica Silvestre. O ambiente é virtual, mas traz experiências reais de compartilhamento, onde são invocadas as próprias histórias daqueles que dançam, conectadas às suas ancestralidades.

A proposição do diálogo entre dança e ancestralidade contempla as elucidações de Eduardo Oliveira (2007) sobre a ética que vem travestida de estética e sobre o contar as próprias histórias, que assim como os mitos têm "a função pedagógica da transmissão do conhecimento ao mesmo tempo em que sua forma narrativa acaba por criar a própria realidade que se quer conhecer" (p.237). O encantamento, desconsiderado como objeto de estudo, é afirmado, entretanto, como "a condição para submeter objetos de estudo à pesquisa" (OLIVEIRA, 2007, p. 233). Que outras técnicas oferecem o convite ao protagonismo de contar a própria história? Reconhecer-se encantada por esta Técnica desde o primeiro contato com sua estética no palco e possuir o desejo de mover como aqueles corpos poderosos em cena, como num amor à primeira vista, reservava a surpresa de encontrar uma base filosófica tão profunda que amplia a percepção da própria identidade de qualquer dançarino ou praticante desta dança Silvestre. E "o olhar encantado re-cria o mundo, porque vê o mundo com olhos de encanto" (OLIVEIRA, 2007). E o olhar encantado de Rosangela Silvestre, presenteou a dança com um legado de correlações culturais que se entrelaçam nesta organização chamada Técnica Silvestre.

ISSN: 2238-1112

A palavra *técnica* ainda parece assustar alguns ambientes acadêmicos. Uma tentativa de suavizar as preocupações com uma interpretação que associe a Técnica Silvestre a um sistema fechado ou puramente tecnicista, é buscar a compreensão de técnica como um saber-fazer próprio, e por considerar a inseparável relação deste objeto de estudo com a arte, compreender que seus procedimentos também não estão à parte da ciência. Contrapondo-se à ideia de uma estruturação de sequências fixas e pré-coreografadas a serem repetidas, a criação de Rosangela Silvestre é tecida hoje por muitas mãos - e corpos - e segue em constante desenvolvimento, trazendo este repensar da palavra *técnica* como algo estático. Esta constante evolução faz desta técnica de dança uma obra viva, não-estática, que leva a outras criações em outros campos do saber e da arte, agregando novas correlações e possibilidades ao estudo do movimento e promovendo a elaboração de contemporâneos conceitos, vocabulário e produção de conhecimento na área da dança.

Assim, trazer a Técnica Silvestre para a investigação científica é buscar identificar este sistema aberto de interações que tem seus fundamentos em fontes ancestrais interligadas à cultura brasileira, sem a pretensão de escrever manuais de instrução ou guias de movimento, mas buscando alinhar este estudo ao fomento de um conhecimento científico crítico, trazendo as expressões poéticas, históricas, políticas, educacionais e epistêmicas dos seus fazeres e saberes. Delimitando a este recorte das experiências artístico-educativas online neste momento de distanciamento social por conta da pandemia de coronavírus, apreciam-se as descobertas percebidas através das dançantes janelas virtuais, que apesar da potência de suas mensagens e da relevância neste contexto, apresentam-se como um pequeno capítulo da sua história.

Destarte, como metodologia da pesquisa utiliza-se o estudo de caso dos processos de treinamento online oferecidos pela Técnica Silvestre – enquanto instituição – desde abril de 2020. Como resultado, espera-se legitimar este conhecimento contando com o apoio das instituições de pesquisa e universidades brasileiras, uma vez que se torna cada vez mais urgente o reconhecimento das danças negras enquanto área de conhecimento em dança. Servindo-se das elucidações de Ferraz (2017, p.116), que propõe-se o termo *danças negras* enquanto conceito e não apenas como linguagem de dança, reiterando a

consideração de suas lutas histórico-sociais e políticas em torno das questões da negritude, das minorias e seus protagonistas.

Refletir sobre fontes ancestrais e identidade, partindo da Técnica Silvestre, traz à tona não apenas protagonistas, mas sim, a afirmação de uma comunidade diversa pela união em *família*, elevando as considerações desta pesquisa a temas sobre representatividades que foram retiradas do lugar de destaque pelo sistema colonizador. O necessário empoderamento e resgate destas lideranças, histórias e memórias, que possuíam na oralidade a sua forma de transmissão, ganham, pois, a retórica do discurso acadêmico como adição à sua resistência e existência, destacando, neste trabalho, o notório saber-fazer diaspórico-africano, e aproveitando a pesquisa para dar voz à diversidade.

4. Considerações finais

Este é um período sobre o qual é preciso escrever. As dores do mundo foram espalhadas através de um vírus coroado que veio da China e atingiu todo o mundo. A volta ao normal tem sido retardada, sobretudo em países como o Brasil, onde a magnitude dos nossos números e complicações políticas fazem com que a logística de saúde já não funcione tão bem em condições habituais. Fala-se de um novo normal pós-pandemia, que em julho de 2021, ainda não chegou. Preocupa-se com a economia, são reabertos centros comerciais e cada atividade luta para ser reconhecida como essencial. Cultura, turismo e arte continuam a sofrer imenso baque. Teatros seguem fechados enquanto o público segue recolhido em casa a apreciar *lives* dos artistas mais famosos, com patrocinadores mais poderosos. E pessoas seguem morrendo, parentes continuam sendo perdidos, a criminalidade e violência atingem picos cada vez mais altos e é difícil encontrar alguém que não sofreu danos próximos.

Neste ambiente, resiste-se com as aulas online. Dançando as dores e as esperanças, são homenageados amigos e entes queridos que foram vítimas destes tempos, já não importa o motivo da morte. Buscando forças em rostos nas janelinhas que podem estar do outro lado do mundo, ter notícias de outros países funciona como acalanto, como ver pessoas sem máscaras dançando juntas, fazendo carnavais e reunidas para workshops. No princípio, a arte no formato online foi desacreditada, muitos foram contrários a princípio, mas ela existe, e resiste!

Durante estes tempos de encontros online com a Técnica Silvestre foram também compartilhados os medos e o mal-estar que se acercavam. A proposta era mover e atender a um processo de treinamento, mas este processo deu voz a muitas histórias que estavam sozinhas, isoladas, reclusas, porque não dizer, oprimidas. Abrir uma reunião e perguntar se alguém tem algo a compartilhar fez surgir um espaço de apoio entre uma comunidade real, falante de diversos idiomas, que foram aprendendo português por sentir a força de algumas mensagens que não tinham tradução exata.

O que se dança em momento de dor? O que se escreve quando há sofrimento? O que move as pessoas em tempos difíceis? Tragédias são compartilhadas pelas redes sociais, escolas de arte fecham as portas e sopros tão promissores de vida são extintos. E qual o lugar da dança, o papel da arte e da educação? Seguir acreditando! Como as utopias que servem para caminhar. Servem apenas para seguir caminhando, em direção a sonhos nem sempre possíveis, que realizam outros grandes feitos pelo caminho.

Neste período, sobre o qual é preciso escrever, a Técnica Silvestre é um tema sobre o qual muito ainda precisa ser escrito. Ela já tem seu espaço consolidado e seu reconhecimento, principalmente fora do Brasil. O primeiro livro publicado está na língua inglesa, universidades de dança americanas trabalham com a Técnica para seus estudantes, enquanto isso no Brasil, precisamos nos legitimar correlacionando nossos estudos com autores mais consagrados nos meios científicos, como se todo fundamento de uma organização técnica já consolidada não fosse exemplo suficiente de estudo, de práxis, de aprofundamento e conhecimento.

É preciso ser reconhecido pelas próprias universidades, citar as maravilhosas palavras de Rosangela Silvestre, Vera Passos e tantos outros professores que guiam estes processos com tamanha entrega que parecem envoltos em encantamento, guiados pelos ancestrais e conectados com as visualizações do futuro, repetindo para os estudantes que contar a própria história é essencial, que manter a própria presença é primordial, e que mover-se na profundidade destas mensagens é contemplar um infinito de dar e receber que ultrapassam o corpo, atingindo esferas espirituais.

Parte desta escrita é propositalmente documental, por ser considerada necessária e urgente a demarcação desta história, que já teve alguns detalhes

ISSN: 2238-1112

perdidos ao longo do processo - como a precisão de algumas datas de produções, a exemplo do logotipo da marca e da primeira imagem de corpo-universo. A pandemia traz como reflexão estes momentos de antes e depois, da incerteza de como será daqui para frente, a dúvida sobre se iniciativa online irá perdurar ou se já experimenta os desgastes que as pessoas ao redor do mundo sentem pelo prolongamento do processo de reclusão social e múltiplas conexões virtuais. O que ainda permanece significativo?

A força e beleza das mensagens da Técnica Silvestre vai revelando novas e maiores proporções a este estudo, nos entrelaçamentos desde passos de dança, até as conexões consigo mesmo, com a natureza e com a comunidade, num ciclo de descobertas que conecta várias artes e reafirma a urgência de preservação e transmissão de conhecimentos ancestrais, ainda que usufruindo das possibilidades deste modo online de existir - e resistir - da arte, da educação, da dança e suas possibilidades do porvir. Reconhecer um trabalho com esta sensibilidade é necessário e impreterível, incentivando propostas e ações que possam fazer as pessoas continuar a caminhar. Que as referências matriarcais e as conexões com as fontes ancestrais das quais esta Técnica se alimenta, gere frutos que nutrem outros artistas, pesquisadores, pessoas, e que seus feitos sejam registrados para além das redes sociais e dos tempos de pandemia.

Marcela Botelho Brasil
marcelabbrasil@gmail.com
Mestre em Dança (UFBA) com projeto de pesquisa apoiado pela FAPESB. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA) e Metodologia da Educação Física e Esporte (UNEB). Possui graduações como Dançarina Profissional (UFBA), Licenciatura em Dança (UFBA) e Licenciatura Plena em Educação Física (UCSAL), além dos estudos e atuação em Pilates Mat, Yoga e Técnica Silvestre.

Referências

FERRAZ, Fernando M. C. Danças Negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, v. 6, p. 115-124, 2017.
GILROY, Paul. **Entre Campos**: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça. São Paulo: Annablume, 2007.
OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

ISSN: 2238-1112

Anavantu Juninação: análise do fazer e espetacularização da Quadrilha Junina Caipiras - Mata de São João - BA.

Márcio Fidelis dos Santos (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras.

Resumo: A pesquisa trata dos estudos teórico-práticos dos elementos de *espetacularização,* Carvalho (2010) da Quadrilha Junina, incluindo a dramaturgia e musicalidade, com foco na estética da dança, a fim de (re)conhecer os seus sentidos dentro da tradição popular, assim como as possibilidades de reconfiguração, potencializadas pelo fazer artístico junino na contemporaneidade. Os envolvidos são adolescentes, jovens, adultos, brincantes da Quadrilha Caipiras da Mata, moradores das comunidades periféricas e entorno da cidade de Mata de São João (BA), cujo a maioria vive em contexto de vulnerabilidade social. Essa investigação vem sendo desenvolvida no Programa do Mestrado Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia e teve início no ano de 2020, tem o interesse na problematização dos fenômenos que contribuem e interferem no desenvolvimento contínuo do fazer artístico do movimento quadrilheiro, tendo a realidade da comunidade como mote de criação e enunciação política e produção da cultura popular a partir da *etnocenologia* de Bião (2009) como método de pesquisa e com os conceitos da *quadrilha junina* de Castro (2012), *identidade e ancestralidade* de Macedo (2001).

Palavras-chave: DANÇA. QUADRILHA JUNINA. CULTURA POPULAR. ANCESTRALIDADE. ESPETACULARIZAÇÃO**.**

Abstract: The research deals with the theoretical-practical studies of the elements of *spectacularization*, Carvalho (2010) from Quadrilha Junina, including the dramaturgy and the musicality, with a focus on the aesthetics of dance, in order to recognize It's meanings within the popular tradition, thus as the possibilities of reconfiguration, potentiated by Junino's artistic work in contemporaneity. Those involved are teenagers, young people, adults, players from Quadrilha Caipiras da Mata, residents of the peripheral communities around the city of Mata de São João (BA), most of whom live in a context of social vulnerability. This investigation has been developed in the Professional Master's Program in Dance at the Federal University of Bahia and began in 2020. It is interested in problematizing the phenomena that contribute and interfere in the continuous development of the artistic making of the square movement, having the reality of community as a motto for creation and political enunciation and production of popular culture from Bião's ethnocenology (2009) as a research method and with the concepts of Castro's gang of June (2012), identity and ancestry of Macedo (2001).

Keywords: DANCE, QUADRILHA JUNINA, POPULAR CULTURE, ANCESTRALITY, SPECTACULARIZATION.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Apresentação

Este artigo faz parte de uma pesquisa desenvolvida no Mestrado em Dança, no Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A convergência entre minhas experiências nos âmbitos pessoal e profissional, impulsionou o interesse pela análise do processo de *espetacularização* da quadrilha junina na Bahia. Por estar inserido no movimento junino desde criança, até os dias atuais, sinto a necessidade de analisar pontos de interesses da quadrilha, em diálogo com referenciais teórico-metodológicos que fundamentam os modos de fazer comunitário, as dinâmicas de organização sócio-cultural e artística de forma a consubstanciar esta pesquisa em andamento.

O título Anavantú Juninação traz a relação direta com o brinquedo popular junino, a celebração, a festa e a espetacularização. A palavra Anavantú que vem do francês, indica ir adiante, aqui empregada para traduzir o avanço das produções artísticas nesse festejo, seguindo da palavra juninação que é empregada como licença poética para fazer uma analogia numa simbiose das palavras junina, celebração e espetacularização.

Uma das questões que motiva a pesquisa é a relação da minha trajetória com o mundo artístico, que se deu a partir da minha inserção nos grupos de quadrilhas juninas na cidade de Simões Filho a partir de 1989, que por um forte interesse passei a fazer parte desse movimento junino que já nos primeiros passos sentia o corpo pulsar vibrando de forma contagiante com aquele ritmo do arrasta-pé (ritmo musical tradicional da região nordeste), me trazendo a um estado de *alacridade* Sodré (2017).

Esse movimento me levou a profissionalização na dança através de agentes da área inseridos no movimento junino. Assim tive contato com grandes mestres que compõem a minha formação artística profissional e me estimularam ao processo da pesquisa.

A *espetacularização* são as transformações de cenas, rituais, modos de expressão culturais que redimensionaram suas práticas para atender a dispositivos do poder econômico Bião (2007), gerando o poder do olhar, que pode ser construído de fato como dois poderes opostos e conflitantes Carvalho (2012).

ISSN: 2238-1112

A pesquisa segue essas lógicas de transformações e redimensionamentos e de que por um lado, o poder do espetáculo pode ser o poder de quem olha e é olhado, como é o caso do poeta popular que recita na feira, dos brincantes de uma folia que se deslocam tocando e cantando pelo povoado, ou dos dançarinos que se apresentam em seus ambientes comunitário. Em todos esses casos, artistas e público se olham em um espaço comum e familiar aberto às trocas, inclusive de posições, entre quem olha e quem é olhado.

As realizações de caráter da *espetacularidade* vão além de uma necessidade vital, orgânica de sobrevivência. Relacionam-se com o jogo estético de um acontecimento que, ao ser executado, se completa na recepção do objeto por uma platéia que assiste, que contempla, que dialoga com o que é apresentado.

Bião (2007) aponta a relação da Etnocenologia com o campo estético, compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados.

O eixo de interesse é a *Quadrilha Junina* Caipiras da Mata, onde sou coreógrafo e diretor artístico. Essa junina foi fundada em 2018 na cidade de Mata de São João (BA), por mim e um grupo de artistas com a finalidade de brincar as festas e estimular o movimento no estado, inserir mais um coletivo quadrilheiro nos festivais juninos e fomentar práticas da cultura popular na cidade.

O nome Quadrilha Junina Caipiras da Mata, é uma alusão ao nome do município de Mata de São João onde está localizada a quadrilha e a forma como era chamado os moradores do interior da zona rural. Já o São João, enquanto festa popular, está relacionado a uma representação caricatural do homem do campo e seu ambiente de vida, aportado no modelo imagético do *matuto* ou *caipira*, personagem que, dentro do contexto em questão, performatizaria a vida no campo e suas comemorações festivas.

A população rural aparecem como indivíduos rústicos e pouco refinados, desprovidos de entendimento em relação aos códigos estéticos do cidadão urbano e para Chianca (2006),

> Essas definições de “matuto” ou “caipira” indicam a instalação de uma distância simbólica entre o “rural” e o “urbano”, que se tornará definitiva nas representações citadinas. Seu alcance torna esse abismo progressivamente categórico e reificante, através da construção de um personagem que vai representar essa antinomia para o citadino. Assim, o matuto é o “selvagem”, que se opõe claramente ao citidiano, não somente pela sua maneira de vestir e pelos universos e referências opostos: eles são moral e

ISSN: 2238-1112

> essencialmente diferentes. Apesar do seu comportamento "acanhado, tímido, desconfiado", o matuto é também "ignorante e ingênuo". (CHIANCA, 2006, p.55).

Esses códigos, são bastante observáveis durante o período das festas juninas em praticamente todo o Brasil, na quadrilha Caipiras é um contexto simbólico dos folguedos considerados típicos do período.

A Quadrilha é uma dança palaciana do século XIX, que tornou –se popularizada e transformada pelo povo, que deu características próprias do palácio imperial até os sertões nordestinos, Cascudo (2001, p.547), no "Dicionário do Folclore Brasileiro", já chamava atenção para as transformações da quadrilha enquanto Dança.

Enquanto uma expressão de dança que originalmente tem sua origem na Europa, mas devido aos processos de transmutação cultural e diversos contextos, sujeitos e fatores somam-se para o que hoje se tenha uma diversidade na sua forma de fazê-la e interesses impactados por valores da contemporaneidade. Ressaltamos que a presença das comunidades negras nos bairros e localidades interioranas contribuíram e contribuem para significativos elementos culturais.

Encontramos como conceituação, o que Castro (2012) apresenta com o resultante da apropriação de um costume da classe mais abastadas por parte da população, nesse ponto que parece estar concentrada a especificidade da quadrilha, bem como seu status de prática da cultura popular brasileira.

As quadrilhas juninas, assim como outras expressões culturais, são grandes representantes da cultura nordestina, pela sua expressividade nesta região. Mas é preciso frisar que os grupos juninos, assim como os festivais de quadrilha existem em todo o país.

A origem dessas festas juninas (ou joaninas) em nosso país se confunde com a sua própria história, haja vista que constituem uma manifestação que se estruturou ao longo do tempo a partir da fusão de elementos advindos da Europa que foram somados às práticas dos povos originários e afro-diásporico no Brasil.

As experiências em perspectivas da *ancestralidade*, aqui empregada de forma analítica e, por isso mesmo, converte-se em conceito-chave para compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura Oliveira (2001).

ISSN: 2238-1112

Em um olhar próprio que lanço a partir das minhas experiências, entendo que os festejos juninos e as quadrilhas juninas configuram um cenário singular que se transformou em uma manifestação espetacular, massiva e estilizada que impulsiona a mobilização da população local. Essa participação da comunidade de forma intensa, dá a esse brinquedo da então cultura popular um lugar de pertença, formação, identidade, acolhimento, afeto e liberdade.

O objetivo é contribuir para a ampliação do entendimento da interpretação que se lança na experiência dos grupos quadrilheiros, na perspectiva social, política e cultural. Ao longo das leituras e reverberações do ambiente acadêmico de mediação e reflexão das práticas artísticas pedagógicas, que trouxe questões de ordem contemporânea que atravessa essa manifestação popular aqui implicada.

Segundo Abreu (2003), aquilo que hoje compreendemos como tradição não é um fenômeno puro ou cristalizado, mas em movimento. Fazemos parte de uma sociedade composta não por uma, mas por muitas culturas heterogêneas, ou, como afirma Canclini (2000), *híbridas*.

Essas questões contemporâneas, sobre os novos estudos e conceitos da contemporaneidade sobre cultura, são temas preciosos na prática, reflexão e criticidade do campo das danças populares.

Processo contínuo do fazer quadrilheiro

Pensar no processo contínuo do fazer das festas juninas, seus folguedos e brinquedos da cultura popular em destaque a quadrilha junina, dentre as várias manifestações dos festejos culturais, pela importância como prática cultural arraigada no imaginário coletivo, identidade ancestral, formação e produção artístico cultural de extrema relevância para manutenção e difusão dos festejos juninos.

Essa prática artística cultural das quadrilhas juninas antes relacionada às festas nas dimensões comunitárias, segundo Castro (2012) ampliou-se e tornou-se complexa, envolvendo diversos agentes e espaços, passando a não estar apenas nos terreiros das comunidades, mas nas ruas, quadras, tablados, festivais privados e competitivos.

De acordo com o pensamento de Menezes (2012), às quadrilhas e seus sujeitos assumem posições mais inovadoras ou conservadoras, conforme as mudanças contextuais, os interesses pessoais e outras subjetividades que possam

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

estar envolvidas nesse processo. Dessa forma vem acontecendo os processos no movimento quadrilheiro e essa compreensão coloca a tradição como uma categoria em contínua reconfiguração mediante a forma como associamos e articulamos os elementos que a compõem, ações sobre tudo contextuais dos quadrilheiros.

Os chamados quadrilheiros, são os atores sociais que compõem as quadrilhas e diretamente o universo simbólico das competições juninas que possuem práticas e interesses específicos. Percebe-se, a partir disso, a edificação de um segmento social contínuo que dá conta de uma mudança no folguedo, que incorpora a sua simbologia festiva típicas a novos elementos, dentre os quais a questão da competitividade parece ser aspectos latentes.

Dentre os aspectos trazidos para a cena, chama atenção o fato de que os grupos quadrilheiros que se organizam em torno do objetivo final da competição em especial a Caipiras da Mata, com o passar do tempo, assumiram um caráter profissionalizado. Cujos trabalhos estão fortemente baseados na busca pela primazia técnica e qualidade artística de suas exibições públicas, construindo uma performance que deságua em um espetáculo construído ao longo de um intenso processo de preparação.

Nesse contexto, que é marcado por uma diversidade de ações, interesses e motivações específicas, os quadrilheiros atuam dentro de uma rede de significados partilhada pelos que fazem parte do meio em questão e direcionam suas atitudes movidas por fins determinados e disseminados dentro do contexto que estruturam.

Além do que, uma quadrilha competitiva se constrói em várias situações, como ensaios, reuniões e apresentações, que costumam ocorrer em espaços diferentes, com distintos interesses e pensamentos, muito embora quase sempre ligados por temas e objetivos comuns.

A proporção que esse movimento quadrilheiro vem tomando nas suas estruturas de construção de espetáculo junino, ganha uma dimensão profissional de criação artística e análise critica na reelaboração do próprio brinquedo que se reinventa, na dança, na música, na roteirização e dramaturgia de acordo com o que os afetam nos aspectos sociais e políticos na sociedade.

Pensar na quadrilha junina é pensar em ancestralidade, em tradição e ela não é imutável e estática ela acompanha de forma dinâmica o tempo e o espaço. Segundo Oliveira (2001), a tradição por sua vez é a malha que sustenta todos esses princípios historicamente produzidos.

Trata-se aqui de uma tradição dinâmica, capaz de se moldar aos novos tempos e responder aos desafios contemporâneos. Assim é que percebo o fluxo contínuo no fazer artístico da quadrilha junina, que dialoga com o corpo coletivo, temas e questões atuais.

Uma visão ampla do fazer artístico que não está fixado a uma única forma, uma única área de arte, mas sim em uma diversidade que se complementa em um processo de hibridação artística. Isso dá a quadrilha junina uma dimensão de multirreferencialidade cultural.

Considerando o fato de que a porosidade das fronteiras e dos fluxos multidirecionais prometem ou parecem prometer, integrações supracionais para um futuro próximo, Canclini atribui grande relevância ao papel passível de ser exercido pela América Latina nesse universo, onde ainda prevalecem intercâmbios culturais e econômicos desiguais e onde “certas tendências globalizadoras da economia reforçam algumas fronteiras ou levam a inventar outras novas” Canclini (2000, p. 34).

O olhar lançado neste artigo tem como contexto especificamente os grupos quadrilheiros na Bahia, em especial a Caipiras da Mata, a partir da inserção dela nos meios competitivos. A pesquisa é fruto da minha relação enquanto participante e pesquisador/brincante do tema gerador em questão.

Minha intenção não é promover uma análise de cunho histórico sobre as festas juninas e as quadrilhas, especificamente. Este trabalho é contextualmente preocupado e localizado no tempo e no espaço.

Obviamente, algumas regressões históricas e preocupações com a ideia de tradição, inevitavelmente atreladas ao campo da cultura popular, mostram-se frequentemente necessárias, mas a preocupação central está em entender a quadrilha junina hoje. Bem como as mudanças a que estão sujeitas no interior do espaço simbólico da cultura de criação dos espetáculos e a relação com seus agentes e atores.

O que significa um olhar sobre as transformações não apenas no nível da expressão artística, mas também no que esses grupos se tornaram no nível dos processos organizativos. Interessa-me ainda compreender a estrutura desse meio, focando no que percebo como fundamental para a manutenção de tal realidade hoje.

A quadrilha junina Caipiras da Mata tem em seu processo deste fazer, colaboradores de diversas áreas das artes. Além dos brincantes, o coletivo junino

ISSN: 2238-1112

compõem uma equipe de artistas como coreógrafos, cenotécnico, aderecista, músicos, cantores, cenógrafos, dramatúrgicos, figurinistas, costureiras, maquiadores, cabeleireiros, sapateiros e produção técnica.

Considero que as reflexões sobre a cultura popular no Brasil podem ser úteis para identificar quais fatores ou fenômenos já cruzaram a dança e a estética quadrilheira, numa perspectiva histórica, contribuindo para a estruturação do movimento junino, o reconhecimento enquanto campo de conhecimento e também de organização sócio-política.

As questões ligadas diretamente a pauta do corpo, ancestralidade e os deslocamento sobres os estudos e conceitos da contemporaneidade no campo da *cultura popular*, são temas preciosos e necessários para a prática, reflexão e criticidade do campo das *danças populares*, que segundo Monteiro (2011), ela explica que:

> "A dança popular não pode ser apreciada separadamente da música, do poema, da linguagem cênica, dos aspectos espetaculares da festa, na qual se insere. Um outro aspecto abordado pela ala é que "são manifestações de dança que articulam várias linguagens e exigem do artista qualidades múltiplas, polivalência de bailarino, ator, músico. (MONTEIRO, 2011, p. 45).

Esse conceito exige na atualidade uma discussão aprofundada, pois, talvez, o termo já não dê conta de novos entendimentos sobre tal campo, o que, geralmente, as definições se dão de maneira generalizada, sobretudo ao se tratar de concepções que envolvam as manifestações culturais negras e indígenas.

Outra importante contribuição a este debate é o que Marco Aurélio Luz no livro Agadá: dinâmica da civilização africana brasileira (2017), quando ele discorre sobre "Africanização do catolicismo no Brasil", que devido às perseguições à religião negra e as manifestações culturais negras, a estratégia de permanecerem afirmando seus valores foi através da religiosidade católica, romarias, festas de santos católicos e portanto, que as Congadas, Moçambiques, Taieiras, Ticumbi, Maracatu, encontraram formas de continuar sua adoração a Zambi. (LUZ, 2017, p. 309).

Como fala Machado (2013), o pensamento africano não separa, não hierarquiza. Corpo, mente, memória, tradição, sentidos, imaginário, símbolos, signos, espiritualidade e as vivências cotidianas, tudo faz parte de uma tradição na sua multidimensionalidade que não se presta a explicações reduzidas, a categorias que fragmentam sentidos.

Reconhecendo que esse lugar de produção de conhecimento e sabenças, possui sim nas suas estruturas necessidades e dinâmicas que precisam ser refletidas e asseguradas a partir desse olhar. Entendendo que a cultura popular uma vez que a bibliografia em especial pra dança é algo que está em construção e solidificação com o passar dos anos.

Porém, no âmbito que tange as danças populares e as culturas juninas, essa realidade também possui questões de escritas com o teor bem mais aplicados com a relação das experiências das danças populares. Encontramos como conceituação no que Neves (2016) apresenta nos seus estudos:

> Danças populares como processos de tradução das expressões culturais populares brasileiras, considerando a abordagem das suas diversas matrizes estéticas, modos de fazer, aprender, divulgar e produzir conhecimentos em diferentes contextos. Considero ainda que o estudo dessas danças é reivindicado também como uma atitude política que visa à reflexão crítica sobre processos hegemônicos de ensino para afirmar a abertura de novos campos de pesquisa e sua inserção como potencialidade produtora de saberes para a área da Dança. (NEVES, 2016, p. 29).

Cultura popular é algo que vem do povo para o povo, é genuíno do povo pela dificuldade ou mesmo impossibilidade de se precisar a origem social das manifestações culturais, em função da histórica relação cultural entre os mundos sociais.

Como manifestação popular a *quadrilha junina* sempre foi vinculada ao conjunto de tradições e folguedos populares, mesmo essa dança passando ao longo da sua história por diversas adaptações e transformações tornando-se um dos maiores símbolos do ciclo junino no país.

A perspectiva metodológica da pesquisa encontra nos etnométodos caminhos de diálogos para as nossas buscas, pois valoriza os sujeitos envolvidos como produzem suas tradições, protagonismos e ordens sociais, diferente de trabalhar sobre eles ou utilizando-se deles. Mobilizar pesquisas a partir deste ethos, e desta ética, é ineliminável para uma etnopesquisa implicada. (MACEDO, 2012, p.177). Nessa direção, pensar o movimento junino é uma ação estruturante de sociabilidade, de caráter colaborativo e interesses mútuos.

Um desafio de se pesquisar algo do qual se faz parte, uma vivência direta construída no movimento quadrilheiro matense ao longo dos anos de inserção em seu contexto, este trabalho está baseado mais diretamente nas incursões em campo

ISSN: 2238-1112

que realizei nos últimos meses nos diferentes espaços e situações onde o trabalho do grupo Caipiras da Mata se construiu nesse período.

Nesses momentos, busquei me inteirar dos acontecimentos envolvendo a quadrilha e suas atividades, promovendo análises a partir das observações de campo e conversas formais e informais com os atores sociais do meio pesquisado, buscando sempre inspiração no arcabouço teórico e direcionamentos da minha orientadora no mestrado, bem como nas leituras suplementares que fiz para estruturar o trabalho que aqui se compõe.

Nessa pesquisa em andamento pretendo erguer discussões a partir das informações dos sujeitos inseridos na junina, que irá efletir a quadrilha na contemporaneidade, compreendendo as formas de interação, o pertencimento cultural, a construção de uma identidade ancestral e sua espetacularidade, através do resultado prático-teórico culminado num espetáculo e um artigo do processo. No qual a relação entre eu, o outro, sociedade e cultura local são ingredientes que dão sabor a essas novas experimentações, um tempero especial, para esse banquete majestoso que é a cultura popular. Segundo Bião(2007), é esta reflexão descritiva e compreensiva, sobre tempos de encontro, acontecimento, criação, prática e arte, que leva à pesquisar a cena, a etnocenologia.

As reflexões feitas nesse artigo tem como intenção desenvolver uma compreensão do universo formado pelo grupo Caipiras da Mata para pensar esse tipo de grupo junino a partir das suas características atuais.

Sei que é complexo pensar uma análise a respeito de um contexto tão abrangente direcionado apenas para um grupo, sendo que existem vários perfis distintos que compõem o universo referente a quadrilha junina enquanto manifestação típica do ciclo junino.

É importante lembrar que a quadrilha de cunho competitivo, profissionalizada que é aqui citada, não é o único tipo existente atualmente. Mas é preciso admitir que ela tem a maior representatividade atual no contexto junino nacional, e principalmente no contexto que influencia os grupos sociais na sua transformação e formação artística na cultura popular.

A quadrilha enquanto um brinquedo da cultura popular que se relaciona com a sociedade a sua volta, esta como uma cultura em movimento constante como está exposto no texto para uma reflexão dessa manifestação. É pensar que todas as transformações pelas quais as quadrilhas venham passar, não as desvinculam dos

ISSN: 2238-1112

códigos que fazem símbolos de um contexto comemorativo dentro da cultura brasileira.

É só necessário lembrar que os grupos profissionalizados das quadrilhas, até mesmo pelo tipo de realidade que vivem, não estão aportados apenas pelos símbolos juninos. É por esse olhar que se faz interessante observar o hibridismo destacado por Canclini em relação a sociedade atual e como ela se manifesta na quadrilha, que pode ser interpretada como uma dança na roça para festejar a colheita, ou nos festivais juninos como espetáculos artísticos que integram música, dança e teatralização dando um foco maior na espetacularidade e espetacularização.

Concluído a pesquisa teremos um material teórico-prático, em forma de artigo, memorial e vídeo dança do espetáculo que será produzido durante a pesquisa, além de todo processo do fazer artístico, textual junino e da forma de espetacularização, para servir a academia, o movimento junino e toda sociedade a entender esse lugar de produção de conhecimento artístico das quadrilhas juninas, suas estruturas, necessidades e dinâmicas que precisam ser refletidas e asseguradas.

Entendendo que o popular com seus aspectos diversos no tempo e no espaço, especificidades das diversidades manifestadas na originalidade e na pluralidade das identidades, como expressões culturais que vem do povo e da sociedade, como afirma Neves (2016, p.28,29), ela não é menos ou está fora da mesma lógica de estudo, pesquisa e afetação tal qual das outras expressões artísticas.

Márcio Fidelis dos Santos
UFBA
fidelismarcio@hotmail.com
Mestrando do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança UFBA; Membro do GIRA Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares UFBA; Licenciado em Dança (UFBA); Professor de Dança do Curso Técnico em Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
ameliaconrado@hotmail.com
Doutora em Educação pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFBA). Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Líder do GIRA - grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares

ISSN: 2238-1112

Referências:

ABREU, Martha. **Cultura Popular, Um Conceito e Várias Histórias.** RJ, Casa da Palavra, 2003.

BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos, Salvador: P & A, 2009, pp.45-70.

BIÃO, Armindo. **Um trajeto, muitos projetos.** In: Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia. Salvador: P& A, 2007, pp. 21-42.

CASCUDO, Luís da Câmara**. Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11 Ed. São Paulo: Global, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas, poderes oblíquos** In Culturas Híbridas estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo EDUSP, 1997.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **A festa do interior:** São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal: EDUFRN - Editora da UFRN, 2006.

CASTRO, Thiago Silva de. **A Quadrilha Junina em um Contexto De Profissionalização:** um estudo sobre a cultura quadrilheira em Sobral/CE. UVA, 2012.

CARVALHO, José Jorge de**. Espetacularização e Canibalização das culturas populares na América Latina** - Revista Anthropológicas, 2012 - periodicos.ufpe.br.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. 4.ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade:** corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Salvador: Editora Gráfica Popular, 2007. p. 129-260.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa Implicada, Currículo e Formação. Espaço do Currículo**, v.5, n.1, pp.176-183, Junho a dezembro de 2012.

MACHADO, Vanda. **Pele da Cor da Noite.** Salvador: EDUFBA, 2013.

MENEZES NETO, Hugo. **O balancê no Arraial da Capital**: quadrilha e tradição no São João do Recife. 2008. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

MONTEIRO, Marianna. **Dança Popular**: espetáculo e devoção. São Paulo:Editora terceiro Nome, 2011

NEVES, Denilson Francisco das. **Dança(s) popular(es), brinquedo de gente grande**: etnoimplicação e multirreferencialidade no currículo da Escola de Dança da UFBA - Denilson Francisco das Neves - 2016. 262 f.: il.

SODRÉ, Muniz A. C. **Pensar nagô**. Rio e Janeiro: 1º Ed Vozes. 2017. pág. 238.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Capoeira emancipatória: Uma metodologia emergente na formação acadêmica em dança, em diálogo à capoeira regional

Marcos Cezar Santos Gomes (UFBA)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo elucidar a Capoeira Emancipatória-CEM como uma vertente que se originou dos atravessamentos com a Capoeira Regional. Com a intenção de investigação da própria prática de ensino da capoeira para dançarinos na formação acadêmica em dança, a partir da sua implicação metodológica, experiência que perdura há dezoito anos, a pesquisa transitou pelo caminho qualitativo, bibliográfico e explicativo. A emancipação aqui tratada, postula que além de outras conquistas, a exemplo da livre escolha individual e coletiva, o direto de construir seus saberes, otimização da consciência política, Freire (2017), sinaliza para caminhos que emergem na desconstrução de ideias e ideais que oprimiram e negam as subjetividades afrodescendentes, (GOMES, 2017). Entende-se que a academia precisa repensar o modo de produção epistêmica que vem sendo ao longo de décadas, possibilitando, portanto, outros modos de fazer, sobretudo, que advém de pesquisadores negros, militantes da causa. Propor a capoeira com algumas novas terminologias dentro do conceito de capoeira emancipatória em que se defende é nutrir a formação acadêmica em dança com uma estética diferenciada, que representa um momento contemporâneo de redimensionamento cultural, assim como recuperação dos ideais africanos. Os resultados confirmam que a Capoeira Regional foi a matriz pela qual a Capoeira Emancipatória pôde ser iniciada no ensino acadêmico em dança.

Palavras-chave: CAPOEIRA EMANCIPATÓRIA. METODOLOGIA EMERGENTE. FORMAÇÃO ACADÊMICA. DANÇA. CAPOEIRA REGIONAL.

ABSTRACT: This article aims to elucidate Capoeira Emancipatória-CEM as a strand that originated from crossings with Capoeira Regional. With the intention of investigating the practice of teaching capoeira for dancers in academic dance training, based on its methodological implications, an experience that has lasted for eighteen years, the research moved along a qualitative, bibliographical and explanatory path. The emancipation discussed here postulates that, in addition to other achievements, such as free individual and collective choice, the right to build their knowledge, optimization of political awareness, Freire (2017), signals for paths that emerge in the deconstruction of ideas and ideals that oppressed and deny Afro-descendant subjectivities (GOMES, 2017). It is understood that the academy needs to rethink the way of epistemic production that has been taking place over the decades, enabling, therefore, other ways of doing things, especially those that come from black researchers, militants of the cause. Proposing capoeira with some new terminologies within the concept of emancipatory capoeira in which it is defended is to nurture academic training in dance with a differentiated aesthetic, which represents a contemporary moment of cultural redimensioning, as well as the recovery of African ideals. The results confirm that Capoeira Regional was the matrix

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

through which Capoeira Emancipatória could be initiated in academic teaching in dance.

Keywords: CAPOEIRA EMANCIPATORY. EMERGING METHODOLOGY. ACADEMIC TRAINING. DANCE. REGIONAL CAPOEIRA.

Introdução

Ao pensar nas desigualdades criadas pelos aparelhos ideológicos, enquanto lugar cristalizado por uma sociedade eurocêntrica que faz apologia a axiologia acadêmica, entende-se ser emergente um pensamento que reflita um planeta mais justo, onde a ética transite possibilitando equidade entre as pessoas. É com esse pensar sentir enquanto ser humano, que se define o tema da pesquisa intitulado Capoeira emancipatória: uma metodologia emergente na formação acadêmica em dança, em diálogo à capoeira regional. Essa, criada e desenvolvida por Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba, in memorian.

Além de Mestre, ele foi carpinteiro e carroceiro; homem contemplado com o título acadêmico de Dr. Honoris causa (Nenel, 2018). A sua capoeira outrora vista como elemento transgressor, por meio da premissa escravocrata de matriz africana, ainda que com insurgência própria, torna-se referencial para a criação e difusão da capoeira emancipatória em seu diálogo com o campo da dança, na formação universitária. Portanto, a pesquisa pretende elucidar a capoeira emancipatória com alguns cruzamentos com a capoeira regional; apresentar algumas terminologias, a exemplo de *corpoeiridade*, linguagem *corpoeirificada, corporeificando* e outras, emergidas na trajetória etnográfica em que se atuou como mediador.

Também, contribuir para o crescimento de publicações nessa temática diante da escassez e analisar a capoeira regional como a primeira metodologia sistematizada para o ensino da capoeira no mundo, a qual reverberou como matriz indispensável para o surgimento de algumas configurações, sobretudo para a capoeira emancipatória, na investigação do Mestre Zambi (GOMES, 2013). Analisado o entrave em adquirir referências bibliográficas para a capoeira emancipatória, pois, esse método encontra-se em ascensão no âmbito da dança, sinaliza-se para a dissertação de mestrado - Capoeira emancipatória no ensino de dança: uma proposta emergente dos saberes de mestres na espacialidade da cinesfera (GOMES, 2013).

ISSN: 2238-1112

Destarte, mesmo com um inevitável recorte etnográfico, a metodologia utilizada tem o cunho qualitativo bibliográfico explicativo, porque, se desenvolveu a partir de informações vindas de livros e artigos já publicados e disponíveis em várias plataformas (GIL, 2017). Portanto, se faz necessário demarcar uma trajetória de aproximadamente quatro décadas vivenciando a capoeira tanto na teoria quanto na prática, pontuando, assim, os atravessamentos pelo campo do ensino-aprendizagem em grupos de capoeira, assim como em escola pública profissionalizante de nível técnico em dança, companhia profissional e Universidade Federal de formação em Dança.

Nesse sentido, as “escrevivências” recorrentes aqui em capoeira emancipatória “não irão aparecer como história para os senhores da casa grande dormir, más para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2016). O diálogo nessa produção será centrado em um sentimento diaspórico decolonial, através de referenciais afrocentrados, a exemplo de (MUNIZ SODRÉ, 2017), (MILTON SANTOS, 2009), (AMÉLIA CONRADO, 2006), (KABENGUELE MUNANGA, 2020) e Decolonialidade e pensamento diaspórico, 2018; onde pudemos refletir preconceito na fala de Abdias do Nascimento.

“Em certo momento na assembleia geral do Colóquio, quando os delegados oficiais do Brasil tentavam me silenciar, levantei minha voz e me identifiquei não como um representante do Brasil, mas como um sobrevivente da República de Palmares” (JOAZE, 2018, p. 14). Esse fato ocorreu em 1977, durante o Festival Mundial de Artes e Culturas Negras, na Nigéria. Exemplo do que Conceição Evaristo chamou, acima, de sono injusto.

No ciclo da diferença epistêmica interculturalista, embasa-se os argumentos com (BOAVENTURA SOUSA, 2007), (RENGEL, 2005), (VARELA, 1993) e outros, para entender a proposta desse estudo. O problema de pesquisa permeia pela seguinte inquietação: de que maneira a capoeira regional contribuiu para o surgimento da metodologia da capoeira emancipatória nos espaços acadêmicos de dança? A capoeira regional na sua originalidade é integradora e busca emancipar os praticantes por meio do desenvolvimento cognitivo, diante da complexidade da sequência pedagógica de ensino e de outras questões metodológicas.

A regional possibilita intrepidez, enfretamento ao medo e desejo de vencer as batalhas que o sistema impõe. Desenvolve a habilidade, segurança nos

ISSN: 2238-1112

contatos corporais e uma dada resistência físico-técnica; mas, também, enfatiza o desdobramento sócio-político (CAMPOS, 2009). Na transição de metodologias de ensino, regional para emancipatória, o pesquisador se enxerga instigado pela postura corpoeirada, uma espécie de competência objetiva possível a todas e todos. Pensa em caminhos que possibilitem dançarinos usufruírem dessa nova narrativa corporal, de emancipar-se ou gestar-se no trânsito da corpoeiragem, ontologia negociada com a presença dos conhecimentos prévios de cada participante.

Assim como outros novos termos que foram apresentados anteriormente, o corpoeirificar se deriva da corpoeira, se remetendo a um lugar do corpo emancipatório, corpo que se liberta do mundo opressor, em cada prática vivenciada. Capoeira emancipatória é o conceito central aqui. “O conceito é a unidade primeira do pensamento e do conhecimento: só pensamos e conhecemos na medida em que manipulamos conceitos” (VALLÉE, 2013). A corpoeira, termo próprio, acolhe e incorpora a cor preta retinta dos negros de Angola, aqui chegados por volta do início do século XVI Rego (2015). Emana da subjetivação da poeira, que é inerte no solo, mas que também é movimento de livre fluência, assim como o corpo, estando em qualquer um dos três níveis de movimento em Laban; a saber, baixo, médio e alto; para o estudo do movimento corêutico e eukinético (RENGEL, 2005).

Portanto, a capoeira emancipatória se constitui como um método de ensino em trânsito, criado a partir de experiências etnográficas para auxiliar dançarinos em formação acadêmica, baseado no diálogo constante e nos conhecimentos prévios apresentados pelos estudantes (GOMES, 2013). Esplanada a introdução, o segundo capítulo elucida a capoeira emancipatória e suas evidências na formação acadêmica em dança; a Capoeira Regional do mestre Bimba e a Regional como propulsora da emancipatória encerram em concomitância com as considerações.

Capoeira emancipatória e formação acadêmica em dança

Na atual conjuntura nacional, percebe-se que a universidade tem dedicado parte do seu tempo a observar que os jovens negros existem e que um percentual deles não tem oportunidade de acessar os bancos dessas instituições, sobretudo, nas públicas. A luta pelo direito de usufruir desse lugar vem sendo um intenso desgaste para nós, pois, também, pretendemos produzir conhecimento em

um espaço tão almejado (GOMES, 2017, p. 114). Ao prosseguir com a militância, continuaremos no intenso desejo de possíveis mudanças epistemológicas nos rumos do conhecimento científico. Nesse tópico, a cultura popular chega representada pela capoeira, em uma vertente para dançarinos.

Esse novo formato conceituado como Capoeira Emancipatória - CEM, deverá potencializar algumas habilidades corporais do dançarino, confirmação advinda de experiências etnográficas já vivenciadas pelo propositor da investigação em escolas e companhia de dança, inclusive, com resultados empíricos apontados; caminho que a crise mundial causada pelo novo Covid 19 não permite atualmente, modificando, portanto, a metodologia da pesquisa. A composição conceitual de emancipação para formação acadêmica em dança, por meio da proposta didática e metodologia, perpassa por Marques (2011). E se define, além de outros autores, basicamente, em Gomes (2017) com a luta dos movimentos negros educadores em décadas anteriores e sua influência na atualidade, Santos (2007) focando a emergência na emancipação social e na base libertadora de Paulo Freire (2017).

Na capoeira emancipatória (CEM), a estética corporal se conecta com a sinesfera, corêutica e eukinética em Laban, (RENGEL, 2005); possibilidade de diálogo com o interculturalismo no que tange ao aporte utilizado. Ainda na expressividade e dinâmica do corpo, esse estudo atenta para a enação em Varela (1993), ele nos convida para refletir sobre a fluidez do movimento representado pela captação, “O ato de perceber-se na ação *enativa*, coligada no esquema sensório-motor, permite ações que deverão guiar-se pela sua própria percepção”. O corpo na capoeira se ver em um intenso diálogo com a dança contemporânea, para construção de novos corpos, ações para cidadania e concepção de mundo a partir de outro paradigma epistêmico, além de narrativas poeticamente politizadas, reflexão que enaltece a capoeira na formação acadêmica em dança (SILVA, 2008).

Ao entender a desumanização como o oposto da humanização, se faz necessário pensar em ações libertadoras com base na equidade; não necessariamente com direitos iguais, mas, todos com direitos em suas especificidades. Esse pensamento se remete ao ideal emancipador que esse trabalho se propõe, enquanto proposta para dançarinos em formação acadêmica. Entende-se que o respeito na ação educativa tem uma pedagogia e essa pretende ser, na concepção da capoeira emancipatória, a da diversidade. É preciso pensar

ISSN: 2238-1112

em um bojo de saberes emancipatórios, portanto, acredita-se na subversão didática, diante de corpos encantados pela desobediência (SANTOS, 2019, p. 96).

Diante do exposto, a capoeira emancipatória contrapõe os métodos de ensino tradicionais que atuam com dançarinos em formação acadêmica. Uma das hipóteses é que as pessoas estudantes de dança, independente de idade, gênero ou capacidade cognitiva, tem uma aversão à capoeira tradicional, pelo fato de apresentar um estereótipo de luta, competitividade e menos dançante. Nilma Lino Gomes, em uma expressiva obra na resistência pela conquista da emancipação, sobretudo do povo preto, nos fala que é preciso “Converter vítimas da opressão em atores políticos que protagonizam a resistência e a luta” (GOMES, 2017, p. 11). A Dra. Nilma é professora na Universidade Federal de Minas Gerais e foi orientanda do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos. Logo, na recorrência do livro, o seu embasamento teórico bebe dessa fonte em vários momentos.

E, pensar Boaventura através das pesquisas de Nilma, nos conduz aos fundamentos do seu conceito - Epistemologia do Sul, que por sua vez, traz olhares que orientam esse estudo;

> Por epistemologia entende-se toda noção ou ideia, refletida ou não sobre as condições do que conta como conhecimento válido. E é por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional ou inteligível. De acordo com o autor, não existe conhecimento sem prática e atores sociais. (GOMES, 2017, p. 28).

A ativista Nilma vem apresentando o pensamento acerca da Sociologia de Boaventura e foca na questão dos conhecimentos válidos. Esses, temos discutido de forma incansável e por conta das leituras, enfrentamos a Epistemologia do Norte, conceito seu também, que é hegemônica, prepotente, preconceituosa, racista e intolerante conosco, pessoas afrodescendentes e indígenas. Já a Epistemologia do Sul nos favorece. Nela temos espaço para indagações sobre novas formas de produção científica na educação, processos de regulação-emancipação do conhecimento, sociologia das ausências e das emergências, ecologias de saberes e o pensamento pós-abissal (GOMES, 2017, p. 39).

Ao pensarmos em produção de conhecimentos emancipatórios no espaço acadêmico, especificamente para dançarinos em formação, torna-se pertinente transitar, ainda, pelo pensamento sociológico de Boaventura, vejamos; “Isso é, para mim, a extensão universitária às avessas; a extensão convencional é levar a universidade para fora, a ecologia de saberes é trazer outros conhecimentos para

ISSN: 2238-1112

dentro da universidade, uma nova forma de pesquisa-ação" (SANTOS, 2007, p. 130).

Pelo que vemos algumas escolas de nível superior em dança não adotam os estudos de capoeira em sua grade curricular. Essa investigação traz reflexões e embasamentos no sentido de reverter essa realidade, tendo em vista o potencial coreográfico, de criação e improvisação que a capoeira apresenta e, não somente essas potencialidades, mas, todo o arcabouço que engloba essa linguagem educativa no contexto de arte-dança. Nesse sentido, em Milton Santos, observamos que devemos, nos "Opor à crença de que se é pequeno, diante da enormidade do processo globalitário, a certeza de que podemos produzir as ideias que permitem mudar o mundo" (SANTOS, 2009, p. 10).

A partir de uma pesquisa mais aprofundada no material bibliográfico disponível sobre a problemática da exclusão da capoeira nos currículos das escolas superiores de formação em dança, pode-se verificar que alguns profissionais da área disponibilizam parte do seu tempo para se debruçar na questão, inclusive, colocando-se favorável a uma mudança. Nesse cenário, a professora Dra. Amélia Conrado, docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e coordenadora do grupo de pesquisa GIRA – PPGDANCA nos brinda com uma informação coerente em torno da discussão;

> É evidente que pela complexidade e valor que a capoeira detém enquanto uma forma de saber, arte, cultura, conhecimento, história, entre outros atributos, ela poderia constituir-se, no âmbito das universidades brasileiras, como uma área de conhecimento científico, ou mesmo um curso específico de formação, um campo interdisciplinar de investigação e extensão. Todavia, constatamos que isso não vem se dando nesta dimensão. (FREITAS, 2015, p. 225).

A ecologia de saberes já abordado em parágrafo anterior, em ação dialógica com o pensamento pós – abissal, parece dialogar intrinsicamente com a perspectiva ideológica das pesquisadoras Amélia Conrado e Ábia França, essa, coautora. Ambos os trabalhos se remetem a lugar de possibilidade epistêmica e quebra de paradigmas hegemônicos que sustentam um pensamento abissal e subserviente. A luta pela emancipação individual, coletiva, intelectual, social, assim como em outras dimensões, continua sendo o direito de ser pessoa e (co) existir em um mundo de privilégios de alguns.

A prática emancipatória em dança, através do ensino da capoeira, requer de nós profissionais da área um empenho a fim de zelar pelas boas relações

interpessoais. É necessário entender que a emancipação que se vem defendendo, originou-se nos corpos que constituímos parcerias ao longo do tempo, em que houve mediação do conhecimento, por meio das ações etnográficas ou/e pesquisa ação, as quais permitiram ver, fazer, saber, conhecer e entender-me emancipador. A emancipação, portanto, em que se sonha, não quer uma utopia engessada no estereótipo macro ocidental, mas, no micro, lá de casa; dos cuidados de mãinha que reverberou no território habitado da infância até a fase adulta.

De um corpo que tentou ser mundo e foi castrado pela colonização impregnada há alguns séculos. Em um corpo com tradição, saber popular e que respira movimento contemporâneo. Portanto, entendemos assim “Hoje é consensual que, na realidade, nós não “temos” simplesmente um corpo, pois “somos” igualmente corpo: a tentativa de conscientização coletiva dessa realidade orientou grande parte das ditas contraculturas” (SODRÉ, 2017, p. 104). Já a pesquisadora, professora Dra. Helena Katz, referência na área de dança, diz que “Faz muito tempo que o homem deseja entender o que tem a sua volta. Faz pouco tempo, entendeu o quanto está implicado no que está observando, aparentemente lá fora. Uma perspectiva tão nova, que inaugurou outro renascimento”. E, ainda complementa que “Estamos inscritos num fluxo de transformações que altera o mundo e a nós mesmos. Somos corpos que se colocam num cosmo que não estaciona”. (KATZ, 2005, p.07).

É plausível compreender que, enquanto proposta para a aprendizagem inicial da capoeira no campo acadêmico de dança, o procedimento metodológico orienta que o ensino tradicional deverá abrir espaço para o movimento criativo e autônomo. E será a partir dos códigos da própria tradição, que esses mesmos movimentos deverão ser alterados, mediante a ressignificação gestual corpo natureza, que deverão vislumbrar novos horizontes, elegendo a flora, a fauna e tantos outros elementos do contexto artístico estético em dança.

O caminho emancipatório de uma capoeira *por vir* fica por aqui, entendendo o sistema racionalista como opressor, que nega a nossa existência e consequentes subjetividades construídas, enquanto pessoas pretas em diásporas. A nossa linguagem não dual, ela difere do homem branco europeu e nos impulsiona aos questionamentos e lutas, é o que retrata essa pesquisa e tantas outras, mesmo sabendo que somos bombardeados, pelos reacionários, na tentativa de inibir o nosso ativismo cotidiano. Munanga (2020) questiona “Que jogo traiçoeiro é esse que

ISSN: 2238-1112

eles tentam fazer conosco?". E reforça afirmando que "Eles querem que esqueçamos o nosso passado".

O legado da capoeira regional do Mestre Bimba

Ao refletir o universo da capoeira e mais especificamente o legado da Regional, que é o foco nesse momento, tem-se a impressão de tudo que não é Capoeira Angola é da Capoeira Regional; o que se caracteriza como um grande equívoco. Aqui nos deparamos com uma oportunidade para desmistificar o estereótipo criado com a imagem do mestre Bimba e a sua iniciativa de idealizar a primeira metodologia para o ensino e formação em capoeira. Esse eminente método traz na sua bagagem noventa e três anos de existência, vejamos o que diz Rego, 1968, p. 45;

> Para início de argumentação, quero citar a capoeira de mestre Bimba, chamada Capoeira Regional e tida por todos como uma outra capoeira, distinta da que geralmente se chama Capoeira Angola [...] Num dos diálogos que mantive com o mestre Bimba, perguntei-lhe porque inventou a Regional, ao que me respondeu que achava a capoeira Angola muito fraca como divertimento, educação física e ataque e defesa pessoal.

Como se pode ver, temos na fala de Waldeloir Rego, uma das primeiras e mais importantes obras sobre capoeira, um marco histórico que é caracterizado pelo feito do mestre Bimba, o da criação. Iniciar a escrita desse capítulo com uma obra respaldada pelos tantos pesquisadores interessados pela capoeira é procedente diante do que se precisa informar. O Ensaio Socioetinográfico de Rego (1968, p, 32) descreve sobre a importância de refletir a respeito dos negros e seus folguedos, assim como a capacidade de criação e imaginação deles, quando cita o mestre Bimba como uma das referências. Cabe afirmar que vários estudiosos já se debruçaram para publicar sobre a capoeira de Bimba, no entanto, este estudo busca visibilizar a genialidade do mestre por uma ótica mais familiar, afetiva, preservando a imagem dele que é "avô" de capoeira de quem vos escreve.

Em tese, baseado na extensa bibliografia que temos atualmente na capoeira, entende-se que o mestre Bimba não tinha o menor preconceito com a capoeira antiga, entendida como Angola na época, até mesmo porque ele a praticou e era companheiro de rodas dos grandes nomes da época. Para Tavares (2014, p. 44), Bimba utilizou uma ótica "bem apurada" e analisou a capoeira tradicional na década de 1920 e concluiu que a mesma se descaracterizava e, portanto, sofria

preconceito diariamente. Para aquele momento histórico, diminuir a imagem da capoeira era algo inconcebível, tendo em vista o risco de perder o seu caráter de luta. Era uma prática respeitada nas festas de largos e exibições nas feiras livres e Mercado Modelo em Salvador – Ba.

Em pleno século XXI do terceiro milênio, pelo menos é o que consta no calendário que se entende no mundo ocidental, nota-se uma legítima crise sanitária, política e financeira no Brasil. Com ela, emergem tantas personalidades que outrora eram heróis do seu povo, com uma contribuição histórica imensurável e hoje estavam, literalmente, esquecidas. O mestre Bimba surge nesse cenário, todavia, resgatado por essa e tantas outras pesquisas espalhadas pelo mundo, dado a sua importância social e educativa na vida dos seus alunos, discípulos e admiradores que entendem o quanto tem sido relevante a sua contribuição para a capoeira. Um dos aprendizes, o mestre Ezequiel falecido há cerca de 20 anos, dizia que se Bimba não fizesse as apresentações públicas de 1937 e 1953, para o governador do estado Juraci Magalhães e para o presidente da República Getúlio Vargas, respectivamente, a capoeira poderia ser extinta do cenário histórico cultural.

Outra pessoa que traz uma fala bastante coerente sobre seu mestre é Ubirajara Guimarães Almeida, apelidado como Acordeon. Ele é residente em Nova York (USA) há mais ou menos 35 anos, inclusive, com uma aluna formada mestra de capoeira. Seu encanto por tudo que viveu e aprendeu com mestre Bimba é tão grande, que viaja pelo mundo anunciando a sua gratidão. Hoje é conhecido como mestre Acordeon e em uma de suas publicações, relatou:

> Bimba foi um homem íntegro, um quilombola rebelde e um guerreiro altaneiro nos embates da vida. Seu interesse na capoeiragem, no candomblé e nas mulheres nortearam sua existência. Com a criatividade, inteligência e até mesmo com um certo grau de anacronismo e inocência que várias vezes apresentou em seu comportamento simples, Manuel dos Reis Machados foi uma das mais representativas encarnações do pensamento afro-brasileiro na Bahia antiga (ALMEIDA, 1999, p. 49).

Ao comentar acima sobre contemporaneidade e esquecimento ou negação dos “heróis nacionais”, na recente citação de Almeida, o olhar do aluno ascende à valorização afrodescendente do seu mestre. Homem preto, candomblecista, filho de pais pobres, criado na periferia do Engenho Velho de Brotas, SSA, mestre Bimba tornou-se um ícone no contexto didático pedagógico para o ensino da capoeira. É procedente analisar a possibilidade dos movimentos sociais e os movimentos negros (Gomes, 2017, p. 27) predominantes na década de

ISSN: 2238-1112

70 a 90 terem sido influenciados, também, pelo pensamento do mestre Bimba, visto ter sido um defensor dos direitos igualitários para o exercício pleno da cidadania, educação e educação popular.

Seu talento transcende e sua coragem sobrepõe à elite burguesa colonizadora do período. Bimba foi capaz de excluir o atabaque da sua charanga, aderindo apenas a um berimbau e dois pandeiros. Simplesmente, como estratégia para ludibriar a atenção dos repressores da capoeira antiga. Daí, ele segue ensinando e qualificando jovens baianos, de todas as partes, que o procuravam no Nordeste de Amaralina, assim como no centro histórico – Pelourinho.

Sabe-se que após a criação da capoeira regional, mestre Bimba continuou se estruturando e contando, especialmente, com o apoio de alguns dos seus alunos da década de 30. Dois dos mais importantes era José Sisnando e Angêlo Decanio. A partir dessas contribuições a Regional ganha alguns aspectos acadêmicos, como uma pedagogia alicerçada no exame de admissão, sequência de ensino, cintura desprezada, batizado, esquenta-banho, formatura, jogo da Iúna e especialização. Ao chegar para matrícula na academia, já na primeira aula mestre Bimba chamava o aluno calouro para o centro da roda com o intuito de verificar a capacidade física e a habilidade motora. Solicitava três exercícios básicos: cocorinha, queda de rins e deslocamento para trás (ponte) (CAMPOS, 2009, p. 210).

Nesse sentido, fica transparente o quanto o mestre, embora intuitivamente, foi capaz de idealizar princípios fundantes para o ensino da capoeira. É nesse contexto que se faz necessário entender que a capoeira regional não tem relação com capoeiristas, sejam alunos, professores, contramestres ou mestres que não passaram pela escola especializada. A capoeira é extremamente popular no Brasil e já ultrapassa a marca de 160 países praticantes pelo mundo. Portanto, não cabe entender que tudo que não faz parte da Capoeira Angola vem de praticantes da Capoeira Regional, não procede. Podemos ver abaixo uma síntese da metodologia de ensino do Mestre Bimba; sistematização de um método.

A sequência de ensino é inerente ao aprendizado da Regional. Criada especialmente para o aluno iniciante abarca movimentos simples e complexos, em um total de oito partes, considerada como o ABC dessa vertente. Em seguida temos a cintura desprezada, alternativa para melhorar a mobilidade das articulações e otimizar a destreza. Era um treinamento para preparar os alunos quando estivessem, também, em espaços apertados. Mestre Bimba criou o batizado para

ISSN: 2238-1112

contemplar os iniciantes, que apresentava características muito próximas da perspectiva acadêmica. Nesse evento os alunos tinham que levar as suas madrinhas, jogar com os padrinhos, assim como escolher orador e paraninfo da turma. Além do esquenta banho, com a finalidade de aguardar o colega sair do banheiro e não esfriar existia os toques, cânticos, formatura, curso de especialização e emboscadas. Esse bojo procedimental tornou Manoel dos Reis Machados um homem diferenciado para aquele momento histórico, mesmo sem formação acadêmica.

A capoeira emancipatória e sua matriz na capoeira regional

A Capoeira Regional criada pelo então Dr. Honoris causa (in memoriam), Manuel dos Reis Machados (Mestre Bimba), por volta do início do século XX, continua dando uma grande contribuição para a manutenção da capoeira em sua diversidade. O jogar, lutar e dançar capoeira, tem sido algumas das configurações desfrutadas por pessoas de todas as faixas etárias, em diversas nacionalidades, independente de gênero, classe social, condição étnico – racial e humana em que se encontram. Vale ressaltar que no ano de 1953, Campos (2009), o Mestre Bimba fez uma apresentação, juntamente com seus principais alunos, no palácio do governo. Nessa ocasião, Getúlio Vargas era o presidente da república e logo após o evento, considerou a capoeira como “a verdadeira ginástica brasileira”.

Como se pode perceber, a natureza da capoeira regional é essencialmente integradora e busca, inclusive, emancipar as pessoas por meio da socialização, oferecendo desenvolvimento cognitivo. Ao possibilitar intrepidez no seu modo de fazer corporal, motiva para vencer o medo, aumenta a sensibilidade sensorial, a segurança de si e oferece uma dada resistência técnica. Mas, também, social e política, visto as abordagens no capítulo dois, inspiradas na proposição emancipatória do mestre Zambi, (GOMES, 2013). Dado o momento oportuno para conhecer, repensar e consequentemente valorizar o legado do Mestre, intitula-se esse capítulo de - *A regional como propulsora da capoeira emancipatória (CEM).*

Portanto, a capoeira do Mestre Bimba foi salutar e imprescindível para emergir a capoeira emancipatória, visto a sua importância como matriz no aprendizado inicial do presente pesquisador. A história teve início nos anos 80, no dia 11 de setembro de 1986 data de matrícula na escola, quando marca um novo

ciclo de aprendizagem como aluno do Mestre Vermelho 27 e do Mestre Bamba, ambos responsáveis pelo espaço naquele momento. As características da capoeira regional descritas nos parágrafos abaixo demonstram a liga necessária para o surgimento de uma proposta para dançarinos na formação acadêmica.

> ...queriam controlar a violência intrínseca à Capoeira, torna-la mais "civilizada". Aliás, tanto Pastinha como Bimba se colocaram no papel de civilizadores da Capoeira – o primeiro afirmou ter tirado a capoeira da lama, "valorizei-a, civilizei-a", o segundo que foi "um criador e um civilizador da capoeira". (FIALHO, 2021).

O início da atuação etnográfica como professor na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) em 2003, em concomitância com as aulas ministradas no Balé Folclórico da Bahia (BFB), foram vivências empíricas em loco, com os estudantes de dança. Foi, exclusivamente, um momento de descobertas, onde se permitiu iniciar as primeiras experimentações didáticas metodológicas para o surgimento e desenvolvimento da capoeira emancipatória.

Do ponto de vista emancipador, a capoeira regional desenvolvida pelo seu criador, deixa-se entender que é possível e preciso cultivar a obra, a partir dos princípios hierárquicos, podendo ser técnico, sócio - político ou humanitário. Compreende-se que por toda trajetória de ensino, o mestre Bimba conseguiu inscrever e manter na sua academia dezenas de alunos, muitos homens e poucas mulheres, perspectiva cultural na capoeira. Interessante é que mesmo para a época, referindo-se ao momento de ditadura militar, os alunos que chegavam e se matriculavam no Centro de Cultura Física e Regional – CCFR permaneciam por longos anos, acompanhando toda metodologia de ensino idealizada pelo mestre.

Considerando ser um tempo difícil para o convívio no pelourinho, visto ser aquela área uma zona de prostituição e grande tensão no mundo do crime, tudo indica que se entender como integrante daquela academia representava status para os que ali estavam. Aponta-se que a proposta do mestre Bimba, no que diz respeito à aquisição e manutenção da disciplina para a efetivação bio-psico-sócio-política é literalmente o manual para um método de ensino. Esse, para além de tantos benefícios de natureza física, pessoal, social e moral, oferece uma espécie de estilo de vida para os praticantes, o exercício "pleno" da cidadania. Já dizia o nosso saudoso cantor e compositor Renato Russo "disciplina é liberdade".

Essa afirmação acima baseada na ideologia do mestre Bimba, estava na cartilha denominada Regulamento da Academia do Mestre Bimba, registrada na

ISSN: 2238-1112

parede interna do Centro de Cultura Física e Regional, situada na rua das laranjeiras n.1, terreiro de jesus, sede pelourinho, sua segunda academia, tendo sido a primeira no Nordeste de Amaralina, em Salvador - Ba. O documento no qual se refere, trouxe normas comportamentais para os alunos iniciantes e formados. Foi uma das estratégias criadas pelo mestre para melhorar a imagem dos capoeiristas da época, frente ao grande preconceito que os mesmos sofriam na sociedade, sobretudo, no centro histórico, um verdadeiro ranço escravocrata (ALMEIDA, 1982, p.28).

Em meio a essa exposição ideológica, sobre o método do mestre Bimba, que aparentemente insinua rigidez e tecnicismo, encontramos respaldo emancipador, tendo em vista a imagem disciplinadora, todavia, paternalista que ele assumia com maestria. A emancipação vista pelo conceito de Freire (2017.), pensador com o mérito de ter sido um dos grandes educadores da nação brasileira, se pauta em reconhecer que no processo emancipatório há uma forte intencionalidade política declarada e que se assume enquanto transformação das condições desfavoráveis.

Já Gomes (2013, p.13) traz a sua vivência etnográfica, entendendo ser fundamental que a emancipação, sobremodo, na prática da capoeira regional, transite por uma comunicação não hegemônica, ao se tratar de relação interpessoal, porque o mestre Bimba, embora muito sério, não foi um homem prepotente. Por ter sido estudante dessa escola, há cerca de trinta e cinco anos e ainda permanecer, afirmaria que os alunos do mestre Bimba o tinham como um pai que se respeita, portanto, digno de admiração e de escuta, nunca por medo ou opressão.

Sendo assim, compartilha-se que em todo e qualquer contexto, seja ele artístico, social, cultural, entre tantos outros, a educação enquanto ferramenta fundamental na formação humana, precisa atuar como prática de emancipação (FREIRE, 2017, p. 59). No pensamento do docente Miguel Arroyo “Qualquer projeto educativo precisa ser um projeto de humanização. Isso implica admitir a desumanização, mesmo sendo uma dolorosa constatação”. Essa reflexão se remete ao que foi o início do trabalho com a dança, a partir da capoeira emancipatória.

Considerações

Ao pensar na contribuição do Mestre Bimba para a comunidade contemporânea da capoeira, a partir da sua metodologia de ensino, foi possível

constatar que a capoeira regional é dotada de princípios emancipatórios. Essa afirmação resultou no alcance do objetivo geral dessa pesquisa. Como prática emancipatória, os fundamentos do jogo da regional eram diariamente exercitados com o intuito de possibilitar autonomia. Nesse sentido, confirmou-se a hipótese de que a capoeira regional é integradora e exercita o cognitivo.

Com a contribuição do referencial teórico, pôde-se entender que o bom convívio com os estudantes em formação acadêmica em dança, para aprendizagem da capoeira, necessita do diálogo constante no conceito freiriano, assim como nas convicções políticas do movimento negro educador, em Nilma Lino Gomes.

Ao elucidar a capoeira emancipatória e alguns dos seus atributos para formação em dança, foi possível apresentar conceito e algumas novas terminologias para a vertente em desenvolvimento, contribuindo, assim, para aumentar as publicações na área.

Por entender que emancipar é possibilitar direitos antes negados, conferimos que a presença da capoeira na universidade resultará em excelentes resultados técnicos para os estudantes. Espera-se que as lacunas aqui existentes sejam supridas com a produção e publicação de novos trabalhos, nessa temática.

Marcos Cezar Santos Gomes
UFBA
E-mail - zambi.mestre@hotmail.com
Aluno Especial do Doutorado no PPGDANCA - 2021.1-UFBA. Mestre em Dança pela UFBA. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança - UFBA e em Metodologia da Educação do Ensino Superior - Fetrab. Psicopedagogo. Licenciado em Educação Física. Mestre de Capoeira. Integrante do Grupo de Pesquisa GIRA. Estudante pesquisador da área de artes/dança com ênfase em capoeira.

Referências

ALMEIDA, Raimundo César Alves de. **A saga do mestre Bimba.** Salvador: Ginga Associação de capoeira, 1999.

ALMEIDA, Raimundo Cesar Alves de (Itapoan). **Bimba:** perfil do mestre. CEUFBA, 1982.

CAMPOS, Hellio (Mestre Xaréu). **Capoeira Regional**: a escola de Mestre Bimba. Salvador: EDUFBA, 2009.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. FRANÇA, Ábia Lima de. **Capoeira no currículo do Curso de Educação Física da UFBA.** In: FREITAS, Joseania Miranda (Org.). **Uma Coleção Bibliográfica:** os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 225-236.

COSTA, Joazo Bernadino. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico:** 1. Ed.—Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
EVARISTO, Conceição. **Escrevivências:** Identidade, gênero e violência na obra de conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Editora ideia, 2016.
FIALHO, Paula Juliana Foltran. **Mulheres incorrigíveis:** histórias de valentia, desordem e capoeiragem na Bahia. São Paulo: Editora Dandara, 2021.
FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2017.
GOMES, Nilma Lino. **O movimento Negro Educador:** saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.
GOMES, Marcos Cezar Santos. *Capoeira emancipatória no ensino da dança: uma proposta emergente dos saberes de mestres na espacialidade da cinesfera.* Dissertação (Mestrado em Dança). Salvador: UFBA. 2013.
KATZ, Helena Tânia. **A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje:** textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2011.
MUNANGA, Kabenguele. **Negritude:** usos e sentidos**.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
NENEL, Mestre. **Bimba**: um século da capoeira regional. Org. Lia Sfoggia (Lua Branca); Tradução Valter Luís da Costa (Mascote). Salvador: EDUFBA, 2018.
RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.
REGO**,** Waldeloir. **Capoeira angola**: ensaio socioetinográfico. 2.ed.-Rio de Janeiro: MC&G, 2015.
SANTOS, Laudemir Pereira dos. **A filosofia do malandro**: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. Revista da ABPN, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev. 2020, p. 95-112.
SANTOS, Milton. **Território e Sociedade:** entrevista com Milton Santos. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.
SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.
SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Petrópolis: Vozes, 2017.
TAVARES, Luiz Carlos Vieira: **Mestre Bimba, de carvoeiro a educador**. Curitiba: PR: CRV, 2014.
VALLÉE, Benoit Hardy. Que é um conceito? São Paulo: Parábola Editorial, 2013.
VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSH. E. **L'inscripton corporelle de l'espirit**: sciences cognitives et experience humaine. Paris: Editions du Sevil, 1993.

ISSN: 2238-1112

Núcleo SaPUCa: um ebó político-epistêmico do corpo que samba

Autor:
Maria Alice Monteiro Motta (UFRJ)
Coautores
Anderson Dionizio das Neves (UFRJ)
Elvio Pereira de Assunção (Teatro Del Pratelli)
Laíza Bastos Vieira (UFF)
Ramon Belizário Nunes Veridiano (UFRJ)
Regina Maria Ferreira (UFRJ)
Taciana Moreira Barbosa Laranja (UFRJ)
Thaynã Fabiano do Rosário Vieira (UFRJ)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O texto propõe-se como uma oferenda (ebó) político-epistemológica para apresentar o assentamento do Núcleo de Pesquisa Samba no pé urbano carioca (SaPUCa) nas graduações em Dança da UFRJ. Intenta a emergência de práticas e gramáticas contracoloniais como base para a compreensão do corpo que samba a partir do aporte de conceitos-energias de Exu e Orunmilá.

Palavras-chave: SAPUCA. SAMBA. CORPO. UNIVERSIDADE.

Abstract: The text is proposed as a political-epistemological offering (ebó) in order to introduce the settlement of the Núcleo de Pesquisa Samba no pé urbano carioca (SaPUCa) within the dance graduation courses at UFRJ.
It aims the emergence of countercolonial grammars and politics as basis for the comprehension of the body that dances samba, starting from the contribution of the concepts-energies of Exu and Orunmilá.

Keywords: SAPUCA. SAMBA. BODY. UNIVERSITY.

1. Da necessidade do ebó[1].

Quando pensamos “Quais danças estão por vir?” podemos nos remeter ao bastão da novidade, mas também nos perguntar quais danças ainda não estão/são validadas em determinados espaços. O espaço universitário historicamente construiu conhecimentos e, muitas vezes, não deu voz ao detentor originário daquela sapiência. As graduações em Dança da UFRJ, em que pese todo seu valor e grandeza na construção da Dança brasileira, ainda não contavam com

[1] Ebó é derivado do termo iorubá egbó, que significa "raiz". É uma oferenda das religiões afro-brasileiras dedicada a algum orixá, podendo ou não envolver o sacrifício animal. Aqui, oferecemos a criação do Núcleo SaPUCa, bem como a escrita do texto como uma oferenda antecipada para que se abram caminhos potentes, criadores e agregadores da diversidade.

nenhum projeto específico sobre a corporeidade do Samba. Eis que viemos aqui oferendar nosso ebó-escrita para abrir as encruzilhadas de movimentos atravessados por saberes diaspóricos do corpo-samba.

2. De onde somos?

> Educação é fundamento de Exú, um "vir a ser" que opera nas instâncias da imprevisibilidade e possibilidade, é dialógica e inacabada, imbrica o "eu" ao "outro" e nos lança na condição de tecer nossa vida como uma resposta a ser dada àqueles que nos interpelam (SIMAS E RUFINO, 2019, P. 52).

Antes de quaisquer firulas[2], é necessário entender o território onde núcleo terreiriza seu assentamento: o Samba Carioca. O Samba no pé urbano carioca é uma performance corporal que possui suas raízes no samba do morro[3] – ritmo urbano nascido na região do Estácio de Sá[4], no início do século passado, entre os anos de 1900 e 1920 –, sendo caracterizada pelo desempenho livre do passista, em movimentações espontâneas, e que, frequentemente, diz muito sobre seu universo particular e contexto socioespacial[5]. De objeto de rechaçamento cultural e social, percebido como vadiagem de um povo que representava o passado e o retrocesso[6] para o país, à símbolo constituinte de nossa brasilidade e identidade nacional. O Samba no pé urbano carioca ainda continua gozando de pouco prestígio e aceitação diante de sua importância. Vítima de incessantes processos de racismos, simbólicos ou não, a dança do samba, ainda hoje, é vista como uma estética menor entre outras já mais bem estabelecidas no universo cênico. Para além disso, o corpo que samba, costuma ter sua visibilidade licenciada apenas em determinadas datas e em certos locais, sendo segredado de outros espaços culturais durante o restante do ano. Por este prisma, podemos concluir, só lhe é permitido atuar em espaços onde haja uma autorização folclorizada e/ ou objetificada do samba.

Nesse sentido, nos movemos a partir de Orunmilá e Exú[7], como forças primordiais de potencialidade e emergência de outras rotas, que se abrem em

[2] Passos elaborados e enfeitados pertencentes a Dança do Samba no Pé Urbano Carioca.
[3] (LOPES e SIMAS, 2015, p.)
[4] Bairro da Zona Central, Rio de Janeiro.
[5] Ibid, p.
[6] (CARVALHO, 1987)
[7] "Orunmilá e Exú são aqueles que enxergam, conhecem, acessam e caminham em todos os tempos/espaços. Exatamente por isso, Orunmilá (...), é aquele que nos aponta formas de potencializar os caminhos. Exú (...) é a força que opera nas ações que buscam a transformação. Assim, Orunmilá e Exú operam de maneira integrada, cruzando os diferentes campos do

encruzilhadas; de tessituras que se darão à medida do caminhar. A própria escrita desse texto se faz como "oferendagem" de apresentação do movimento, que emerge como egrégora[8] coletiva, chamada **Núcleo de Pesquisa e Extensão de Samba no Pé Urbano Carioca**. O Núcleo SaPUCa é um ebó epistêmico-político que opera por meio da universidade sem se limitar a ela. Possui como objetivo o estímulo, a preservação e o resgate da memória das performances do samba no pé, sobretudo, na vertente carioca, a partir da perspectiva do corpo, provendo, assim, mecanismos de cruzamento e interseção entre os saberes acadêmicos e os diaspóricos. Somos corpos/corpas-samba; corpos/corpas que sambam; corpos/corpas em samba. Alguns profissionalmente, outros não; alguns alocados "dentro da universidade", outros "dentro da escola de Samba"; alguns no solo Pindorama, outros levando o samba pelas encruzilhadas do atlântico. Somos drible, esquiva, rasteira; sincope[9]; pé, cadeira e cadência[10].

Todavia, mesmo sendo isso tudo, há algo primeiro; anterior a nossa vinda que nos permite seguir de maneira fluída, sem que percamos de vista o que nos é necessário. Assim, como a relação entre destino e caminho e a flexibilidade que o jogo de búzios nos propõe; temos princípios, teorias, bases, raízes que são definidas (mas não definitivas) que nos fomentam visão de por onde vamos e de onde viemos. Sabedorias que amalgamadas nos caracterizam enquanto esse coletivo que somos.

3. Quem somos? Da raiz até o pescoço

3.1 Onde e como nos reunimos?

Antes de qualquer passo mais enfeitado, precisamos apontar algo que nos principia, que é sermos **corpos-terreiros**. Por sinal, condição, totalmente,

conhecimento, atuando na capacidade de interagir com os mesmos e gerando novos efeitos. Dessa maneira eles fundam e estabelecem todo e qualquer tipo de comunicação, por isso são as potências ligadas à diversidade de formas possíveis e suas escritas (SIMAS E RUFINO. 2019, p. 18)".

[8] Força que se constitui a partir da soma de energias de um coletivo.

[9] A síncope, característica típica da música africana e do candomblé, é o efeito rítmico produzido pelo prolongamento ou deslocamento do acento do tempo fraco ao tempo forte. O prolongamento do acento faz com que não exista uma percussão na batida forte. Assim, produz-se uma quebra da expectativa por uma batida forte e por isso verifica-se um choque. Os ritmos sincopados quebram a ordem dos ritmos esperados e criam assim um novo padrão de ordem. O nosso corpo; o coração, o nosso andar obedece a um funcionamento rítmico isócrono. A falta desse ritmo provoca um choque, uma sensação de caída. Simbolicamente nos fala de a possibilidade das coisas não acontecerem sempre na mesma forma, e obriga o corpo ao movimento. No samba podemos entender como o movimento que traduz um contratempo que quebra a ordem binária padrão e propõe certa malemolência e gingado aos gestos.

[10] PEREIRA, 2019.

necessária e importante para constituição do corpo negro, arrancado de sua terra, nesse país chamado, bem recentemente, de Brasil. Ao falarmos dessa categoria reafirmamos a capacidade do corpo de memorar e rememorar, e a partir dessa habilidade compor possibilidades e cenários cinestésicos que criam outras "realidades", realinhando ou bagunçando as relações socioculturais (econômicas, espaciais etc.) que se dão naquele espaço. Ao nos afirmamos enquanto **corpos-terreiros** nos colocamos como descendentes de corpos e corpas que recriaram, aqui, essas relações supracitadas, a partir da memória da mente, da pele e do musculo, tornando possível um florescimento de outros saberes. Transformação de tudo aquilo que se apresenta enquanto morte uma possibilidade de vida, e, por isso, reler os usos dos espaços fazendo um território sem "vida" como o Viaduto de Madureira tornasse uma potência cultural e artística com o Baile Charme do Viaduto, por exemplo.

Exatamente essa possibilidade de releitura e produção de novas realidades que nos possibilita sermos **alo(u)cados na universidade**. Este princípio fala sobre apropriação e viabilização do entendimento da universidade como um lugar também para o samba (ou outras culturas da rua), e dele como um espaço para academia. Ou seja, fala sobre a possibilidade de releitura, mas de aproximação desses universos através de corpos que transitem entre eles; portanto, somos, também, **estudantes dançantes e sambistas**. Somos universitários e das Ruas, nos fazemos presentes trazendo nossas corporeidades e danças sem dissociar partes da nossa essência. E a partir dessa encruzilhada e infiltração que somos percebemos a necessidade da universidade, principalmente, a faculdade de dança, falar e se comunicar com o samba (e outras culturas das Ruas). Podemos, sem prejuízo, experimentar às práticas ensinadas dentro dos muros da universidade, somando as nossas vivências fora-muros sem que uma aniquile ou esmague a outra. É chegada a hora de entendermos esse espaço, da universidade, como amplo e múltiplo, e que esse corpo que samba pode e deve ser parte integrante desse lugar; juntando, assim, os conhecimentos e experiências de forma agregadora.

Todo esse processo de encontros, trocas, possibilidades, perpassam por outro princípio a **Encruzilhada**[11], que mais do que um substantivo feminino – que define o lugar de interseção entre ruas, estradas e caminhos – é também "verbo".

[11] "mpambu" (cruzamento) e "njila" (caminhos, estradas), portanto Pomba-gira é estrada. (p.177)

Uma ação cotidiana em que conjugamos o encontro e os atravessamentos de nossas semelhanças e diferenças. Assim como os Malandros sob os Arcos, no SaPUCa, podemos fazer a roda e/ou a rinha[12] a partir de nossas vivências e afetamentos. Somos samba e capoeira, pesquisa e prática, estudo e serviço. Nosso terreiro, mesmo virtual, é o lugar da semeadura onde as oferendas são arriadas com as mais variadas funções e entregas.

Na encruzilhada do SaPUCa, entrelaçamos nossos processos identitários, sonhando e emaranhando o futuro, mas sem jamais deixar de reverenciar o passado. Nessa encruzilhada espiralada do tempo, revivemos e replantamos o matriarcado das origens da "Pequena África do Rio de Janeiro". Sim, somos **matriarcais**[13], mas por escolha, por reverência e reconhecimento a tantas “Tias” baianas, mães pretas e muitas outras mulheres que acolheram, gestaram e articularam, em suas casas e, organicamente pela cidade, uma rede de apoio negra, (afro)religiosa, de batuques e saberes.

Em tempos de pandemia e distanciamento social, nossas casas transbordam de telas de celulares e computadores, e se abrem em quintais de festa e encontro: refazem os ritos e a alquimia que deram origem ao samba no Rio de Janeiro. Transformam-se em terreiros de celebração da vida, em fóruns de resistência e de defesa da existência plena de nossos corpos em qualquer cor, qualquer gênero, qualquer idade, com todos os nossos saberes. Somos Malandros e Baianas, Tias e Capoeiras, Passistas e Plateia, Alunos e Professores, Coreógrafos e Curiosos. Somos S*amba no Pé Urbano Carioca*. Somos *Encruzilhada*: muques de mulatas, bundas de peão!

E o curioso ao se unir Samba e Quarentena está em que, à primeira vista, haveria uma impossibilidade, devido as medidas restritivas de proximidade presencial, o que acabaria com a possibilidade de um bom samba. Temos, e nós estamos inclusos, uma sensação de que o samba, a dança e outras estruturas de proximidade necessitam do espaço presencial; todavia, nunca foi tão gostoso estarmos afastados. Pois descobrimos, nesse momento de pandemia e quarentena, a possibilidade e a viabilidade do **aterramento virtual**, que sim, é possível estar perto, sem precisar estar junto presencialmente. Percebemos que o axé pode

[12] Assumindo o aspecto de rinha de conflito. A roda pode ser tanto pro samba quanto para os conflitos.
[13] Até porque, a encruza[13] é feminina e matriarcal, pois em Banto significa Pomba-gira (Mpambu (cruzamento) + Njila (caminhos ou estradas).

ISSN: 2238-1112

atravessar a tela do computador e comunicar. Que o samba pode atravessar marés, universos... Quebrar barreiras.

Antes de partimos, faz-se necessário afirmar (ou confirmar) de onde viemos, a terra do Samba Carioca: O Rio de Janeiro. Reza a lenda, que quem nasce na cidade do Rio de Janeiro é carioca, mas será que essa identidade ou as carioquices estão colocadas somente para aqueles que nasceram neste espaço? Instauremos um corpensar[14].

O Rio de Janeiro foi território indígena (atualmente a Aldeia Maracanã ainda resiste e sobrevive), foi terra que abrigou a família real de Portugal, entre outros povos europeus, foi à capital do Brasil e também circuito diaspórico no período escravocrata com o comércio negro. Já no final do século XIX no período pós-abolição a cidade passou por uma grande reforma urbanística, proveniente dos projetos de Pereira Passos, com o objetivo de "higienizar" tudo que remetesse pobreza, doença e atraso, dando feição a modernidade dos países da Europa. É num cenário de hibridismo cultural, de mestiçagem e redes de populações étnicas a cidade foi sendo desenhada de fora para dentro e vice-versa. É nessa composição que as características da *carioquice* foram se constituindo; como o samba que tem herança dos batuques e ancestralidade africana, a malandragem, a boemia, o espírito de boteco, o estilo de roupas despojadas e praianas devido às altas temperaturas climáticas, a malemolência, a sagacidade de saber viver a rua, pois a rua tornou-se lugar dos excluídos, afinal grande parte da população negra foi afastada do centro e ficando as margens, levando a ocupação dessa gente para os altos dos morros, constituindo a formação das favelas, becos e vielas. Portanto, é num processo de fluidez, intervenções, mobilidade, transições, transformações, força, resistência e estratégica a cidade do Rio construiu as suas carioquices e transbordam seus limites e fronteiras geográficas. É desse balaio de gato que lançamos a vezes de Exu, e nos propomos como dinamizadores da ordem social posta para o samba dentro do espaço acadêmicos e outros.

[14] O que temos chamado de CorPensamento ou corpensamentação, pois perverte a lógica puramente intelectual e dicotômica de separar a mente dos nossos corpos, das sensações e desejos, das cores e dores, do momento e, simultaneamente, das memórias e da ancestralidade; de tudo que nos constitui e atravessa: os nossos pensares e reflexões são corpensares.

4. Teorias, Fundamentos e Metodologias: nossas artesanias e gambiarragens

Não cabe no espaço desse artigo, voltado para o assente de um ebó, ficar desfiando o rosário das receitas todas que colocamos no alguidar. No entanto, apresentamos nesse ponto, um pouco do que vai em nossa oferenda para que nossos pares possam nos conhecer e os espíritos nos acolher, um pouco das teorias e fundamentações que nos auxiliam nos movimentos de terreirizar o espaço acadêmico.

> Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. [...] É preciso que sirva, que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. [...] Proust, que o tenha dito claramente: tratem meus livros como óculos dirigidos para fora e se eles não lhe servem, consigam outros, encontrem vocês mesmos seu instrumento, que é forçosamente um instrumento de combate. A teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica (DELEUZE apud FOUCAULT, 1979, p. 71).

O caráter tradicionalista de "dar a ver" daquilo que entendemos como teoria, estando em jogo, no Núcleo SaPUCa, é processo tanto do corpo que observa, quanto do corpo que experimenta, escreve, analisa; faz parte das gingas e malandragens que se apresentam. Mas isso não quer dizer que não haja um lugar de tradição de onde se parte, ainda que essa tradição seja frequentemente tensionada pelas relações incorporadas diariamente.

Convém memorar que estamos assentados numa faculdade de Dança que tem uma história de mais de 80 anos de constituição do reconhecimento desse saber dentro do seio acadêmico[15]. Essa jornada nos leva a uma fundamentação teórica que embasa o currículo de três graduações em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas que é em si mesma uma fundamentação insurgente para os padrões acadêmicos pois foi nunca foi registrada em um livro oficial próprio[16], seguindo, ainda que inconscientemente, a transmissão de conhecimento comunitária, frequente nas religiões de matriz africana e nas cosmovisões dos povos originários, com estrutura baseada nas relações de oralidade e vivência, ou como define Motta (2006) a transmissão "corpo-oral" de conhecimento.

[15] Ver a jornada da professora Emérita Helenita Sá Earp em www.helenitasaearp.com.br

[16] Apesar de já haver citações em dissertações, livros e recentemente, terem sido lançados um livro e um filme biográficos da vida e da obra da professora Helenita Sá Earp. Não há publicação específica sobre os fundamentos da Dança.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

O fato de muitos integrantes terem tomado contato com essa ferramenta incorporada a seus saberes passa a ser um dispositivo de aplicação aos modos de "corpensar" metodologias e aprendizagens cotidianas, de tal forma que essa fundamentação-tradição corpo-oralizada em muitos dos integrantes acaba eclodindo em nossas visões comunitárias. Mas não apenas por costume essa teoria é adotada como um dos fundamentos teóricos do Núcleo.

Como pesquisadores, mas também como sambistas, entendemos que seria preciso rever vocabulários e desvelar metodologias que não fossem excludentes. Alçar mãos de uma ou mais teorias que não nos fatiassem em dicotomias estéreis, mas que pudessem organizar de modo múltiplo e abrangente nossas questões. E é aí que entram a Teoria Fundamentos da Dança (TFD)[17] e a Teoria das Estranhezas.

Os Fundamentos da Dança são o resultado da pesquisa interdisciplinar da professora Emérita da UFRJ Helenita Sá Earp que desenvolveu em sua carreira universitária (na Escola de Educação Física e Desportos) um conjunto de proposições para a Dança encruzilhando Arte, Filosofia Educação e Ciência. Eles se estruturam na verificação da existência de parâmetros do corpo/ da Dança como referenciais iniciais básicos, capazes de orientar os estudos e pesquisas. Tais parâmetros são referenciais de valor germinal, "noções as quais se recorre na avaliação, abordagem e compreensão dos fenômenos." (MOTTA, 2006, pp. 89-90)

Corpo, Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo são os parâmetros pelos quais se propõe uma delimitação didática que permite identificar elementos variáveis, aprofundar as pesquisas/ observações e, a partir daí expandir as possibilidades, reinterpretando limites como potencialidades para extrapolação.

> Dentro da TFD, os parâmetros não compreendem a definição de uma essência, muito menos a descrição cristalizada de um estado de coisas. Enquanto conceitos, não são totalidades fechadas nem simples, sendo definidos, mas não definitivos. Desempenham uma função que delimita sua consistência, sem que a pluralidade na qual se constituem seja efetivamente totalizada por sua unidade conceitual. Apresentam-se como o plano de emergência de algo, mobilizando "situações geminais" e redes de circunstâncias engendradoras de dada realidade. São conceitos-ferramentas e, como tal, expressam um processo de produção. Atuam como estratégias de intervenção no corpo poético. Como partes de um mosaico, estão simultaneamente presentes no corpo que dança e no corpus da dança. Toda a vida – que é movimento – acontece no tempo, no espaço, dinamicamente, através de formas. Para a dança, a manipulação destes

[17] Utilizamos o termo Teoria adotado por MOTTA (2006), por entendermos que esse cabedal estrutural, operacional e metodológico constitui uma teoria.

> parâmetros se dá através do corpo e é intensificando-os e investigando-os (MOTTA, 2006, p. 90).

Já Teoria das Estranhezas[18] nos dá a possibilidade de adoção de um vocabulário não-determinista, que não se reduza a qualidades ou quantidades em separado; nos apresenta uma saída abrindo a possibilidade de pesquisar grandezas imensuráveis e imateriais através de uma unidade complexa (não fechada) denominada "mosaico de isomorfos" onde seus "elementos constitutivos" podem ser diversos, singulares e até mesmo opostos e, ainda assim, "inseparáveis entre si", graças a uma capacidade operacional de sua teoria denominada fluidez[19] (MALUF, 2002).

> A Teoria das Estranhezas nos dá, através de suas características particulares, uma alternativa frente aos dispositivos teóricos determinísticos que não podem, por sua lógica interna, considerar como válidos aspectos importantes e indispensáveis à totalidade fragmentada que é o mosaico humano. Ela nos permite falar do homem inteiro (...), onde não há uma separabilidade absoluta de seus aspectos constitutivos. Por consequência e lógica, as ações e intervenções deste homem nunca serão absolutamente simples: estarão sempre presentes, em gradações variadas, os aspectos físicos, mentais, emocionais e espirituais; estarão sempre presentes os outros homens; estará sempre presente o mundo. Todos eles fragmentos (isomorfos como será frente) do grande enigma complexo que é a vida. (MOTTA, p. 34-35. 2006).

A teoria nos apresenta a possibilidade de falarmos de samba, matemática e segurança pública, por exemplo, sem que os termos característicos de um tenham que se submeter ou se alinhar ao outro. As complexidades não são precisariam ser pacificadas e homogeneizadas, como acontece com certa frequência na adoção de modelos científicos, para que os elementos constitutivos das pesquisas possam ser legítimos e legíveis.

Ainda, como produto dessas relações, que a faculdade de Dança produz trazemos a Metodologia SaPUCa, uma metodologia de ensino da dança pensada para aplicação a qualquer dança, baseada no cruzamento dos saberes e

[18] Para saber mais vide bibliografia e também a dissertação de MOTTA, 2006.

[19] "A *fluidez* é o *movimento*12 intérmino de uma particular aplicação, um fluxo contínuo e alçado a todas as direções ubiquamente. Por ser fluido-deslizante, a imagem-movimento de uma "metamorfose líquida", é não-definitiva e não-fechada, mas simultaneamente, definida e significativa (MALUF, 2002. p. 69). A justificativa desta dupla atribuição ocorre pelo fato de a aplicação da noção de isomorfismo ser iterativa de modo restrito (não-matemático), ou seja, o resultado (da transformação) "deverá sempre sofrer uma transformação ulterior, de maneira não-sequenciada, não-transitiva". Assim sendo, aspectos de conformação, fundamentalmente contrárias, "sofrem transformações recíprocas entre si – é a fluidez básica". O "processo", que desencadeia a aplicação das transformações (fluidez) estará sempre "condicionado às motivações de um sujeito" (*idem*). Ou como nos diz uma música popular brasileira, ao desejo, necessidade, vontade13. Todo o processo, então, é dito "sujeito dependente" (idem)" (MOTTA, 2006).

potencialidades unidas aos estudo e estrutura dos fundamentos da dança com a proposta triangular[20].

É uma teoria-metodologia, que se pretende enquanto estrutura aberta que se ressignifica de acordo com o que lhe é juntado; servindo não apenas para o samba, mas para uma forma de ensino da dança que perpassa desde contextualização anterior a esse corpo (histórico-social-político-cultural) a uma constituição ulterior que depende apenas dele (entender o samba no seu corpo a partir do tentar fazer), pois ele se faz terreiro de encontro entre um passado ancestral do samba e futuro simbólico.

Ela nos traz uma possibilidade de percebemos e nos valermos das cargas históricas, políticas, sociais e culturais como combustível para ímpeto de movimento e mimodramaturgias.[21] Fomenta um olhar sobre a dança e aquele que dança como sujeito historiográfico, etnográfico, geográfico, sociológico, antropológico e, acima de tudo, antropofágico num mesmo espaço e todas essas possibilidades misturam-se para serem uma das vozes que o samba teve, tem e virá a ter no espaço acadêmico. A metodologia mostra que é possível ser um corpo entre; viver no fio da navalha. Como parte desse princípio, proclamamos a independência de não produzirmos barreiras conscientes para o nosso quintal. Entendemos que as dinâmicas existem e são criadas e recriadas continuamente, e estão abertas a interferências e inferências de quem chegar, quando chegar.

Elaborando esse princípio de corpo pronto, atento e aberto a necessidade de desvios, entendemos tratar-se de uma tecnologia social de “artesanias” e “gambiarragens”, tão presente no espaço sociocultural do samba. Trata-se de fazer o que se pode, com o que se tem; de se fazer muito, com criatividade e colaboração, mesmo a partir de pouco. Com esses saberes, comunidades com pouco acesso a recursos prontos para consumo imediato, aprendem a elaborar, transformar, reciclar, recriar... Fazer gambiarras[22] e outras malandragens é estratégia de sobrevivência num mundo/sistema que luta contra a nossa existência. Sendo assim, faz parte das nossas metodologias e dos nossos fazeres, aprendermos a criar múltiplas

[20] (BARBOSA e CUNHA, 2010)
[21] “(...) Gestos de mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituem uma espécie de significantes miméticos para um significado (já recalcado) que tanto pode ser a história de uma aproximação ou um contato quanto qualquer outro fato em que o corpo seja dominante.” (SODRÉ, 1998, p.30)
[22] No sentido de improviso/improvisação. Usamos gambiarra como um procedimento ou operação de constituição de soluções improvisadas para uma dada situação ou contexto.

ISSN: 2238-1112

possibilidades para alcançar um objetivo mesmo que não seja de uma maneira normativa. Faz parte da nossa metodologia e das nossas práticas explorar outras formas do fazer e utilizar materiais não convencionais, empreender uma inteligência de sobrevivência que se infiltra através de frestas.

Atuamos pelas linhas do improviso, reinventamos e inventando caminhos criativos e originais. Fazemos nossa dança e nosso aprendizado como grandes famílias que aprendem a fazer um ovo render para todos. Não é mais ou apenas uma questão de necessidade e subsistência. É um princípio de existência, baseado num modo contínuo de potência criada e partilhada, recriada e novamente repartilhada. Podemos ser um, dois ou muitos, mas seremos juntos, seremos artesanais, exusíacos e oxalufâncios, desfazendo e refazendo, criando e deixando ir... sambando e girando, gingando e sorrindo.

5. Dos Povires

O Núcleo de Estudos SaPUCa “começou” em 2020 na forma de um projeto de integração ensino-pesquisa-extensão, vinculado ao Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

De forma remota, em encontros semanais, ousamos romper a barreira espacial, geográfica e temporal, reconfigurando as expectativas de estrutura sócio interativa. Ousamos desafiar os medos da morte, os tormentos opressivos da sociedade, as crises, dentre elas, sanitária, econômica, política, institucional e humanitária, para sermos uma experiência compartilhada de alento, afeto, criatividade, alegria. Do caos, do reboliço, do movimento vivo e da interconexão formamos a nossa roda e circulamos o nosso axé; para quem quiser e puder “é só chegar chegando”.

Nesse momento, possuímos o projeto “**Quem te viu, quem te vê: Corporeidades Etnográficas do Corpo que Samba**” e o curso de extensão “**Didática da malandragem**". O projeto prevê cinco ações ao longo da jornada: um ciclo de entrevistas com quatorze passistas de diferentes agremiações e idades; a pesquisa e o resgate de figuras históricas tradicionais dessa arte; aulas de samba no pé; um festival, denominado **Sambra** e a criação e desenvolvimento de um sítio virtual – **Sambapédia** – que possa, enfim, agregar toda a produção (midiática e

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

textual) das ações. Já o curso, consiste numa experiência multidisciplinar, ancorada na Dança, que se divide em quinze oficinas que apresentarão aulas temáticas com personagens que representem alguma face da malandragem carioca - desde sua performance mais clássica (Zé Pelintra) à mais antropofágica (Madame Satã).

Seguimos semanalmente na prática do sonho compartilhado, ressonhado a cada encontro, desejando o encontro físico, a oportunidade de sambar e suar juntos. Mas se ainda não sentimos o calor físico dos nossos corpos, já pulsamos juntos no nosso terreiro virtual, arando ideias, fertilizando conhecimentos, cultivando fazeres e práticas, plantando sementes e colhendo alimentos que fortalecem e curam a nossa existência.

Nossos encontros e nossos sonhos são ancorados na alegria como princípio original e estruturante da vida, princípio trazido pelas matrizes africanas da nossa ancestralidade e tão presente na manifestação dançada do samba no pé. Buscamos desenvolver as nossas atividades pela força da colaboração, e é na divisão de tarefas e responsabilidades que cada um manifesta o seu melhor e zela pela comunidade. Somos estudantes, professores, dançantes e sambistas; todos aprendizes. Cada “incorporante” se achega do seu lugar histórico, do seu lugar de saber, e agrega o cortejo da Arte, da Dança e do Samba. Juntos formamos um coletivo potente, um corpo mosaico e plural, que se complementa na diversidade, e se constrói na horizontalidade, nas relações de troca, nas vivências, afetividades, concordâncias e discordâncias. Desse jeito circular e horizontal, o SaPUCa vem nascendo um pouquinho a cada semana, a cada fazer nosso.

Com esses princípios de horizontalidade, afronteiridade e partilha comunitária, o SaPUCa se afasta do sistema hegemônico e dos paradoxos excludentes, e busca a inspiração e os modos do seu fazer a partir dos referenciais afrocentrados e de outros ensinamentos pluriversos de povos originários. Somos um coletivo que nasce e renasce a cada semana, e que também já começou a nascer muito antes... De um sonho compartilhado de levar o samba no pé urbano carioca para a universidade. Não, o sonho não era levar o samba para “aprender” na universidade, nem para provar nada ou “resgatar” quem não precisa de salvamento. O sonho era levar para a universidade os saberes do samba, fazer o assentamento do coletivo dentro da instituição universitária em modos mais pluriversos. O sonho era e é compartilhar os saberes históricos, ancestrais e culturais incorporados e personificados nos corpos que sambam, que pulsam em dois tempos, riscam o

ISSN: 2238-1112

chão, requebram os quadris e dão cadência de encantamento à vida. “E se não acredita, vem no meu samba pra ver”. Laroyê, Axé e até a próxima!

Maria Alice Monteiro Motta
UFRJ
profmalicemotta@gmail.com
nucleosapuca@gmail.com
Professora Das Graduações em Dança da UFRJ. Mulher, Mãe, Artista. Possui o corpo atravessado pela ancestralidade mestiça; é vermelha, é preta: Amefricarioca. Tem o samba no pé e no peito. É mais ponte que fonte. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Anderson Dionizio das Neves
UFRJ
a.dionisio@hotmail.com
Passista da Escola de Samba Mangueira, malandro da Lapa e bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Professor de projetos sociais. Estudante do Bacharelado em Dança da UFRJ; possui o corpo atravessado pela ancestralidade mestiça. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Elvio Pereira de Assunção
(Teatro Del Pratelli)
elvio_assuncao@yahoo.com.br
Carioca da gema, canceriano, filho de Logunedé. Bacharel em dança pela UFRJ. Atuou como intérprete e pesquisador na Cia Nudafro, Rubens Barbot. Atua como professor de teatro e dança no sistema prisional italiano. Possui o corpo atravessado pela ancestralidade mestiça. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Laíza Bastos Vieira
UFF
laizabvieira@hotmail.com
Sambista desde os 3 anos e passista desde os 7. Bacharel em História da Arte pela Uerj e Mestre em Segurança Pública pela UFF. Atualmente, diretora de passistas do Império da Tijuca; conselheira na Associação dos Passistas do Brasil e bailarina de comissão de frente. Mãe e mulher preta, possui o corpo atravessado pela ancestralidade. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Regina Maria Ferreira
UFRJ
reginadomotog@gmail.com
Juiz-forana e sambista desde o ventre da minha mãe. Rainha do Carnaval de Juiz de Fora em 2000 e Rainha de Bateria da Juventude Imperial há 20 anos. Estudante da Licenciatura em dança na UFRJ. Mãe do Arthur Carlos. Possui o corpo atravessado pela ancestralidade. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Ramon Belizário Nunes Veridiano
UFRJ
ramonbelizarionunes@hotmail.com
Nascido na tradição do Samba da cidade de Niterói; Passista da Cubango; Estudante do Bacharelado em Dança da UFRJ. Homem preto atravessado e criado na ancestralidade do samba. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Rosane Vianna Jorge
UFRJ
rosanevj@gmail.com
Docente da área de biomédicas da UFRJ; e estudante do Bacharelado em Teoria da Dança. Mãe, mulher, artista. Possui o corpo atravessado pelo chamado ancestral. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Taciana Moreira Barbosa Laranja
FAVENI
tacianamoreiralaran@gmail.com
Bacharel em Dança pela UFRJ; Pesquisadora do LICRID; Professora e coreógrafa de projetos de Extensão. Mãe da Alice e da Ariel; mulher, artista. Possui o corpo atravessado pela ancestralidade mestiça. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa

Thaynã Fabiano do Rosário Vieira
UFRJ
fabianovidaloka97@hotmail.com
Licenciando em Dança pela UFRJ; nascido na tradição do Samba. Passista da Beija-Flor e Unidos da Ponte; Professor do projeto Comunidança UFRJ. Homem preto de família preta. Tio da Maya e pesquisador ferrenho dos aspectos do Samba; Filho de Oxalá, guiado por Exú. Criador da Metodologia Sapuca. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Referências

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. **Abordagem Triangular no ensino das artes e culturas visuais**. 1º. ed. São Paulo: Cortez, 2010.
BOURDIEU, PIERRE. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. (3ª ed.) São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
EARP, Helenita. Sá. (2000). **As atividades Rítmicas educacionais segundo nossa orientação na ENEFD**. Rio de Janeiro: Papel Virtual.
LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Aantônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rj: Civilização Brasileira, 2015.
MALUF, Ued. **Cultura e Mosaico. Introdução à Teoria das Estranhezas** (2ª ed.). Rio de Janeiro: Booklink, 2002.
MOTTA, Maria Alice Monteiro. **Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas**. Niterói, 232f. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte. IACS/UFF. Niterói, 2006.

PEREIRA, Barbara Regina. **Pé, cadeira e cadência: trajetórias e memórias de passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Meu samba, minha vida, minhas regras.** Rio de Janeiro: Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2019.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Flecha no Tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SILVA, Wallace Lopes. **Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba.** (1ª. ed.) Rio de Janeiro: Hexis: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. (2ª. ed.) Rio de Janeiro: Mauad, 1998

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

“A dança é o punho com o qual luto contra a ignorância doentia do preconceito”[1]

Maria Consuelo Oliveira Santos LINC/CNPq (UFRN) / Kàwé/CNPq (UESC)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O presente trabalho expõe alguns dados iniciais da pesquisa sobre o legado da bailarina-coreógrafa Pearl Primus, uma das pioneiras quanto à utilização de temáticas de origem africana na dança moderna. A proposta tem os seguintes objetivos: apresentar dados biográficos, enumeração e análise de obras mais emblemáticas e verificar a repercussão do legado de Primus no universo da dança. A metodologia é qualitativa e se fundamenta em fontes documentais e bibliográficas. Concepções sobre corporalidade, ancestralidade, dança como arma social, relação entre antropologia e dança são temáticas presentes nas obras de Primus apresentadas em composições coreográficas estético-ativistas de raiz africana.

Palavras-chave: AFRODESCENDÊNCIA. CORPORLIDADE. ATIVISMO-ESTÉTICO. EPISTEMOLOGIA. DANÇA/ANTROPOLOGIA.

Abstract: The present work exposes some initial data of the research on the legacy of the dancer-choreographer Pearl Primus, one of the pioneers in the use of African themes in modern dance. The proposal has the following objectives: to present biographical data, enumeration and analysis of the most emblematic works and to verify the repercussion of Primus' legacy in the universe of dance. The methodology is qualitative and is based on documentary and bibliographic sources. Concepts on corporeality, ancestry, dance as a social weapon, the relationship between anthropology and dance are themes present in Primus' works presented in aesthetic-activist choreographic compositions of African origin.

Keywords: AFRODESCENDENCE. CORPORALITY. AESTHETIC-ACTIVISM. EPISTEMOLOGY. DANCE/ANTHROPOLOGY.

1. A título de Introdução

Este trabalho teve início a partir das idas e vidas navegando pelos caminhos interétnicos. Em um dado momento, surgiu na tela uma fotografia de Pearl Primus, em um dos seus famosos saltos, figura 1. Não procurava por esta bailarina-coreógrafa porque sequer tinha ouvido falar sobre a mesma. Certamente algumas palavras chave sobre dança, que inseri no buscador, me possibilitaram realizar este

[1]Frase da autoria de Pearl Primus, citada em Santiago (2021), tradução nossa, assim como outros trechos ao longo deste trabalho.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

inusitado encontro. A expressividade performática da mesma era tão provocadora e vibrante que segui procurando por mais informações e surgiam mais imagens de Primus saltando no ar, que a câmera congelou a força de um corpo ressignificando a dança de origem africana.

Figura 1. Pearl Primus em "Folk Dance" (1945). Fonte: Gerda Peterich. Disponível em: https://tinyurl.com/34te45em Acesso em: 10. mar.2021.

A partir daí, comecei a consultar sobre a sua biografia e encontrei relatos de uma vida muito instigante e um legado importante para a dança moderna. Uma das pioneiras quanto ao uso de proposições afro-originárias na dança nos Estados Unidos. Ao ter constatado a importância do seu trabalho, percebi que era pertinente realizar uma pesquisa sobre aspectos de sua vida, de algumas obras e a influência da mesma na dança moderna. Reencontrar bailarinos e coreógrafos pioneiros da dança de origem africana é um movimento que pode nos permitir trilhar por inspiradores caminhos. Um deles é a ressignificação de trabalhos singulares que abriram caminhos, continuam atuais e poderão ser motivadores de profícuos diálogos.

O trabalho de Pearl Primus se insere em um momento sócio-político de

imensas desigualdades entre brancos e negros nos Estados Unidos e as consequentes hostilidades e violências advindas de um mundo cindido pela cor e pela condição econômica. Um momento histórico em que críticos de arte também sustentavam o preconceito contra a dança de raiz africana, acreditando que era pouco sofisticada, "primitiva", sem técnica e sem profundidade. Nas mesmas circunstâncias, o corpo negro não era considerado um "corpo de bailarino". E foi neste ambiente de intensas discriminações que Primus desenvolveu criações coreográficas denunciando injustiças contra a população negra e lutando para demonstrar a importância de saberes africanos. Gere (1994, p.2) diz que Pearl Primus é indiscutivelmente a coreógrafa mais politizada ou, no mínimo, mais sintonizada com as questões dos afro-americanos durante o período entre as duas guerras mundiais. Várias de suas obras coreográficas dizem respeito a questões sócio-raciais enfrentadas por afronorteamericanos pós-escravidão.

2. Objetivos

Os eixos principais deste estudo foram obtidos levando em consideração as seguintes perguntas: quais as contribuições de Pearl Primus ao universo da dança? Como se efetivou a articulação entre conhecimentos africanos e a dança moderna? Quais os trabalhos mais emblemáticos? É possível observar a influência estética de seus trabalhos, ainda hoje? Após este exercício, foi possível focalizar as questões que estarão permeando a investigação e, apoiada nestas inquietações, foram especificados os seguintes objetivos gerais: a) apresentar dados biográficos para que se possa contextualizar a existência e experiências de Primus em distintas realidades socioculturais, considerando que ela nasce em um país, é criada em outro e faz um regresso a lugares para o reencontro com suas origens e todo este movimento em interligação com a sua produção artística; b) elencar e realizar análise de obras mais emblemáticas; c) verificar a repercussão do legado de Primus no universo da dança, inclusive em reinterpretações coreográficas atuais.

3. Metodologia

A presente pesquisa está sendo realizada mediante uma investigação documental em integração com a bibliográfica, em reportagens de jornais,

ISSN: 2238-1112

homenagens, artigos, livros, resenhas, opiniões, vídeos e reinterpretações de criações coreográficas. E como apresenta Lévano (2007, p. 71):

> A tarefa fundamental do investigador é entender o mundo complexo da experiência vivencial desde o ponto de vista de quem a experimenta, assim como, compreender suas diversas construções sociais sobre o significado dos fatos e o conhecimento.

Diante desta perspectiva, são também válidas as considerações sobre a pesquisa documental de Kripka e Scheller (2015, p.243) quando observam que

> O desafio a esta técnica de pesquisa é a capacidade que o pesquisador tem de selecionar, tratar e interpretar a informação, visando compreender a interação com sua fonte. Quando isso acontece há um incremento de detalhes à pesquisa e os dados coletados tornam-se mais significativos.

Essas ponderações se coadunam com a proposta de integrar a modalidade documental com a bibliográfica. Assim sendo, considero que estas duas modalidades trarão elementos que propiciarão uma melhor compreensão do universo de Primus, considerando que a sua vida e a sua obra são um contínuo. A pesquisa online tem sido um suporte significativo para a seleção dos registros que estão disponíveis em rede.

É uma pesquisa no âmbito de uma investigação maior que abarca o estudo de criações de bailarinos e coreógrafos, nas três Américas, que referenciaram ou referenciam em suas obras questões sobre afrodescendencia, em qualquer momento histórico em que foram produzidas. Igualmente, encontra-se integrada às propostas de estudo do Grupo de Investigação LINC - Linguagem da Cena, Imagem, Cultura e Representação, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e também se coaduna com trabalhos que venho desenvolvendo no Grupo Kàwé – Grupo de Estudos Afro Baianos Regionais da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), ambos inscritos no CNPq.

4. Dados biográficos

Pearl Eileene Primus foi uma pessoa multifacética, bailarina, coreógrafa, educadora, antropóloga e ativista. Nasceu em 1919, em Porto Espanha, capital da República de Trindade e Tobago e faleceu em Nova Iorque em 1994. Os pais se

ISSN: 2238-1112

mudaram para os Estados Unidos em 1921, quando Primus tinha dois anos de idade. Cresceu em Manhattan e Brooklyn. Inicialmente Primus não tinha intenção em ser bailarina, pois sua intenção era seguir a carreira médica. Quando terminou os estudos em pré-medicina, formando-se em biologia, tentou encontrar trabalho e, não conseguindo, dirigiu-se a um serviço nacional, o "National Youth Administration" que auxiliava jovens nos estudos e no primeiro emprego. Nesta instituição foi indicada para trabalhar no setor de vestuário de "América Dances" e depois passou a ser bailarina suplente, a sua primeira experiência no palco. Um ano depois concorreu a uma bolsa no "The New Dance Group" e acabou sendo a primeira aluna negra. O grupo tinha como lema "a dança é uma arma" no sentido que a dança deveria ser mais que "arte pela arte". O grupo lutava conta a pobreza, o fascismo, a fome, o racismo, as injustiças e foi aí que Primus teve os primeiros ensinamentos de dança como uma ferramenta de denúncia social.

Posteriormente trabalhou em um nightclub chamado "Café Society Downtown" e quando o crítico de arte Edwin Denby assistiu as suas performances, manifestou que Primus "era uma dançarina diferente" e merecia alcançar rapidamente o nível de celebridade, o que realmente aconteceu. Ampliou a sua formação com Marta Graham, quem a chamava de "a pantera", com Asadata Dafora, Charles Weidman, Louis Horst, Doris Humphrey, Hanya Holm. Dançou em lugares emblemáticos com o Madison Square Garden, Carnegie Hall e conseguiu formar a sua própria companhia de dança chamada de "Primus Company" que atuou em teatros e festivais de Estados Unidos, França, Israel e Grã Bretanha. Algumas de suas criações coreográficas: "African Ceremonial" (1943), "Strange Fruit" (1943), "The Negro Speaks of Rivers" (1944), "The Wedding" (1961), "Michael, Row Your Boat Ashore" (1979).

ISSN: 2238-1112

Figura 2. Pearl Primus em 1950. Fonte: Sutori. Disponível em: https://tinyurl.com/fkcr4jr4. Acesso em: 5.abr.2021.

Um dos seus trabalhos mais conhecidas é “Strange Fruit” e pode ser visto em um vídeo indicado em Primus (2020). Refere-se à brutalidade de corpos linchados e pendurados em árvores no Sul dos Estados Unidos. Esta coreografia enfoca o arrependimento e angústia de uma mulher branca ao ser testemunha de um linchamento. Para a época o tema, em si mesmo, era controvertido e, ademais, juntando-se à performance de Primus em dançar os sentimentos de uma mulher branca, sendo negra. Um dos elementos inspiradores desta criação coreográfica é um poema “Strange Fruit” do professor norte-americano Abel Meeropol (1903-1986), ao registar em versos muito fortes e pungentes a morte de dois afronorteamericanos, por linchamento.

Logo depois, o poema foi convertido em música e interpretado pela famosa cantora Billie Holiday. Como vemos, Primus utilizava distintos tipos de conhecimento, a exemplo da poesia, música, dramaticidade coreográfica, modalidades corporais em uma integração epistemológica. E mediante uma estética-ativista e de grande apelo social, conseguiu tornar-se conhecida e aplaudida. Yvonne Daniel (2017, p. 25) afirma: “Entre as décadas de 1930 e 1950, nos EUA, Katherine Dunham e a Dra. Pearl Primus eram as maiores celebridades afrodescendentes da dança no mundo”.

ISSN: 2238-1112

Primus viajou muito, seja por apresentações coreográficas ou para ter acesso a conhecimentos africanos, caribenhos e afronorteamericanos do sul dos Estados Unidos. Dessa forma, entrelaçou saberes e demonstrou a importância de conhecimentos afro-originários em suas coreografias. Nesta direção, instaurou espaços de luta contra estigmas e preconceitos. Estudos antropológicos adensaram sua produção artística, sendo muito significativo ter vivenciado realidades de povos africanos e descendentes diaspóricos, que ficaram plasmados em suas coreografias.

Seu jeito inquieto e desejoso por conhecer a levaram a obter um doutorado em antropologia pela “University of New York” (1978) e passou a ensinar em várias universidades, a exemplo de la citada “University of New York” nos campos de “Purchase” e “Buffalo”, no “Hunter College”, “Howard University” e outras. Ademais, dirigiu diversos projetos culturais na África, América e Europa.

Entre os títulos que recebeu em África está o de "Omowale" (a criança que voltou à casa) e, segundo Schwartz (2011), era o nome que ela mais gostava porque expressava as suas raízes e suas reconexões espirituais. Todos estes dados biográficos foram obtidos a partir das seguintes referências: Lloyd (1974), Schwartz (2011); Junglebeatswing (2019); Dokosi (2020) e Ellis (s/d).

5. Dialogando com referenciais

Neste atual estágio da investigação tem sido o momento das primeiras confluências referenciais. Em relação aos trabalhos de Primus, que até a presente fase consegui ter acesso como, por exemplo, “Strange Fruit” e “The Negro Speaks of Rivers”, observei a importância do corpo como lugar de entrecruzamentos culturais, convergências de saberes e de lutas através do ativismo-estético. Rufino (2016) aponta que é pelo corpo que se observa o ataque racismo/colonialismo. Também chama a atenção que esse mesmo corpo que é atingido nos demonstra outras viabilidades, pois “as performances corporais expressam as formas de resiliência e transgressão contra as violências operadas pela colonialidade” (p.57), bem na linha que Primus imprimia em seus trabalhos, cujo corpo dançante denunciava violências contra os afrodescendentes. Desse modo, transgrediu o estabelecido e advertiu para o fato de sermos todos integrantes de uma humanidade e que as discriminações são construções sociais. Lutou para demonstrar que a invisibilidade aniquila, o racismo

ISSN: 2238-1112

destrói e dizia isso à sua audiência, pois circunscrevia a dança como uma arma social.

Daniel (2017, p. 29) observa como foram significativas as músicas e danças sagradas, pois “corpos dançantes guardavam memórias” e essas memórias possibilitavam a reconstrução e ressignificação de saberes. Igualmente é pertinente ressaltar a dimensão estético-corporal da memória no sentido de Bourdieu (2007) em termos de esquemas de ação incorporados, disposições duradouras, *habitus*, como princípios geradores e ordenadores de práticas e representações. Neste sentido, o corpo como o lugar de memória, de cultura, foi o que Primus soube tão bem expressar em suas obras coreográficas e em seu próprio corpo-dançante.

O corpo no entendimento de um *body subject* é o que sugere Jackson (1983), cujo conhecimento decorre da interligação sensorial e prática, uma inter-relação entre as formas de cognição e comportamentos. Diante disso, o autor se posiciona contrário a considerar o corpo como um objeto, ao ser visto como um veículo de expressão. De igual modo, Csordas (1990, 1994) reconhece o corpo como o "sujeito da cultura", uma proposta que rompe com as dicotomias entre mente e corpo, sujeito e objeto. Em continuidade, a definição de *embodiment* é uma proposta para suplantar a ideia de que o social está inscrito no corpo, pois defende que é o próprio corpo o campo da cultura. Cregan (2006) igualmente se refere a *embodiment* como a experiência física e mental da existência, a posição que possibilita o relacionamento com o outro e com o mundo.

Por conseguinte, estas noções estão nos permitindo estabelecer um diálogo com a obra de Primus, considerando que o corpo tem um grande protagonismo e que as questões socioculturais estão muito presentes em suas obras mediante a interconexão corpo-cultura. Uma perspectiva contrária ao que se diz que o corpo é um texto, pois não é um objeto em que que se pode fazer uma leitura no mesmo. O corpo como lugar de cultura é espaço de intersecções com outros corpos e, diante disso, são estabelecidas confluências, convergências, interdependências, vivências. Logo, mediante interconexões entre corpos ocorre a construção de sentido. Portanto, não são mensagens que estão inscritas nos corpos, são percepções, sentimentos, sensações vividas entre corpos, sujeitos da cultura, que dimensionam, constroem e interpretam intersubjetivamente realidades que nos cercam.

ISSN: 2238-1112

Figura 3. Primus performatizando em “Rock Daniel” (1944). Fonte: Barbara Morgan. Disponível em: https://tinyurl.com/6vb8fesw. Acesso em: 2.jun.2021.

Encontramos em Santos (2006) o significado de temáticas ancestrais conferindo suporte à epistemologia da dança, compreendendo ancestralidade na perspectiva de conhecimento. Retornar às origens é um exercício para se conhecer os elementos que fazem parte de saberes africanos. Primus foi um exemplo dessa busca pelas origens e o fez com afinco. Voltou ao seu país caribenho, foi à África e se integrou em comunidades afronorteamericanas no sul estadunidense. Nestes lugares envolveu-se profundamente com a cultura e saberes locais reconstituindo e ressignificando a sua ancestralidade.

Com Shapiro (2016) a dança como ativismo estético como parte de uma agenda com preocupações morais, de justiça social e de direitos humanos. Igualmente é o caminho do ativismo estético-político de Primus e o fez com grande

força ao denunciar racismos, injustiças, crimes, físicos ou não, que ficaram registrados em suas coreografias.

Já em Kaeppler (2000) a imbricação entre a antropologia e a dança ao evidenciar a importância dos trabalhos de campo para o entendimento da cultura através de seus movimentos. E isso Primus deu muita atenção, pois realizava pesquisas em profundidade em comunidades africanas ou originárias, por intermédio da observação participante em uma imersão vertical e, inclusive, desempenhava os mesmos trabalhos que as pessoas locais como, por exemplo, trabalhar como imigrante em colheitas de algodão no sul dos Estados Unidos. Portanto, suas criações coreográficas ganhavam mais vida a partir dessa imergência cultural com o propósito de compreender vivenciando, na própria pele, as dificuldades do outro.

Com Oliveira e Laurentino (2020) a reflexão epistemológica e rompimento com referencialidades hegemônicas, colonialistas, crítica à dominação, às políticas de exclusão, que se encontram na mesma direção da proposta de Primus.

Por conseguinte, estes são alguns exemplos de abordagens que aportam temáticas socioculturais, histórias, epistemológicas, corporais, estéticas, éticas e políticas no estabelecimento de confluências com a história de vida de Primus e suas performances coreográficas. São estudos que estão oportunizando um caminho prazeroso entre distintas concepções, em uma interlocução aberta e sem a preocupação de modelos previamente estabelecidos.

6. Considerações finais

Finalizamos da maneira que começamos, ou seja, através de uma fala de Primus, da qual retiramos o título deste artigo (grifo nosso). É uma afirmação do que a dança significou em vida:

> A dança é meu remédio. É o grito que alivia, por um tempo, a terrível frustração comum a todos os seres humanos que, devido à raça, credo ou cor, são “invisíveis”. **A dança é o punho com o qual luto contra a ignorância doentia do preconceito.** É o desprezo velado que sinto por aqueles que patrocinam com falsos sorrisos, esmolas, promessas vazias elogios insinceros. Em vez de crescer retorcida como uma árvore protegida dentro de mim, sou capaz de dançar a ira e as minhas lágrimas (Schwartz, 2011, p. IV).

É uma fala que sintetiza a sua luta através da dança. A luta contra a invisibilidade, o racismo, as formas de discriminação que se espraiam em nossas

ISSN: 2238-1112

sociedades. Fica visível a decisão de afrontar circunstâncias para não sucumbir e isso se dá pela dança, o seu bálsamo.

O legado de Primus é muito reconhecido e ainda hoje suas criações coreográficas continuam sendo executadas e reinterpretadas. A coreografia da figura 4 é uma reinterpretação coreográfica de “Strange Fruit” por alunos do “Destiny Arts Center” (2018), de Oakland, denominada “Illuminate: Strange Fruit”. Este exemplo é uma afirmação contundente da contemporaneidade de sua obra que continua suscitando sentimentos, considerações e reelaborações.

Ademais, Primus demonstrou que a dança africana era uma forma de arte digna, uma modalidade de conhecimento que merecia respeito, em oposição a um certo pensamento ocidental sobre a ideia de um modo de vida “primitivo e selvagem” de populações africanas e, consequentemente, também de pouco valor as manifestações afro-originárias. Se atualmente já superamos esta visão, ainda continuamos diante de invisibilidades, discriminações e racismo que Primus tanto combateu em suas coreografias. A noção de um corpo como arma social faz todo o sentido, ainda hoje, considerando que todas as expressões sociais podem ser colocadas ao serviço do combate de preconceitos construídos socialmente. O seu trabalho como antropóloga foi muito significativo, pois conferiu às suas coreografias o resultado de experiências sentidas no próprio corpo. Integrar conhecimentos é outro aspecto bastante atual e encontra-se presente em seus trabalhos expressos mediante uma estética-ativista.

ISSN: 2238-1112

Figura 4. Illuminate: Strange Fruit. Reinterpretação coreográfica. Disponível em: https://tinyurl.com/nasb22x8. Acesso em: em: 8.jul.2021.

Ao ser uma pesquisa muito recente, estamos na fase de revisão de literatura e tentando estabelecer os primeiros diálogos com os referenciais que nos permitam aprofundar a compreensão das criações em dança da citada bailarina-coreógrafa. Um bom caminho nos espera até conseguirmos uma razoável interação entre as noções acadêmicas e as nossas interpretações e, neste trajeto, apresentar análises das obras mais representativas com o detalhamento que o estudo proposto merece.

Sendo assim, estas são as primeiras considerações e podemos afirmar que, mesmo estando no início de um processo, foi possível compreender certos enfoques presentes em algumas obras de Primus, exatamente pela força da sua expressividade ao conseguir enunciar, com muita clareza, aquilo que almejava e deixava patente ao sujeito-espectador. Estava clara a sua intenção, ou melhor, sensibilizá-lo através da dança em relação a temáticas de grande envergadura sócio-ético-política.

Maria Consuelo Oliveira Santos
LINC/CNPq (UFRN / Kàwé/CNPq (UESC)
consol.oliveira@gmail.com
Licenciada em Letras e em Filosofía Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).
Curso de doutorado em Antropologia Social e Cultural pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) e defesa da tese pela Universitat Rovira i Virgili (URV), Espanha.
Pós-doutorado pela Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), México.
Mestrado em Educação (UFBA) e em Antropologia (UAB), Barcelona.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **El Sentido Práctico**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

CREGAN, Kate. **The Sociology of the Body.** London: Sage, 2006.

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. **Ethos**, American Anthropological Association, Virginia, vol. 18, n.1, pp.5-47, 1990.

CSORDAS, Thomas J. **The Sacred Self**: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994.

DANIEL, Yvonne. O Poder do corpo dançante na performance afrodescendente. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 17-50, maio 2017.

Destiny Arts Center. **Illuminate:** Strange Fruit**.** YouTube, [S./], 2018. Fotograma de 1 vídeo (0:52 / 3.36min). Disponível em: https://tinyurl.com/nasb22x8. Acesso em: 8.jul.2021.

DOKOSI, Michael Eli. From backstage to choreographer, U.S audience got enthralled by Pearl Eileen Primus' African and Caribbean dance. *In:* **Face2face Africa,** Nova Iorque, 2020. Disponível em: https://tinyurl.com/48s4ej26 - Acesso em: 4.jul.2021.

ELLIS, Erin. Pearl Primus: Omowale "The child returned home". *In:* **Sutori,** Philadelphia, s/d. Disponível em: https://tinyurl.com/fkcr4jr4 - Acesso em: 6. maio. 2021.

GERE, David. Dances of Sorrow, Dances of Hope: The work of Pearl Primus finds a natural place in a special program of historic modern dances for women. Primus' 1943 work 'Strange Fruit' leaped over the boundaries of what was then considered 'black dance'. Los Angeles, **Los Angeles Times**, 24. abr.1994. Disponível em: https://tinyurl.com/2esjbbhf - Acesso em: 3 mar.2021.

JACKSON, Michael. Knowledge of the Body. **Man,** Londres, vol. 18, n. 2, p. 327-345, 1983.

JUNGLEBEATSWING. Pearl Primus. *In:* **Jungle Beat**, Álava, 2019. Disponível em: https://tinyurl.com/279f29ba - Acesso em: 6.jul.2021.

KAEPPLER, Adrienne Lois. Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. **Dance Res Jour,** Cambridge, v. 32, n. 1. p. 116-125, 2000.

KRIPKA, Rosana M. L.; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa de L. Pesquisa documental: considerações sobre conceitos e características na pesquisa qualitativa. *In*: Congresso Ibero-Americano em Investigação Qualitativa (CIAIQ), 4, 2015. **Atas Investigação Qualitativa em Educação**, Aracaju/SE: CIAIQ, 2015, vol. 2, p.243 – 247.

LÉVANO, Ana Cecilia S. Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. **Liberabit**, Lima, n.13, p. 71-78, 2007.

LLOYD, Margaret. The borzoi book of modern dance. 2ª ed. New York: Dance Horizon, 1974.

OLIVEIRA, Victor Hugo N. de; LAURENTINO, Thiago. "O que é que a dança tem a ver com isso?": considerações sobre perspectivas descentralizadoras antirracistas em dança. **Rev Arte da Cena**, Goiânia, v. 6, n. 2, ago-dez, 2020.

PRIMUS, Pearl. **Strange Fruit by Pearl Primus**. Performance de WATSON, Dawn Marie. YouTube, [S./], 2020. 1 vídeo (3.47min). Disponível em: https://tinyurl.com/5xyp7crz - Acesso em: 2. mar. 2021.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Antropolítica**, Niterói, n.40, 1 sem, 2016.

ISSN: 2238-1112

SCHWARTZ, Peggy; SCHWARTZ, Murray. **The dance claimed me**: a biography of Pearl Primus. New Haven/London: Yale University Press, 2011.

SHAPIRO, Sherry Badger. Dance as activism: the power to envision, move and change. *In:* **Dance Res Aot**, Auckland, Nova Zelândia, n.4, 2016.

SANTIAGO, Claudine. 3 Iconic Black Dancers That Were Influential to the History of American Dance. *In.* **This Biz Works**, [S.*l*], 15 mar.2021. Disponível em: https://tinyurl.com/asynfb5f - Acesso em 5 abr. 2021.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Corpos Fuás: poéticas negras transgressoras, risíveis, irônicas e paródicas na cena contemporânea de dança.

Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: “Corpos Fuás” é um trabalho artístico oriundo das pesquisas sobre o corpo negro na cena contemporânea. O objetivo central do presente trabalho é apresentar as representações do corpo negro na sociedade contemporânea, destacando as personagens femininas em diferentes campos artísticos e o enfrentamento dos corpos femininos no combate ao racismo em contexto sócio-cultural distinto. O poético, o político, o risível, o irônico e o paródico se entrecruzam nas cenas coreográficas para friccionar e tensionar a realidade social, cultural e política das personagens nas cenas performadas. O referencial teórico metodológico adotado tem como base os estudos cartográficos.

Palavras-chave: CORPOS FUÁS. POÉTICOS. PARÓDICOS.RISÍVEIS. IRÔNICOS.

Abstract: “Fuás Bodies” is an artistic work originated from researches about the black body in the contemporary scene. The central objective of this work is to present the representations of the black body in contemporary society, highlighting the female characters in different artistic fields and the confrontation of female bodies in the fight against racism in a distinct socio-cultural context. The poetic, the political, the laughable, the ironic and the parodic intersect in the choreographic scenes to rub and tense the social, cultural and political reality of the characters in the performed scenes. The theoretical and methodological referential is structured based on cartographic studies.

Keywords: FUAS BODIES. POETIC. PARODIC. RISIBLE. IRONIC.

1. “Corpos Fuás”: Questões Introdutórias

De acordo com o dicionário Houaiss online (2021) de língua portuguesa, fuá significa briga, intriga, fuxico, conflito, cavalo manhoso e assustado. Assim, o título deste artigo possui um caráter provocativo, visando desafiar o pensar acerca do que poderia ser chamado de "Corpos Fuás" na cena de dança.

Desde criança ouvia minha saudosa mãe pronunciar a palavra fuá, para ela são as coisas fora do lugar e bagunçadas, mas também tem a ver com pessoas que gostam de fuxico e de intriga. Em casa, a palavra fuá servia para designar o estado de desalinho e assanhado dos cabelos. Ainda hoje, posso ouvir a voz da minha mãe dizendo: "vai pentear esse cabelo que está parecendo um fuá". Nessa

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

perspectiva, é uma palavra que transita entre a memória ancestral e afetiva dos cabelos desgrenhados na infância e as reflexões acadêmicas como pesquisadora e docente das danças afrorreferenciadas.

"Corpos Fuás" é uma criação coreográfica que aborda o racismo imputado ao povo negro em diferentes contextos sociais, políticos e culturais. Trata-se de um trabalho sobre o corpo negro feminino, performando em cenários e práticas sociais discriminatórias de raça e gênero. A obra coloca em cena a violência, a humilhação, a subalternização e as investidas frequentes de invisibilização dos corpos negros de homens e mulheres em diferentes setores das sociedades que ainda conservam vieses colonialistas, como é o caso da brasileira. De acordo com Rufino (2016), o corpo é, em primeira instância, o lugar das ações colonizadoras, mas também é o lugar da transformação e de mudanças capazes de transgredir a cultura corporal colonizada rumo a contextos decoloniais.

Nessa direção, o corpo de uma mulher negra, eleita Miss Brasil no ano de 2017, é alvo de discursos de ódio nas mídias sociais por homens e mulheres brancos inconformados pela eleição de uma mulher negra como a mais bela do Brasil. No filme "Hidden Figures", três mulheres negras afro-americanas sofrem em seus corpos o preconceito racial e de gênero na NASA[1]

Inicialmente é importante destacar que o filme "Hidden Figures", caso fosse traduzido no Brasil ao pé da letra, seria "Figuras Escondidas", mas foi traduzido por "Estrelas Além do Tempo". Convém citar a pertinente crítica de Liliana Rocha sobre essa tradução para o português e faz a seguinte pergunta: "Por que no Brasil "Hidden Figures" foi traduzido como estrelas além do tempo? Para Rocha (2017), não se trata de apreciar ou não o título traduzido. Para ela "Figuras Escondidas" possui conotação transgressora e ideológica, portanto traduzir o filme no Brasil para "Estrelas Além do Tempo" mascara as discussões sobre o racismo, bem como revela a dificuldade objetiva dos brasileiros em enfrentar o racismo e as contradições que lhes são inerentes.

> [...] Está claro que Figuras Escondidas tem um viés mais provocativo e ideológico enquanto "Estrelas Além do Tempo" tem um viés mais romanceado. Assim, a mudança na tradução para o português expressa a dificuldade do brasileiro na discussão transparente do racismo no país (ROCHA, 2017, p.2).

[1] NASA significa: The National Aeronautics and Space Administration.

2. Na interseccionalidade dos "Corpos Fuás"

O filme intitulado “Hidden Figures” (2016) traduzido para o Brasil como "Estrelas além do tempo", se baseia na história de vida de três mulheres afro-americanas. As personagens são representadas pelas atrizes Taraji P. Henson, Octavia Spencer e Janelle Monáe. As três mulheres negras são as matemáticas, Katherine Johnson (1918-2020), Dorothy Vaughan (1910-2008) e Mary Jackson (1921-2005), cuja tríade é responsável pelo lançamento em órbita do ator Glen Powell, que interpreta o astronauta John Glenn no referido filme. Essas três mulheres, assim como a Miss Brasil, Monalysa Alcântara, enfrentam ao mesmo tempo o preconceito racial e de gênero. Embora os fatos encenados no filme tenham ocorrido no século XX nos Estados Unidos da América e a eleição da Miss Brasil tenha sido no século XXI, no Brasil, a temporalidade e os espaços geográficos e culturais distintos só demonstram que todos os corpos negros vivenciaram e ainda vivenciam, em diferentes contextos sócio-culturais, toda ordem de violência social, moral e simbólica. "[...] É no território corporal, na fisicalidade do ser ou nas subjetividades que operam essas consequências. Desvio existencial, descredibilização dos modos de saber e nas mais variadas formas de subordinação dos corpos" (RUFINO, 2016, p. 57).

Os corpos que dançam em corpos fuás são corpos em cena, performando conflitos do ser e do existir, enquanto corpos femininos e negros. Corpos discriminados e problematizados na interseccionalidade. “Para apreender a discriminação como um problema interseccional, as dimensões raciais ou de gênero, que são parte da estrutura, teriam de ser colocadas em primeiro plano, como fatores que contribuem para a produção da subordinação" (CRENSHAW, 2002, p.176).

Os corpos das personagens do filme “Hidden Figures” e da Miss Brasil suscitam a construção de ações performativas corporais em dança, numa perspectiva decolonial com a utilização de conteúdos paródicos, irônicos e risíveis para questionar, denunciar e decolonizar ações racistas/colonizadoras.

Nessa perspectiva, “Corpos Fuás" é organizado cenicamente a partir da linguagem do cinema, ou seja, as cenas performadas são nominadas de "takes" abaixo relacionadas:

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Take 1- denominado do "Fruto ao Macaco", os dançarinos estão em cena com camisetas brancas e com "Maçãs do Amor"[2] nas suas bocas. As maçãs em contato com a saliva dos bailarinos fazem escorrer sobre as camisas brancas um líquido vermelho e viscoso resultado do açúcar e do corante usado para caramelizar as maçãs. Essa cena está associada à projeção de um vídeo, que é exibido ao fundo do palco, mostrando imagens do “Homo neanderthalensis” ou “Homem de Neandertal”. A cena se desenrola com as maçãs caindo da boca dos bailarinos e, neste momento, a fórmula da gravidade de Newton é projetada na tela, a cena prossegue com os dançarinos gesticulando e emitindo sons como se fossem macacos, em alusão à ideia errônea de que o pai da teoria da evolução, o cientista Charles Darwin (1809-1882) teria dito que o homem descende do macaco. Na verdade, o que Darwin disse é que o homem e o macaco descendiam de um ancestral comum que não era homem nem macaco.

Assim, no **Take1** o objetivo é provocar reações risíveis, irônicas e paródicas, visando deslocar e promover rupturas no comportamento racista e sub-reptício quando se estabelece uma associação, um vínculo entre homens negros e mulheres negras com o macaco. Neste viés, as imagens visam também a ressignificação em outros contextos interpretativos e discursivos. Para Alavarce (2009), a paródia, a ironia e o riso são formas críticas e transgressoras dos diferentes discursos.

A opção de levar para cenas questões afeitas aos corpos femininos negros, se deve em parte pela identificação da autora deste artigo com as questões de raça e de gênero, bem como na condição de artista e pesquisadora das matrizes estéticas e conceituais afrorreferenciadas na dança e na cultura brasileira contemporânea. Ademais por compreender que o racismo atinge mulheres e homens de forma diferenciada.

> [...]. Considerando que a discriminação racial é frequentemente marcada pelo gênero, pois as mulheres podem as vezes vivenciar discriminações e outros abusos dos direitos humanos de uma maneira diferente dos homens, o imperativo de incorporação do gênero põe em destaque as formas pelas quais homens e mulheres são diferentemente afetados pela discriminação racial e por outras intolerâncias correlatas. Portanto, a incorporação do gênero, no contexto da análise do racismo, não apenas traza à tona a discriminação racial contra as mulheres, mas também permite um

[2] "Maçãs do Amor" são maçãs caramelizadas com açúcar e corante vermelho normalmente vendidas em festas populares, em parques temáticos ou mesmo nas ruas das cidades (nota da autora).

ISSN: 2238-1112

entendimento mais profundo das formas específicas pelas quais o gênero configura a discriminação também enfrentada pelos homens. (CRENSHAW, 2002, p.173).

Figura 1: O asfalto. Asphalt Wallpapers 38256 Disponível em: https://hdwallsource.com/asphalt-wallpapers-38256.html. Acesso em 01. 07. 21.

Take 2- Cena intitulada do "Piche ao Asfalto" Esta cena apresenta uma projeção de imagem de uma estrada de asfalto em referência aos homens negros e mulheres negras brasileiros/as que vivem à margem da sociedade, ou seja, seres humanos desprovidos de condições mínimas no âmbito cultural, social, educacional, de saúde e de garantias para o exercício pleno de sua cidadania. Por analogia, é possível dizer que seus corpos não foram protegidos pelo estado brasileiro e assim permanecem no asfalto ou saindo deste, quase sempre corpos em queda ou em situação de morte simbólica ou física. Corpos literalmente ladeira abaixo, corpos negros devolvidos ao asfalto. Contudo, os corpos negros saem do asfalto se levantam e desfilam nas passarelas da vida e dos concursos de beleza. Assim o fez a Miss Brasil do estado do Piauí, Monalysa Alcântara, eleita no ano de 2017 como a mais bela do Brasil.

ISSN: 2238-1112

Figura 2. Foto do Espetáculo coreográfico “Corpos Fuás”. A dançarina Mariana Ribeiro Pinto Brimdjam, interage com a imagem da Miss Monalysa Alcântara, que se encontra projetada, ao fundo. Fonte: Wallacy Medeiros.

Canção Das Misses[3]

Os Estados Brasileiros se apresentam
Nesta festa de alegria e esplendor
Jovens misses seus Estados representam
Seus costumes, seus encantos, seu valor

Em desfile, nossa terra, nossa gente
Pela glória do auriverde em céu de anil
Sempre unidos
Leste, Oeste, Norte, Sul
Na beleza das mulheres do Brasil.

A dançarina em "Corpos Fuás" dialoga com as imagens de Monalysa Alcântara e performatiza a personagem da Miss Brasil, reproduzindo os gestos, o vestuário e todos os trejeitos de Monalysa Alcântara. A imagem do asfalto é projetada ao fundo do palco, local de onde parte a ação performática da dançarina. O fundo musical é composto pela canção "Canção das Misses” criada na década de

[3] In: Letras. Versão simplificada da letra Disponível em: https://www.letras.mus.br/ellen-de-lima/707612/. Acesso em: 9.jul.2021.

1960 pelo compositor Lourival Faissal e consagrada na voz da cantora baiana Ellen de Lima.

Necessário se faz destacar que os desfiles de Miss Brasil são realizados desde 1954 e este ano até a presente data, somente três mulheres negras foram eleitas Misses Brasil. Deise Nunes eleita em 1986, isto é, trinta e quatro anos depois do primeiro concurso realizado em 1954. Raissa Santana foi eleita em 2016, ou seja, trinta anos após a eleição de Deise Nunes e Monalysa Alcântara eleita um ano após a sua antecessora Raissa Santana.

Os dados apresentados demonstram que o Racismo no Brasil existe, não é invenção, nem "mimi" ou coisas do gênero presentes nos discursos negacionistas dos problemas raciais e de gênero no Brasil. Deste modo, a ausência de mulheres negras nos concursos de miss, desde a sua criação, é reflexo de uma sociedade pautada no modelo de beleza eurocêntrico. "Os concursos de beleza são exemplos de como o “belo” tem suas origens nos padrões eurocêntricos e de como a beleza é algo socialmente construído "(VIEIRA, 2019, p.2).

Nessa direção, a visão eurocêntrica corrobora os discursos de ódio nas mídias sociais utilizados por homens e mulheres brancos, inconformados pelo fato de uma mulher negra ter sido eleita miss Brasil, ainda que ela seja a quarta miss negra eleita num período de sessenta e três anos de realização dos concursos de Miss Brasil. Igualmente é imprescindível pontuar que esses comportamentos além de racistas são, sobretudo, formas de se imputar ao corpo da mulher negra um status subalterno, inferior, de desejo de morte e invisibilidade do corpo negro e feminino. Convém destacar, as frases ofensivas e discriminatórias dirigidas à Monalysa Alcântara na rede social Facebook: "credo! A miss Piauí tem cara de empregadinha, cara comum, não tem perfil de miss, não era pra tá aí. Sorry". "Não é exagero, só quero que ela morra antes do MU, pra Ju assumir o posto". Nesta última frase o internauta se refere ao Miss Universo (MU) e a Ju, inicias do nome da Miss Rio Grande do Sul, Juliana Muller, segundo lugar no certame.

Take 3 "Das Ignorâncias" as cenas desta tomada evidenciam imagens do filme “Hidden Figures” referente às discriminações sofridas pela personagem Katherine Johnson, uma matemática brilhante contratada pela NASA e interpretada pela atriz Taraji P. Henson.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

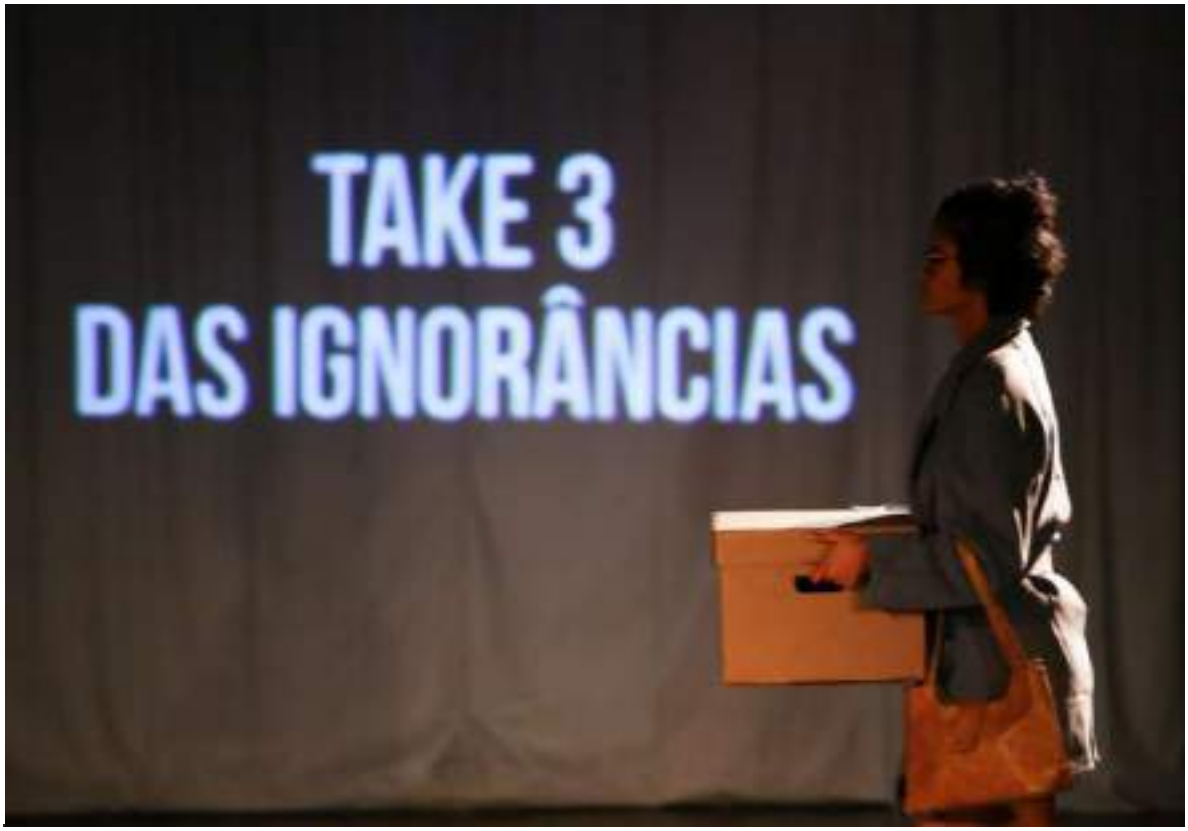


Figura 3. Foto do Espetáculo coreográfico “Corpos Fuás”. A dançarina Ariadna Medeiros, com a caixa de papelão nas mãos. Fonte: Wallacy Medeiros.

Em vista disso, a primeira cena em "Corpos Fuás" é performada por uma dançarina que se veste de forma semelhante à personagem do filme, bem como transporta em suas mãos objetos semelhantes aos da citada personagem. A paródia é utilizada nesta cena como recurso de releitura e ressignificação estética da linguagem do cinema para a dança. Essas cenas são projetadas no fundo do palco, se conectam e se relacionam com a performance dançada, ou seja, a dançarina dialoga com os movimentos realizados pela personagem de Katherine Johnson. A cena projetada e performada destaca o momento em que Katherine Johnson adentra o escritório da NASA transportando uma caixa de papelão. Ao abrir a porta da sala onde irá trabalhar, se depara com um ambiente repleto de homens brancos. De forma insegura, Katherine entra no recinto e, imediatamente, um homem branco coloca um cesto de lixo sobre a caixa que ela carrega.

Neste sentido, a ação do homem indica um comportamento racista e discriminatório, pois ao colocar o cesto de lixo nas mãos de Katherine, ele acredita que ela, uma mulher negra na NASA, somente poderia ser uma faxineira e, como tal, uma empregada com funções subalternas e de nível inferior aos funcionários da agência espacial americana. Em um ato semelhante ao comportamento de

ISSN: 2238-1112

Katherine, a dançarina no palco coloca o cesto de lixo no chão, senta-se à mesa e em seguida se dirige para uma escada, que está ao lado direito do palco. A cena projetada do filme se transforma e apresenta Katherine nos degraus de uma escada, escrevendo na lousa uma complexa e precisa fórmula matemática do lançamento em órbita do ator Glen Powell, que interpreta o astronauta John Glenn no filme.

Figura 4. Foto da Personagem do filme “Hidden Figures” com Katherine Johnson em uma escada desenvolvendo fórmulas matemáticas. Disponível em: https://replicationindex.com/2017/04/07/hidden-figures-replication-failures-in-the-stereotype-threat-literature/. Acesso em 1. 07. 21.

A dançarina estabelece um diálogo paródico com a cena da matemática Katherine, pois, ao subir na escada não consegue permanecer por muito tempo em pé e o seu corpo é sempre puxado para baixo, em alusão à dificuldade do povo negro de não apenas conquistar o lugar almejado, mas sobretudo o direito e a garantia de permanecer nos lugares conquistados, sem as ameaças costumazes impostas pelas desigualdades sociais e históricas presentes na sociedade brasileira. Estas desigualdades geralmente colocam homens e mulheres negras nos mais baixos degraus da escalada social.

ISSN: 2238-1112

Figura 5. Foto do Espetáculo coreográfico “Corpos Fuás”. A dançarina Ariadna Medeiros na escada. Fonte: Wallace Medeiros.

A metodologia de pesquisa utilizada tem como base o método cartográfico em consonância com as ideias de Deleuze Guattari (1995) acerca dos princípios rizomáticos que orientam a construção das cenas coreográficas e sua relação dialógica com os personagens do filme e sua dramaturgia. A dança se constrói a partir de pistas ou mapas que delineiam o percurso e idealização das cenas performadas. Assim, a pista de número, o funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo utiliza os quatro gestos de atenção elucidados por Kastrup e Escóssia (2015), o pouso, rastreio, o toque e o reconhecimento atento. O pouso é a observância das características relacionadas às personagens do filme “Hidden Figures” e aos concursos de Miss Brasil. O Rastreio é o mapeamento dos diferentes discursos racistas dirigidos à Miss Brasil Monalysa Alcântara, à personagem Katherine Johnson e às demais personagens negras do filme. O toque é a percepção da interseccionalidade nas relações de gênero e de raça que se apresentam de forma semelhante nas personagens negras e na Miss Brasil. No reconhecimento atento são identificadas as características da Ironia, da paródia e do riso e, posteriormente, são feitas as escolhas apropriadas na utilização dessas

figuras de linguagem, tendo em vista a ressignificação estética de todo material, gestual, fílmico, discursivo e narrativo na criação de "Corpos Fuás."

Considerações Finais

Os corpos das personagens do filme “Hidden Figures” e da Miss Brasil constroem ações performativas corporais em dança, numa perspectiva decolonial, que se utiliza de conteúdos paródicos, irônicos e risíveis para questionar, denunciar e decolonizar ações colonizadoras e racistas.

"Corpos Fuás" é uma tentativa, um caminho de falar sobre coisas sérias e que incomodam a autora deste artigo, mas que também diz respeito ao contexto sócio-histórico brasileiro. Assim, a proposta coreográfica se traduz em provocações, tensões como estratégia para refletir e vislumbrar novos caminhos para homens e mulheres negras no Brasil contemporâneo.

Nessa perspectiva acredita-se que a dança pode contribuir e possibilitar que as pessoas reflitam criticamente a vida em suas diferentes dimensões, em especial a vida e os corpos de centenas e milhares de homens e mulheres negras do Brasil que dia a dia enfrentam dificuldades e preconceitos racial e de gênero.

"Corpos Fuás" é um trabalho estético e poético não romanceado sobre questões raciais e de gênero vivenciadas por mulheres brasileiras e estadunidenses em tempos, espaços geográficos e culturais distintos, porém semelhantes na forma de tratar e lidar com o racismo e as mulheres. Mulheres que ousaram no passado e ainda hoje no presente continuam fazendo fuás, pois ousam transgredir o sistema cultural, social e hegemônico dominante, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos da América.

Assim, os corpos de Katherine Johnson, Dorothy Vaughan, Mary Jackson e Monalysa Alcântara são corpos que ousam adentrar onde não são bem-vindos e aceitos, portanto, são corpos insubordinados e nas suas insubordinações, bagunçam, causam intrigas, provocam confusões e rupturas no sistema dominante.

As dançarinas e os dançarinos de "Corpos Fuás" encontram em Katherine Johnson, Dorothy Vaughan, Mary Jackson e em Monalysa Alcântara inspiração para traduzir em movimentos o poder transgressor e a ousadia dessas mulheres, todavia convém esclarecer que "Corpos Fuás" não é uma proposta de transcender a realidade das personagens do filme e tão pouco da Miss Brasil Monalysa Alcântara.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Isto significa dizer, que "Corpos Fuás" performatiza a imanência, ou seja, o estado de realidade sócio, política, cultural e concreta de mulheres e homens negros que vivenciam toda sorte de discriminação racial e de gênero independente do seu país de origem. Acredita-se que às mulheres e homens negros que provocam fuás transformam vidas, realidades sociais, produzem esperanças e deixam legados para gerações futuras. Vida longa aos "Corpos Fuás". Viva!

Maria de Lurdes Barros da Paixao
(UFRN)
maria.paixao@ufrn.br
Líder e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem Cultura e Representação (LINC/CNPQ/UFRN). Professora Associada do Departamento de Artes da UFRN, Curso de Licenciatura em Dança. Docente Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA.

Referências

ALAVARCE, Camila da Silva **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível :https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109119/ISBN9788579830259.pdf?sequence=2 isAllowed=y. Acesso em 02/06/2017.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In: **Estudos feministas,** p.171-188, Ano10,2002.Disponível:https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt.Acesso em 01/04/2021.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário on line de português**. Disponível: https://www.dicio.com.br/houaiss/. Acesso em 01/04/21.

Hidden Figures.Direção Theodore Melfi.Produção: Donna Gigliotti, Peter Chernin, Jenno Topping, Pharell Williams. Produzido por Fox 2000 Chermin Entertainment. (127min). Elenco: Taraji P. Henson, Octavia Spencer, Janelle Monáe, Kevin Kostner, Kirsten Dunst e Jim Parsons. 2016. Distribuído por 20th Century Fox Studios.

KASTRUP, Virgínia. ESCÓSSIA, Liliana da. Orgs. **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade**.** Porto Alegre: Sulina, 2015.

ROCHA, Liliane. **Por que no Brasil "Hidden Figures" foi traduzido como "Estrelas Além do Tempo"?** Disponível :https://ceert.org.br/noticias/genero-mulher/15646/por-que-no-brasil-hidden-figures-foi-traduzido-como-estrelas-alem-do-tempo. Acesso em 20/11/2017.

RUFINO, Luiz. Performances Afro-diásporica e Decolonialidade**:** O saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016.

VIEIRA, Alba. Representação e representatividade da Mulher Negra pela mídia no Brasil. **Revista do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros** (NEIAB-UEM), Paraná v.03, n.01, 1-18, 2019.

ISSN: 2238-1112

"Quando a Senzala virar Terreiro": Historicidade e Rito na construção da cena performativa manifesto

Matheus Foster Dias (UNIRIO)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O presente artigo pretende trazer a pesquisa desenvolvida para a criação da performance "Quando a Senzala virar Terreiro". Uma pesquisa acerca da função das Senzalas na estrutura social colonial, em contraposição com seu caráter de espaço de resistência dos povos explorados. Essa reflexão aqui se encontra com características dos rituais religiosos e festivos, para formar uma narrativa decolonial, que veem reivindicar, através da sobreposição de temporalidades, e/ou do tempo espiralado, segundo a cosmovisão africana, o protagonismo negro, em face ao apagamento histórico, que os povos trazidos de África sofrem na formação sociocultural do Brasil.

Palavras-chave: PERFORMANCE, HISTORICIDADE, RITUAL, SENZALA, JONGO, UMBANDA.

Abstract: The present article intends to bring the research developed for the creation of the performance "When the Senzala becomes Terreiro". Research about the role of Senzalas in the colonial social structure, in contrast to its character as a space of resistance for exploited peoples. This thought meets the characteristics of religious and festive rituals in this study, to form a decolonial narrative, which comes to claiming, through the overlapping of temporalities, the black protagonism, in the face of the historical erasure, that the peoples brought from Africa suffer in the formation of Brazil.

Keywords: performance, historicity, ritual, Senzala, Candomblé, Umbanda.

1. Apresentação

Utilizar de fatos históricos na construção da cena, nos leva a refletir nosso passado, para ler o presente, e intervir no futuro. São várias as pesquisas que buscam, a partir de uma leitura histórica, trazer uma estética reflexiva para seus trabalhos. Nesta pesquisa, o documento histórico, aliado a poéticas de cena, foram mecanismos criativos na concepção de uma performance, que se propõe a levar a cena denúncias sociais, traços identitários e apagamentos históricos. Assim sendo, o presente artigo pretende apresentar o processo teórico-prático de concepção e

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

montagem da vídeo-performance[1] *"Quando a Senzala virar Terreiro"*, passando primeiramente pela pesquisa teórica, e chegando até o trabalho prático.

Partimos de uma pesquisa teórica realizada tendo as Senzalas como objeto. Tal pesquisa seguiu em dois caminhos diferentes, que se encontram na análise da jornada vivida pelos escravizados no período colonial. O primeiro caminho aponta para a leitura da história formal, que nos ensina a Senzala com o papel social de acomodar corpos escravizados depois do trabalho nas fazendas. Espaços esses, que durante o processo de transferência do colonialismo rural para o urbano passaram-se a se chamar de mucambos, e hoje podem ser comparados às favelas e periferias. O outro caminho seguiu a partir de uma reflexão das Senzalas, agora entendidas como espaços de trocas de saberes e fazeres dos povos escravizados, e não mais como espaço de dor e sofrimento. Essa reflexão, encontra-se na cena com os rituais de canto, dança e batuque realizados nesses espaços que representaram a resistência, e com isso a existência cultural, para esses povos.

Na dobra de temporalidade proposta na reivindicação que os espaços que abrigaram Senzalas, abriguem hoje espaços de memória, este trabalho se debruçou na imagem de Exu, Orixá dos cultos de Candomblé e entidade nos cultos de Umbanda. Exu é considerado o Guardião do Tempo, da dinâmica dos movimentos e da abertura dos caminhos, e por isso serve de símbolo ao movimento temporal, bem como a reivindicação social proposta na performance.

A cena em questão busca fomentar uma reflexão sobre a necessidade de reivindicar um novo olhar sobre nossa história, evidenciando e valorizando a trajetória, e cultura dos diversos povos responsáveis pela construção do Brasil. Para além disso, buscamos com esse trabalho artístico reivindicar o lugar merecido de reconhecimento das epistemologias dos povos afro diaspóricos, sequestradas no processo exploratório de colonização, como lugar de aprendizagem e formação de conhecimento.

Este artigo faz parte da avaliação da disciplina de Poéticas da Cena, do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, sob orientação do Professor Doutor Marcio Freitas. A performance "Quando a Senzala vira Terreiro" faz

[1] A pesquisa foi idealizada para ser uma performance, a ser levada para rua, com o público. No entanto, devido a epidemia Covi-19, e em respeito às instruções sanitárias, que recomenda o distanciamento social, o trabalho foi feito em forma de vídeo. No decorrer deste artigo poderemos usar o termo performance em referência ao trabalho sobre a cena em si.

parte da disciplina Performance e Antropologia da Dança, do mesmo Programa, sob orientação das Professoras Doutoras Juliana Manhães, e Denise Zenicola.

2. Historicidade e Cena

Uma história de sequestro e cativeiro

> De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FAFON, 2008. Pag. 104.)

Em 1500, quando a Cruzada Portuguesa chegou nas Terras que hoje conhecemos como Américas, o Novo Mundo, logo, inspirados na experiência das plantações de cana-de açúcar da Ilha da Madeira, e pela frustração na busco por ouro,[2] começaram com um dos maiores esquemas de tráfico humano da história da humanidade. Os navios que atravessam o Oceano Atlântico na rota entre África e América levaram 4,9 milhões de prisioneiros para serem escravizados no Brasil[3]. Antes mesmo de deixar sua terra, os africanos eram submetidos a violências simbólicas, que visavam que "fossem libertos" das suas crenças, costumes e ritos, e do maior dos males, o pecado original, de ter a pele negra.

> O que é soprado para nós aqui como descobrimento nada mais é, do aquilo que os jongueiros chamariam de marafunda. Considerarei a obra do colonialismo como uma marafunda. Para os jongueiros essa noção designa os efeitos desencantadores das palavras malditas, pragas rogadas, desmantelo, má sorte, flechas cuspidas sorrateiramente, que operam na perda da potência daqueles que são alvejados. Assim, o que proponho pensar como "marafundas coloniais" são demandas de bocas mentirosas, indefensáveis espiritualmente, que até os dias de hoje continuam a empreender esforços e sustentar regimes de poder e classificação social sobre as dimensões do ser e seus saberes. (RUFINO, 2019. Pág. 62.)

As palavras do prof. Luiz Rufino trazem a sabedoria praticada dos jongueiros, praticantes do Jongo; dança das Senzalas, que resistiu às tentativas de apagamento inerente a prática colonialista, que prega e prática a homogeneização como meio para a dominação; para concretizar a imagem das violências que constituíram a origem da história do que hoje chamamos de Brasil. O que a história

[2] **GUERRAS do Brasil.doc.** 2019.
[3] Dados da The Trans-Atlantic Slave Trade Database, um esforço internacional de catalogação de dados sobre o tráfico de escravos - que inclui, entre outros, a Universidade de Harvard, In https://www.bbc.com/portuguese/brasil 7/08/2018. Visto em 07/05/2021.

formal ensinada nos apresenta como “descobrimento” é na verdade uma justificativa para uma política de violência física e simbólica contra povos sequestrados, no caso dos africanos, produzindo nessas presenças a condição da impossibilidade.[4] O saldo dessa política apresenta sequelas nos dias de hoje nas relações sociais, e pode ser facilmente observado na realidade de desigualdade social brasileira.

As pessoas sequestradas de África, trazidas para o Brasil, ao chegar aqui eram vendidas, e deviam trabalho e obediência aos seus novos compradores, agora reconhecidos como seus donos. Não tinham direito a nenhum tipo de liberdade. Sua existência passaria a estar determinada pela relação de *Senhor* e *Escravo*, onde os brancos mandam e os negros obedecem. Neste modelo colonizatório a moradia das pessoas era organizada se utilizando da mesma lógica segregadora: famílias brancas, abastadas, com terras ocupavam as *Casas Grandes*, casas espaçosas, com muitos cômodos, com boas estruturas; enquanto para pessoas negras, trazidas de África para serem submetidas a trabalhos forçados, violências físicas e simbólicas, já mencionadas acima, ocupavam espaços chamados de *Senzala*, espaços precários, superlotados, sem estrutura digna. Além da falta de estrutura, as Senzalas se localizavam dentro das terras dos Senhores estreitando a relação doméstica e impossibilidade de liberdade presente no modelo escravagista. Podemos assim entender a diáspora africana forçada, para o continente americano como um grande sequestro, e as Senzalas como os cativeiros.

A presença de pessoas escravizadas nas fazendas não estava restrita ao trabalho nas plantações, e às Senzalas. Nas Casas Grandes também circulavam as presenças desses trabalhadores explorados que tinham como obrigações as tarefas internas na casa referentes a cozinha e limpeza, bem como fazer, companhia principalmente as Sinhás, no seu cotidiano. Esse fato criou uma espécie de categoria entre os escravizados que ocupavam a Casa Grande, e os que ocupavam as Senzalas.

A falta de legislações destinadas a relação entre Senhores e Escravizados, bem como a distância da Coroa Portuguesa, ou qualquer outro poder que pudesse regular essas relações, faz com que a autoridade esteja voltada para o poder familiar constituído, tendo a relação escravocrata como parte desse poder, normalizando assim os abusos e as explorações, inclusive sexuais.[5] Foi a partir da

[4] SIMAS, RUFINO, 2018. Pág. 42.
[5] SOUZA, 2017. Pág. 49.

ISSN: 2238-1112

violência sexual cometida sistematicamente sobre os corpos de mulheres negras escravizadas, motivada pela necessidade de povoar o país, que se forma a miscigenação característica da sociedade brasileira. Ou seja, o povo brasileiro mestiço é fruto da violência e da dor praticados na Senzala.

Mais tarde, no início do século XIX, com a diminuição da atividade econômica rural, e o surgimento das primeiras cidades, potencializado pela vinda da família real ao Brasil (1808), as moradias de trabalhadores escravizados deixaram de ser as Senzalas rurais, e passaram a ser os Mucambos, casebres de palha, localizado em áreas pobres.

Qualquer semelhança com a contemporaneidade não significa nenhuma coincidência. A política segregadora escravocrata se reflete no racismo estrutural que caracteriza as relações sociais no Brasil. Hoje podemos perceber que as Senzalas coloniais são as "quartos de empregada", presente na maioria das moradias de classe média alta e alta no país, e esses quartos são na maior parte das vezes ocupados por mulheres negras[6]. Os mucambos, por sua vez, podem ser facilmente entendidos como as favelas e comunidades, onde muitas pessoas, pretas e pobres, vivem em condições precárias. Sobre isso, Lélia Gonzales (1935 – 1994), filósofa e política negra brasileira, nos lembra que

> As condições de existência material da comunidade negra remetem a condicionamentos psicológicos que têm que ser atacados e desmascarados. Os diferentes índices de dominação das diferentes formas de produção econômica existentes no Brasil parecem coincidir num mesmo ponto: a reinterpretação da teoria do "lugar natural" de Aristóteles. Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas, etc, até à polícia formalmente constituída. (GONZALES, 1984, Pág. 232-233.)

As Senzalas enquanto Terreiros

Tava durumindo, Cangoma me chamou
Disse levanta povo, cativeiro já acabou[7]

[6] Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Contínua Anual 2019, (IBGE).
[7] Jongo gravado pela primeira vez, na década de 1970, por Clementina de Jesus.

Apesar da dor e do sofrimento vividos nas Senzalas, inerentes a condição enfrentada pelos escravizados, esses espaços abrigaram também muita resistência, tanto a nível físico, quanto no plano simbólico e cultural. Eram nesses espaços, ou em lugares mais escondidos como nas matas, ou na beira de rios, que os negros sequestrados de África, podiam exercer, mesmo que de forma velada, suas tradições.

A Senzalas também eram lugares de festa, danças, cantos, e lugar de exercer a religiosidade. Lugar de praticar fazeres e saberes que atravessaram o Atlântico, e resistiram a tantas tentativas de apagamento, assim como os saberes adquiridos da experiência vivida na colônia. Capoeira, comidas, o culto aos Orixás, e as danças de roda, conhecidas como umbigadas, são exemplos de manifestações culturais que resistiram a tentativa de sequestro epistemológico, os quais foram submetidos os povos diaspóricos. Foi nas Senzalas, que nasceu o Jongo, dança a qual essa pesquisa se debruçou, para buscar referências para a performance. O Jongo é uma das manifestações ritualística de cunho festivo, de origem banto, composta por canto, dança e batuque, como a maior parte das manifestações dos povos africanos.[8] Os tambores são os *tambus*, e os pontos cantados são cantos metafóricos, que serviam para comunicação dos escravizados. Nas rodas de Jongo, os presentes cantam os pontos, que contam histórias do cotidiano na época das Senzalas, ou culto aos ancestrais e divindades. Dançam em roda, se dirigindo ao centro, ao som de tambores de percussão. Os passos buscam transmitir energia entre os dançantes, bem como cultuar a terra, e a ancestralidade. Conta uma lenda que os antigos jongueiros faziam brotar bananeiras com o som dos tambores.[9]

É essa noção que nos leva a conclusão que as Senzalas, espaços institucionais de domínio e opressão, transmutavam-se em Terreiros, pois, como é colocado pelos historiadores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, nas Senzalas

> ...o mundo é reinventado enquanto terreiro. Os terreiros, as esquinas, as rodas, os barracões, as expressões do caráter inventivo e das sabedorias das populações afetadas pela experiência da dispersão e do não-retorno. Na perspectiva da epistemologia das macumbas a noção de terreiro se configura como tempo/espaço onde o saber é praticado. (SIMAS, RUFINO, 2018 Pág. 42)

[8] LIGIÉRO, 2011. Pág 135.
[9] Filme: **A tradição do Jongo da Serrinha. 2016**

Conceição Evaristo, importante escritora negra brasileira, escreve no seu livro “Olhos D’água” a emblemática afirmação, que dá título à um dos contos: *“A gente combinamos de não morrer”*[10]. A morte que se refere a autora não é somente a morte física, relacionada ao fim da vida, como sugere o pensamento linear Ocidental. Evaristo revela com essa frase a importância de manter viva a memória, uma vez que coloca a necessidade de não morrer no plural, como uma necessidade comunitária. Uma vida que depende do outro para não acabar.

Para os povos afro diaspóricos a vida está diretamente relacionada a manutenção, ou não, da energia vital, o *axé*. Por isso, um ancestral, mesmo na qualidade de morto, ocupa uma condição de vivo, pois é entendido como possuidor de tal energia, e com isso, acaba por interagir nas dinâmicas do grupo.[11] Dessa forma, para esses a povos a condição de não vivo está diretamente ligada ao esquecimento, enquanto a condição de vivo está ligada a capacidade de lembrar, a memória.

A possibilidade de manter viva a cultura, sob esse prisma, é a possibilidade de manter vivo a si próprio, diante da triste experiência da diáspora e da escravidão. Através do cantar-dançar-batucar os povos de origem africanas ressignificavam a experiência da escravidão exploratória, e encantavam sua vivência com os poderes de seus rituais.[12]

A resistência presente nas Senzalas também serviu para a luta abolicionista. Várias foram as rebeliões organizadas e iniciadas nas Senzalas. O Jongo, por exemplo, se usou de seus pontos cantados para que os escravizados pudessem se comunicar sem que os senhores compreendessem, possibilitando fugas e emboscadas.[13] Na performance

Diante dessas duas possibilidades de olhar, e entendimento sobre a função da Senzala na estrutura colonial exploratória, podemos pensar que quando o documento histórico aparece como ferramenta essencial na pesquisa de concepção estética da cena, cria-se a possibilidade de evidenciar outros pontos de vista, que não só o trazido no documento. Por exemplo, neste caso, a visão histórica da Senzala como espaço de opressão e sofrimento, e uma segunda visão da Senzala

[10] EVARISTO, 2018.Pág. 107.
[11] SIMAS, RUFINO, 2018. Pág. 31.
[12] LIGIÉRO, 2011. Pág 135.
[13] MANHÃES, 2014. Pág. 101.

como espaço de troca, festa, axé e encantamento possível dentro da experiência da diáspora africana.

Esse ganho possível à esta cena, e a outras que se utilizem dessa ferramenta, pois traz a possibilidade de ressignificar momentos históricos, dando legibilidade para outras narrativas, e assim redefinindo protagonismos e desmontando discursos hegemônicos. Esses movimentos são importantes para que possamos desmarginalizar corpos e trajetórias.

O Mercadinho São José das Artes

No prédio do endereço da Rua das Laranjeiras n. 90, na esquina com a Rua Gago Coutinho atualmente está localizado o Mercadinho São José das Artes. Trata de um ponto cultural, muito procurado do bairro de Laranjeiras onde é possível aproveitar a vida boêmia do bairro, como também ter contato com manifestações culturais, como a Capoeira, e o bloco de Carnaval *"Imprensa que eu Gamo"*. O prédio foi, em 1994, pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade.[14]

Reformado por Getúlio Vargas na década de 40, para servir de mercado popular, com alimentos a preços mais baratos para a população na época da guerra, na época do Império serviu como Senzala da Chácara de Carvalho de Sá, que mais tarde vendeu suas terras para o bancário Eduardo Guinle, que construiu o Parque Guinle. Hoje o prédio do Mercadinho São José das Artes pertence ao INSS, e encontra-se fechado.

A escolha deste prédio, que já abrigou uma Senzala, como pano de fundo para essa performance, sem ignorar, ou diminuir as manifestações culturais fomentadas no Mercadinho (como o Carnaval e a Capoeira, já citados acima) tem por objetivo que este represente tantos outros espaços. Esses lugares, assim como a Charqueada São João, em Pelotas – RS, formaram a trajetória de dor e resistência dos povos escravizados, e hoje são considerados pontos turísticos, sem dar o protagonismo a história e memória ali presentes.

Realizar a pesquisa levando em consideração as relações temporais possíveis na concepção da cena, permite realizar uma verdadeira dobra na história, sobrepondo o passado no presente, e assim nutrindo a cena de temporalidades

[14] In http://apps.data.rio/armazenzinho/historia-dos-bairros/

ISSN: 2238-1112

complexas.[15] Isso possibilita a sobreposição de períodos históricos, alçando assim uma reflexão, que, a depender do objetivo do artista, terá impacto construtivo no espectador. Para além disso, permite também a sobreposição de diferentes pontos de vista acerca destes períodos, como é o caso desta pesquisa, que traz duas visões sobre a função das Senzalas na estrutura colonial: a visão da própria estrutura, e a visão dos escravizados.

3. Ritual e Cena

Exu e o poder das Encruzilhadas

> o ato cultural potente é o da disponibilidade de Bara ingerir o que chega como oferenda para devolver a oferta, redimensionada, como axé (força que inaugura a vida como vitalidade na vida como experiência física); aquela que sem vitalidade não pode ser. (SIMAS, RUFINO, 2018. Pág. 113)

Exu é um dos Orixás cultuados no Candomblé das nações Iorubá. Para os bantos, enquanto Inquice, é chamado de *Aluviá*, e para os Fons é o Voodoo chamado *Legbá*.[16] Já na Umbanda, os Exus compõem um grupo de entidades conhecidos como "povo de rua"[17], também pela entidade *Exu Bara*. Seu culto é heterogêneo, com ritos e mitos distintos a depender nação analisada. Para a presente pesquisa-performance o foco estará direcionado para características principais da entidade, e que foram fundamentais no processo de criação da performance *"Quando a Senzala virar Terreiro"*. Para além disso, traremos para a pesquisa aspectos referentes a leitura deturpada feita pelo Ocidente, a partir de uma visão que vai de encontro ao racismo estrutural e religioso sobre Exu, a fim de conceber esteticamente reflexões temporais emancipatórias, que superem binarismos maniqueístas,

Mensageiro entre os homens e os Orixás, Exu é cultuado como o Guardião da Comunicação, e do Movimento. É o responsável pela comunicação entre deuses, que habitam o *Orum* (céu), e os homens, que habitam o *Aiê* (terra), por isso é de grande importância em todos os rituais. Sendo então Exu responsável pela comunicação entre homens e Orixás, transportando sacrifícios e oferendas

[15] WERNECK, 2015. Pág. 168.
[16] SIMAS, RUFINO, 2018. Pág. 18.
[17] LIGIÉRO, DANDARA, 2018. Pág. 164.

destinados a cada Orixá, bem como devolvendo os recados dos Orixás para os filhos. Como tudo no mundo, segundo as crenças afrodiaspóricas, depende dos Orixás, tudo também dependerá da comunicação intermediada por Exu. Sendo assim, essa entidade tem um poder considerado incomensurável.[18] Neste trabalho performático, uma oferenda estética a Exu, a mensagem a ser evada aos Orixás é a reivindicação central da pesquisa, que lugares que contam a história da trajetória de sequestro, violências, apagamento das populações afrodiaspóricas, sejam reconhecidos como espaços de história e memória, onde o protagonismo é preto.

Há um provérbio iorubano que diz *"Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje".* Esse provérbio se refere a qualidade dessa entidade ligada ao movimento, e a abertura de novos caminhos. Quando Exu joga a pedra hoje, e mata o pássaro ontem, percebe-se uma dobra no tempo, reinventando o passado. Com isso, o proverbio nos ensina que o movimento de Exu dinamiza todas as coisas, organizando ou desorganizando a norma vigente, e com isso nos permitindo reinaugurar/ressignificar tudo, a qualquer momento. No mesmo sentido, é nas encruzilhadas, lugar de trocas e encontros de caminhos que movimentam a existência, que se encontra o espaço de domínio de Exu. É ali que são entregues suas oferendas. São também considerados seus domínios os mercados e as feiras, lugares marcados por cruzamentos/encruzas, permeados de comunicação e trocas, materiais e/ou simbólicas.[19]

Na performance, a dobra no tempo – sugestão trazida de pensar os lugares territoriais onde, no decorrer da história, foi escrita a trajetória dos povos vindos de África na diáspora, como terreiros, ou seja, espaços de troca e prática de saberes e fazeres – é potencializada pela representação de Exu, e aparece na como um contragolpe na história canônica. A dinâmica de movimento de Exu permite o cruzo do passado com o agora, criando uma reflexão sobre as temporalidades já mencionadas nesse projeto. Para além disso, temos, como representação das Senzalas, o Mercadinho São José das Artes, uma Senzala que virou Mercadinho, e hoje se localiza em uma encruzilhada, logo estamos falando de um território de Exu.

Um dos principais rituais feitos especificamente para este Orixá, e que pode ser observado tanto nos Candomblés quanto na Umbanda, é o *padê* - comida do Orixá composta por farofa de azeite de dendê e cachaça. É um ritual importante,

[18] PRANDI, 2001. Pág. 50.
[19] SIMAS, RUFINO, 2018. Pág. 44.

ISSN: 2238-1112

que marca o início dos trabalhos do terreiro, e precisa ser feito para equilibrar a forte energia exusíaca.

> Tudo começa com o ipadê, o padê de Exu, a cerimônia propiciatória com farofa de dendê, cachaça (oti) e cantos rituais para que Exu traga bom axé para as festas nos terreiros, cumpra seu papel de mensageiro entre o visível e o invisível, chame os orixás e não desarticule, com suas estripulias da vida, os ritos da roda. (SIMAS, 2020. Pág. 9.)

É comum a literatura Ocidental relacionar esta entidade ao mal, ou mesmo ao diabo. Isso acontece porque o arquétipo de Exu é fortemente ligado a sexualidade, e aos rituais de fertilidade, sendo representado pela figura de um grande falo. Os europeus ao se depararem com essas características, atravessados pela referência do cristianismo, entenderam o culto como representativo do mal, o representante do demônio medieval. Os sacrifícios à animais, característicos nos rituais para essa divindade, corroboravam para essa impressão.

> O caráter erótico e o sacrifício de bodes, cães e porcos a Exu foram vistos como mais uma "evidência" de seu caráter demoníaco. Na Europa, esses animais estavam associados ao diabo, que era pintado nas gravuras como um ser antropomórfico (com chifres, rabo e patas de porco ou bode) ou um "cão negro". Ou seja, Exu "comia" na África o sangue dos animais que "davam corpo" ao diabo na Europa. (Silva, 2015. Pág. 18)

Essa visão vai influenciar a forma como essa entidade é conhecida no Ocidente a ponto de encontrarmos em traduções da Bíblia para a língua Iorubá, a palavra Exu como tradução para demônio. No entanto, características deste mesmo cristianismo que demonizou a figura de Exu, colaborou para sua aceitação como entidade mediadora do plano dos vivos com o plano dos mortos. A existência de Santos intermediários entre Deus e os homens, aproximaram a aceitação da imagem de Exu. O Orixá mensageiro e guardião nos mitos africanos, assume no Brasil a imagem de São Pedro, "guardião do céu", e em Cuba ganha a associação com o principal mensageiro entre os cristãos, Jesus Cristo, mensageiro de fato, enviado de Deus, para propagar a mensagem entre os homens.

Na Umbanda, a falange dos Exus, conhecidos como "povo de rua", já mencionado anteriormente, é formada por entidades espirituais de seres marginalizados em vida como bêbados, mendigos, malandros e prostitutas, que encontram nos rituais a possibilidade de evoluir espiritualmente. Sua energia feminina é a *Pombagira*, palavra que segundo alguns pesquisadores remete a Inquice *Bombogira*, lado feminino de *Aluviá*, para os bantos. Em quimbundo, idioma

ISSN: 2238-1112

banto, *pambu-a-njila* é a expressão que significa o cruzamento dos caminhos, as encruzilhadas.[20] Exus e Pombagiras da Umbanda são também vítimas do racismo religioso, com a aproximação da entidade com o diabo. Seus rituais são compostos por música, dança, e bebida alcoólica, e também pelas características que expressam quando incorporam nos rituais da Umbanda. Seu comportamento costuma ser próximos dos humanos, apresentando comportamento violento, debochado, insolente, desregrado. No caso das Pombagiras, sua condição de energia feminina faz com que sofram, além de racismo, do machismo estrutural. Pombagiras tem uma grande liberdade em relação ao seu corpo. Costumam ser vaidosas, se manifestam com gestos expansivos e eróticos, e enquanto o racismo lê essas entidades como amorais, elas representam a oposição a imagem de subordinação da mulher, esta como senhora da sua sexualidade, controlando seu corpo neste aparente descontrole.[21] Desordenando a ordem, Exus e Pombagiras riem das opressões a que são submetidos, denunciando nesse riso nossas próprias limitações, inerentes a seres criados e educados em um sistema que forma padrões, e aniquila os diferentes.

A experimentação do ritual como poética de cena tende a promover um desarranjo na cena clássica Ocidental. Neste caso, colocar o ritual em uma cena que pretende fazer uma reivindicação de nível histórico e social, sublinha a necessidade de decolonizar discurso hegemônicos – sendo a própria história formal um de seus principais representantes. Sendo assim, entende-se aqui que a reivindicação de uma história silenciada fica mais potente quando apresentada por uma narrativa, um ritual, também desconsiderado pelo saber hegemônico colonizador.

Ainda mais potente fica, quando a figura central do ritual é também uma figura marginalizada, neste caso Exu, e as Pombagiras. Sendo assim, é representativo que o protagonismo da performance esteja em uma entidade marginalizada, pois assim conseguimos fazer uma sobra também no discurso canônico, trazendo ao centro o que está a margem. Exu então representa os corpos, discursos e trajetórias apagadas e silenciadas por uma estrutura que se mantém opressora.

[20] SIMAS, 2020. Pág. 21.
[21] SIMAS, 2020. Pág. 23.

ISSN: 2238-1112

4. A Performance

Breve Memorial do Pesquisa

A pesquisa em torno da performance “Quando a Senzala virar Terreiro” foi um processo teórico-prático, que se desenvolveu em 21 dias.

A reflexão acerca da necessidade de reivindicar a importância da herança histórica, arquitetônica e simbólica dos povos africanos, sequestrados de seus territórios durante a diáspora, na construção do Brasil já acompanha os processos artísticos, pessoais e espirituais deste pesquisador-performer. Essa reflexão se faz mais urgente quando nos encontramos pontos turísticos que ignoram essa herança.

Por isso, partimos nossa pesquisa teórica do Mercadinho São José das Artes, como representativo de um ponto turístico que invisibiliza a história e memória, refletindo então, a partir dele os papeis que ocupavam as Senzalas nos processos de segregação, bem como nos processos de resistência.

Para a pesquisa corporal e coreográfica a experimentação foi norteada pelo Jongo, e pelos movimentos relacionados a Dança dos Orixás, neste caso Exu, no Candomblé, e os movimentos das falanges de Exus e Pombagiras na Umbanda. No primeiro momento, a partir do passo base do Jongo, buscamos representar a dança em relação ao espaço, desenvolvendo os movimentos característicos da dança da Senzala, repetidos no sentido de transformar em movimentos que representem o açoite, sofrido pelos negros escravizados nas Senzalas.

Já o segundo momento é totalmente relacionado, e direcionado a Exu. Passado o açoite, a coreografia sugere que Exu aparece para firmar o ponto da reivindicação, para reivindicar as Senzalas enquanto Terreiros, espaços de encontro, troca e aprendizagem. Para isso, o trabalho aconteceu na experimentação dos movimentos do Orixá, em fluência com movimentos das entidades da Umbanda, buscando trazer a energia e força festiva.

Apesar de haver um trabalho sob todas as partes, e sob os movimentos que compõe as partes, houve também um cuidado para não criar uma sequência coreográfica fixa. Também era importante neste experimento respeitar o caráter efêmero da performance, enquanto estético, bem como respeitar o fluxo exusíaco do movimento.

ISSN: 2238-1112

5. Quando a Senzala virar Terreiro – a Cena Manifesto

Ecoou um canto forte na Senzala
Negro canta, Negro dança
Liberdade fez valer[22]

Uma performance, uma festa, um manifesto, o padê.

Do prédio atualmente conhecido como Mercadinho São José das Artes, localizado no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro, Brasil, onde no século XIX abrigou a Senzala, da Chácara de Carvalho de Sá, hoje, o Parque Guinle, riscamos nosso ponto[23] reivindicando nossos espaços de história e de memória.

Fig. 1 – na frente do prédio do Mercadinho São José das Artes é riscado o ponto.
Foto: Carla Barbiero

Da pedra que serve aos Iorubas para cultuar Exu[24], às pedras que formam esse prédio, pedras encanadas pelos ancestrais para trazer o axé na Diáspora, pedrinhas miudinhas que são toda essa gente que formam o povo[25] – saudamos e louvamos a ancestralidade ali presente com suas danças, cantos e batuques. Com base nos movimentos do Jongo – entre as danças de umbigada, é o

[22] Ponto de preto-velho.
[23] "firmar o ponto, visa a construir um centro de força para a realização de operações mágicas." SILVA, 2015. Pág. 53.
[24] SILVA, 2015. PÁG. 46.
[25] SIMAS, 2019. Págs. 13 – 14.

ISSN: 2238-1112

Jongo a mais presente na região Sudeste[26] -, sem esquecer a dor da vivência diaspórica causada pelas violências físicas, simbólicas e epistemológicas, buscamos representar a cotidiano também festivo da Senzala.

Saravá o Jongo!

Exu, entidade cultuada nos ritos de origem africana, Orixá da comunicação e do movimento, aqui representado também pelo estereotipo da Umbanda, vem contar que as Senzalas, lidas pela história, como lugar de dor e sofrimento, também eram espaços de troca de saberes e fazeres, festa e rito, alegria e fé. Lugar de aprendizagem, logo, Terreiros. Nas Senzalas residiu a resistência de um povo sequestrado da sua terra, escravizado, e impossibilitado de viver sua Cultura. O ponto está traçado: as Senzalas vão virar Terreiros, espaços que respeitem a história de um povo que ali resistiu para existir, e ainda hoje luta contra uma invisibilidade estrutural.

Fig. 2 Exu surge como energia encantada para desamarrar os nós que das Senzalas que viram Terreiros. Foto: Carla Barbiero

O Padê

Eu vou mandar chamar meu povo
Sem Exú não se faz nada[27]

Essa performance também é uma oferenda, um ebó.

[26] MANHÃES, 2014. Pág. 22
[27] Ponto de Exú.

ISSN: 2238-1112

Como diz o ponto cantado citado acima, sem Exu não se faz nada. Exú é o primeiro Orixá a ser saudado nos ritos de Candomblé e Umbanda. Para Exu é oferecido o Padê, oferenda para que os trabalhos espirituais do ritual possam transcorrer sem nenhum problema. O Exu que abre os trabalhos, também é o Exu que abre os caminhos de seus protegidos.

Na encruzilhada onde se encontra o Mercadinho São José das Artes, na dobra de história da Senzala que virou Mercado, através da dança, do canto e do batuque louvaremos a Exu, com seus movimentos apreendidos na Dança dos Orixás, aliados a movimentação dessa falange na Umbanda. Assim, buscaremos na energia de Exu, a abertura do caminho que nos leve a ressignificação da história, reivindicando nossos lugares de memória.

Esta performance marca o início dos meus trabalhos de pesquisa no caminho a ser trilhado neste Programa de Pós Graduação. Sendo assim, que seja também essa performance um ritual de oferenda a Exu, para que abra esses caminhos também.

Laroyê![28]

Fig. 3: experimento energia dançada exusíaca no corpo em Performance. Foto: Carla Barbiero

Matheus Foster Dias
UNIRIO

[28] Saudação à Exu.

Referências

ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine. Afrikanischer Tanz. African Dance.** Weingarteen. Deutschland: Kunsterverlag Weingarten GmbH, New edition, 1994. PDF. p. 9 – p. 25.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural.** Ed. Polen. 1 Edição. São Paulo, 2019.

COSSARD, Gisele **Omindarewá. Awó: O mistério do Orixás.** Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006. PDF. p.9-23 e 115-132.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Abrir os campos, fechar os olhos: imagem, história, legibilidade.** In: *Remontagem do tempo sofrido:* O olho da história II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água.** Pallas Mini. 2 edição. Rio de Janeiro. 2018.

FANON, Franz. **Pele negra máscaras brancas.** EDUFBA. SALVADOR, 2008.

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GUERRAS do Brasil.doc. Direção de Luiz Bolognesi. Buriti Filmes. São Paulo, 2019. Nerflix.

LIGIÉRO, Zeca. **Batucar – Cantar – Dançar: Desenho das performances africanas no Brasil.** In: Revista Aletria. N. 1 v. 1. Rio de Janeiro, 2011. Págs 133 – 146.

LIGIÉRO, Zeca. DANDARA. **Iniciação à Umbanda**. Pallas Editora. 1 edição. Rio de Janeiro, 2018.

LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: uma introdução.** Civilização Brasileira. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2020.

MANHÃES, Juliana. **Um convite para à dança: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique.** CLA/Unirio, Rio de Janeiro, 2014.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro no Brasil.** Ed. Perspectiva. 1 Edição. São Paulo, 2016.

PRANDI, Reginaldo. **Exu: de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do Orixá Exu.** In Revista USP n. 50. São Paulo, 2001.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista.** Ed. Cia das Letras. 1 edição. São Paulo. 2019.

RUFINO, Luiz. **Performances Afro-diaspóricas e Decolonialidade: O Saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas.** Inn Revista Antropolítica. Niterói, 2016.

SILVA, Vagner Gonçalves. **Exu – o guardião da casa do futuro.** Pallas Editora. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2015.

SIMAS, Luiz Antonio. RUFINO Luiz. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas.** Mórula Editora. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2018

SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas.** Ed. Civilização Brasileira. 5 Edição. Rio de Janeiro, 2020.

_____, Luiz Antonio. **Pedrinhas Miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Mórula Editora**. 2 edição, 2019. Rio de Janeiro, 2019.

SOUZA, Jessé. **A Elite do Atraso: da escravidão à Laja-Jato**. Editora Leya. 1 Edição. São Paulo, 2017.

WERNECK, Maria Helena. **Temporalidades complexas na cena do Grupo XIX de Teatro.** In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia (orgs.). *O teatro como experiência pública.* São Paulo: Hucitec, 2019.

A tradição do Jongo da Serrinha. Programa Expedições. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2016. In: https://tvbrasil.ebc.com.br/expedicoes/conteudo/a-tradicao-do-jongo-da-serrinha

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Performance Arte Negra: memórias de uma poética autoral

Rodrigo Augusto de Souza Antero (UFMG)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este texto é fruto de minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estou elaborando uma desmontagem (CABALLERO, 2014) do processo criativo autoral intitulado *Projeto Córpe*, composto por uma trilogia de performances e uma série de fotografias. Utilizo como metodologia a escrita autobiográfica em um diário de artista-pesquisado, no qual estou desenvolvendo as minhas "escrevivências" (EVARISTO, 2008) sobre o processo. Para analisar e interpretar o diário, recorro aos referenciais teóricos: Marcos Antônio Alexandre e Leda Maria Martins em seus trabalhos sobre o Teatro, a Dança e a Performance Negra. Observo que as ações performáticas no *Projeto Córpe* evidenciaram uma dramaturgia que anunciou uma narrativa negra.

PALAVRAS-CHAVE: PERFORMANCE ARTE NEGRA. DESMONTAGEM CÊNICA. PROCESSO CRIATIVO AUTORAL. DRAMATURGIA. NARRATIVA.

Abstract: This text is the result of my Master's research in the Post Graduate Program in Arts at Escola de Belas Artes of Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). I'm elaborating a disassembly (CABALLERO, 2014) of the authorial creative process entitled *Projeto Córpe*, composed of a trilogy of performances and a series of photographs. As a methodology, I use autobiographical writing in an artist-researcher's diary, in which I'm developing my "escrevivências" (EVARISTO, 2008) about the process. To analyze and interpret the diary, I use the theoretical references: Marcos Antônio Alexandre and Leda Maria Martins in their works on Theater, Dance and Performance. I note that the performative actions in the *Projeto Córpe* evidenced a narrative that announced a black dramaturgy.

KEYWORDS: PERFORMANCE BLACK ART. SCENIC DISASSEMBLY. AUTHORAL CREATIVE PROCESS. DRAMATURGY. NARRATIVE.

1. Desenquadrando os meandros de uma poética negra

"Sons, palavras dançam na boca da memória."
(Conceição Evaristo)

Relatar uma experiência é, em alguma medida, entrar em contato com memórias que apresentam relações afetivas de experiências vividas inscritas no tempo-espaço, sobretudo, depois que o esquecimento fez parte do seu trabalho. Ao retomarmos essas memórias revelamos de forma fragmentária e lacunar algo que se

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

sucedeu, mas relacionado ao que somos no momento atual, pode-se desdobrar em outras conotações possíveis. A partir daí, novas narrativas também podem ser instauradas e concebidas através de fatos que no passado tinham um sentido diferente, mas que no presente ganham outros sentidos e contornos em contato com o que somos e fazemos agora. Esses discursos poéticos, assim como nas "escrevivências" de Conceição Evaristo acima, estão sempre dançando, rodopiando, gingando e ressoando nas embocaduras das memórias que vamos reavivando ao longo da vida.

Com o contexto da pandemia do novo Corona Vírus, no ano de 2020, um momento de muitas incertezas e instabilidades, diferentes alterações de rotas e reformulações de caminhos precisaram ser refeitas para reatualizar os modos de viver. No âmbito acadêmico, precisei reformular meu projeto de pesquisa no Mestrado em Artes da Cena no Programa de Pós-graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-ARTES UFMG), junto à minha orientadora Marina Marcondes Machado.

Antes mesmo da pandemia, já pensava em reformular meu projeto, pois tinha o desejo de trazer algo de meu próprio repertório artístico, mas não sabia como fazer isso no contexto universitário. Minha proposta inicial era pesquisar a artista de dança Dudude[1], uma parte de seu trabalho artístico e metodologia voltados para o campo da performance arte. Porém, com o contexto pandêmico e em conversas na orientação, percebi a necessidade de pesquisar um outro fenômeno que falasse diretamente com quem sou agora e a partir dos questionamentos presentes.

Como um artista-pesquisador, considero-me um colecionador e inventor de muitas coisas que fazem sentido em minhas experiências vividas, a partir de minhas compreensões e necessidades artístico-políticas no mundo. Segundo Hissa (2013):

> A pesquisa diz a vida do sujeito. A metodologia anuncia o sujeito e sua compreensão de mundo; sua inserção no mundo. [...] os modos de fazer são expressões de como o sujeito compreende o mundo e se reinventa a partir da interpretação do mundo que procura criar. Ele não utiliza um modo de fazer: ele é o modo de fazer por ele inventado, a partir do processo de reinvenção – interpretação, crítica, leitura – do mundo. O sujeito se inscreve no que cria. (2013, p. 127 e 128)

[1] Maria de Lourdes Arruda Tavares (Dudude), mineira de Muriaé, nascida em 1958, iniciou sua trajetória artística nos anos de 1970, na Escola de Dança Marilene Martins (Nena), posteriormente chamada Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Atualmente, a artista de dança assina apenas pelo nome artístico Dudude e é improvisadora, professora, diretora e coreógrafa.

A pandemia gerou outras chaves de reflexão a partir de minhas memórias e experiências vividas, ao acompanhar os noticiários e ver os altos números de mortes de pessoas negras pelo vírus, bem como os movimentos que eclodiram no Brasil e no mundo: "*Black Lives Matter*"[2], a partir de mortes injustas de pessoas negras pelas ações racistas das milícias armadas. E também, o atual governo federal que não tem proporcionado políticas públicas favoráveis à parcela negra e indígena da população, no que tange a saúde, educação, cultura, entre outras questões estruturais.

Posso dizer que essa mudança de rota em minha pesquisa também se deve a cursos e experiências de aquilombamento que tive no período do isolamento social. A saber: Aulas virtuais ministradas junto a Evandro Passos, mestre em danças de matrizes africanas e afrodiaspóricas, na Escola Livre de Artes Arena da Cultura (Belo Horizonte/MG), onde atuo como artista-professor; Cursos de Formação realizados na *Pele Negra Escola de Teatros Pretos* formada no início da pandemia, sobretudo, por artistas, professores e pesquisadores em artes do estado da Bahia (BA); e pela oficina *Movências nas rotas de Sancofa* ministrada pela artista-professora e pesquisadora paulista Ivana Motta no Projeto Incerto Instante – confluências e Encruzilhadas, promovido por Marise Dinis contemplado pela Lei Aldir Blanc no Estado de Minas Gerais (Edital 14).

Essas experiências de aquilombamento fizeram com que eu percebesse a necessidade de pesquisar e escrever sobre um processo artístico orientado pela temática da negritude. Segundo Nascimento (2019, p.282): "[...] o quilombismo está em constante reatualização, atendendo exigências do tempo histórico e situações do meio geográfico." O aquilombamento, neste sentido, funcionou como uma estratégia de reconexão com as minhas ancestralidades negras, o que vem se mostrando jubilar nesta pesquisa de mestrado em andamento e desenvolvimento. Para além

[2] Este movimento se iniciou aproximadamente em 2013, com a *hashtag* *#BlackLivesMatter* (Vidas negras importam ou contam) e se transformou em um movimento ativista internacional, com origem na comunidade afro-americana, que reivindica contra a violência direcionada às pessoas negras e as desigualdades raciais no sistema de justiça criminal dos Estados Unidos da América (EUA). Agora com a pandemia de Covid 19 este movimento retomou forças e indignações em função do assassinato de George Floyd, um homem negro americano, brutalmente assassinado por um policial branco nos EUA.

ISSN: 2238-1112

disso, ele me fez identificar a necessidade de pesquisar minha poética própria (MACHADO, 2015).[3]

Sou artista-professor em artes da cena e, desde 2014, realizo um processo artístico autoral, intitulado *Projeto Córpe*[4]. Este trabalho é autobiográfico em que reflito sobre minha experiência enquanto pessoa preta e homossexual no Brasil e no mundo. O *Projeto Córpe* é constituído por uma trilogia de performances: *Projeto Servir* (2014), *Ex-Tintos* (2017) e *ex-tinto* (2018), e conta com uma série de fotografias, tiradas por mim, de copos descartáveis brancos e transparentes, jogados em diferentes espaços públicos ou privados, ao longo do processo de criação.

[3] Segundo Machado a poética própria é a: "[...] marca de nossa pessoalidade; traduz modos de ser, estar e fazer que nos delineiam, que nos deixam à vontade, perante os quais podemos dizer: neste campo, "estou sendo eu mesmo". (2015, p.64)

[4] *Córpe* é um neologismo, ou seja, uma palavra criada e designa a expressão corpo-copo-descartável.

ISSN: 2238-1112

Imagem 1: Folder da vídeo-performance *ex-tinto,* apresentada no Circuito de Festivais BH: BH in Solos, Curta Dança e Rede Sola de Dança. Projeto contemplado na Lei Aldir Blanc (edital Nº 16/2020).

O *Projeto Córpe,* inicialmente, buscou refletir sobre a temática da descartabilidade e, posteriormente, sobre a extinção a partir das relações humanas que são estabelecidas na contemporaneidade. Hoje, enquanto homem negro e gay, percebo que essas ações performáticas denunciam o racismo, a homofobia e propõem dramaturgias e narrativas relacionais e interativas. Busquei neste trabalho desenvolver possibilidades de estabelecer relações entre mim, a materialidade dos copos brancos descartáveis e o público que podia ou não interagir com as ações propostas.

Para tanto, estou elaborando uma desmontagem cênica (CABALLERO, 2014) desse processo artístico autoral. A desmontagem do *Projeto Córpe* se mostra como importante abordagem para desencaixar, desestruturar e reconstituir as

ISSN: 2238-1112

tessituras da poética autoral. Através da desmontagem, estou reconstruindo meu olhar sobre essa narrativa, de modo a questioná-la e colocá-la em situação de crise, podendo romper ou não com alguns valores criados ao longo da composição e criação do trabalho na pesquisa artística.

A desmontagem cênica em meu trabalho trata-se de uma exposição da obra, ou seja, um esgarçamento do processo criativo, reposicionando-o em diálogo com quem sou agora e a partir de minhas relações conviviais no mundo atual. Como mediadora do processo no mestrado, a desmontagem é um recurso que desvela criticamente, também, um contra lado da obra; questões que o trabalho enunciou e anunciou artisticamente, mas que não eram tão conscientes no período da criação, em que muitas vezes me baseei nos desejos intuitivos e inconscientes. Neste sentido, a desmontagem pode ser uma metodologia, uma maneira de desmontar, desenquadrar e desencaixar a narrativa, tentando perceber os caminhos e desvios escolhidos.

Segundo Caballero, as desmontagens cênicas:

> São esses caminhos de busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas, que o grupo de artistas decide compartilhar de maneira ampla ou restrita. Por isso, estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena (2014, p.6 e 7)

Durante a pesquisa, descobri as possibilidades e potências da pesquisa autobiográfica ou pesquisa narrativa como um caminho possível para reflexão dos anseios já apontados. Em acordo com Mombeger (2012), a pesquisa biográfica permite que possamos, enquanto sujeitos de nossas próprias histórias de mundo, narrar através de um percurso reflexivo, discursivo e perlocutório os processos relacionados às experiências vividas e suas relações com os contextos e situações.

Este tipo de abordagem na pesquisa em arte pode propor um contínuo de grafias sobre si que vão desvelando interessantes camadas de compreensão de um sujeito que está em diálogo com as outras pessoas no mundo, em uma noção de intersubjetividade. Segundo Mombeger (2012), este caminho na pesquisa biográfica traça questões centrais de uma antropologia social, a partir das maneiras como nos narramos, representamos e como nos constituímos enquanto indivíduos.

A pesquisa narrativa é um campo ainda em construção e estruturação no contexto acadêmico, mas que vem possibilitando a aparição de muitas narrativas que historicamente foram pouco visibilizadas e refletidas. Quando essas narrativas de si vêm à tona, elas podem funcionar como disparadores de mudanças e transformações primeiramente em um âmbito pessoal, mas que paralelamente também podem ser relacionais e geradoras de conhecimento na esfera sociocultural e acadêmica. Com isso, evocam e estabelecem diálogos com as pessoas e os territórios nos quais estas estão inseridas. Como podemos perceber em Kolb-Bernardes e Ostetto:

> O ato de narrar o vivido carrega a essencialidade do poder de as pessoas se reconhecerem como sujeitos de suas próprias histórias, atribuindo sentido aos diferentes itinerários percorridos. Ao comporem narrativas sobre a vida vivida, colocam-se em posição de escuta, olham para múltiplas direções, dentro e fora de si, reportando-se ao que foram, ao que são, ao que desejam ser; ao que fizeram, ao que fazem, ao que projetam fazer. (2015, p. 164)

Para desenvolver esta pesquisa narrativa, estou adotando uma metodologia de escrita autobiográfica em um diário de artista-pesquisador como uma experiência de reconhecimento do próprio processo criativo e da poética autoral. Esta escrita constrói uma narrativa que permeia descrições não ficcionais e ficcionais sobre o trabalho, fundamental para compreender e delinear o que estou identificando como dramaturgia-narrativa-negra. Estou passando por um processo de autocrítica na escrita do diário que também funciona como um dispositivo criativo e inventivo, na medida em que também inauguro outro tempo, outro espaço e outras memórias para meu processo artístico, o qual, com pandemia, obteve outros desdobramentos artísticos.

Estou exercendo a escrita autobiográfica nesta pesquisa como uma "escrevivência", termo criado pela escritora brasileira Conceição Evaristo[5] para definir seu modo de fazer, sobretudo, em sua obra literária. Na "escrevivência", Evaristo (2008) escreve ficções a partir do olhar dela para situações cotidianas que dizem respeito à sua experiência de vida enquanto mulher negra na sociedade brasileira. Evaristo, em suas narrativas ficcionais, adiciona traços biográficos de uma vivência feminina e negra em sua literatura e deixa explicito críticas e reflexões

[5] Maria da Conceição Evaristo de Brito, é uma professora aposentada do município do Rio de Janeiro e escritora brasileira, nascida em Belo Horizonte/MG. Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifica Universidade Católica (PUC) e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, ambas no Rio de Janeiro (RJ).

ISSN: 2238-1112

sobre um olhar preconceituoso e discriminatório em relação as pessoas negras no Brasil.

Em minha pesquisa, a “escrevivência” vem funcionando como uma metodologia em processo, de escrita e descrição do fenômeno analisado. Além de ser da mesma forma performativa, entretecida a partir de uma inscrição baseada em uma presença negra no mundo rasurada entre a experiência de vida e de arte.

Ao escrever relatos sobre rastros, cacos, ruínas e fragmentos de memórias para compreender o que se passou, inauguramos, ao mesmo tempo, novas memórias presentificadas e performatizadas. Algumas dessas memórias podem reconstruir o por vir, como memórias futuras. Recupero, aqui, as escrevivências de Conceição Evaristo na epígrafe deste texto e reitero o que ela fala sobre a poesia, como uma forma de reinventar o futuro: “A palavra poética, ao rememorar o passado e ao sonhar o futuro, pode inventar outro destino para o homem.” (2008, pg. 03)

2. Desvelando memórias: ancestralidades do *Projeto Córpe*

Percebo que minha forma de criar e inventar no *Projeto Córpe* foi atravessada por memórias afetivas das realidades mesmas de um sujeito negro e gay. Encontrei formas de colecionar e capturar momentos efêmeros que aconteceram em minhas experiências de vida. Deste modo, recordo-me que esse processo autoral foi influenciado por coletas ao acaso ou não de sonoridades, imagens, textualidades e materialidades.

Há algum tempo desenvolvo minha trajetória artística entre a dança, o teatro e a performance. Meu interesse está em refletir a arte na contemporaneidade como um lugar liminar, onde essas linguagens possam encruzilhar, borrando-se umas nas outras, de forma híbrida, perdendo suas fronteiras e limites. Para Renato Cohen, a performance como linguagem é híbrida: “[...] funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como releitura, talvez a partir da própria ideia da arte total, das mais diversas – e às vezes antagônicas propostas modernas de atuação.” (2013, p.108)

A performance arte negra é o campo interdisciplinar e metodológico em que compreendo o *Projeto Córpe*. Delimito o adjetivo negra, primeiramente, porque quero entender como a negritude foi e continua sendo um eixo orientador deste

ISSN: 2238-1112

trabalho, interseccionalizada com gênero, sexualidade e classe. Mas, além disso, essa adjetivação propõe um olhar localizado para um fazer artístico pautado em uma experiência artivista[6], ou seja, entre arte e política, uma experiência que buscou refletir sobre meu ser negro, agenciamentos e ressignificações tanto em função do racismo quanto da homofobia vivenciados diariamente por pessoas negras LGBTQIA+ no Brasil.

> As experiências da performance preta no Brasil passam também pela criação de testemunhos do trauma de forma distanciada. Criam-se possibilidades de superação do racismo e também processos de cura individuais e coletivos frente aos sofrimentos da vivência negra aqui no Brasil. (ROCHA, 2019, p.59)

A performance muitas vezes acontece nas relações entre a vida e a arte e, desta maneira, pode ser entendida também como arte ao vivo (COHEN, 2013). Deste modo, observo que após vivenciar um momento difícil na vida, andando em um espaço público, numa atividade de deriva casual, de repente, olhei para um copo descartável jogado no chão e me vi naquele objeto-imagem. Como um ato de superação e resistência resolvi, então, iniciar este trabalho autoral como um processo de ressignificação das experiências traumáticas. A arte pode ser sobretudo um lugar de reposicionamento do nosso ser em diálogo com o mundo.

Foi assim que surgiu a primeira ação do *Projeto Córpe,* intitulada *Projeto Servir*, uma série de experimentos ou ações performáticas. Tais experimentos levantavam questões em relação a insustentabilidade ambiental provocada pelo uso desenfreado que fazemos dos plásticos na atualidade, mas, também, questionavam as tensões a partir do que identificava como descartável em relação a mim, em minhas relações de convívio social e afetivo. Pensada como experimentos performáticos, propus ações em que eu caminhava vestido de garçom em diferentes espaços, principalmente os de alimentação, carregando uma coluna de copos descartáveis brancos empilhados. Em certo momento, sentava-me e lançava-os para o alto e em diferentes direções. Ao final dessa ação, começava a rir durante vinte a trinta minutos, gerando estados corporais diversos que nomeie como *Riso Perplexo*. Ao final, com a ajuda do público passante, catava os copos no chão e ia embora finalizando a performance.

Para o desenvolvimento de meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado na Graduação em Teatro na UFMG, criei, junto às artistas Carol Vilela

[6] Artivismo é um neologismo e significa a junção das palavras arte e ativismo.

e Sinara Teles o espetáculo-performance *Ex-Tintos*. Nesse espetáculo-performance, aprofundei na construção dramatúrgica junto a essas artistas, a noção de extinção. Este trabalhou usou, principalmente, da ironia e do deboche em relação as nossas vivências contemporâneas no Antropoceno para levantar as reflexões propostas. Partirmos de nossos lugares de fala, eu como negro e Carol, com mulher, para discutir junto ao público os lugares de não pertencimento que estão por trás de nossas experiências de vida.

Assim, diante desse processo, criei o solo *ex-tinto*, no qual a temática da extinção me fez aprofundar mais em minha vivência enquanto homem negro e gay no mundo, uma narrativa que reverberou e repercutiu sobre esse contexto: experiências ou episódios de racismo cotidiano (KILOMBA, 2019) e homofobia. Criei com a ajuda de uma costureira uma vestimenta que proporcionou a imagem de um invólucro, feita com um tecido elástico em que eu ficava dentro junto aos copos plásticos brancos. Nesse trabalho, desenvolvi uma movimentação em direção a uma libertação daquele invólucro, um mascaramento sufocante e asfixiante de copos descartáveis brancos. Queria criticar nesse solo o racismo e os processos de embranquecimento em que pessoas negras são submetidas para sobreviver as estruturas do capitalismo.

Hoje, no mestrado, realizando a desmontagem do trabalho, percebo que desde o início, na busca por refletir sobre a temática da descartabilidade e, posteriormente, sobre a extinção tinha como objetivo principal denunciar as experiências discriminatórias vivenciadas. Nas discussões travadas sobre a descartabilidade gerada em nossos comportamentos pouco ecológicos, já estava cunhando uma narrativa enraizada em saberes e fazeres ancestrais adquiridos com minha família negra.

Essa discussão questionou algumas lógicas sobre a extinção provocada às pessoas negras no mundo, implicadas ao sistema capitalista, que, retroalimenta diariamente o racismo na sociedade contemporânea. Ao longo do processo, observo que a noção de descartabilidade se desdobrou em reflexões sobre a extinção de algo ou alguém, como uma maneira criativa de propor, além disso, uma dramaturgia performativa, uma forma de reinstaurar artisticamente um comportamento (SCHECHNER, 2003), que sofre pela exclusão e marginalização na vida ordinária, uma vivência que resiste e sobrevive ao racismo.

Marcos Alexandre observa que as performances pretas podem ser compreendidas como “uma ação ritualizada, reiterativa” (2009, p. 107), ou seja, ações que recuperam memórias dos processos de colonização e escravização. Desta maneira, o corpo negro é cravado de experiências e memórias ancestrais, que em uma manifestação artística ou mesmo religiosa como, por exemplo, em seu artigo sobre os Congados mineiros, provocam transmissões mnemônicas entre o passado e o presente.

> Esse corpo, como espaço diaspórico, pode, por um lado, ser reportado ao “atlântico negro” e, por outro, é [ou se vê] ressignificado quando se integra ao continente americano e passa a produzir e legitimar a sua cultura. (ALEXANDRE, 2009, p. 104)

Tinha como interesse nessas performances do *Projeto Córpe* investigar a participação ou interação do público no trabalho. Tentei criar possibilidades de a audiência intervir e interagir com o que estava propondo para gerar outros pontos de vista sobre a obra. Criava ambiências, situações e contextos para que as pessoas pudessem dialogar comigo, ou manipular de diferentes maneiras as materialidades presentes no trabalho, desde os copos descartáveis até o meu próprio corpo. Buscava maneiras de proporcionar ao público uma visão de como ser mais ativo e, em alguma medida, fazer parte do trabalho também, não apenas como espectadores/as passivos/as que contemplam a obra, mas que entrassem em relação ou interação com ação proposta.

> A cena performática contemporânea privilegiaria não apenas um desenho da espacialidade cenográfica não realista, mas também o local de sua realização se apropria de outros loci, entre eles a própria rua. Este uso e ressignificação, tanto do espaço físico concreto quanto de sua reconfiguração simbólica, desenham também uma modificação ou transformação necessária do receptor, na medida em que sua função e papel também se metamorfoseiam, não apenas por passar de elemento passivo a ativo (principalmente na derrisão da imaginária quarta parede do drama realista), mas principalmente por poder também ocupar o lugar do performer, como se o fosse, já que este, ao abdicar de uma interpretação mimética naturalista e psicológica, de certo modo dilui, ou no mínimo rasura, as delimitadas fronteiras entre o ator e o espectador, intercambiando essas funções. A espacialidade passa a ter uma densidade performática mais ostensiva e significativa. (MARTINS, 2011, p.105)

Assim sendo, observo que nas ações do *Projeto Córpe*, tanto a espacialidade quanto a temporalidade dos acontecimentos foram friccionadas em construções de eventos onde o público também deu sentido às poéticas provocadas por mim. Considero o público que se dispôs a participar das ações como *performers*,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

que intercambiaram ao meu lado a mediação da narrativa veiculada. Neste sentido, a performance negra foi uma oportunidade de encontro compartilhado, onde experiências e saberes foram trocados, vivenciados e fomentados por àqueles/as que se submeteram aos diálogos comunicacionais possíveis.

3. Conclusão: sobre os possíveis frutos da pesquisa narrativa

Na pesquisa autobiográfica, doravante de leituras sobre as complexidades relacionadas ao racismo estrutural (ALMEIDA, 2019), já estava desenhando desde o início uma poética autoral negra. Porém, no início do processo artístico essas questões sobre o racismo não eram tão evidentes por mim e, com o passar do tempo, nos desdobramentos que o processo levantou, fui percebendo meu real lugar de fala (RIBEIRO, 2019) no mundo e consequentemente reverberando no trabalho meus posicionamentos políticos.

Antes de 2014, ano em que iniciei esse processo, trabalhava em companhias públicas de dança trilhando uma carreira artística como intérprete-criador, espaços em que nem sempre podia advogar das temáticas que se relacionavam diretamente comigo. Nem sempre podia expressar meus desejos e pulsões internas, fluxos que me movimentavam e impulsionam como um artista em diálogo com o mundo. Considero que o *Projeto Córpe* foi uma oportunidade e escolha para inaugurar uma escrita própria, independente dos espaços institucionais em que estava inserido.

Todavia, ao passar do tempo, neste *work in process*[7] (COHEN, 2004), experimentei algo que muitos/as autores/as negros/as chamam de “tornar-se negro/a”. Este processo é apontado por esses autores/as, como uma forma de devir negro, ou seja, reapoderar do que é ser negro/a, porque no Brasil uma parte das pessoas negras ainda acabam se afastando de suas origens afrodescendentes em função do racismo. Isso acontece, principalmente, em função de muitos processos históricos de apagamento e invisibilização dessas memórias e histórias.

O Brasil ainda permanece forjado pelo imaginário construído pelo *Mito da democracia racial*, no qual se estabeleceu que todas as pessoas brancas e não brancas são iguais e comungam dos mesmos direitos e oportunidades além do que

[7] De acordo com Cohen (2004) o trabalho em processo é uma forma de operar em processos criativos na contemporaneidade de forma não-objetiva e até mesmo inconsciente e aos poucos ir desenvolvendo uma obra, sem a necessidade de visualizar o fim, mas de experimentar o processo.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDan UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

todas as três etnias/raças que constituíram o Brasil colônia possuem os mesmos direitos sociais, econômicos, políticos e culturais. O *mito da democracia racial* é complexo, pois fortalece o racismo no país, como observa Abdias do Nascimento, no livro *O genocídio do Negro Brasileiro*:

> [...] à base de especulações intelectuais, frequentemente com o apoio das chamadas ciências históricas, erigiu-se no Brasil o conceito da *democracia racial*, segundo esta, tal expressão supostamente refletiria determinada relação concreta na dinâmica da sociedade brasileira: que pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas. (2016, p.48)

Observo que ao longo de minha formação escolar e artística fui me embranquecendo em função de diversos fatores que culminaram em afastamentos da cultura negra e, distantes de uma educação antirracista, como a que venho buscando atualmente. Na pesquisa artística para as investigações das questões propostas no *Projeto Córpe*, fui aos poucos reavendo minhas relações no mundo e provocando outros agenciamentos que proporcionaram em mim esse estado de "tornar-se negro", retomando, assim, religações com o meu ser-memória-negra, com àquilo que verdadeiramente me constitui e faz pertencente desse complexo território que é o meu corpo, presença e espiritualidade.

Na desmontagem do processo, ao rememorar as histórias de vida em minhas "escreviências" e, identificar nelas diferentes formas de reexistir tenho traçado os lugares de denúncia e anúncio dessa dramaturgia-narrativa-negra. Minha consciência étnico-racial foi chegando aos poucos, ao longo do processo criativo, ressignificando e assentando a potência do meu discurso poético autoral através do lugar de enunciação negra (ALEXANDRE, 2009).

Embrenhado pela presença de minhas ancestralidades afro-indígenas, o *Projeto Córpe* traduz e transcende meu axé, presente nas energias visíveis e invisíveis dos estados de performatividade alcançados e, dessa forma, percebo que as minhas narrativas negras nele foram maneiras encontradas para reconstruir outros modos mundos possíveis para esta pessoa que aqui vos fala.

Rodrigo Augusto de Souza Antero
(UFMG)
e-mail: rodrigoanteros@gmail.com
Artista-professor e pesquisador mestrando no PPG-Artes da EBA/UFMG orientado pela professora doutora Marina Marcondes Machado. Graduado em Licenciatura em Dança, Teatro e Bacharelado em Interpretação Teatral (UFMG). Atua como

professor de Dança na Escola Livre de Artes - Arena da Cultura e no Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado (CEFART).

Referencias

ALEXANDRE, M. A.. **Formas de representação do corpo negro em performance.** REPERTÓRIO: TEATRO E DANÇA, v. 12, p. 104-114, 2009.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019. Coleção Femininos Plurais.

CABALLERO, I. D. **Desmontagem cênica.** Rascunhos, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, jan./jun. 2014.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea.** – 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória.** Releitura, Belo Horizonte, n. 23, 2008.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas: compreensões de pesquisa.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MACHADO, Marina Marcondes. **SÓ RODAPÉS: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria.** Rascunhos Uberlândia v. 2 n. 1 p. 53-67 jan.|jun. 2015.

MARTINS, L. M.. **Performance e Drama: pequenos gestos de reflexão.** Aletria (UFMG), v. 21, p. 101-109, 2011.

MOBERGER, Christine Delory. **Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica**. Revista Brasileira de Educação v.17 n.51 set.-dez. 2012.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** 3ª edição – São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista/** com prefácio de Kabenguele Munanga; e texto de Elisa Larkin Nascimento e Valdecir Nascimento. 3 ed.rev. – São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

KOLB-BERNARDES, Rosvita e OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Modos de falar de si: a dimensão estática nas narrativas autobiográficas.** Pro-Posições | v.26, N. 1 (76) | p.161-171| jan.|abr. 2015.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.

ROCHA, Winny Silva da. **Performance preta: encruzilhadas entre arte e política.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.

SCHECHNER, Richard (org). **Performance Studies: An Introduction**. New York:

SCHECHNER, Richard. **"O que é performance?".** Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, ano 11, n. 12, 2003, pp. 25-50.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dançar entre mandingas e “sabenças”

Sebastião de Sales Silva, UFBA
Lara Rodrigues Machado, UFSB

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras.

Resumo: O presente artigo aborda questionamentos sobre o projeto educacional “Cultura no Chão da Escola” em desenvolvimento desde o início do ano de 2021, na região da grande Natal, na cidade de São Gonçalo do Amarante/RN. O projeto é fruto das pesquisas realizadas pelo autor e pela autora do texto, atualmente em orientação de doutorado em andamento, na construção de narrativas escritas a partir de vivências junto a alguns povos originários em seus saberes tradicionais e culturais em diálogos com as comunidades de alunas e alunos da rede pública de ensino dessa mesma região geográfica. O projeto objetiva oportunizar as pessoas envolvidas a compreenderem suas histórias de vida como uma espiral para a construção do conhecimento entre contações de histórias, memórias orais, escritas e marcadas no avesso do avesso da pele daquelas que todos os dias sonham com um mundo melhor. No texto, entre marcos teóricos que amparam a narrativa, estão os estudos da proposta metodológica do *Jogo da Construção Poética* de Lara Rodrigues Machado (2017), a *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino (2019) além do chão firme que nos traz base pedagógica proposto por estudos de Paulo Freire, e das autoras, Marie Christine Josso (2010) em *Experiências de vida e formação* e Fátima Freire Dowbor (2008) em *Quem educa marca o corpo do outro.*

Palavras-chave: DANÇAS. MANDINGAS. SABERES TRADICIONAIS. “SABENÇAS”. CORPO-BRINCANTE.

Abstract: This article aims to bring questions about the educational project *Cultura no Chão da Escola,* which has been in development since the beginning of 2021, in the metropolitan area of Natal, more specifically in the city of São Gonçalo do Amarante/RN. The project is the result of a research carried out by the authors, currently under doctoral supervision, in the construction of written narratives based on experiences with some first peoples coming from their traditional and cultural knowledge in dialogues with the communities of students from the public educational system in the same geographic region. The project aims to provide opportunities for the people involved to understand their life stories as a spiral for the construction of knowledge among storytelling, oral, written and marked memories on the inside out of those who dream of a better world every day. In the text, among theoretical frameworks that support the narrative, there are the studies of the methodological proposal of *Jogo da Construção Poética* by Lara Rodrigues Machado (2017), the *Pedagogia das Encruzilhadas* by Luiz Rufino (2019), in addition to the solid ground that brings us pedagogical basis proposed by studies by Paulo Freire, and the authors Marie Chistine Josso (2010) in *Experiências de vida e formação* and Fátima Freire Dowbor (2008) in *Quem educa marca o corpo do outro.*

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Keywords: DANCES. MANDINGAS. TRADITIONAL KNOWLEDGE. “SABENÇAS”. BODY BRINCANTE

1. Dançar entre Mandingas e “Sabenças”

Apresentamos neste artigo aspectos educacionais e culturais de pesquisa a nível de doutorado em andamento, na qual construímos narrativas escritas a partir de vivências junto a alguns povos originários em seus saberes tradicionais e culturais, suas brincadeiras populares, a exemplo da capoeira, do coco e dos “Bois” do Rio Grande do Norte, em diálogos com as comunidades de alunas e alunos da rede pública de ensino dessa mesma região geográfica.

Como recorte dessa pesquisa, apresentaremos nessa escrita questionamentos sobre um projeto educacional e artístico-cultural também em andamento no ano de 2021, na região da grande Natal, na cidade de São Gonçalo do Amarante/RN. Cidade conhecida popularmente como lugar de fé, de cultura e oportunidades, ou ainda, como foi dita pelo historiador e folclorista Luís da Câmara Cascudo, *o berço cultural do RN* – terra de uma das maiores romanceiras do Brasil, a senhora Dona Militana[1], lugar de moradia de um Boi de Reis centenário maestrado pelos saberes do Mestre Dedé Veríssimo[2], entre outras figuras que atravessam essas terras.

A partir de nossas experiências de vida, acreditamos que um processo educativo seja qual for, deve ser corporal sempre, deve estar em constante transformação. O que vale é a experiência vivida, aprender desde dentro a “mandingar” nossos saberes. *“A mandinga é a sapiência do corpo, é o saber que é lançado ao mundo a partir dos princípios e potências corporais*” (RUFINO, 2019, p.59).

Assim, trazemos aqui os saberes tradicionais ou “sabenças” em diferentes experiências de mundo, desde dentro das histórias corporais de nossas alunas e alunos como de tantos corpos envoltos nesse processo de pesquisa. Esses, os saberes, “*o corpo como um sistema cognitivo amplo e complexo os incorpora e expressa em forma de mandinga*”. (RUFINO, 2019, p.60).

[1]A Romanceira do Brasil Militana Salustino do Nascimento, mais conhecida como Dona Militana, nasceu no sítio Oiteiros, na comunidade de Santo Antonio.

[2] Atualmente é o Mestre do Boi Calemba Pintadinho de São Gonçalo do Amarante/RN. O Mestre continuou as narrativas e as “sabenças” como uma prática cultural e educacional fazendo com que o Boi continuasse vivo.

Como artista, pesquisador e educador, venho construindo junto a essa pesquisa de doutorado uma proposta educacional para a rede municipal de ensino da cidade de São Gonçalo do Amarante/RN, onde atuo nesse momento na função de coordenador pedagógico, atravessando os chãos das nossas 53 escolas – que atendem ao número de 14 mil estudantes, cada um com a sua singularidade e história que se pluralizam quando se encontram fora e dentro do contexto escolar.

Nessa andança, que iremos desenhar a partir das Mandingas e "Sabenças", gostaríamos de abrir um pedido de licença a todos as maestrias dos saberes e das tradições populares que habitaram o berço cultural das terras de São Gonçalo do Amarante/RN e assim, pedimos as mestras e mestres das sabedorias a licença e benção a todas (os) aquelas (es) que vieram antes da gente e aos que ainda estão por vir.

2. No chão da escola, tem memórias das maestrias

Aos brincantes, decidimos pedir licença... Licença para entrar nesse mundo.

No relógio são exatamente 04h:00min. O galo – aquele que canta primeiro já acordou. Dona Neném, moradora do distrito de Santo Antônio estava certa ao revelar que São Gonçalo do Amarante teria na boca de sua entrada um galo como figura representativa do seu cantar para despertar o povo desta cidade para o nascimento do novo. O galo tem diversos significados desde a dimensão "sagrada "das narrativas bíblicas que revelou a traição do apóstolo São Pedro que negaria Jesus três vez *"e disse-lhe Jesus: em verdade te digo que hoje, nesta noite, antes que o galo cante duas vezes, três vezes me negarás". (Marcos, 14,30)* até as tradições populares que diz: "*se um galo cantar na porta de trás de uma casa está agourando o dono da mesma*", dentre outras dimensões.

O que compreendemos desse saber popular é que Dona Neném (figura histórica de São Gonçalo teve um prelúdio, ela anunciou que seria o galo branco[3] a

[3]Um dos momentos, mas importante de São Gonçalo do Amarante foi a escolha do Galo Branco como símbolo do folclore Norte-rio-grandense no ano de 1996, legitimando uma alusão do então Prefeito de Natal Djalma Maranhão que justificou a escolha em 1950 tida como festivo e lúdico, e da III Festa do Folclore Brasileiro em 1975. O Galo Branco nasceu das mãos do artesão chamado Antônio Soares que viveu em Santo Antônio do Potengi, comunidade essa que é tradicional na tipologia argila e cerâmica. Antônio Soares querendo deixar suas "quartinhas" mais atrativas para seus clientes criou um modelo no estilo de um galo feito com um barro branco, na época encontrado facilmente nos barreiros da comunidade. Posteriormente, D. Neném Felipe vai trabalhar com seu

ISSN: 2238-1112

representação cultural dessa cidade e ao adentramos nas casas dos são-gonçalenses percebemos o galinho como adorno de proteção e representação simbólica, história e cultural da cidade. Dona Neném, a sua licença e sua bênção para continuarmos as nossas travessias pela cidade do berço cultural.

Continuamos o nosso mergulho nos pedidos de licença, despertando do sono, acordados pelo cantar do galo, sonhando com a brincadeira, acordamos com a vontade de olhar para o céu e abrir a janela... Licença para entrar nesse mundo! Licença dona da casa, Dona Militana e ao Mestre Dedé Veríssimo.

Ao adentrarmos nesse mundo, escrevemos o projeto *"Cultura no chão da escola",* um projeto escrito a partir de um costume interiorano de sentar-se na calçada das nossas casas em uma cadeira de balanço, tomando uma xícara de café e de repente ao soprarmos o café, sai uma fumaça que dança pelo espaço da memória enquanto lugar de recriação. Foi a partir desse ato de observar o cotidiano nas calçadas das nossas casas que percebemos que tudo o que passa nos nossos corpos-terreiros nos faz dançar, cantar, teatralizar e visualizar as memórias das nossas ciganias. Nessa trama, sabemos que temos muitas figuras que poderão contribuir com a execução deste projeto, mas resolvemos construir tríades de cada linguagem da arte para realizar essa travessia, como um pontapé para o reconhecimento cultural do nosso lugar, no entanto, é do nosso conhecimento que existem tantas outras figuras importantes e representativas para o povo desta terra, a arte ela se pluraliza na individualidade de cada um (a).

Paramos, rememoramos e queremos lhes apresentar algumas figuras que dançam sobre as nossas memórias de pessoas professoras-artistas que aqui escrevem e lançam luz de uma proposta do ensino, de pesquisa e da extensão da arte na escola e fora dela. As ideias do projeto *"Cultura no chão da escola"*, estão emaranhadas no que aponta a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) em suas seis dimensões (criação, crítica, fruição, estesia, expressão e reflexão), ciceroneadas pela integralização das quatro linguagens artísticas, quais sejam: dança, música, teatro e artes visuais.

Antônio e dá uma nova forma aquela peça utilitária deixando-a com aspecto de uma peça decorativa e com cores. Pode-se afirmar que existem no mundo dois galos que representam o folclore regional de sua localidade, que é o Galo de Barcelos (Portugal) e no Brasil o Galo Branco de São Gonçalo do Amarante/RN. Disponível em: https://saogoncalo.rn.gov.br/siteantigo/artesanato.php/ em 29 de julho de 2021.

ISSN: 2238-1112

Nesse sentindo, com muito respeito e admiração tiramos para ***dançar*** o mestre Dedé Veríssimo com o seu Boi para contarmos o drama que rememora a vida e morte do menino Deus. Chamamos também Dona Joaquina e seu eterno Pastoril para pastorear as fitas de um cordão azul e encarnado e ritmamos um combate com os Congos de Combate hoje maestrado por Gláucio PeduBreu[4].

Fomos embalados pela **música** e pela paisagem sonora de França de Lima[5] e suas narrativas do nosso hino quando diz: soberano e culto é o teu são-gonçalense, teu folclore, tua plêiade a bradar, somos parte desta terra muito amada, sou do berço da cultura popular, toquei o violão de Germano Luiz[6] e os embalos de Nelson Coelho[7].

Corremos com o tempo, rememoramos a história do ***teatro*** brasileiro visitando os porões dos grupos de Teatro deste lugar, seja o GRUTEU[8], TESGA[9] e/ou a Cia de Comédia Os Loucos.com[10], possibilitam dramaturgias que nos convidam para sentar-se na calçada do final da rua para assistirmos cenas do cotidiano ou ainda nos tempos juninos teatralizar os festejos desta terra por nome de santo.

Puxamos pela memória das ***artes visuais*** as quais nomeio como ***visualidades*** que são atravessadas pelo artesanato de José de Santana, conhecido popularmente como “O Rei do Barro”, pela arte de materializar as memórias de São Gonçalo do Amarante em peças ornamentais; pelos causos contados através do grande poeta popular da literatura de cordel, Paulo. Faz parte dessa feitura os traços desenhados por Dona Neném que ressignificou a figura representativa do Galo de São Gonçalo do Amarante/RN.

Você ouviu?

---

[4]Neto do Mestre Lucas Teixeira da cidade de São Gonçalo do Amarante/RN.
[5] Artista popular na linguagem da música e um dos intérpretes do hino da cidade de São Gonçalo do Amarante/RN.
[6] Músico de São Gonçalo de Amarante/RN.
[7] Compositor do hino da cidade de São Gonçalo do Amarante/RN.
[8]Grupo De Teatro União –GRUTEU– São Gonçalo do Amarante/RN.
[9]O GRUPO TESGA foi fundado no dia 15 de janeiro de 1974 pelo ator Pedro Miranda da Silva (in memorian), sendo, portanto, o primeiro grupo de teatro de "PAIXÃO DE CRISTO" da cidade de São Gonçalo do Amarante. Disponível em: http://grupotesga.blogspot.com/?fbclid=IwAR1xccIOstBODRj7AB2FJj60eGNzn4GelJ5CMCv3efvneTcHDS0KaoYFb0E
[10]A Cia de Comédia Os Loucos.com leva para cada cantinho do RN muita alegria. Umas das melhores companhias de teatro cômico de Natal, inspirados na Cia de Comédia OS MELHORES DO MUNDO, da qual somos superfãs! Os Loucos.com já levam nas costas grandes espetáculos como "Se melhorar estraga" e "Lágrimas no Canavial", "O auto da compadecida"; e a nossa versão de "Hermanoteu na terra de Godah". Disponível em: https://www.facebook.com/WebOsLouCosCom/about/?ref=page_internal

São Gonçalo cantou, o galo celebrou e o projeto *"Cultura no chão da escola"*, este que ainda se encontra em seus primeiros passos, se firma enquanto uma raiz ancestral e cultural, enquanto a representação de um povo, de comunidades que juntas aglomeram um número de quatorze mil estudantes que sonham com a possibilidade de transformação social a partir de suas histórias de vida.

O projeto é uma porta que se abre convidando os poderes públicos a reconhecer as mestras e mestres populares em seus diversos fazeres artísticos, mas é também uma possibilidade de encontros de jovens que sonham em construir as suas trajetórias por meio da arte, nesse sentindo; acreditamos nessa proposta pluri-artística que irá permear o ensino, que se faz enquanto pesquisa e extensão no chão da escola, com isso o nosso convite é para que todas as pessoas possam sonhar e realizar juntas essa grande ciranda (colocar música de boi de Manoel Marinheiro)

O que nos motivou a pensar e escrever esse projeto foi a premissa de que "*quem não lê conhece uma parte do mundo e quem lê conhece e vive além do seu mundo*", com isso pretendemos construir um grupo de leitoras e leitores – que entendam a pluralidade do universo da leitura e que compreendam que formar pessoas cidadãs leitoras não é uma tarefa fácil, requer uma formação inicial e continuada para se pensar como o chão da escola está se desenhando.

Nesse contexto, a/o educador(a)é aquela/e que traça os seus objetivos, mapeia as habilidades e competências, e estrutura sua metodologia para proporcionar a/os estudantes uma sistematização dos saberes, que a partir desse conhecimento integral, se desenvolva senso crítico, social, significativo e transformador. Não é uma tarefa simples, mas essa troca de experiências sistematizadas promete proporcionar a todas as figuras envolvidas a compreensão de que os saberes se constroem no percurso, na troca. Vale lembrar, que na maioria das vezes, lidamos com alunas e alunos engessados em suas maneiras de aprender na escola. Pessoas que veem ao longo do tempo sofrendo as consequências de nosso sistema educacional fruto de uma sociedade marcada pelo colonialismo, e consequentemente pelas imposições de poder vindas daqueles que ditam as regras nos ambientes escolares.

> É interessante observar a posição do dominador, seja ele uma pessoa, seja ele um grupo, seja ele uma classe, seja ele uma massa ou, dependendo,

ISSN: 2238-1112

> seja ele uma nação diante do dominado. [...]. Uma das características fundamentais do processo de dominação colonialista ou de classe, sexo, tudo misturado, é a necessidade que o dominador tem de invadir culturalmente o dominado. (FREIRE, 2013, p.28).

Acreditamos que para formar alguém é preciso ir além do entender, pois entender algo é uma inteligência ainda em estágio primeiro; faz-se necessário compreender os corpos em formação, por isso, a necessidade de preparar pessoas formadoras e/ou gerenciadoras de leituras a partir das competências artísticas – não que seja a única forma de realizar tal formação, mas talvez seja aquela que melhor se aproxime e que transite entre o mundo fantasioso e o mundo real, assim como se fosse um jogo de descobertas para mostrar as realidades do chão das nossas escolas.

Um dos objetivos do projeto é a criação de um grupo de leitoras e leitores, no qual todas as pessoas envolvidas possam se inscrever e escrever sobre cada uma; sobre seus quintais e nossa cidade. Precisamos contar e reinventar as nossas próprias histórias, e para isso é fundamental aprender a contar a nossa história a partir de nós mesmos, das nossas memórias.

Nesse contexto, ancoramos na tríade educacional-artística-cultural, vivendo este emaranhado da perspectiva formadora. A partir de minha experiência de vida com origem no berço do útero da minha mãe, me jogo no mundo, atravesso vielas, ruas, cidades e me encontro com senhoras e senhores – velhas e velhos sábias/os que talvez nem saibam ler o que aqui escrevo, mas que me ensinaram a partir das contações de histórias como encarar a vida e ler o mundo – em mim são memórias escritas, lidas, tatuadas, marcadas, atravessadas desde o corpo.

Aqui trazemos o corpo como uma grande biblioteca ambulante. Imaginem os corpos dos nossos estudantes. Quantas histórias estão marcadas e guardadas no chão da escola esperando a oportunidade para geminar, crescer e ganhar o mundo através da fantasia, das festividades e celebrações. Quantos corpos também estão a espera de serem protagonistas, narradores das suas próprias dramaturgias, criadores e personagens de suas narrativas.

Diante de todas essas questões que nos habitam ainda cabe saber; o que nos distancia de nossas contações de histórias em nossos processos educacionais? Quais os impedimentos de que essa maneira de ser estar no mundo nos ajude a aprender e ensinar, ou melhor, nos ajude a aprender enquanto ensinamos e ensinar enquanto aprendemos? Segundo JOSSO (2010):

ISSN: 2238-1112

> As narrativas de histórias de vida usam uma linguagem racional, e na maior parte das vezes, convencional, mas a interpretação narrativa e espontânea do itinerário de vida comporta uma dimensão imaginária, porque se trata de uma releitura do passado na ótica do questionamento, dos projetos, dos desejos e das perspectivas de vida escritas no presente, no passado e nas projeções, mais ou menos conscientes de um futuro próximo ou longínquo. (JOSSO, 2010, p.297).

Amparados pela proposta metodológica do "Jogo da Construção Poética" e de seus desdobramentos durante os últimos dez anos em que se desenvolvem buscas e pesquisas incessantes a fim de perceber a educação desde o corpo, apontamos para alguns aspectos fundamentais daquilo que nos move para estar hoje nessa escrita e troca de saberes narrativos. Essa dita proposta concebida por Lara Rodrigues Machado, entre tantos valores propõe o despertar de cada pessoa envolvida para uma autopercepção, descobrindo maneiras de *ser* e *estar* no mundo. As memórias, experiências, sentimentos, emoções e saberes corporificados se põem em diálogos com cada corpo envolvido no processo. O "Jogo da Construção Poética" propõe ainda a descoberta e construção de um corpo cênico, que ao contar histórias, assume centralidade no processo artístico, pois assim como descreve Sara Andrade, o corpo ainda "... desenvolve suas percepções de mundo, transformando-as em linguagem com potência realizadora. (ANDRADE, 2017).

Diante disso, resolvemos montar uma tríade de ações para este projeto. Assim, podemos dizer que a primeira fita é a pedagógica que se baseia na pedagogia freiriana e sua Pedagogia da Autonomia, a segunda brinca e se rodopia sobre as perspectivas da ludicidade dos jogos teatrais estruturados por (BOAL, 2007 e LOPES, 1989), e a terceira mais precisa ente voltada a pesquisa em nível doutoral que versa sobre o corpo que brinca e as narrativas educacionais e culturais populares, sob a orientação de (MACHADO, 2017).

Vislumbramos ainda que é preciso universalizar tudo o que aqui estamos pensando e trazer para a nossa conversa o que o Ministério da Educação (MEC) e outros órgãos ligados à Educação pensam sobre o mundo da leitura, a partir de leituras dos parâmetros curriculares, e que nem sempre está em consonância com nossas ações. A exemplo disso, transcrevemos aqui o que diz o MEC em relação ao que a ***leitura*** proporciona; **desenvolve o repertório** pois, ler é um ato valioso para o nosso desenvolvimento pessoal e profissional. É uma forma de ter acesso às informações e, com elas, buscar melhorias para você e para o mundo; **liga o senso crítico na tomada, pois** livros, inclusive os romances, nos ajudam a entender o

mundo e nós mesmos; **amplia o nosso conhecimento geral, pois** além de ser envolvente, a leitura expande nossas referências e nossa capacidade de comunicação; **aumenta o vocabulário, pois** graças aos livros, descobrimos novas palavras e novos usos para as que já conhecemos; **estimula a criatividade, pois** ler é fundamental para soltar a imaginação. Por meio dos livros, criamos lugares, personagens, histórias; **emociona e causa impacto, pois** quem já se sentiu triste (ou feliz) ao fim de um romance sabe o poder que um bom livro tem; **muda sua vida, pois** quem lê desde cedo está muito mais preparado para os estudos, para o trabalho e para a vida e **facilita a escrita, pois** ler é um hábito que se reflete no domínio da escrita. Ou seja, quem lê mais escreve melhor.

A partir disso, o projeto por hora chamado de “cultura no chão da escola”, objetiva oportunizar que os sujeitos envolvidos compreendam a sua história como uma grande contação de histórias, de memórias orais, escritas e marcadas no avesso do avesso da pele daqueles que todos os dias sonham com um mundo melhor. Viver o mundo da fantasia é fantástico, mas encontrar os pontos de apoio na vida real é transformador e essa transformação só se dará se todos compreenderem que tudo já está na cidade, que as maestrias têm as suas Mandingas e “Sabenças” e que precisam ser reconhecidas como professoras das nossas tradições e sabedorias populares.

No entanto, vale lembrar que a palavra escrita para ser lida é apenas uma das linguagens pelas quais aprendemos. E que nem sempre a maneira como nos chega essa escrita vale enquanto conhecimento se deslocada de nossa realidade. Nada que não tenha sentido trará conhecimento para pessoa alguma. Assim como ressaltamos até agora a importância de uma investigação de cada corpo em sua própria história de vida por meios diversos de inscrição de conhecimento, voltamos a assegurar que o pensamento não nasce com a escrita grafada ou manuscrita. A construção do conhecimento desde sempre é corporal e se inscreve desde o corpo por linguagens várias; não existindo dicotomia entre a oralidade e a escrita. Sendo o corpo o lugar do conhecimento, dessa maneira se torna urgente uma revisão sobre a construção do conhecimento a que hoje nos é apresentada como verdade, seja pelo MEC e ou por outras instâncias do poder.

Todo o processo educacional a que nos referimos esta pautado no não deslocamento do corpo para com a sua construção de conhecimento. Está pautado na recriação dos cheiros e gostos de nossas culturas, das sabedorias construídas ao

longo das histórias de vidas desde África, e de povos ameríndios. Assim com essa diversidade os nossos “fazeres” sejam eles, cantados, encenados, “artesanados”, contados, dançados, batucados entre tantos outros, foram, são e continuarão sendo nossas fontes de conhecimentos e construção de ciência.

Acreditamos nas transformações de processos educacionais enrijecidos, na arte, nas histórias de vida, nas contações de histórias, nas gingas e giras corporais, nos ritos de nossos povos e culturas, nos campos e terreiros de mandinga, nas “sabenças” vivas em nossas memórias. Tudo isso enquanto saberes em via de encantamento. Em concordância com Rufino (2019), acreditamos ainda que:

> A rotina do colonialismo tem sido a de executar milhões de corpos, construir igrejas, catequisar, velar e buscar uma salvação. Porém, aqueles milhões de corpos assassinados, torturados, seqüestrados, estuprados, mulheres, crianças e jovens compõem um complexo de sabedorias que subsidiam as práticas que disferem golpes na maquinaria colonial. Se para cada centena de mortos pelo colonialismo se constrói uma igreja, na perspectiva das encruzilhadas, cada corpo é um totem que imanta e reverbera potências que significam a vida. (RUFINO, 2019, p.145-146).

3. Memórias de uma alma brincante na construção do conhecimento

Trazendo aspectos dessa educação corporal vinda desde o ventre, perpassando pelas mestras e mestres dos saberes e mestras e mestres acadêmicas/os, hoje amparado pelo *Jogo da Construção Poética (*MACHADO, 2017), proponho um pensar, sentir e fazer corporal desde de dentro de minha própria história, das escolas onde atuo, assim como de dentro dos terreiros de pesquisas entre “sabenças” e mandingas. sabe

Iniciei esse processo de descobertas ainda na barriga de minha mãe, que logo depois eu escutava falar sobre as marujadas que saiam de Vera Cruz/RN para as cidades circunvizinhas. As cidadezinhas como Bom Jesus, São Paulo do Potengi, Boa Saúde, Lagoa de Pedras, Santo Antônio, entre outras cidades do interior do Rio Grande do Norte, onde as “sabenças” pulsam e nos convidam eternamente para as trocas. Lugares dos saberes corporificados entre a diversidade cultural que nos abraça, como o Boi de Reis do Mestre Dedé Veríssimo, um dos Bois mais antigos do nosso lugar, que no momento nos abraça, nos acolhe como miolos que vão para debaixo desse Boi de Reis enraizando-se, brincando, gingando nas figuras desse e de outros lugares, são atravessamentos que vão se costurando nas “sabenças”, nas

estripulias e no pulso das poéticas, dos saberes tradicionais e das brincadeiras populares.

A pesquisa representa um atravessamento, um mergulho no avesso do avesso do meu corpo enquanto intérprete criador e educador, amparado no contexto sociocultural das brincadeiras. Um corpo que se metamorfoseia um ator-brincante que dança as memórias do seu povo, que faz de sua dança um grito manifesto, que se revela na cena e que se questiona, que vem aprendendo e ensinando ser estar no mundo por meio do movimento corporal contando histórias de vida e em trocas contínuas propõe uma maneira de recriar o processo educacional. Entre implicações políticas e educacionais que se apagam e se revelam nesse processo de criação, nessa dramaturgia que dança a recriação do imaginário popular; são questões de ordem pessoal e que se universalizam.

Ainda quando menino, na cidade de Vera Cruz, fui chamado para uma conversa com o padre da cidade, um jovem menino que estava descobrindo a paixão pela arte, pelos saberes populares e iniciando os estudos para ser um educador social, um educador de sonhos. No entanto, a grande maioria dos moradores da minha comunidade do Sítio de Santa Cruz acreditava que eu seria o Padre da cidade, pois fui ensinado desde meu batismo a seguir as ordens estruturantes da igreja católica, passei por muitos rituais da igreja católica, vive o sacramento do Batismo, da Primeira Comunhão, da Crisma, da formação para ser Ministro da Eucaristia e tantos outros princípios e rituais, desde como organizar e preparar o altar para reger uma missa, e tantas outras questões.

A conversa com o Padre tinha um único objetivo: continuar com a minha catequização, felizmente o sacerdote me fez uma pergunta que tinham duas opções, assim mesmo fechado e taxado como as rotinas do colonialismo fazem com a gente, ele pediu que eu decidisse – ou você continua os caminhos da igreja e vai para o Seminário ou então, siga os estudos – lembro que olhei para ele, sorri e disse: essa é pergunta mais fácil de se responder, e se hoje estou aqui escrevendo esse texto você já deve saber qual foi a minha resposta e de lá para cá fui dizendo nãos, fui me esquivando de tudo aquilo que tentasse me aprisionar, quebrei a ordem da igreja, neguei o que a grande maioria achava, que eu seria o Padre da cidade.

Fui e sou contra as ordens que faz uso do “ou”, sair e fui estudar! Hoje escrevo sobre encruzilhadas, mandingas e “sabenças” de um corpo que antes era retilíneo que fazia reverência em ascensão a uma ideia de um Deus branco, de

olhos azuis que está sentado em uma cadeira sobre as nuvens, hoje este corpo que aqui se inscreve se quebra, se dobra, se reza, se mandinga e brinca a partir de suas poéticas e ancestralidades pretas, de suas avós rezadeiras que abriram este corpo para o mundo e fecharam para qualquer tipo de maquinaria colonial.

Nessas travessias e caminhos da pesquisa, lembro muito bem de quando eu sai da minha banca de entrevista para seleção do doutorado e ao sair vestido da brincadeira de Boi de Reis, ainda no aeroporto voltando para Natal, liguei para a minha orientadora, a professora e mestra Lara e ela me disse que nunca largasse a minha história, segurasse sempre um “mastro”, que não permitisse que ninguém tirasse o meu brilho, a minha poética e ancestralidade, que ninguém e nenhuma instituição me apagasse, que jamais deixasse cair no esquecimento as “sabenças” de ser eu mesmo em comunidade, e assim seguimos construindo poéticas em mandingas e “sabenças” plurais, culturais e educacionais, nessa escrita, das memórias cantadas, contadas, dançadas, trocadas, “mandingadas” e encantadas. No campo das memórias de nossos povos, as pesquisas em arte se elaboram e se reconstroem na tradição cultural de um lugar; de um lugar que parte de memórias corporais; que se criam e recriam quando se põem a dançar entre mandingas e “sabenças”.

Sebastião de Sales Silva
UFBA
se-bastiaosales@hotmail.com
Sebastião é coordenador pedagógico da Sec. Mun. de Educação de São Gonçalo do Amarante/RN. Brincante da cultura popular; integrante do GIP “Corpo e Ancestralidade”. Formado em Pedagogia (UVA), Teatro (UFRN), Esp. em Literatura e Cultura do RN (UFRN), Mestre em Artes Cênicas (UFRN), graduando em Dança (UFRN) e doutorando em Dança (UFBA).

Lara Rodrigues Machado (Coautora e orientadora)
UFSB
machadomachadolara@gmail.com
Prof.ª do CFA da UFSB, Colaboradora do PPGDANCA da UFBA, e do PPGARC da UFRN. Líder do GIP “Corpo e Ancestralidade”. Mestra pela Escola Brasileira de Capoeira.

Referências:

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores.** 10 ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2007.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

DOWBOR, Fátima Freire. **Quem educa marca o corpo do outro**. São Paulo: Cortez, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da tolerância**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Tradução de José Cláudio, Júlia Ferreira; revisão científica Maria da Conceição Passeggi, Marie-Christine Josso - 2ª ed. rev. e ampl. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

LOPES, Joana. **Pega Teatro**. Campinas, SP: Papirus, 1989.

MACHADO, Lara Rodrigues; ANDRADE, Sara Maria de. (Org.). **Danças no jogo da construção poética**. 1ª. ed. Natal: Jovens Escribas, 2017, 188p.

RUFINO, Luiz. **Pedagogias das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

ISSN: 2238-1112

Preta sinhá, preto sinhô: caminhos costurados de um olhar ancestral, norteados pelo aldeia mangue.

Sheila Karine Melo Lima (UFBA)
Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras.

Resumo: Preta sinhá, Preto Sinhô trata das ancestralidades e identidades nos processos de criação em dança. Este é um recorte do projeto de mestrado cuja pesquisa discorre sobre processos de criação a partir de vivências coletivas traduzidas em conhecimentos ancestrais e identitários na esfera individual e coletiva. As análises e reflexões apresentadas ocorrem no contexto da pesquisa em dança realizada na Universidade Federal de Sergipe, junto ao projeto de extensão em dança Aldeia Mangue.

Palavras-chave: PRETA SINHÁ PRETO SINHÔ. ANCESTRALIDADE. ALDEIA MANGUE. IDENTIDADE.

Abstract: Preta sinhá, Preto Sinhô deals with ancestralities and identities in the creative process in dance. This is an excerpt from the research project of a master's thesis on creative processes based on collective experiences that are translated into ancestral knowledge and identities in the individual and collective sphere. The analyses and reflections presented here take place in the context of dance research at the Federal University of Sergipe in conjunction with the dance extension project Aldeia Mangue.

Keywords:PRETA SINHÁ PRETO SINHÔ. ANCESTRALITY. ALDEIA MANGUE. IDENTITY.

1. Preta Sinhá e Preto Sinhô nas Encruzilhadas Costurando Novos Caminhos

Conhecer nossas heranças é assumir as múltiplas influências de tradições, razões de existência e resistência que nos fortalecem enquanto identidade individual, nos ajudando a compreender melhor as nossas culturas, as identidades coletivas que nos atravessam individualmente e valorizar a diversidade, pois este trabalho não analisa apenas um objeto, justifica o interesse e constrói umcompilado de saberes acadêmicos, ele fala das minhas heranças, identidades, ancestralidade e razões de existência e resistência.

O trabalho a ser apresentado é fruto da investigação e estudo criativo vivenciado em etapas durante a graduação em Dança: (I) primeiro na disciplina

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Africanidade e Dança; depois na disciplina (II) Extensão em Dança, somados à vários processos no (III) Projeto de Extensão Aldeia Mangue. Sendo as três etapas centrais, partes significativas da minha passagem pelo curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe, as quais uso como fonte para a alimentação poética e discursiva na criação cênica.

Preta Sinhá, Preta Sinhô é um processo de criação coreográfica que é realizado a partir das experiências vivenciadas junto às danças afrodiaspóricas herdadas da cultura ancestral africana. Trata-se de uma pesquisa de movimento de caráter identitário e singular que possibilita revisitar as práticas coletivas de produção cultural, social e simbólica do povo negro constituídas de memórias do passado e do presente. Deste modo, Preta sinhá e Preto sinhô é uma criação em dança que atravessa o corpo e o movimento da intérprete-criadora, ressignificando as Pretas sinhás e os Pretos sinhôs na dança negra contemporânea.

Compreendendo a Dança, como um locus de estudo, linguagem artística, linguagem do sensível, que possibilita vivências ricas em conteúdos que guiam o processo criativo; processo criativo vivenciado por meio de memórias e histórias herdadas culturalmente. Nessa perspectiva, a Dança é compreendida como forma de linguagem e expressão do ser, bem como é também um lugar que aglutina nossas tradições e herança étnico-racial, revelando assim, um corpo expressivo e sujeito do conhecimento.

O presente trabalho é um recorte do projeto de mestrado que versa sobre a ancestralidade inserida nos processos de criação em dança, articulados no encontro dos conhecimentos aprendidos e produzidos coletivamente junto ao projeto de extensão "Aldeia Mangue". Preta Sinhá Preto Sinhô é uma criação artístico-coreográfica individual, da qual um dos objetivos é intercambiar saberes identitários e ancestrais.

Assim, Preta Sinhá e Preto Sinhô, nasceu dentro da Universidade federal de Sergipe, tendo como bússola o projeto "Aldeia Mangue" e o meu inventário pessoal ancestral, construído a partir das sabedorias dos corpos em performance,

corpos em experiências criativas, e dos corpos propulsores de releituras e ressignificações estéticas criativas em dança. Nessa direção, Preta Sinhá e Preto Sinhô está sendo ressignificado e se modificando, na medida que, os estudos realizados no mestrado em dança e a ampliação de novos referenciais epistemológicos da área apresentam novas perspectivas de aprofundamento e

ISSN: 2238-1112

estudos.

A metodologia utilizada nos estudos e pesquisa em andamento se orienta pelos estudos limiares de Silva (2010) baseado no conceito de poetinografiasque se estrutura como uma estratégia metodológica e ética de pesquisar, desenvolver e experimentar poéticas a partir de experiências diversa, estas são constituídas de memórias, inspirações, problematizações e análises críticas dos referenciais epistemológicos da área. A pesquisa argui sobre a aplicação da educação étnico-racial, social, cultural e identitária na dança, em seus aspectos artísticos, criativos e coreográficos.

De acordo com as propostas de Inaicyra Falcão dos Santos (2015), o movimento corporal está presente na história dos povos reescrevendo tradições cuja consequência é o desenvolvimento de uma proposta pluricultural e ressignificação estética da dança na contemporaneidade. Deste modo, a dança é um lugar de encontro e cruzamentos do sagrado e do profano, do passado e do presente, da memória e do imaginário e das emoções e do mito. Corpo este, que ressignifica corporeidades advindas de seu processo histórico nas encruzilhadas. “É na encruzilhada que se (re) inventam sujeitos históricos capazes de tecer sua identidade por processos de interação entre sua subjetividade, o passado ancestral e a performance” (SILVA, 2016, p.9).

O trabalho proposto está em defesa das artes afrodiaspóricas, como estratégia política e pedagógica, articulando questões acerca da identidade e da ancestralidade. Assim, o trabalho também reflete os saberes e fazeres humanos na esfera social, pois os diferentes sujeitos estão inseridos na sociedade em seus diferentes contextos e assim coexistem no meio em que vivem, intercambiando experiências singulares e coletivas em ambientes sócio-culturais distintos e complexos. A professora e pesquisadora Jussara Setenta (2008) atua principalmente nos temas dança performance, performatividade, políticas de criação em dança, ensino da dança e coreografia, escreve acerca do processo criativo, o movimento entendido, o corpo na dança e a subjetividade desse corpo que dança.

Assim, a pesquisadora citada contribui e auxilia na compreensão acerca do processo Criativo em Preta Sinhá e Preto Sinhô, assim como corrobora para pensara dança como potência criadora e articuladora de diferentes aprendizados.

Os atravessamentos realizados em diferentes contextos de formação em dança colaboram e constroem conhecimentos semelhantes a feitura de uma "colcha

ISSN: 2238-1112

de retalhos". Deste modo, as questões identitárias e ancestrais sob o ponto de vista colonial, decolonial, as releituras e as ressignificações estéticas criativas em dança, alinhavam os fios dos saberes do passado e do presente, formando uma colcha de retalhos no processo criativo em dança "Preta Sinhá e Preto Sinhô".

Os estudos da disciplina Africanidade e Dança na graduação em dança na Universidade Federal de Sergipe, proporcionam a priori, os processos de estudos e descobertas sobre a ancestralidade, identidade negra, e os estudos sobre as mulheres negras. Nesse viés, os questionamentos se apresentam acerca dos fazeres com e por meio da dança, como também sobre o que poderia ser feito a partir da condição de dançarina-intérprete e pesquisadora das danças de matrizes africanas.

Essas matrizes visam discutir diáspora, ancestralidade e empoderamento do artista negro através do conhecimento e do que ele entende por sabedoria ancestral impregnada em seu corpo. Ao fazer relação do movimento com fatores históricos e culturais reconhece-se que existem éticas e estéticas que acompanham o corpo e, portanto, a pessoa faz com que o gesto incorpore experiências, ancestrais,afetivas, políticas e instintivas.

Nessa perspectiva, os estudos de caráter teórico-prático dos princípios básicos das danças de matrizes africanas, a simbologia e os arquétipos das danças dos orixás realizados no curso de graduação contribuem para o aprofundamento dessas questões nos estudos de Mestrado e consequentemente nas proposições de construção do objeto de pesquisa e desenvolvimento da escrita da dissertação cujo objeto é o processo de criação e desenvolvimento de "Preta Sinhá e Preta Sinhô.

No processo de descobertas sobre a ancestralidade e no decorrer dos textos apresentados na disciplina anteriormente citada surgem questões relacionadas aos saberes afrorreferenciadas na criação em dança. Assim, essas questões migram para o desenvolvimento do projeto de Mestrado em Dança em desenvolvimento.

Os processos metodológicos desenvolvidos no Projeto de Extensão "Aldeia Mangue"anteriormente citado, também contribui para pensar e reconfigurar oprocessocriativo "Preta Sinhá e Preto Sinhô.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

2. Identidades negras: construções e descobertas

Acredita-se que a política de identidade social é um elemento que facilitao reconhecimento dos diferentes sujeitos na sociedade e pode ser construída de forma individual e/ou coletiva. Grupos de mulheres negras, o qual a autora do presente artigo se insere e se identifica com as lutas e os grupos que reúnem pessoas mobilizadas de forma social e política, em torno de uma plataforma comum,cujos objetivos são valorizar as singularidades culturais, a ancestralidade e as memórias individuais e coletivas que atravessam os diferentes corpos oprimidos e marginalizados na sociedade brasileira contemporânea.

O corpo como construção cultural é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético, estético, resultante das relações históricas, sociais e raciais. Corpos marcados pelo passado, pelo seu jeito de andar e dançar, o movimento da vida e dos fatos mostram o corpo na história da humanidade. Neste sentido, corpo tambémé memória, tradição e contemporaneidade.

O conceito de cultura sofre alterações muito significativas quando pensadoa partir da matriz africana, essa filosofia é vista também comoancestralidade, a cultura é o movimento da ancestralidade.,"A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído"(OLIVEIRA,2005,p.249).O tempo ancestral é o tempo que se recria, pois a memória é tão somente um mecanismo de acesso à ancestralidade.

A cultura como movimento da ancestralidade perpassa o espaço da memória,a cultura tradicional africana é regida pela lógica da ancestralidade dito isso. "A memória, por sua vez, é o corpo do espaço ancestral".(OLIVEIRA,2007 P. 250.) Tudo é pensado através do corpo, ele é o território da cultura, é nele que se movimenta o tempo da ancestralidade. Nas culturas afrodiaspóricas o corpo ocupa um lugar central,é no corpo e no mito que se aloja a memória que é referência e território.

Com base nos estudos de OLIVEIRA (2007), o corpo é o lugar privilegiadodo entre-lugar, pois é ele que habita o entre-lugar em qualquer lugar que

esteja. Lembrar do que é o corpo é re-viver o que já fomos, não mais da mesma maneira, pois o corpo é sempre uma mutação, é uma potência para qualquerato,antesdo tempo e do espaço,há o corpo. O tempo e o espaço são corpos em condição para a atitude. Oliveira (2007) também contribui na reflexão sobre a atitude, esta coloca ocorpo em movimento, e o movimento é o que mantém o corpo

vivo. O corpo é mais que uma memória, por isso é preciso fazer o movimento de retorno ao anterior, é como se o corpo voltasse para o movimento primeiro.Deste modo, o retorno para algo não significa retrocesso. Corpo também é cultura e assim deve ser compreendido. “A memória é, a um só tempo, produtora de conhecimentos e produto da relação estabelecida entre as diversas linguagens e conhecimentos reproduzidos e recriadospor pessoas e coletividades”. (SANTOS, 2017, p.116)

Começo contextualizar historicamente a diáspora negra, pois antes de falarde identidade, ancestralidade, processo criativo e educação das relações étnico-racial, se faz necessário falar sobre diáspora africana, também denominadade diáspora negra.

De acordo com as ideias de Vainfas (1986), A diáspora é um fenômeno histórico e global com deslocamentos de pessoas, no caso da diáspora africana, foi o deslocamento que constituiu o regime escravista, em que pessoas eram levadas para outros continentes e serviam de mão-de-obra escrava. O escravo era considerado coisa necessária, para que os empreendimentos coloniais tivessem êxito, colocados na mesma condição que os animais e os demais insumo. Segundo Goli Guerreiro (2010) existem três diásporas, a primeira diáspora ocorre pela via da escravização pelo oceano atlântico, a segunda se dá de forma voluntária comretorno dos que foram escravizados para a África e a massa de povos negros para vários outros países da Europa e das Américas e a terceira foi o deslocamento de signos, texto, sons, imagens, provocados pelo circuito de comunicação da diáspora Negra, reforçada pela globalização.

> Então é na diáspora que encontramos os fluxos e contradições, onde as identidades se acumulam e se reorganizam, fruto próprio do movimento das populações africanas escravizadas nas Américas cuja presença foi crucial para a edificação da modernidade. Não apenas na engrenagem econômica mobilizada pelo lucrativo tráfico de escravos, mas sobretudo na geração da modernidade, constituindo-se também em combustível maior da engrenagem mercantilista e seus desdobramentos contemporâneos. (SILVA, 2017, p.113)

Nessa perspectiva, o processo coreográfico "Preta sinhá, Preto sinhô" mostra a princípio o retrato dessas diásporas no corpo e na movimentação, cujo signo referente é a dança do orixá Iansã do culto afro-brasileiro denominado candomblé. Os movimentos realizados na coreografia se inspiram na travessia do atlântico negro feita pelos povos africanos em diáspora. Assim, os rodopios realizados fazem referência ao vento e deste modo, possibilita o despertar da

ISSN: 2238-1112

memória adormecida de um passado histórico significativo. São essas memórias que se corporificam no espetáculo, conjuntamente com novas memórias que se cruzam, memórias de um coletivo que se traduzem no reconhecimento saudoso da ancestralidade africana.

O Brasil contemporâneo é o país com maior registro de referências ao continente africano, fora da África. É inegável a forte presença de aspectos culturais afrodescendentes na cultura brasileira e a dança é um desses elementos que torna visível essa influência. Nesse sentido, Ferraz (2012) afirma que a dança é um elemento cultural motor no continente africano, assim como no Brasil. Portanto, conhecer a história da presença de povos africanos em território brasileiro e as significativas heranças é uma forma de começar a compreender a ideia de cultura brasileira. O que implica verificar com maior atenção as diversas influências de nações africanas em nosso país e as razões de existência e resistência que nos fazem pensarsobre nossa identidade.

"[…] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora […] a identidade e a interseção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação" (RUTHERFORD, 1990, p. 19-20). —— “a identidade é uma realidade ou modelo em fluxo, caracterizada por um dinamismo e que está interconectada à discussão sobre cultura” (SILVA, 2017, p.104).

“Em uma espécie de rede de significados, a diáspora torna-se um processo de múltiplas dimensões onde os povos de descendência africana, enraizados nas modernidades e contemporaneidades, definem suas vidas num processo de ir e vir, recolher e semear”. (SILVA,2017, p.115)

Os processos de criação estão ligados aos diferentes contextos sócio-culturais que o indivíduo está inserido, isto é, o que está ao seu redor, além de suas questões de ordem social, política, religiosa e afetivas em uma perspectiva crítica.

O aprendizado corporal é internalizado e partilhado socialmente, a pluralidade de experiências do negro é diversa, inclusive nas abordagens em relaçãoa esse mundo negro que também é plural, no campo específico da produção de conhecimento em/sobre/a partir/da dança, convém pensar a diáspora como experiência.

De acordo com as ideias Elucidada pela pesquisadora Luciane Silva(2017) é preciso ressignificar e aproximar as africanidades, situando-as na

contemporaneidade, bem como redimensioná-las e estarmos próximos enquanto descendentes dos contextos africanos e distantes enquanto sujeitos da realidade diaspórica.

> A presença das danças da diáspora africana nos currículos abre espaços para reimaginar e desestabilizar as posições centrais das abordagens ocidentais. Isso vale para as práticas e abordagens da diáspora negra bem como para outras propostas estéticas marginalizadas que contribuíram em grande medida para ampliar as possibilidades de formação através de pesquisa de movimento, coreográfica, abordagem histórico-cultural e crítica. (SILVA, 2017, p.123).

Na tradição africano-brasileira um dos sentidos primordiais de força está na existência do corpo. “Sua ancestralidade e a relação de tempo e lugar, onde este corpo se manifesta social e historicamente, bem como a subjetividade que também o compõe, são as suas crenças e ritos de viver em todos os momentos das existências”. (OLIVEIRA, 2017, p.44).

“O corpo é a primazia da materialização destas construções de identidade e é com ele que o tripé da arte se estabelece nesta África idealizada”. (OLIVEIRA, 2017, p.46). É diante desse olhar que se constrói a performance, que visa mostrar o corpo em sua identidade política, cultural, social e racial, para dar voz a identidade étnica afro-brasileira de forma artística.

“Corpo em Diáspora não é uma discussão sobre uma dança para negros‘, mas uma linguagem múltipla, alicerçada por epistemologias e cosmologias negras.

Nela não há fronteiras rígidas de pertencimentos, pois primamos por uma mobilidade do lugar de enunciação” (SILVA, 2017a, p.102). De acordo com o ponto de vista de Silva (2017) reafirmo que esse corpo afrodiaspórico é feito de poéticas, estéticas, e técnicas de formas africanizadas, que escrevemos em nós, e que compõem a multiplicidade brasileira.

“A cultura como movimento da ancestralidade perpassa o espaço da memória,a cultura tradicional africana é regida pela lógica da ancestralidade dito isso. A memória, por sua vez, é o corpo do espaço ancestral”.(OLIVEIRA 2005, P.250.)

A ideia, conceito e percepção sobre o processo de criação Preta Sinhá e Preto Sinhô é colocar as vivências e aprendizagens do passado e do presente na contemporaneidade.

Santos reforça a importância do conhecimento de si através da busca da ancestralidade de cada pessoa, cujo elo são os movimentos arquetípicos que, se por um lado são inerentes à experiência humana, por outro fazem parte de repertórios

ISSN: 2238-1112

desenvolvidos a partir de uma memória corporal vinculada à experiência sociocultural individual. “A consciência se torna vetor para o processo criativo”.(SANTOS, 1996, p.93, apud, SILVA, 2017). ”Atenta a memória corporal pois: Ocorpo é um portal que simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória”. (MARTINS, 2002, p.89, apud, SANTOS, 2006,)

3. A Costura

É sabido que uma colcha de retalhos é feita de cores diferentes, tecidos e diferentes texturas. Essas tessituras singulares possuem histórias e memórias entrecruzadas. Muitas dessas memórias se constituem como retalhos guardados no fundo do baú das memórias e histórias individuais e coletivas. Nessa perspectiva,os retalhos são costurados e a partir deles nasce uma "colcha" de possibilidades e caminhos, estes desaguam numa criação e proposição em dança de caráter individual.

O espaço da ancestralidade é pontilhado de corporeidades diferentes, a cultura como movimento da ancestralidade perpassa o espaço da memória. Nossas lembranças são matérias fluídicas que podem ser modeladas de diversas maneiras a partir de variados matizes. Acredita-se que a matriz africana é um arcabouço de criação pois é construída comunitária e coletivamente.

Almeida (2010) fala de um caminhar transversal nas questões dos diferentes espaços cognitivos. Os conhecimentos dispersos devem ser agrupados a fim de nos apresentar formas de viver nas relações de alteridade e diálogo entre os múltiplos territórios sociais.

Preta Sinhá, Preta Sinhô é uma espécie de costura, uma colcha de retalhos construída devagarzinho, alinhavando memórias e histórias a partir do projeto de extensão da Universidade Federal de Sergipe, "Aldeia Mangue”.

Os encontros nas aulas e laboratórios criativos do projeto foram conduzidos com o intuito da construção de senso de pertencimento, percepção das subjetividades e a coletividade, numa construção processual pessoal, de cada indivíduo, com o objetivo de fortalecer as identidades a partir das corporeidades. Dançando e exteriorizando as singularidades individuais na perspectiva de um enraizamento profundo nas tradições de cada pessoa.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Acredita-se que a performance em dança constrói uma narrativa não linear, ela vai acontecendo juntamente com o inventário pessoal e individual ancestral. É nadinâmica da performance em dança que se caracteriza as sensações emanadas de cada experiência. Assim, pode ser vista como uma forma não padronizada, mas dinâmica e consciente de se fazer dança e de fazer surgir ações e movimentações que se encontram na subjetividade de cada pessoa participante das dinâmicas ou laboratórios criativos. Nessa perspectiva, os movimentos criados estão para além do virtuosismo e da técnica, ou seja, é o movimento singular e orgânico produzido por cada participante do processo.

> A percepção do corpo como unidade se dá a partir da consciência das ligações inevitáveis entre músculos, ossos, líquidos e outros elementos, numa organicidade em que cada parte está orquestrada por um sistema, assim como num pensamento de globalidade que associa corpo físico, espiritualidade, e as outras camadas de experiências que nos fazem e refazem.O movimento acabapor ser construído a partir dessas dinâmicas e consciências organizativas.(SILVA, 2017 p.160).

Em Preta Sinhá, Preto Sinhô, a dança de Iansã é a base coreográfica que se constitui na história, na sensibilidade e na espiritualidade deste mito afro-brasileiro.

É na dança de Iansã e em sua movimentação rápida e contínua que se mesclam também aos seus movimentos leves como a brisa, na mudança contínua de sua rítmica, e da qualidade de seus movimentos, de seu peso e nas variações de dinâmica, no tempo e no espaço que se cria Preta Sinhá, Preto Sinhô. Esse processo está vinculado à percepção do tempo presente e passado e de seus aspectos circulares. Neste sentido, a intérprete-criadora observa como lida com o tempo em suas diferentes dimensões, a saber: o tempo da intérprete, o tempo que passa, comoas coisas vão e voltam.

A intérprete também associa o tempo ao vento, a terra, e aos seus enraizamentos, identidade, a preservação da ancestralidade, suas questões objetivase subjetivas e as suas impressões e expressões corporificadas na dança.

Na construção coreográfica são resgatadas várias cenas, que surgiram na improvisação e nos laboratórios, essas são colocadas visando uma lógica de comunicação que corresponda ao pretendido.

As experiências nos processos criativos e improvisacionais vivenciados, também se constituem em processo de autoconhecimento e de construção de identidade étnica, cultural, estética e artística.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Na improvisação de movimentos cada intérprete utiliza sua linguagem única, a cada movimentação nesse processo de improvisação há um jogo de repetição, de aprimoramento das escolhas a serem feitas, criando e direcionando a criação por meio de estratégias e exercícios que ampliem as possibilidades de movimentos.

A partir da desconstrução de esquemas normatizados de percepção de si e da valorização das camadas de história singulares individuais e coletivas nos espaços de aulas do Projeto de extensão "Aldeia Mangue", tem início os estudos e aprofundamentos das histórias corporais associados aos laboratórios investigativose criativos em dança.

O exercício da autonomia vivenciado no Projeto de extensão "Aldeia Mangue" é colaborativo e construído nas relações entre os sujeitos. Assim, observa-se que nos processos colaborativos, se entrelaçam ao mesmo tempo, a liberdade e a dependência na construção do trabalho. Estas são efetivas na compreensão da partilha do sensível como um regime político, que entrecruza o comum e o individual e as conexões apresenta o coletivo na criação da singularidade, ela destaca que o singular é contaminado pelo comum e pelo contato com o coletivo ativo, este é o lugar das ações individuais. Ela fala sobre as mudanças ocorridas entre ambos e os processos de individualização.“o ponto de partida de toda a autêntica individuação é algo ainda não individual” (BARRETO 2012, p 3).

> A uma linguagem individual formada a partir de uma gestualidade própria que diz muito sobre os sujeitos, sobre seu universo psíquico e sobre suas personalidades que ---- apesar de individual, de seu caráter pessoal é construída na relação com a cultura; Há também um conjunto de marcas, normas, regras e expressões gestuais que perpassam a linguagem corporal dos grupos e das pessoas que compartilham uma mesma Cultura; e há, por sua vez as práticas ou manifestações da cultura corporal que, Ao serem sistematizadas e elaboradas com base em saberes e interesses específicos, Isto é, feijoada como modelos de educação do corpo comportam sentidos e significados que contextualizam , explicam,classificam e selecionam movimentos ações, expressões e atividadescorporais humanas (BRASILEIRO,2008,p.199-200).

impulsionar a pessoa que dança a mover-se desde dentro e descobrir sua multiplicidade, conectando questões de ordem afetiva, cognitiva e motora, valorizando a ideia de que o corpo não se separa da experiência e que, noscontextos das aulas, “sentir desde dentro significa também sentir junto com o grupo, numa idéia profunda de coletividade onde abandonamos a noção eurocêntrica do indivíduo e nos entendemos enquanto pessoa”. (SILVA, 2017, p.130).

ISSN: 2238-1112

De acordo com as ideias de Hall (2014) as identidades adquirem sentido diante de linguagens e sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas, essas representações identificam o mundo e as nossas relações e particularidades através da descoberta do passado. A construção da nossa identidade é tanto simbólica quanto social e cultural, caracterizada pelas nossas contestações e mudanças constantes, o que pode vir a fortalecer e reafirmar nossas posições de identidade.

A ancestralidade é significado, um modo de interpretar e produzir a realidade. Assim, a ancestralidade pode ser vista como uma forma de arma política .A diversidade garante as trocas e por isso mesmo as relações. A diversidade é também uma questão de identidade, já que a identidade é um jogo de diferenças que se dá em relações e princípios de alteridade, que por sua vez são entrelaçados pelos sentidos na experiência dos africanos e seus descendentes.

O simbólico e o ritual estão presentes no conceito e nas formas africanizadas de escrita de si, que agrega os valores civilizatórios da presença africana no Brasil. Neste viés, esses valores devem ser orientados para a dança, visando possibilitar aos dançarinos o encontro com suas memórias, identidades e ancestralidades. "[…] havendo a abertura para a compreensão de que cada pessoa deve lidar com sua própria ancestralidade". (SILVA, 2017, p.135).

A ancestralidade produz um mundo encantado, Ela se movimenta no ritmo do encanto e por isso sua universalidade de matizes diversas, de relações singulares, de ligações inesperadas, de inclusão de tudo o que está fora e dentro dela e de uma unidade que só é possível porque opera no registro do encanto e se converte no princípio máximo da educação. Em se tratando da cosmovisão africana, educa-se para a sabedoria, para a filosofia da terra, para a ética do encantamento. Aguça-se asensibilidade para perceber o encanto que tece as coisas.

Ao reconfigurar a abordagem determinada pelos saberes de princípios tradicionais e seculares da diáspora africana para pensar o corpo, podemos expandir esses conhecimentos no contexto das artes cênicas, no intuito de potencializar a ideiade presença cênica em processos criativos .

A metodologia utilizada na pesquisa se orienta pelos estudos limiares de Silva (2010) baseado no conceito de poetinografias que se estrutura como uma estratégia metodológica e ética de pesquisar, desenvolver e experimentar poéticas a partir de experiências diversas Estas são constituídas de memórias, inspirações, problematizações e análises críticas dos referenciais epistemológicos da área. A

ISSN: 2238-1112

pesquisa argui sobre a aplicação da educação étnico-racial, social, cultural e identitária na dança, em seus aspectos artísticos, criativos e coreográficos.

Considerações finais:

A partir das reflexões feitas no mestrado referente às identidades coletivas, ancestralidade negra como campo de resistência sistêmica, as narrativas do corpo em Preta Sinhá Preto Sinhô se ressignificam conjuntamente com as ideias da intérprete-criadora. Assim, Preta Sinhá Preto Sinhô é um corpo dançante resiliente ancorado na memória e nos saberes e fazeres ancestrais. Nessa perspectiva, símbolos, mitos e signos atravessam o corpo dançante, formando uma "colcha de retalho", constituída de experiências e vivências em dança em uma perspectiva afrorreferenciada.

É importante desconstruir parâmetros, fazer inter-relações com outros saberes, bem como reestruturar valores alicerçados nos corpos, porque estes são em primeira instância local de resistência social, cultural e simbólica.

Prêta Sinhá e Prêto Sinhô é uma criação coreográfica que intercambia significado, signos, símbolos, religiosidade, a mulher e a dança da Iabá Iansã, visandoressignificar esses elementos na dança cênica contemporânea.

A estética coreográfica em Prêta Sinhá e Preto Sinhô reflete os estudose pesquisas realizadas acerca do movimento geográfico, político e cultural afrodispórico. Deste modo, esta criação articula as formas híbridas das corporalidades presentes nos repertórios tradicionais da cultura afrodescendente recriados e ressignificados na contemporaneidade.

A Construção de novas conexões para pensar a dança e colocá-la na experiência vivida, se dá nas análises e reflexões do corpo negro em movimento e da compreensão das danças afrodiáspóricas como fonte de conhecimento, transformação e ruptura das ações racistas e colonizadoras impostas aos corpos negros na socieade contemporânea. O artigo se debruça sobre a educação étnico-racial, social, cultural e identitária na dança, em seus aspectos artísticos, criativos e coreográficos.

Sheila Karine Melo Lima
UFBA
smlkarine@hotmail.com
Mestranda do Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do projeto de pesquisa em dança Aldeia Mangue da Universidade Federal de Sergipe (UFS).Especialista em Psicomotricidade pela Universidade Pio Décimo.

Maria de Lurdes Barros da Paixão
UFRN
luluacaso@gmail.com
Líder e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem Cultura e Representação /LINC/CNPQ/UFRN. Professora Associada II do Departamento de Artes da UFRN, Curso de Licenciatura em Dança. Docente Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA.

Referências:

BARRETO, Ivana Buy Menna,**Criar Laços Possíveis**: Entre o um e os muitos.2012.
BRASILEIRO,Livia Tenório;MARCASSA,Luciana Pedrosa.**Linguagens do corpo**: dimensões expressivas e possibilidades educativas da ginástica e da dança.p.199-200(Pro-Posições,V 19,n°3(57) set/dez,2008.
FERRAZ,Fernando M.C.**O fazer saber das danças afro:**investigando matrizes negras em movimento.São Paulo: Cortez,2012.
GUERREIRO,Goli.**Terceira Diáspora:**Culturas negras no mundo atlântico.Editora Currupio,Salvador-Ba 2010.
HALL,S. Cultural **Identity and diaspora** In:RUTHERFORD,J (Ed).Identity. Community, Culture,Difference.London:Lawrence & Wishart, (1990).
OLIVEIRA, Eduardo, **Filosofia da Ancestralidade:** corpo e mito na filosofia da educação brasileira,2005, número de páginas 353f:Tese de Doutorado em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará.
OLIVEIRA, Eduardo, **Filosofia da Ancestralidade:** corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007._. Epistemologia do Racismo.
OLIVEIRA,Nadir Nóbrega**.Sou Negra sim senhora!:**um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afros Ilê Aiyê, Olodum,Malê Debalê e Bankoma no carnaval. Soteropolitano/Maceió [Grafmarques], 2017.
SANTOS, Inaicyra Falcão dos**. Corpo e Ancestralidade**: Tradição e criação nas artes Cênicas. Rebento V.7.n.6.p.99-113. 2017.
SANTOS,Inaicyra Falcão dos.**Corpo e ancestralidade:**uma proposta pluricultural de Dança-arte-educação.2 ed.São Paulo:terceira margem,2006.
SETENTA,Jussara Sobreira. O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade. Salvador:EDUFBA,2008.
SILVA,Tomaz Tadeu da,**Identidade e diferença:**a perspectiva dos estudos culturais/Tomaz Tadeu da Silva(org.) stuart Hall, Kathryn Woodward.15.ed.Petrópolis,RJ:Vozes,2014.
SILVA, Luciane da. **Corpo em Diáspora: Colonialidade**, pedagogia de dança e

ISSN: 2238-1112

técnica Germaine Acogny. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. (Orientadora: Dra. Inaicyra Falcão dos Santos): Campinas, 2017.

SILVA,Renata de Lima**.O Corpo Limiar e as Encruzilhadas:**A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea.2010.n 227f.Tese de Doutorado Universidade Estadual de Campinas/SP.2010.

SILVA Renata de Lima ; ROSA Eloisa Marques - Performance Negra e a Dramaturgia do Corpo no Batuque. **Revista Brasileira, Estudos da Presença**, v. 7,2016,Porto Alegre,, n. 2, p. 249-273, maio/ago. 2017.

VAINFAS, Ronaldo. **Ideologia e escravidão**: os letrados e a sociedade escravista no Brasil colonial. Petrópolis Vozes, 1986.

ISSN: 2238-1112

Pombagiras como corpos-encruzilhados: negras inspirações para sobreviver ao patriarcado

Tulani Pereira da Silva (UERJ)

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Diante da urgência de nos sensibilizar frente à diversidade e em defesa das pautas da comunidade preta, o objetivo deste estudo visa debater sobre as representações de feminino corporificadas em performances de Pombagiras. Nossa discussão se dedica a duas principais representações dicotômicas de feminino: mãe e prostituta. Uma, aparentemente dissociada da figura da Pombagira e outra diretamente a ela atribuída. Portanto, a partir dessas construções, propomos uma problematização sobre corpos de mulheres negras, observando aproximações e distanciamentos que se estabelecem entre elas e as Pombagiras. Seguindo perspectivas afro-referenciadas, nossos caminhos metodológicos se baseiam na vivência nos terreiros através da participação observante do culto às Pombagiras, além da escuta da sabedoria das mais velhas: as Iyalorixás. Nosso referencial teórico se dedica às epistemologias afro-diaspóricas de Hooks (1981), Gonzalez (1984), Hudson (1997), Martins (2017), Kilomba (2019) e Oyěwùmí (2020), nos oferecendo um axé de conhecimentos que nos permite observar/refletir criticamente nossas questões. Entendendo que as Pombagiras conferem, sobretudo, performances negras em diáspora, concluímos que as referências sobre feminino e suas imagens se deslocam e se dinamizam em sentidos outros para além dos propagados pelas premissas judaico-cristãs. Além disso, Pombagiras e mulheres negras se encontram numa encruzilhada de resistência ao patriarcado e ao sistema de dominação colonial.

Palavras-chave: POMBAGIRAS. CORPO. PERFORMANCE AFRO-BRASILEIRA. MULHERES NEGRAS. MATRIPOTÊNCIA.

Abstract: Given the urgent need to sensitize us to diversity and in defense of the agendas of the black community, the aim of this study is to debate the representations of the feminine embodied in Pombagiras' performances. Our discussion is devoted to two main dichotomous representations of the feminine: mother and prostitute. One, apparently dissociated from the figure of Pombagira and another directly attributed to her. Therefore, based on these constructions, we propose a problematization of the bodies of black women, observing approximations and distances that are established between them and the Pombagiras. Following Afro-referenced perspectives, our methodological paths are based on living in the terreiros through the observant participation of the cult of Pombagiras, in addition to listening to the wisdom of the elders: the Iyalorixás. Our theoretical framework is dedicated to the afro-diasporic epistemologies of Hooks (1981), Gonzalez (1984), Hudson (1997), Martins (2017), Kilomba (2019) and Oyěwùmí (2020), offering us an axé of knowledge that allows us to critically observe/reflect our issues. Understanding that the Pombagiras confer, above all, black performances in the diaspora, we conclude that the references on the female and her images move and are dynamized in directions other than those propagated by judeo-christian premises.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

In addition, Pombagiras and black women find themselves at a crossroads of resistance to patriarchy and the system of colonial domination.

Keywords: POMBAGIRAS. BODY. AFRO-BRAZILIAN PERFORMANCE. BLACK WOMEN. MATRIPOTENCY.

A invenção do patriarcado

Inauguro o artigo com este título trazendo à tona a metáfora da criação da mulher narrada no antigo testamento da bíblia para pensar sobre o lugar do feminino para a cultura ocidental cristã. A mulher[1] é criada a partir da costela de Adão apesar de ser mencionado que o homem e a mulher são feitos à imagem e semelhança de Deus. Ora, quanta simbologia encontramos na bíblia, instaurando de modo inaugural, logo em seu primeiro livro, a subjetividade intrínseca de que a mulher está subjugada ao homem!

Não pretendo realizar um levantamento histórico sobre a construção do patriarcado, porém, ao analisar registros bíblicos da criação do homem e da mulher, é possível analisar a dimensão da dominação masculina como projeto pensado pela/através da igreja.

Nota-se que o apagamento da mulher faz parte de um processo histórico de longos séculos e que em tempos atuais, os valores cristãos continuam sendo forte argumento para concessão de privilégios aos homens e que só fortalece cada vez mais o que chamamos de patriarcado. E como é esse patriarcado? Branco, cis, hétero, cristão, dominador/explorador. É esse patriarcado que queremos[2] combater.

Neste sentido, esta pesquisa se dedica a debater sobre corpo e imagens do feminino a partir do estudo das performances das Pombagiras. Minha argumentação se dá pelo questionamento das construções estereotipadas sobre essas entidades enquanto mulheres da rua e representadas na figura de prostitutas, por outro lado, aparentemente dissociadas da figura materna.

[1] Consideramos esta narrativa sobre a mulher notadamente relatada na bíblia cristã, entretanto pontuamos também uma outra versão que conta a existência de uma mulher chamada Lilith, criada antes de Eva, e que aparentemente foi banida dos registros bíblicos ao longo dos séculos. Pesquisadores argumentam que há presença de “buracos” na estrutura do texto bíblico, indicando a possível existência de Lilith como sendo a primeira companheira de Adão e que ao se recusar a ser submissa a ele, decide abandonar o Éden. Para maior aprofundamento nessa questão, indicamos a leitura de LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. Rev. Antropologia. São Paulo, v. 40, n. 1. 1997, p. 149-164.

[2] Por vezes, proponho o uso da primeira pessoa no plural por entender que as pautas de luta e conquista a favor da igualdade são coletivas.

Busco problematizar essas essencializações criando encruzilhadas e lançando (des)construções das dicotomias ocidentais; além disso, proponho enaltecer o corpo-mulher pombagiresco enquanto lugar de reflexão e questionamento das relações de poder e confronto do patriarcado.

Afinal, quais os abismos e aproximações entre puta e a mãe? Será que a Pombagira, narrada pelo universo acadêmico como uma mulher revolucionária, nada tem a ver com a maternidade? Ou seria a maternidade um lugar de legitimidade do poder feminino?

Considerando que a performance é nossa encruzilhada, compreendemos o corpo, o gesto e a dança enquanto elementos que se integram e nos revelam significados (MARTINS, 1997). Sendo o corpo o principal mobilizador desta pesquisa, me encontro impulsionada por outra importante questão: Quais as associações que podem ser estabelecidas entre as Pombagiras com a interpretação social do corpo das mulheres negras?

Refletindo sobre essa indagação, me parece importante considerar o que as leituras sociais que atravessam corpos de mulheres negras têm a ver com as Pombagiras. Sugiro repensar sobre a própria Pombagira como uma forma de expressar outras possibilidades de ser mulher para além dos estereótipos reducionistas que são reproduzidos cotidianamente no contexto social.

Conduzo esses questionamentos por meio de um levantamento de referências bibliográficas que reúnem elaborações sobre o tema em estudo. Confecciono uma rede de conexões entre a figura da Pombagira com as relações étnico-raciais e de gênero, para desenvolver um pensamento que amplie nossos corpos para uma percepção pluriversal.

Por último, e não menos importante, trago aqui considerações registradas em caderno de campo, fruto de experiências etnográficas em terreiros de candomblé[3]. A participação observante tem sido uma escolha metodológica fundamental para este processo ao longo das pesquisas de campo.

[3] Vale ressaltar que esta pesquisa é realizada em casas de Candomblé. Apesar disso, reafirmo desde minha dissertação (SILVA, 2017) que o culto às Pombagiras e outras entidades brasileiras como caboclos e pretos-velhos já antecede o nascimento da própria Umbanda no início do séc. XX. Concluímos, ao longo da trajetória de dez anos de pesquisa sobre Pombagiras, que o contato com as matrizes do Candomblé (iorubá, no caso deste artigo) nos fornecem questões mais desprendidas das amarras do cristianismo e nos possibilitam, apesar dos sinais presentes do colonialismo nas religiões de matriz africana, expandir nossa compreensão sobre o corpo e as representações sociais que recaem sobre um corpo-mulher.

Ainda sobre questões metodológicas nas pesquisas que contemplam o universo religioso afro-brasileiro, Sérgio Ferretti lembra que Eunice Duhran (1986, p. 17-37) propõe o uso do termo correlato participação observante[4] para ativistas que pesquisam em movimentos nos quais estão engajados (FERRETTI, 2013, p. 33), como é o caso deste artigo.

Uma breve reflexão sobre o (mal)dito

O intuito deste subtítulo nada mais é do que destacar algumas principais elucidações sobre Pombagiras no contexto das práticas religiosas e culturais afro-brasileiras. Para tal, utilizo como suporte teórico as produções de Ortiz (1978), Augras (2000), Barros (2010), Mourão (2012), Ligiéro (2018) e Simas (2018).

Apresento uma grande preocupação com alguns apontamentos equivocados que insistem em perdurar sobre as Pombagiras. Primeiramente, muito me incomoda o lugar da Pombagira como uma versão feminina de Exu, assemelhando-se à ideia judaico-cristã de Adão e Eva. Pombagira não é feita da costela de Exu assim como Eva foi feita da costela de Adão. Mesmo assim, não vejo isto como uma questão complexa em alguns pontos, porque a relação entre Exus e Pombagiras é de parceria, distinguindo-se da lógica ocidental de relação entre homens e mulheres.

Entretanto, para evitar condicionar às Pombagiras a um lugar secundário daquilo que já existe (Exu), prefiro afirmar que elas são o feminino que emerge da própria força das encruzilhadas. Entendam, o que quero dizer é que Pombagiras são o que são e não uma versão feminina ou um tipo feminino de Exu. Para evitar confusões, quando me referir às entidades das encruzilhadas como um todo (Exus e Pombagiras), utilizarei o termo “povo de rua” para escapar do reducionismo do coletivo ao masculino.

Pombagira é uma entidade feminina das encruzilhadas, assim como Aluvaiá, Mavambo, Mpambunjila (MOURÃO, 2012) e Bombogira (CARNEIRO apud AUGRAS, 2000). Tem como principais características a irreverência, a sensualidade e a subversão dos valores hegemônicos. Por estes motivos, sua energia é

[4] Por me afirmar como mulher, preta e afro-religiosa, optei pelo uso do termo que se adequa ao meu contexto de pertencimento religioso, não por conforto ou conveniência, e sim por representatividade e insistência em corromper com as práticas do cânone ocidental de distanciamento e neutralidade entre pesquisador e objeto de pesquisa.

ISSN: 2238-1112

caracterizada pelo movimento, fertilidade e comunicação, assim como a energia de Ésù, Legba ou Elegbara.

Aproveito a noção de corpo-encruzilhada proposto por Leda Martins (2003) considerando este um corpo-espaço atravessado, que se entrecruza entre elementos e saberes-fazeres que compõem o universo em que ele se encontra.

Em tempo, observo a performatividade das Pombagiras como uma possibilidade de manifestação desse corpo-encruzilhada, carregando uma outra noção e relação de tempo-espaço que a autora nomeia de espiralado, curvilíneo. Assim como o próprio provérbio africano nos ensina que "Ésù matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje", invertendo e descontruindo nossa lógica sobre o tempo.

Em continuidade, considero problemática a essencialização da Pombagira como mulher da rua. Roberto da Matta (1997) já indicava em sua obra que o espaço da casa está atribuído a referência de lugar de estabilidade, conforto e segurança e o da rua como sendo um lugar de perigo e/ou desordem. Utilizo essa imagem para propor uma reflexão sobre o termo "mulher da rua", muito recorrente quando se trata de Pombagiras:

> A minha casa não tem porta e nem janela
> O que há de bom, o vento traz
> O que há de ruim, o vento leva
> Oh o, oh o, a dona da casa chegou
> (Ponto cantado de Pombagira, Domínio público)

Uma casa que pode ser facilmente invadida, mas parece que Pombagira não teme. Retomo a ideia de que a noção de mulher que mora/circula na rua remete a alguém que representa perigo. Portanto, seria esse predicado mais um aspecto limitante sobre as Pombagiras que pretendo destrinchar ao longo do artigo.

Por último e não menos importante, sublinho também que já li algumas afirmações de pesquisadores dedicados ao tema, afirmando a Pombagira ser prostituta, sexualmente agressiva e espírito de baixa evolução. Ao mesmo tempo, procuro entender que as elaborações construídas sobre as moças das encruzilhadas foi se modificando, e reconheço que tais afirmações fazem parte de um processo que foi se transformando.

Por outro lado, também configuram pontos de vista bastante reducionistas e misóginos sobre as representações de feminino inspiradas nas Pombagiras, inspirações essas que pretendo reconstruir neste trabalho.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Entre o papel social da maternidade e a estigmatização da prostituta

Neste trecho discutirei sobre duas imagens associadas ao feminino e que configuram, dentro da cosmovisão ocidental, branca e colonialista, polaridades opostas e que de alguma forma se relacionam às interpretações sociais atreladas (ou não) às Pombagiras: a mãe e a prostituta.

Aproveito para incluir neste artigo o emprego dos termos cosmovisão e cosmopercepção, cunhados pela pesquisadora Oyèrónké Oyěwùmí (2020). Em sua obra, a autora reforça que existe uma hierarquização dos sentidos para a cultura ocidental eurocêntrica, onde a visão é o sentido predominante. Portanto, a pesquisadora propõe o uso de cosmopercepção para atribuir sentido à cultura iorubá e/ou outras culturas em que o corpo atue de forma integrada e perceba o mundo privilegiando outros sentidos.

Observando aspectos culturais das religiões de matriz africana, Monique Augras (2000) discursa em sua obra sobre a construção de um processo de "esvaziamento, quase total do conteúdo sexual" (AUGRAS, 2000, p. 17) de divindades femininas como Iemanjá, Oxum e Nanã por parte da própria Umbanda. Em contrapartida, assume a existência de uma potência feminina desinteressada na "sublimação da sexualidade" (ibid. p. 30) manifestada nas Pombagiras.

Concordo com a autora, principalmente porque salientamos que a Umbanda, apesar de reconhecida religião de matriz africana, edifica-se em pilares judaico-cristãos e contribui significativamente para o fortalecimento de separações binárias como as linhas de direita (guias e Orixás) e esquerda (Exus e Pombagiras) como apontam Ortiz (1978) e Mourão (2012).

Ainda neste debate, ecoa o imaginário social de que o feminino inspirado nas perspectivas cristãs está atribuído ao papel social de mãe, posição que se cumpre referenciada na figura de Maria, mãe de Jesus Cristo. A representação de castidade, santidade e pureza de nossa senhora ilustra subjetivamente a perspectiva defendida pelo patriarcado: uma mulher silenciosa, que não questiona, obediente, submissa ao masculino, dedicada ao lar e à família.

A família, composta por pai, mãe e filhos (principalmente), é concebida através do rito matrimonial, o sexo é autorizado exclusivamente à procriação e os gêneros se organizam no sistema cis-heteronormativo, nos seguintes papeis sociais: quem trabalha, provê o sustento e protege o patrimônio/família - representando a

razão, força e virilidade - o masculino. Quem organiza a limpeza e alimento, cuida do lar/família, concede cuidados, educação e afeto - representando a emoção, sensibilidade e fragilidade - o feminino. Os filhos homens são educados para serem futuros pais. As filhas mulheres são educadas para serem futuras mães.

Para o patriarcado, o controle sobre o corpo e desejos do feminino (prazer, libido e orientação sexual) estão naturalizados na heterossexualidade e dominados por um sistema de controle que Foucault vem apontando com mais profundidade em sua obra História da Sexualidade (1988).

> A personagem investida em primeiro lugar pelo dispositivo de sexualidade, uma das primeiras a ser "sexualizada" foi, não devemos esquecer, a mulher "ociosa", nos limites do "mundo" — onde sempre deveria figurar como valor — e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais [...]. (FOUCAULT, 1988, p. 114)

Neste sentido, características como potência sexual ativa, liberdade, não subordinação ao masculino e poder sobre as próprias decisões - sobretudo sobre o que fazer com o próprio corpo - não combinavam com a expectativa idealizada sobre a mulher.

> Dessa forma, vincular a figuração da Pombagira às dimensões do desregramento moral, da histeria, da desordem dos comportamentos, da marginalidade e da vulgaridade é traço do racismo epistêmico imbricado com as ideologias sexista/machistas que nos condicionam. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 90)

Portanto, a Pombagira manifesta essa potência irreverente e subversiva que dança, requebra, bebe, fuma, gargalha, fala o que quer e insiste na desobediência dos valores hegemônicos e da domesticação do corpo-mulher. É importante, para além disso, problematizar que a maternidade na cultura afro-diaspórica se expressa em concepções diferentes das ocidentais.

Oyěwùmí (2020) evidencia que “a lógica das categorias sociais ocidentais é baseada em uma ideologia do determinismo biológico: a concepção de que a biologia fornece a base lógica para a organização do mundo social” (p. 15-16). A autora ainda completa, de acordo com suas pesquisas na sociedade iorubá, que o gênero estratificado de acordo com a distinção anatômica não era base para classificação social ou sequer caracterizavam hierarquia na sociedade iorubá pré colonial (p. 19).

> Na sociedade iorubá, antes da instalação forçada das categorias ocidentais, as posições sociais das pessoas mudavam constantemente em relação a

ISSN: 2238-1112

> com quem estavam interagindo; consequentemente, a identidade social era relacional e não era essencializada (OYĚWÙMÍ, 2020, p. 20)

Aproveito essa contribuição da pesquisadora citada para realizar um paralelo em relação às questões de poder e gênero nos terreiros. Todas as religiões de matriz africana no Brasil são eternamente devedoras das lutas e resistência de incontáveis mulheres negras.

Apesar das heranças da colonização manifestadas em muitas atribuições e papéis associados à questão do gênero dentro da casa de candomblé, o que é levado em consideração principalmente é o tempo de iniciação. Essa prática remonta a cosmopercepção africana de que o mais velho é detentor de uma voz que deve ser respeitada e que Oyěwùmí intitula como senioridade:

> A senioridade é a principal categorização social que é imediatamente aparente na língua iorubá. Senioridade é a classificação social das pessoas com base em suas idades cronológicas. A prevalência da categorização etária na língua iorubá é a primeira de que a relatividade etária é o princípio central da organização. (OYĚWÙMÍ, 2020, p. 80)

A autora ainda completa que

> A senioridade é altamente relacional e situacional, pois ninguém está permanentemente em uma posição de uma idade maior ou menor; tudo depende de quem está presente em qualquer situação. A senioridade, ao contrário do gênero, é compreensível apenas como parte dos relacionamentos. Assim, não é rigidamente fixada no corpo, nem dicotomizada. (OYĚWÙMÍ, 2020, p. 83)

O discurso defendido pela pesquisadora somente endossa a prática dos terreiros onde o mais velho é reconhecido como autoridade máxima na hierarquia religiosa e remete exatamente à afirmação de que ninguém se encontra permanentemente em uma posição.

Essa forma de ver o mundo, com percepções mais dinâmicas, nada mais é ao meu ver do que a própria manifestação de Exu em nossas vidas, nos provando que nada é estático,

> como “um olhar que está ao redor da coisa, admitindo a complementaridade do maior número possível de ângulos de visão. Pois não se trata de desvelar o sentido oculto da realidade, mas de adorná-la com o maior número possível de véus (SANTOS, 2014, p. 8).

Direcionando um pouco mais da minha argumentação para a questão da maternidade, me aproprio do conceito de matripotência proposto por uma cosmopercepção afro-diaspórica. A professora Oyěwùmí problematiza a figura da

ISSN: 2238-1112

mãe a partir de suas críticas a respeito da sobreposição dos valores culturais do sistema colonialista:

> A categoria mãe é encarada como sendo incorporada por mulheres que são esposas subordinadas, fracas, impotentes e relativamente marginalizadas socialmente. A compreensão iorubá da categoria sócio-espiritual de Ìyá é diferente, porque, na origem, não derivou de noções de gênero [...]. (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 2)

A autora trata Ìyá como uma categoria sócio-espiritual não generificada, problematizando o uso das palavras *Ìyá* ou *Yèyé* com a tradução de mãe.

> Ìyá está no centro do sistema baseado na senioridade, que simboliza o que descrevo como princípio matripotente. A Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de Ìyá. A eficácia de Ìyá é mais pronunciada quando são consideradas em relação a sua prole nascida. O ethos matripotente expressa o sistema de senioridade em que Ìyá é a sênior venerada em relação a suas crias. Como todos os humanos têm uma Ìyá, todos nascemos de uma Ìyá, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que Ìyá. (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 3)

É interessante como a pesquisadora aborda a questão do princípio matripotente como força, poder procriador e que se expressa com sentidos outros distintos das referências limitantes sobre maternidade, cunhadas pelo ocidentalismo cristão.

> Essa compreensão africana das origens da sociedade humana não tem relação com o retrato da família nuclear ocidental como o estado humano natural ou a história de origem judaico-cristã de Adão e Eva, que desconsideram a maternidade, mas promovem a dominação masculina. A conceituação da díade Ìyá/prole como núcleo das relações humanas – e, por extensão, dos laços familiares – coloca Ìyá numa posição de senioridade, uma mais velha, cuja presença é anterior a qualquer outra pessoa, porque todo ser humano nasce de Yèyé [...]. A mesma ideia é expressa no ditado Ashanti “até o rei tem mãe” e, dessa forma, ninguém é anterior, superior ou mais importante que sua Ìyá. Consequentemente, vemos como o ethos matricêntrico está muito ligado ao sistema baseado na senioridade. (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 18-19)

Em outras palavras, Ìyá é muito mais do que uma instituição que se manifesta através de sua prole, trata-se de uma referência material, social e espiritual da potência criadora e que rege cada um independente do gênero.

Lançando uma interpretação da perspectiva de maternidade defendida pelo patriarcado, a imagem do feminino associado à mulher da rua, rameira, aproveitadora, bruxa, perigosa e/ou qualquer outro adjetivo degradante é o golpe planejado para acusar o feminino pela desobediência das leis divinas moralizantes.

ISSN: 2238-1112

A noção de pecado é um interdito regulatório dos corpos propagado pela igreja católica e que deposita na mulher a culpa pelas desgraças humanas e a desordem social. Marlyse Meyer (1993) contribuiu de forma significativa com suas pesquisas para pensarmos sobre esse femino transgressor desde as mulheres queimadas na fogueira da inquisição e que cruzaram o atlântico como Pombagiras de Umbanda, condicionadas ao mesmo processo de demonização, agora em terras brasileiras pelo racismo epistêmico, institucional e religioso, como foi o caso de Maria Padilha:

> Aquela "Doña Maria de Padilha barraganada con el cruel Pedro que lo tiene enhechizado", é "Pomba-Gira cigana que todo o povo seduz", "Moça faceira, Pomba-Gira que ela é", "Atrativa Maria de Padilha, Linda mulher Rainha do Candomblé". Atração pela liberdade do amor fora das normas que ela representa? Figura mítica do mundo invertido, a Pomba-Gira não só atende e pode permitir exprimir os amores fora da divisão costumeira dos sexos, como ainda deve seduzir tanto homens como mulheres pela sua atuação amorosa fora da domesticidade das normas. "Mulher de sete maridos". O "balanço" da norma. O "balanço" da encruza. "O demo existe? " Atração pela radical subversão, pelas forças obscuras e reprimidas do desejo. Feiticeira. Prostituta. O interdito. (MEYER, 1993, p. 120)

Em complemento a esses apontamentos, proponho a seguir uma reflexão através das representações simbólicas de feminino em diálogo com as experiências etnográficas de culto às Pombagiras, possibilitando também ampliar as percepções sobre mulheres negras.

"Na boca de quem não presta, Pombagira é vagabunda…"[5]

São longos anos neste processo contínuo de imersão frequentando terreiros, observando e registrando cada gesto, fala e movimento. Trazer uma discussão sobre a marginalização dos corpos de mulheres a partir das minhas percepções como pesquisadora comprometida com a comunidade preta, protagonizada e gerida por suas mulheres pretas, requer responsabilidade e entrega.

Portanto, procurei me dedicar a discorrer sobre as análises que se entrecruzam com a discussão em questão ao invés de promover o aprofundamento dos relatos coletados e/ou registros realizados[6].

Neste sentido, busquei estabelecer uma relação entre a performatividade de Pombagiras e as experiências de suas próprias médiuns com situações de violência

[5] Trecho de ponto cantado de Pombagira. Domínio público.
[6] A descrição de relatos, transcrição de entrevistas e outros registros são elementos que farão parte de minha tese de doutoramento que está em processo de construção.

promovidas pelo patriarcado. Evidentemente, recorri a mulheres de axé que incorporam Pombagiras e que se reconhecem/afirmam enquanto mulheres negras para conduzir minha argumentação referente ao tema.

Em tempo, indico que pela necessidade de escrita mais sucinta sobre a estigmatização de corpos de mulheres negras em consonância com as representações de femino inspiradas nas Pombagiras, procuro me apoiar nas epistemologias afro-referenciadas para discutir sobre os impactos do racismo e do sexismo numa sociedade marcada por heranças patriarcais e colonialistas.

Quando falo de patriarcado, estabeleço um recorte muito específico que se materializa no racismo cotidiano, cunhado pela pesquisadora Grada Kilomba (2020), onde a "pessoa *negra* é usada como tela para projeções do que a sociedade *branca* tornou tabu" (KILOMBA, 2020, p. 78).

> O termo "cotidiano" refere-se ao fato de que essas experiências não são pontuais. O racismo cotidiano não é um "ataque único" ou um "evento discreto", mas sim uma "constelação de experiências da vida", uma "exposição constante ao perigo, um "padrão contínuo de abuso" que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém - no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família. (KILOMBA, 2020, p. 80).

A autora aponta cinco características essenciais em que o racismo cotidiano se manifesta, das quais escolhi duas principais para aplicar às reflexões que proponho neste artigo: incivilização e erotização.

Na incivilização, o "sujeito *negro* torna-se a personificação do outro violento e ameaçador - a/o criminosa/o, a/o suspeita/o, a/o perigosa/o - , aquele que está fora da lei" (KILOMBA, 2020, p. 79). Vislumbrar o corpo negro como ameaça é um processo que enfrentamos desde os tempos de cativeiro até hoje: seja a perseguição dos algozes ou das forças de combate e o contínuo extermínio da comunidade preta com a justificativa que o negro é sinônimo de perigo.

Mais especificamente no caso de mulheres negras e Pombagiras, encontro um forte ponto em comum. Ambas são socialmente visualizadas como aproveitadoras, ou seja, aquelas em quem não se deve confiar, mulheres perigosas, malandras, que querem extorquir ou a todo custo tirar vantagem de algo ou alguém. No caso das Pombagiras, "observamos uma afinidade com o mundo malandro sem limites éticos e morais ou, se compreendemos sua ética própria, vemos que ela está muito distante dos padrões modelares da nossa sociedade" (LIGIÉRO, 2010, p. 130).

Quem foi que disse
Que mulher não briga bem?
Quem foi que disse que
Mulher tem que chorar?
Eu firmo meu ponto na folha da Marambaia
Corto demanda na Umbanda
Me chamam "Maria navalha"
(Ponto cantado de Pombagira. Domínio público)

A partir da escuta de relatos das mulheres de axé, percebo que há um grande descrédito quanto às suas capacidades, como se elas não fossem qualificadas para exercerem com êxito qualquer tarefa. Em outras situações narradas, percebo a instauração do imaginário de que elas representam o perigo: ora a criminosa que vai roubar no supermercado ou assaltar no ônibus, ora a mulher histérica e raivosa que vai arrumar um barraco/confusão com alguém. Características essas que animalizam tanto as mulheres negras quanto as Pombagiras.

Dando continuidade, afirmo que não é novidade também que existe todo um processo de hipersexualização que circula em torno das representações sociais tanto de Pombagiras quanto de mulheres negras. Esse é o próximo ponto que gostaria de enunciar através do discurso de Kilomba, apontando a erotização como um dos principais traços do racismo cotidiano: “O sujeito negro torna-se a personificação do sexualizado, com um apetite sexual violento: a prostituta, o cafetão, o estuprador, a/o erótica/o e a/o exótica/o” (KILOMBA, 2020, p. 79).

Maria Padilha já enunciou uma vez que “quem desdenha quer comprar” e esse ditado popular é recorrente na boca dos mais velhos. O corpo negro não é referência de beleza para os padrões hegemônicos, mas pode ser objeto sexual disposto a atender os desejos do branco. Em contrapartida, compõe também o recalque da mulher branca, destacando a mulher negra como ameaça a ocupar espaços de visibilidade e privilégio, além de implantar a competitividade.

Diferentemente da sociedade fora dos terreiros, a potência sexual das Pombagiras é percebida como algo próprio de sua identidade para os praticantes de religiões de matriz africana, reconhecendo na autonomia sobre seu corpo e sexualidade um direito legítimo e desprendido de julgamentos.

Observo que neste caso, o processo de essencialização das Pombagiras como prostitutas parece conceder uma liberdade para performar o erótico no espaço ritual sem restrições. Já numa análise sobre a erotização de mulheres negras, não

ISSN: 2238-1112

percebo por parte das vivências narradas pelas mulheres de terreiro a possibilidade de fluir com seus corpos sem a preocupação com o estigma social da hipersexualização.

Para além disso, Pombagiras e mulheres negras se encontram numa encruzilhada a partir da citação de Hall (1992) na obra de Kilomba (2020) no que tange a questão da erotização espelhada na ambivalência entre mãe e prostituta:

> Essas imagens da mulheridade *negra* são "um reservatório" para os medos da cultura ocidental, onde "a mãe *negra*" e a "prostituta *negra* sexualmente agressiva" vêm representar essas funções femininas que uma "sociedade puritana" não pode enfrentar: o corpo, a fertilidade e a sexualidade. O racismo, portanto, constrói a mulheridade *negra* como um duplo - a "doméstica assexual obediente" e a "prostituta primitiva sexualizada" (HALL apud KILOMBA, 2020, p. 142-143)

Apesar de evidenciar uma natureza audaciosa na performatividade das Pombagiras, elas próprias relatam muitas passagens de sofrimento quando contam suas histórias pessoais: desenganos, traições, violências, perdas, abandonos, etc, e muitas dessas narrativas encontram-se atravessadas pelas limitações impostas pelo patriarcado.

Mesmo assim problematizo essa encruzilhada, pois apesar de estar de acordo com as construções sociais que recaem sobre o feminino sagrado através de Pombagiras, entendo que o racismo cotidiano afetará muito intensamente as representações das mulheres negras, visto as inúmeras situações narradas de erotização de seus corpos através do assédio sexual (também cotidiano) e/ou experiências de relacionamentos abusivos.

Aliado a isso, existe também a expectativa de que essas mulheres correspondam a função de uma mãe negra: "amorosa, carinhosa, confiável, obediente e serva dedicada" (KILOMBA, 2020, p. 142). Em outras palavras, que reflitam ao antigo papel da mulher negra escravizada na casa grande.

Muitas são as aproximações entre as Pombagiras e mulheres negras, entretanto, pode-se afirmar que elas seguem, de alguma forma, resistindo e driblando com toda ginga possível e axé ancestral as violências do racismo e sexismo. Encontram na força feminina uma fagulha de esperança por dias melhores, acreditando que sem luta, não há conquista.

ISSN: 2238-1112

Considerações finais

Concluímos que a cosmovisão ocidental corresponde à hierarquização da visão e a sobreposição da razão sobre o corpo. Em contrapartida, a cosmoperceção afro-diaspórica contempla uma ideia ampla de saberes que sente as questões aqui tratadas de maneira diferente das eurocêntricas, seja o corpo, o gênero ou a maternidade.

O imaginário da mulher da rua, prostituta e mundana é sintoma das perspectivas castradoras e aprisionantes de um mundo patriarcal, onde mulheres não possuem direitos e estão inseridas em um projeto de disciplinarização dos corpos. Qualquer conduta que desobedeça a essa lógica, será estigmatizada e depreciada.

O debate sobre a desconstrução dos papéis dicotômicos mãe-prostituta tão polarizados pelas perspectivas cristãs, nos possibilita perceber e criticar também o sistema branco ocidental que distorce nossa própria cosmopercepção de mundo, de comunidade e lugar das mulheres, principalmente mulheres negras. Ancestralidades essas que desconstroem nossos entendimentos limitantes sobre representações de corpo, de feminino, suas potências e formas de (re)existência.

Pombagira é mulher e pode ser tudo aquilo que desejar. A luta das mulheres negras é uma pauta legítima e necessária e deve ser uma agenda gerenciada por princípios matripotentes, pois o ganho é a favor da emancipação e valorização de toda comunidade preta.

Tulani Pereira da Silva
UERJ
E-mail: tulani.ps@gmail.com
Mulher preta, mãe e periférica. Doutoranda em Artes (UERJ), mestra em Relações Étnico-Raciais (CEFET-RJ), especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ) e licenciada em Dança (UFRJ). Atua como artista, educadora e pesquisadora nas áreas de Performance, Relações Étnico-Raciais, Gênero, Cultura Popular, Religiões Afro-Brasileiras.

Referências:

AUGRAS, Monique Rose Aimée. **De Yiá Mi a Pomba-gira: transformações e símbolos da libido.** *In:* MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). Candomblé, religião do corpo e da alma. Rio de Janeiro: Pallas, 2000, p. 17-44.

BARROS, Mariana Leal de. **"Labareda, teu nome é mulher": análise étnopsicológica do feminino à luz de Pombagiras.** Tese (doutorado em psicologia) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto, 2010. 392 p.

DaMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil.** 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 123p.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e Sexismo na cultura brasileira.** In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Repensando o sincretismo.** São Paulo: Edusp; Arché Editora, 2013, 280p.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019, 244 p.

LIGIÉRO, Zeca. **A mulher do malandro e as mulheres malandras…** *In:* Malandro Divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem típico da Lapa Carioca. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010, p. 121-131.

_____; DANDARA. **Iniciação à umbanda.** Rio de Janeiro: Pallas, 2018. 216 p.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo e da memória: os congados.** O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

_____. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Revista letras nº 26. Língua e Literatura: Limites e Fronteiras 2006.

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a pomba-gira de umbanda.** São Paulo: Duas Cidades, 1993. 171 p.

MOURÃO, Tadeu. **Encruzilhadas da cultura: imagens de Exu e Pombajira.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. 204 p.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1978. 205 p.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero.** Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021. 324 p.

_____. **Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood?** Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92. Tradução para uso didático de OYĚWÙMÍ por wanderson flor do nascimento.

SANTOS, Rodrigo de Almeida dos. **Baraperspectivismo contra logocentrismo ou o trágico no prelúdio de uma filosofia da diáspora africana.** Dissertação (mestrado em filosofia) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014. 147 p.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Quem tem medo da Pombagira?** *In:* Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018. p. 89-96.

WEEMS, Cleonora Hudson. **Africana Womanism: Reclaiming Ourselves.** Troy, MI: Bedford Publishers, 1993.

_____**. The Journal ocidental d/e Estudos Negros** 21,2 (Verão 1997): 79-84.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Bimba, Môa e Negrizú: narrativas do processo criativo em dança, desde corpos exunianos do Engenho

Uildemberg da Silva Cardeal [1]– PPGDança/UFBa

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras.

Resumo: As narrativas do processo de criativo em dança a que se refere o presente estudo, aprofunda e problematiza modos compositivos de se pensar dança, performance negra em diáspora, e em contexto pandêmico, baseando-se nos modos de existência africano-brasileiro, especificamente de corpos pretos e periféricos que resistem na encruzilhada, território de ambivalência exuniana. Laroyê! È das encruzas do quilombo urbano Engenho Velho de Brotas, que aponto três figuras que ao meu ver representam Exú, pois, os considero como potenciais de comunicação cultural, a saber Mestres Bimba, Môa e Negrizú que construíram seu chão nesse bairro, que tiveram e seguem tendo suas vozes e produções invisibilizadas. O legado deixado por esses homens que a priori chamo de Corpos Exunianos dita sobre suas experiências de vidas, e são disparadoras de estímulos possíveis de serem tensionados, refletidos enquanto questões insurgentes da contemporaneidade para nutrir um processo criativo em dança.

Palavras-chave: DANÇA. ANCESTRALIDADE. PROCESSO CRIATIVO. CORPO EXUNIANO.

Resumen: Las narrativas del proceso creativo en la danza a las que se refiere este estudio, profundizan y problematizan las formas compositivas de pensar sobre la danza, la performance negra en la diáspora y en un contexto pandémico, basados en modos de existencia afrobrasileños, específicamente de corpor negros. Cuerpos periféricos que resisten en la encrucijada, territorio de ambivalencia exuniana. ¡Laroye! Es desde la encrucijada del quilombo urbano Engenho Velho de Brotas, que señalo tres figuras que en mi opinión representan al Exú, ya que las considero como potenciales de comunicación cultural, a saber, Mestres Bimba, Môa y Negrizú que construyeron su terreno en este vecindario, que tenían y siguen haciendo invisibles sus voces y producciones. El legado dejado por estos hombres, que a priori llamo Cuerpo Exuniano, dicta sus vivencias, y desencadena posibles estímulos a tensar, reflejados como cuestiones insurgentes de la contemporaneidad para nutrir un proceso creativo en la danza.

Palabras clave: DANZA. ANCESTRALIDAD. PROCESO CREATIVO. CUERPO EXUNIANO.

[1] È Ser Humano, homem preto, artista, dançarino, professor, produtor cultural, estudante pesquisador, cursando o segundo ano do Mestrado Acadêmico em Dança no PPGDança/UFBA, Membro do Grupo GIRA, orientado pela Profa. Dra. Amélia Conrado. E-mail: berg.k@hotmail.com.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

No contexto das encruzas do quilombo urbano Engenho Velho de Brotas, situado em zona periférica soteropolitana, e que a priori chamo de chão criativo, onde nasci e sigo vivendo há quase cinquenta anos, identifico e aponto possibilidades de articulação entre dança e demais áreas do conhecimento, aprofundando e problematizando modos compositivos de se pensar dança e performance negra na diáspora.

Essa dança escrita que é antes de tudo e ao mesmo tempo, a escrita da dança, é um pedido de licença, uma evocação aos muitos saberes ancestrais, que vieram antes de mim, os que resistem comigo no tempo do agora, e dos que estão por vir, como possibilidade de continuidade. Laroyê para saúdar respeitosamente o senhor do corpo Exú Bará, a força motriz, a ignição dos princípios enquanto potência política e criativa desse processo criativo em Dança, encruzilhado com a investigação científica, sob as perspectivas do conceito de "CORPO EXUNIANO" no qual me debruço para reinventar modos de se fazer arte-ciência, desde corpos pretos, periféricos, tendo nossos modos cotidianos como territórios de descobertas.

Nessa via, tendo reverenciando a ancestralidade que constitui nosso quilombo urbano, me apróximo de histórias de corpo pretos que também construíram seu chão neste bairro. A princípio elejo três personalidades que representam Exús, pois, os considero como potenciais de comunicação cultural, ícones da salvaguarda ancestral e do movimento afrodiasporico. A saber: Manoel dos Reis Machado – Mestre Bimba (1899 -1974); Romualdo Rosário da Costa – Mestre Môa do Katendê (1954 – 2018) e Carlos Santos Pereira – Negrizú (1959). Tridente movente de onde se possível reverenciar as “múltiplas influências da tradição” (SANTOS, 2009) e que abre caminhos e narrativas em danças atravessadas pelas insurgências e ressignificações da contemporaneidade.

Sabemos que historicamente tivemos nossos corpos, costumes e narrativas silenciadas pela modernidade, o levante proposto por esse estudo dá continuidade a revolução iniciada pelos nossos ancestrais para que chegássemos até aqui, por essa razão é urgente primeiramente trazer ao topo da discussão, temáticas com abordagens das epistemologias de preto, periférico, bem como, desmistificar o mito de que Exú é o diabo, visibilizando nossas vozes e corpos subalternizados, e tudo mais que temos de mais belo, e que se ancora no legado ancestral da Danças Negras, dos blocos de afoxés, dos candomblés, das gingas e mandingas da capoeira e todas menifestações culturais, bem como, nossos fazeres

ISSN: 2238-1112

do dia a dia que performam outras maneiras de construir conhecimento, para assim, refutar toda “marafunda colonial” (Rufino, 2016) lançada sobre nossos corpos.

Nessa guerra pela manutenção dos direitos humanos, entre aús e rolês com o corpo em contra-ataque se guia pelo pensamento filosófico da Capoeira Regional ressignificada pelo Mestre Bimba, para externar inquietações, repropor verdades absolutas da hegemonia branca dominadora, racista, eugenista que domina a sociedade brasileira contemporânea, no entendimento de que “é preciso trazer para si o outro, devorá-lo, incorporá-lo e cuspir devolvê-lo de volta de maneira alterada”. (Rufino, 2019).

A fim de ampliar essa discussão, trago para a investigação um panteão de teóricos para subsidiar a pesquisa, no quesito processo de criação em dança mergulho nas perspectivas de Corpo e Ancestralidade (SANTOS, 2002), as narrativas da Filosofia da Ancestralidade (OLIVEIRA, 2011), e os Contos Criolos da Bahia (DIDI, 1976), o corpo negro na contemporaneidade e suas implicações políticas (LUZ, 2002), a necessidade de africanizar a universidade (LUZ, 2013), o cruzo epistêmico (RUFINO, 2019), pertencimento identitário (HALL, 2006) e sobre subjetividade do homem negro (FANON, 2008) além das outras ocorrências de um contexto pandêmico.

O percurso metodológico adotado tem a vivencia da experiência como eixo potencializador dos modos africano-brasileiro de produzir ciência, no qual o sujeito não se dissocia do seu estudo estabelecendo com seus pares uma relação dialógica e qualitativa.

Exú, Bimba, Môa e Negrizú: comunalidades do ser nas encruzas do Engenho

Exú é o próprio processo de pesquisa em dança a que se propõem tais narrativas seja por sua grandiosa capacidade de pertença a tudo que existe, todos os corpos, todas as coisas, seja pelo que se ouve dizer por aí a seu respeito, seja ainda, pela energia emanada sempre quando o saúdam para abertura dos trabalhos: Laaaroyê!!

Longe da pretensão de achar que sei o que estou falando sobre Exú, julgo importante dizer duas coisas para situar quem acessa essas palavras: primeiro que não é interesse da pesquisa a priori apresentar recorte especificando o sistema religioso afro-brasileiro em suas variáveis jeje-nagô e/ou Congo-Angola que me

ISSN: 2238-1112

suleiam pensar Exú e consequentemente o que estou chamando de corpos exunianos; e segundo, visto minha condição de eterno aprendiz, realmente nada sei, e sem jamais ser leviano, na humildade e pisando de leve, me avizinho de tais princípios para criar conexões possíveis de refletir as problemáticas da atualidade e deixar que o corpo expresse em dança, escrita outras sabença, as nossas.

Considerando que Exú reside todas as coisas, é movimento, comunicação, caos e equilíbrio percebo sua presença/energia nos passos da pesquisa enquanto suporte filosófico e estético, somados as ocorrências do cotidiano e personalidades do bairro para nutrir um processo criativo em dança. A primeira referencia surge ao observar corpos e modos de homens mercadores da região, as encruzas, os encontros, fatores que me fizeram pensar nos Mestres Bimba, Môa e Negrizú.

Mestre Bimba, importante nome da capoeira, jogo de corpo trazido de Africa e ressignificada na diáspora afrobaiana, é o responsável pela sistematização da Capoeira Regional e sua descriminalização a tornando símbolo de transformação social. Dando seguimento Mestre Môa do Katendê ogãn, músico percussionista capoeira e fundador do Afoxé Badauê. Môa foi umas das primeiras vítimas da onda de fascismo e genocídio que assola o Brasil, assassinado aos 64 anos á facadas apóis divergência política, ainda no contexto de eleições de 2018; e por fim, mas não menos importante Mestre Negrizú dançarino autodidata que segue vivo na resistência, consagrado Nego Lindo do Afoxé Badauê em 1979.

Cada passo dado uma descoberta, sigo me encontrando e me perdendo, juntando os cacos das memórias e dando os sentidos que favoreçam nossa existência. Corpos exunianos reflete o legado desses homens que assim como eu, tiveram e seguem tendo o Quilombo Urbano Engenho como palco de seu nascimento e, referencia de identidade cultural. Na vivencia cotiadiana das encruzas do Engenho, nos dias atuais observo nos corpos dos mais velhos e especificamente nos homens mercadores os aspectos da ancestralidade afrobaiana assemelhadas às características exunianas que me interessa pensar nesse processo.

No contexto de pandemia, e por consequência de resistência hitórica por manutenção de direitos por vida, ressignificar é preciso. A ideia inicial de ser a vivência o carrochefe da metodologia desse estudo foi repensado para o contexto virtual, território gerador de estímulos para refletir a ausência da presença física nos

ISSN: 2238-1112

espaços de formação criados por esses mestres, pressupostos fundamentais para a composição do resultante desse estudo.

O primero passo dessa imersão se deu com base na listagem de obras e documentários que tratassem do legado desses mestres. Bimba tem muita coisa escrita e documentada por seus discípulos, entre tantos escritos encomtrei a obra Bimba: Um século de Capoeira Regional (Edufba - 2018) do Mestre Nenel, filho do Mestre Bimba, Corpo e Mandinga: Mestre Bimba (Pallas-1942) de Muniz Sodré e Ele não joga capoeira, ele faz cafune (Edufba-2011) de Sergio Dória; Para fins de mergulhar no universo criativo do Mestre Môa que até pouco tempo circulava entre nós pelo bairro, é possível encontrar obras fílmicas documentando sobre seus saberes ancestrais, e a dissertação de mestrado intitulada Pra te lembrar do Badauê (UFBa-2017) de Chicco Assis; e Negrizú único sujeito da pesquisa, que estabeleço uma relação pessoal por ter dançado 2 anos na ala de dança do bloco Afro Olodum, sob sua coordenação, já fiz muitas de suas aulas ofertadas em importantes espaços culturais do bairro como a Fundação Pierre Verger e Cine Teatro Solar Boa Vista. Embora possua um rico acervo de imagens que narram sua trajetória de longas datas, nas redes sociais pouco se fala do mestre, esse fato foi gerador do mini Documentário realizado pela Tabephe Produções e dirigido por mim, em seguida sob outra direção foi lançado o memorial Negrizú ambos em 2021.

De corpo aberto na encruza é possível perceber quais demandas são impressindiveis de serem dançadas, nesse contexto refletir quais narrativas se sobressaem da trajetória desses mestres, dialóga com Usos e sentidos (Munanga, 2020) pelo seu fomento a questões como o lugar do corpo negro, o preconceito, o e racismo vivido historicamente identificado na trajetória dos Mestres é a comunalidade que afeta corpos pretos na atualidade, e que me fazem dançar.

Sabemos que o projeto colonial em curso segue devastando nossa memória de tal maneira, que muitos de nós nem sequer sabe de onde viemos, quem somos e para aonde estamos indo. Essa escrita tem como agenda reescrever histórias desde corpos pretos, reconstruir nossa identidade cultural seja ela coletiva e/ou individual, para um melhor entendimento dos nossos modos e manutenção da vida e harmonia. Seguindo o que sugere o professor Kabengele Munanga, tenho considerado como essenciais os fatores históricos, linguístico, psicológico, culturais, político-ideológico e racial desse quilombo urbano corpo.

ISSN: 2238-1112

Numa proposta contra-colonial de cruzo arte-ciência, as narrativas em movimento pretendidas inicialmente celebram no corpo os saberes e fazeres desses Mestres com regozijo, em prol de eternizar seu legado, fazer chegar a outros corpos da comunidade, sendo suave, pois se convencionou esperar que o corpo preto dance apenas suas dores, aí é quando surge questões que me fazem pensar danças de guerra, como estratégia de subversão e denúncia dos estereótipos referendado a nós corpos pretos. Como gingar no contra fluxo do genocídio que tem como alvo nossos corpos, modos e princípios? É possível olhar para nossa história e celebrar em dança nossos saberes sem, porém somatizar toda marafunda colonial (Rufino 2019), ileso do que nos acontecem todos os dias na favela? Não sei, mas tem me movido.

Na movença da ginga, estabeleço diálogo com a filosofia da ancestralidade sob a perspectiva do professor Eduardo Oliveira, quando afirma que “o corpo é: relação, o chão da gente, todas as coisas...” o que me faz pensar o corpo como complexo e conectado, diluindo algumas questões do parágrafo anterior sem exaurir a reflexão, movendo memórias no exercício continuo de gerar danças, performances, poéticas.

Processo criativo e os atravessamentos da pesquisa em danças

Tenho reservado as segundas-feiras, dia que se cultua Exú como imersão e sistematização criativa deste processo cruzado pela rua, o contexto e seus acontecimentos, seja participando de feiras livres, perambulando pelo bairro ou ainda na relação com os mais velhos. O estado de construção do corpo exuniano se dá na tentativa inicial de reverenciar o senhor do corpo Exú Bará.

Primeiro experimento cênico intitula-se Enugbarijó na encruza do Engenho: O encontro, mil cacos e uma dança realizada de setembro de 2020 a janeiro de 2021 e é um levante sobre as questões do corpo exuniano, em isolamento social, que com sua dança incansavelmente devora o mundo e o cospe transformado, desde meu chão criativo quilombo urbano do Engenho.

ISSN: 2238-1112

Figura 2- obra Enegbarijó - 2020

Processo difícil e solitário de criação, que gera de um vídeo-dança como estratégias de suavizar os dias, trazer poesia, testar as possibilidades de criação em dança solo e remota. Deprovido de grandes recursos tecnológicos, em no corpo entre seus limites e pontencialidades o principal aparato tecnológico ancestral.

Em seguida, na tentativa de iniciar um memorial artístico-academico de minha formação, no exercício de olhar minha trajetória e entender cada passagem, e contribuição Exú aponta mestras e mestres que não poderiam ficar de fora dessa escrita, e começo a ver Silvia Rita, minha primeira professora de dança Afro, Leda Maria Ornellas parceira de criações coreográficas e Negrizú os quais abriram caminho para que hoje chegasse até aqui.

Figura 3 - miniDoc Saberes e Fazeres/2021 – Acervo do autor.

ISSN: 2238-1112

A presença feminina de Silvia e Leda me faz pensar na possibilidade de também se reverenciar as corpas exuas, as Marias Mulambos e Padilhas, celebrar a energia que nos rege o orí. Mestras com mais de 40 anos de estrada percorrida entre Brasil e exterior caídas no esquecimento. Exú conduziu nossas ideias à elaboração de mini dcumentario intitulado Saberes e fazeres de Mestres e Mestras: memórias da dança Afrobaiana iniciativa apoiada pela Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Programa Aldir Blanc Bahia) via Lei Aldir Blanc.Foram três meses intensivos de preparação e muito aprendizado o mini Doc estreou no dia 09 de abril de 2021 e pode ser vista no canal do YouTube da Tabephe Produções. A nova geração da Dança já pode acessar o instagram @minidoc.danca onde durante todo processo os homenageades foram depositando suas memórias dançantes, além do documentário disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=pzIqKjXe4b8&t=4s. Se antes não havia material virtual sobre quem são, seus saberes e fazeres, AGORA TEMOS.

O terceiro experimento, chamo incialmente de Òlobé: ser objeto, em desenvolvimento, mas que teve seu ponto de partida no âmbito dessa pesquisa nos módulo Danças e Africanidades ministrado pelas professoras Dras. Amélia Conrado, Maria de Lurdes Paixão e professor Dr. Lau Santos. Com suporte Cenico do modulo da graduação em dança – Investigação Cenica, conduzido por Natalia Rocha e Camila Correia, e ainda no Accs Conexões Afropindoramicas da professora do departamento de antropologia UFBa Marina Vieira.

Cada espaço de compartilhamento, sem dúvida nutriu a criação dessa obra em processo pela relação de partilha e trocas estabelecidadas desde sempre com os mestres que pude acessar nos encontros síncronos.

ISSN: 2238-1112

Figura 4 - Òlobé: ser objeto/ 2021 – Acervo do autor.

Entre as inúmeras faces de Exú, Òlobé diz respeito ao Senhor do Facão, o que delimita o corte, é como se fosse uma qualidade dessa divindade, e busca inspiração em homens mercadores do Engenho, que em seus comércios usam facas. Um convite a se pensar a possibilidade de ser o corpo a própria faca.

Release de Òlobé diz:

Seja a própria espada que te degola,
O movimento de encante que gera vida
Seja o facão que abre caminhos de axé
umbilicado com a ancestralidade.

Seja o dono da faca – Senhor Ólobè,
O objeto e o sujeito da arte/vida
Seja a licença de sua própria dança
Môa vive. Agô – Laroyê!

Por não se findarem jamais, aqui as considerações são propulsoras de outras frentes de discussão, portanto as chamarei de seminais. Sendo assim, a pesquisa em curso criativo das narrativas sobre nosso legado ancestral segue desbravando o território corpo, seus limites e potencias, em prol de visibilizar nossos modos de fazer ciência africanoreferenciado.

Na direção de dançar tais narrativas microdanças serão construídas para reverenciar nossa ancestralidade que se contorce nas catacumbas clamando por justiça.

Uildemberg Cardeal
berg.k@hotmail.com
È Ser Humano, homem preto, artista, dançarino, professor, produtor cultural, estudante pesquisador, cursando o segundo ano do Mestrado Acadêmico em Dança no PPGDança/UFBA, Membro do Grupo GIRA, orientado pela Profa. Dra. Amélia Conrado.

ISSN: 2238-1112

Amélia Conrado
PPGDANÇA/ UFBA
ameliaconrado@hotmail.com
Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Licenciada em Educação Física pela UFPE. É Professora Associada da Escola de Dança da UFBA.

Referências

Fanon, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Editora UFMG, 2013.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura Negra em tempos pós-modernos.** 3ed. - Salvador: EDUFBA, 2008.

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora,2020.

NENEL, Mestre. Bimba um século de Capoeira Regional, Salvador: EDUFBA, 2018.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Salvador: Editora Gráfica Popular, 2007.

_____ . **Filosofia do encantamento**. Revista TRANS, Núcleo de Investigações Transdisciplinares, UEFS-BA, 2003.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança arte e educação**. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos; DIDI, Mestre. **Èsú**. Salvador, BA: Corrupio, 2014.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro, Mórula Editorial, 2019.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Samba preto, branco não vem cá, se vier, pau há de levar

Dendê Ma'at (UFPB)
Wagner Leite dos Santos (UFPB)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Inspirado no protagonismo dos pretos no coco de roda, nos festejos dos Kilombos na Paraíba, o Projeto de Pesquisa "Batuque na cozinha, sinhá não quer: dança, epistemicídio e afrocentricidade", tem por objetivo fomentar discussões sobre o racismo no contexto das Artes da Cena e mobilizar ações de combate à opressão racial no âmbito dos saberes institucionalizados. Nosso campo de investigação é a Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba onde pretendemos analisar o projeto político pedagógico do Curso e verificar os efeitos da estrutura curricular na formação dos estudantes egressos atuantes nas escolas da rede pública. Utilizamos como metodologia: levantamento bibliográfico; análise do projeto político pedagógico do curso; rodas de conversas e videodança. Acreditamos que a pesquisa poderá colaborar na atualização do projeto pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança da UFPB.

Palavras-chave:DANÇA. LICENCIATURA. CURRÍCULO. RACISMO. ESCOLA.

Abstract: Inspired by the protagonism of afro-brazilian people in the coco de roda, at the Kilombos festivities in Paraíba, the Research Project "Batuque na cozinha, sinhá não quer: dance, epistemicide and afrocentricity", aims to promote discussions on racism in the context of the Arts of Scene and mobilize actions to combat racial oppression within the scope of institutionalized knowledge. Our search field is the dance degree course at the Universidade Federal da Paraíba, where we intend to analyze the political pedagogical project of the course and verify the effects of the curricular structure in the formation of graduates working in public schools. The methodological procedure was based on bibliographical survey; political pedagogical project analysis; conversations and videodance. We believe that the research can contribute to the updating of the political pedagogical project on the dance degree course at the UFPB.

Keywords: DANCE. LICENTIATE. CURRICULUM. RACISM. SCHOOL.

1. Ao pé da Baobá, nosso orí vamos alimentar

A imagem de resistência dos Kilombos da Paraíba na luta pela manutenção de suas culturas e tradições é a base para as práticas investigativas desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa Cena Preta/Quilombo, onde se desenvolve o Projeto de Pesquisa "Batuque na cozinha, sinhá não quer: dança, epistemicídio e afrocentricidade".

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Quando se entoa o coco de roda: “samba preto, branco não vem cá! Se vier, pau há de levar!”, nos festejos dos Kilombos, entende-se que é o momento dos pretos protagonizarem na roda. Inspirado nisso, o Projeto de Pesquisa tem por objetivo fomentar o protagonismo de subjetividades pretas no campo da dança, promovendo discussões sobre o racismo no contexto das Artes da Cena e mobilizando ações de combate à opressão racial no âmbito dos saberes institucionalizados cujos currículos baseiam-se em perspectivas hegemônicas.

Nosso campo de abrangência e investigação é o Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba onde pretendemos analisar o Projeto Político Pedagógico do Curso e verificar os efeitos da estrutura curricular na formação dos estudantes egressos e atuantes nas escolas da rede pública. Para efeito da pesquisa, levamos em consideração a importância da vivência e escuta estabelecida entre pessoas pretas, e, por isso, deliberamos selecionar como colaboradores da investigação, pessoas racialmente identificadas como pretas.

Entretanto, devido ao fato de o curso de Licenciatura em Dança da UFPB ser recente e ter poucos egressos, sobretudo, em atividade como docentes na Rede Pública de Ensino, optamos por incluir em nosso plano de pesquisa egressos indígenas, profissionalmente ativos nas escolas e, se necessário, pessoas brancas que estivessem articulando vivências artístico-pedagógicas relacionadas aos povos pretos. Ao final, delimitamos um total de quatro docentes em atividades nas escolas: Ewellyn Lima (Preta e Potiguara), Nalija Janielle (Preta e Potiguara), Cristina Resende (Tabajara) e Rafael Sabino (Potiguara).

Utilizamos como procedimentos metodológicos levantamento bibliográfico, a fim de conhecermos os autores que têm discutido questões relacionadas à educação numa perspectiva contra-hegemônica; análise documental do Projeto Político Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança, onde constatamos através das diretrizes, componentes curriculares, ementas e referências bibliográficas, um fenômeno: a ausência de autorias pretas.

Em verdade, verificamos a presença de autores pretos apenas em quatro componentes curriculares e, ainda assim, com repetição. Notamos que vários deles apresentam em suas ementas a compreensão de abordagens e conteúdos das culturas pretas, tratadas como afro-brasileiras e populares, mas, infelizmente, não há textos elaborados por pessoas pretas como referência bibliográfica.

Além disso, realizamos rodas de conversas sobre as “Ações Contra-

hegemônicas no Ensino da Dança", onde convidamos os docentes egressos, citados anteriormente, para conversar sobre as suas trajetórias, enfatizando aspectos sobre vivências artístico-pedagógicas e considerando os efeitos das referências estudadas durante o Curso de Dança. A partir deste ponto, discutimos as possibilidades de desenvolver ações pedagógicas contra-hegemônicas e implementá-las no contexto escolar.

Outrossim, elaboramos por meio de parceria estabelecida entre o Grupo de Pesquisa Cena Preta/Kilombo e o Projeto ComuniDança - UFPB, dois cursos: i) o "Poéticas Pretas na Dança" sobre racismo, cenas e trajetórias pretas nas artes, no qual convidamos artistas, pesquisadores pretos e pretas para conversarmos sobre suas vivências através da discussão de determinados textos: Acogny (2017), Almeida (2019), Ferraz (2017) , Kilomba (2019), Moreira (2019), Oliveira (2020), Silva (2018); ii) o "Corporeidades Pretas" sobre epistemologias pretas vividas no corpo, igualmente, estabelecido em parceria com convidados: artistas, mestres e mestras de saberes tradicionais, pesquisadoras(es), docentes, que estruturam relações entre suas práticas e as temáticas desenvolvidas no livro 'Gramáticas das Corporeidades Afrodiaspórica: perspectivas etnográficas', Tavares (2020).

As pessoas convidadas foram escolhidas por meio do interesse dos integrantes do grupo de pesquisa o que consolidou uma ecologia de saberes estabelecidos por artistas de rua, Mestras e Mestres de Saberes, Babalorixás e docentes de instituições acadêmicas de diferentes estados e regiões do território brasileiro, garantindo uma diversidade de culturas pretas presentes.

Como um dos resultados finais do projeto, nos propusemos à criação de um trabalho artístico, sensível tanto às conversas com os egressos como também, aos encontros organizados nos cursos. Buscamos organizar nossas vivências como pessoas pretas, artistas e pesquisadoras, como forma contra-hegemônica de ensino, utilizando-nos da ação, da performance e do corpo. A performance que, inicialmente, seria apresentada em ambientes públicos foi repensada para o formato de videodança, devido à pandemia do novo coronavírus, e encontra-se em processo de edição final.

Cada sabença dos povos pretos e indígenas é como uma semente frutífera que guarda potenciais frondosos de árvores, de florestas e da própria vida. Neste sentido, acreditamos que esta pesquisa se assemelha a uma semente que poderá colaborar não só na atualização do projeto pedagógico do Curso de Dança

ISSN: 2238-1112

da UFPB, como também na formação de egressos mais conscientes com relação às questões raciais. Essa consciência produz profissionais da educação mais aptos a integrarem processos de ensino-aprendizagem voltados para crianças pretas e indígenas e cria uma relação efetiva com a aplicabilidade da Lei 11.645/08 por meio da valorização de processos educacionais contra-hegemônicos.

Dendê Ma'at
UFPB
dendemaat@gmail.com
Artista de rua, capoeira, afrocentrada, grafovivente marginal, estudante de Licenciatura em Dança - UFPB, pesquisadora bolsista CNPq no Projeto de Pesquisa " Batuque na cozinha, sinhá não quer: dança, epistemicídio e afrocentricidade" e pesquisadora em videodança.

Wagner Leites dos Santos
UFPB
wagner.leite.cont@gmail.com
Artista, estudante da Licenciatura em Dança - UFPB, pesquisador voluntário no projeto de pesquisa: "Batuque na cozinha, sinhá não quer: dança, epistemicídio e afrocentricidade", bolsista no projeto Prolicen: "COMUNIDANÇA - UFPB",integrante do Grupo de Pesquisa Cena Preta - Quilombo e presidente do Centro Acadêmico de Dança da UFPB.

Victor Hugo Neves de Oliveira
UFPB
dolive.victor@gmail.com
Artista e Pesquisador em Dança. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e do Mestrado Profissional em Artes (PROFArtes/UFPB). Coordena o Grupo de Pesquisa Cena Preta - Quilombo onde desenvolve investigações sobre o impacto das referencialidades hegemônicas na formação universitária em dança, e o Coletivo de Dança Redemoinho/UFPB.

Referências

ACOGNY, Patrick. As danças negras ou as veleidades para uma redefinição das práticas das danças da África. **Rebento,** São Paulo, n. 6, p. 131-156, maio de 2017. Disponível em: http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/144. Acesso em: 11 abr. 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Danças Negras: Entre Apagamentos e Afirmação no Cenário Político das Artes. **Revista Eixo**, Brasília-DF, v. 6, n. 2 (Especial), novembro de 2017. Disponível em:http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/523. Acesso em: 30 jun. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. O cão celebra com o rabo, mas morde com a boca: pistas iniciais para a produção de uma dança preta. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 44-56, jun. 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55524>. Acesso em: 24 mai. 2021.

SILVA, Luciane da. **"Corpo e Colonialidade".** In.: Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. Tese de Doutorado em Artes – Campinas, SP: [s.n.], 2018.

TAVARES, Julio Cesar de. **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas**: perspectivas etnográficas. Curitiba: Appris, 2020.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Dramaturgias negras: afroperspectivas na formulação para futuras linhas de pesquisa em pós-graduação em danças que estão por vir

Juliano Aguiar Machado (UFSM)
Tatiana Wonsik Recompenza Joseph (UFSM)

Comitê Temático Apresentação de Painel em Banner

Resumo: Este trabalho investiga uma estética para a criação de um canal sobre Dramaturgias Negras voltado para o público local (Santa Maria) e região. O objetivo é consolidar iniciativas já existentes de ocupação de espaços culturais e intelectuais por uma representatividade negra, agregando artistas e pensadores. Metodologia: sistematização dos estudos e registros dos vídeos do canal; ampliação de pesquisa bibliográfica em torno do tema. Atualmente o grupo discute Agadá (LUZ: 2017), Lugar de Fala (RIBEIRO: 2017), Mulheres, raça e classe (DAVIS: 2016), Crítica da Razão Negra (MBEMBE: 2019), Escritos de uma vida (CARNEIRO: 1985) e demais livros da coleção Feminismos Plurais, coordenada por Djamila Ribeiro. Resultados esperados: criar um canal do grupo e reunir força cultural junto a ações que corroborem com a lei 10.639/03.

Palavras-chave: DRAMATURGIAS NEGRAS. AFROPERSPECTIVAS. EPISTEME.

Abstract: This work investiga an aesthetic for the creation of a channel about Black Dramaturgy aimed at the local public (Santa Maria) and region. The objective is to consolidate existing initiatives of occupation of cultural and intellectual spaces by a black representation, adding artists and thinkers. Metodologia: systematization of studies and records of the videos of the channel; expansionof bibliographic research around the theme. Currently the group discusses Agadá (LUZ: 2017), Lugar de Fala (RIBEIRO: 2017), Mulheres, raça e classe (DAVIS: 2016), Crítica da Razão Negra (MBEMBE: 2019), Escritos de uma vida (CARNEIRO: 1985) and other books from the Collection Feminisms Plurais, coordinated by Djamila Ribeiro. Expected results: create a group channel and gather cultural strength together with actions that corroborate with law 10.639/03.

Keywords: BLACK DRAMATURGY. AFROPERSPECTIVAS. EPISTEME.

1.Dramaturgias Negras e Pensar Africanamente

O objeto inicial de estudo é o canal do youtube Pensar Africanamente, mediado por Silvany Euclênio e que atualmente conta com mais de 13,4 mil inscritos e mais de 174 videos publicados. Parte-se da hipótese de que este canal vem se tornando uma referência de produções em torno das temáticas afrocentradas, veiculando discussões e expondo produções dentre artísticas, acadêmicas e culturais de multifacetadas a ponto de permitir que o /a afronauta extraia princípios

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

norteadores para seus próprios pensamentos e reflexões a partir das epistemologias afrocentradas, afro-brasileiras e afrofuturistas. Em relação ao grupo Dramaturgias Negras, o canal Pensar Africanamente, assim como se apresenta ser uma ferramenta de luta e comunicação voltada para o empoderamento da população negra apresentou-se ao grupo como um verdadeiro manancial de fontes bibliográficas e outras, tornando-se suporte para nossas discussões sobre estratégias de transformação social rumo a uma sociedade sem racismo. O Dramaturgias Negras é m grupo de estudos e pesquisa recém-formado, que teve seu ritmo de encontros prejudicado durante 2020 e 2021 por causa das condições do isolamento e da instabilidade das conexões da internet; ele se originou de uma iniciação coentífica de Thiago da Silva Alves, ex-acadêmico do Curso de Artes Cênicas que foi um bailarino negro integrante da UFSM CIA DE DANÇA, um programa de extensão do Curso de Dança-Bacharelado da Universidade federal de Santa Maria. Nesta Iniciação Científica dava-se início à materialização de uma demanda história nos cursos de Artes da UFSM, proveniente do ator e ativista negro Nei D´Ogum, falecido em 2017. Aqui rememoranmos um pouco sua história em um movimento contrário ao esquecimento a que se vêem relegado/as o/as representações artísticas negras em meio às instituições ainda fortemente racistas.

> Nei D´Ogum estudou na rede pública e atuou em diferentes profissões como guia turístico, auxiliar de fabricante de picolés e sorvetes, vendedor no comércio, auxiliar de pedreiro, garçom, consultor político e produtor cultural. Foi frequentador de clubes sociais negros do município e coordenador do Núcleo de Ações Culturais e Educativas do Museu Treze de Maio por oito anos e foi bailarino do Grupo de Dança Afro Agbara Dudu e coordenador do Colegiado de Culturas Populares da Secretaria Estadual de Cultura do Estado, além de um dos fundadores do Coletivo ARÁ DUDU, de arte e cultura negra. Foi ainda um dos idealizadores do Festival Municipal de Artes Negras (FESMAN), o Concurso Beleza do Ébano e a Muamba. Em 2014, recebeu o Prêmio Diversidade RS, na categoria Cultura Negra, em Porto Alegre. Ultimamente, ele estudava Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde ingressou como cotista aos 40 anos de idade. O ativista teve sua trajetória eternizada no documentário Pobre, Preto, Puto - PPP, exibido em rede nacional, pelo Canal Brasil e participante de mostras pelo país. (https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2017/08/morre-em-santa-maria-o-ativista-religioso-e-social-nei-d-ogum-9878430.htmlacesso em 11/07/2011)

O movimento das águas de Nei D´Ogum chegou ao nosso grupo somado ao trabalho de Thiago Alves e nos trouxe Abdias de Nascimento e sua longa trajetória na luta antirracista, mas necessariamente através do canal Pensar Africanamente, através do qual pudemos acessar uma tese de doutorado neste

ISSN: 2238-1112

tema desenvolvida no norte do país. No entanto, essas referências tão necessárias não estavam ao início deste trabalho, como se vê no resumo. Nosso grupo iniciou levantando um conjunto de bibliografias quase desordenadamente, sedento de discutir o tema e dar início a um empretencimento que pudesse atravessar os limites de falas pontuais sobre o fenótipo, que esconde a verdadeira história do racismo estrutural. Com Luz (2017) pudemos retomar a história da colonização e as atrocidades e violências cometidas pelos colonizadores contra os povos negros e indígenas, e compreender a historicidade que camuflou os pilares da civilização ocidental como projeto imperialista. Segundo Narcimara Correio do Patrocínio Luz (2011), AGADÁ é “um dos principais lastros teórico-epistemológicos da equipe de professores-pesquisadores do Programa Descolonização e Educação (PRODESE)”. Com Ribeiro (2019) discutimos o lugar de fala da mulher negra brasileira, tese que reitera os escritos de Sueli Carneiro (2019) sendo que ambas demonstram a exclusão a que foi submetida a mulher negra trabalhadora brasileira, e as dinâmicas de opressão de gênero, raça e classe que se abatem sobre esta camada popular equivalente à base da pirâmide social brasileira. Achille Mbembe (2019) inclui-se entre nossas digressões do grupo ao esmiuçar nos detalhes os dispositivos psíquicos e culturais dos discursos e práticas do pensamento europeu, sempre construtor de uma farsa que lhe confira uma base discursiva (mentirosa) epistêmica da exclusão e da exploração. Assim, a nossa hipótese é a de que um canal no youtube que se some ao canal Pensar Africanamente possa vir a ser espaço-tempo-virtual de múltiplas vozes que sabemos serem historicamente apagadas e nosso objeto de estudo poderia ser definido como as estruturas do racismo para gradativamente a elas nos opormos a fim de derrubá-las através da informação sobre tantas pesquisas contemporâneas neste tema e do encorajamento constante para o enfrentamento do racismo – que se alimenta de processos de silenciamento, intimidação e constrangimento. Metodologia: descrição de canais existentes, levantamento de bibliografias, pesquisas, artistas, biografias, etc, leituras e cronograma de programas – com base no canal Pensar Africanamente (terças e quintas feiras das 19 às 21h e sábados das 15 às 17h). Os resultados esperados são, para além da criação do canal, que o canal seja um meio de divulgação dos valores da educação tradicional africana, que por sua vez formam a base do processo civilizarório afro-brasileiro.

Tatiana Wonsik Recompenza Joseph
UFSM
twonsik@gmail.com
Professora Adjunta Curso de Dança Bacharelado da UFSM. Artista, mestre e doutora em Artes (UNICAMP). Coordenadora da UFSM CIA DE DANÇA e Grupo de Pesquisa LAMED (Linguagem, Arte do Movimento e Estudos da Dança/Arte e Cultura Surda)

Juliano Aguiar Machado
UFSM
juliano.bacharel@gmail.com
Bailarino, artista-pesquisador

Referências

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: Dinâmica da Civilização Africano-Brasileira**. Salvador: Edufba, 2013.
LUZ, Narcimária Correa do Patrocínio. **Agadá: abrindo caminhos para a afirmação da epistemologia africano-brasileira**. *In* https://www.scielo.br/j/ccrh/a/ZDDcRfP5ZJ94G3ydqGb8G6w/?lang=pt em 11/07/2021.
MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**.Tradução Sebastião Nascimento Edition La Découverte, Paris, 2013,2015 n-1 edições, 2018.
NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.
RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Feminismos Plurais Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo:Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.
Jornal Gazeta Zero Hora https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2017/08/morre-em-santa-maria-o-ativista-religioso-e-social-nei-d-ogum-9878430.htmlacesso em 11/07/2011
Pensar Africanamente no youtube https://www.youtube.com/channel/UCim1JapL579s1rnaJBpS9dw

ISSN: 2238-1112

DANÇA E(M) CULTURAS POÉTICAS POPULARES, TRADICIONAIS, FOLCLÓRICAS, ÉTNICAS E OUTROS ATRAVESSAMENTOS

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

PRODUÇÃO E DIFUSÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇAS POPULARES: A TRAJETÓRIA DO COMITÊ TEMÁTICO DANÇA E(M) CULTURA DA ANDA (2019-2021)

Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)
Marco Aurelio da Cruz Souza (FURB)

Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

RESUMO: Este texto apresenta um historial e reflexões sobre as contribuições da produção intelectual produzida e compartilhada no Comitê Temático "**Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos**" da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA (Brasil) durante os eventos: 6° Encontro Científico Nacional dos Pesquisadores em Dança (Salvador, 2019), 6° Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – 1ª edição virtual (2020) e 6° Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – 2ª edição virtual (2021). O Comitê se fortaleceu e se expandiu quanto ao número de pesquisadores participantes nesses três anos de existência, reforçando a importância deste comitê como um espaço na divulgação das pesquisas em Danças Populares.

Palavras-chaves: danças populares; danças folclóricas; danças tradicionais; grupo de trabalho.

ABSTRACT: This text presents some reflections on the contributions of intellectual production produced and shared in the Thematic Committee "**Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos**" of the National Association of Dance Researchers - ANDA (Brazil) during the events: 6th National Scientific Meeting of Dance Researchers (Salvador, 2019), 6th National Congress of Dance Researchers – first virtual edition (2020) and 6th National Congress of Dance Researchers – second virtual edition (2021). The Committee has been strengthened and expanded in the number of researchers in these three years of existence. Therefore, it reinforces the importance of this Committee as a space to disseminate research in Popular Dances.

Keywords: popular dances; folk dances; traditional dances; workgroup.

1. Considerações iniciais

Este texto pretende apresentar uma reflexão sobre as contribuições da produção intelectual produzida e compartilhada nos três anos de existência do Comitê Temático "**Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais,**

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

folclóricas, étnicas e outros atravessamentos". Este grupo de trabalho configura-se como um Comitê Temático que integra a Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA (Brasil), juntamente com outros comitês, que se organizam por temas e campos de interesse acadêmico e científico no campo da dança.

Cabe explicar que a ANDA é "uma associação civil, de natureza científica, sem fins lucrativos, fundada em 04 de julho de 2008, que congrega pesquisadores, centros e instituições dedicados a promover, incentivar, desenvolver e divulgar pesquisas no campo da Dança" (PORTAL ANDA, 2021). Em seu Estatuto Social, a Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança prevê a existência de Comitês Temáticos, conforme o que segue:

> CAPÍTULO VIII – DOS COMITÊS TEMÁTICOS
> Artigo 27º - Os Comitês Temáticos da ANDA têm por objetivo promover e fomentar discussões epistemológicas relativas ao campo da dança.
> § único – Os comitês se constituirão em torno de temáticas e questões de natureza histórica, filosófica, crítica, política, estética, educacional, comunicacional e cultural; nas suas mediações e interfaces com o campo da dança. (ESTATUTO SOCIAL ANDA, 2021)

Estes comitês são eleitos pela assembleia geral de associados, com funcionamento previsto para dois anos, podendo ser reconduzidos novamente para ciclos subsequentes, mediante o mesmo procedimento.

Durante a assembleia geral de seu 5° Congresso Científico Nacional da ANDA, realizado na cidade de Manaus, em 2018, foram aprovados pelos membros associados presentes na assembleia um conjunto de oito comitês temáticos para o biênio 2019-2020:

- Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento - Coordenadores: Prof. Dr. Sigrid Bitter (UFU) e Profª Drª Amanda da Silva Pinto (UEA);

- Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares - Coordenadora: Profª Drª Neila Baldi (UFSM);

- Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança - Coordenadora: Profª Drª Helena Bastos (USP);

- Dança e Tecnologia - Coordenador: Prof. Dr. Sergio Ferreira do Amaral (UNICAMP);

- Dança, memória e história - Coordenador: Prof. Dr. Rafael Guarato – (UFG);

ISSN: 2238-1112

- Relatos de experiência com ou sem demonstração artística - Coordenadoras: Profª Drª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel) e Profª Drª Denise Maria Barreto Coutinho (UFBA);

- Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras - Coordenadores: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA) e Profª. Drª. Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA);

- Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos - Coordenadores: Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel) e Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB);

Por conta da excepcionalidade do momento vivido a partir de 2020, em função da Pandemia do Covid-19, o período de gestão da Diretoria da ANDA, bem como da coordenação de seus comitês temáticos, foi estendido por mais um ano, cumprindo, então, um triênio entre 2019-2020-2021. Com isso, o funcionamento dos comitês temáticos contou com um ciclo de um ano a mais de atividades do que havia sido previsto inicialmente.

2. Caracterização e Motivação Inicial do Comitê Temático

Conforme já foi mencionado, o Comitê Temático “Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos” foi proposto pelos professores Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel) e Marco Aurelio da Cruz Souza (FURB), tendo sua estruturação a partir de então e cumprindo, até o presente momento, três anos de atividades sequenciais que culminam nos eventos previstos pela ANDA: 6° Encontro Científico Nacional dos Pesquisadores em Dança (Salvador, 2019), 6° Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – 1ª edição virtual (2020) e 6° Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – 2ª edição virtual (2021).

A ementa proposta e aprovada para o funcionamento deste comitê temático expressa suas intenções acadêmicas:

> O presente comitê se propõe ao estudo, reflexão e difusão de saberes/fazeres em dança na contemporaneidade que tem como eixo condutor as produções de significado em torno das culturas populares. Para tanto, se interessa por danças de matrizes culturais diversas, em suas múltiplas possibilidades cênicas e educacionais, articulando produção de conhecimento que se orienta em diferentes medidas por conceitos como folclore, tradição, etnia, povo, e por todos os possíveis atravessamentos e desdobramentos decorrentes destas noções. (PORTAL ANDA, 2021)

ISSN: 2238-1112

Este comitê surgiu a partir de um conjunto amplo e diverso de necessidades e motivações que envolveram um coletivo variado de pesquisadores e pesquisadoras em dança do Brasil, de diferentes estados e instituições, que apoiaram a proposta de criação do mesmo. Foram tomadas pelos coordenadores e demais pesquisadores como justificativas iniciais, naquele momento, para a existência do comitê os seguintes aspectos elencados a seguir:

- Falta de espaço específico para o debate em torno de tais poéticas no âmbito das associações de pesquisa e de pesquisadores em nosso país, inclusive a ANDA;

- Preconceito histórico com as danças populares, inclusive dentro do próprio universo da dança;

- Necessidade de registro e consolidação da produção de conhecimento em torno do tema;

- Reconhecimento de característica brasileira inerente à dança, com destaque para as danças populares;

- Diversidade e amplitude do folclore nacional que merece ser devidamente reconhecida e fomentada no âmbito das pesquisas acadêmicas;

- Crescente volume de estudos na área;

- Possibilidade de ampliação e consolidação da ANDA, envolvendo mais pesquisadores da área, especificamente interessados pelos assuntos do CT;

- Interesse expresso e autorizado para este pleito de outros pesquisadores de danças populares com produção artística e científica na área;

- Possibilidade de articulação e de envolver outros pesquisadores/docentes de danças populares em diferentes instituições e universidades brasileiras, dos quais se tem conhecimento.

Além destes aspectos mencionados, apresentamos, na sequência, dois quadros com todas as instituições públicas e privadas que oferecem o curso de graduação em dança e que em suas matrizes curriculares oferecem componentes relacionadas à dança folclórica e ou popular. Ressalta-se aqui que o incentivo ao folclore no âmbito escolar fortaleceu-se pela elaboração e implementação da Lei 5.692 de 11/08/1971, a qual sugere a inserção do folclore brasileiro em todos os

graus de ensino. No quadro 1, apresentamos os componentes curriculares utilizados pelos cursos de Dança no Brasil para trabalhar com estes conhecimentos.

Quadro 1 – Instituições públicas com curso superior de Dança no Brasil

Instituição	**Curso/ Modalidade**	**Nome do componente curricular com relação com a tradição**
UFBA - Universidade Federal da Bahia (BA)	Dança Bacharelado e licenciatura	- Dança a caráter I e II - Antropologia do folclore - Folclore musical
FAP - Faculdade de Artes do Paraná (PR)	Dança Bacharelado e licenciatura	- Danças do Brasil
UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas (SP)	Dança Bacharelado e licenciatura	- Dança do Brasil I, II e III
UFPB – Universidade Federal da Paraíba (PB)	Dança licenciatura	- Tradições brasileiras - Danças populares: matrizes étnicas e corporalidades - Danças populares: elementos técnicos e potencialidade criativa - Danças populares: investigações criativas e pedagógicas
UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ)	Dança Bacharelado	- Folclore brasileiro: danças e folguedos - Tópicos especiais em danças folclóricas brasileiras - Atividade de integração em danças populares e contemporaneidade
UEA - Universidade do Estado do Amazonas (AM)	Dança Bacharelado e	- Danças Brasileiras

ISSN: 2238-1112

	licenciatura	
UFV - Fundação Universidade Federal de Viçosa (MG)	Dança Bacharelado e licenciatura	- Folclore e Danças Brasileiras I
UERGS - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (RS)	Dança Licenciatura	- Dança e cultura I e II
UFAL - Universidade Federal de Alagoas (AL)	Dança Licenciatura	- Danças das Tradições Populares do Brasil 1 e 2 - Danças Tradicionais dos Povos 1 e 2
UFS - Universidade Federal de Sergipe (SE)	Dança Licenciatura	- Danças Brasileiras I, II, III e IV - Estudos Contemporâneos das Danças Populares - Folclore Brasileiro: Dança e Folguedos - Danças Tradicionais dos Povos - Danças Tradicionais Sergipanas - Elementos Artísticos da Capoeira
UFPA - Universidade Federal do Pará (PA)	Dança Licenciatura	- Manifestações Espetaculares Brasileiras I
UFPel - Fundação Universidade Federal de Pelotas (RS)	Dança Licenciatura	- Laboratório de Danças Folclóricas - Corpo, Dança e Brasilidade - Folclore na Escola
UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (RN)	Dança Bacharelado e	- Práticas Educativas em Dança Popular

ISSN: 2238-1112

	licenciatura	
UFPE - Universidade Federal de Pernambuco (PE)	Dança Licenciatura	- Danças Tradicionais do Nordeste 1 e 2
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (RS)	Dança Licenciatura	- Estudos em Danças Populares I e II
UFC - Universidade Federal do Ceará (CE)	Dança Licenciatura e Bacharelado	- Estudos de Poéticas Populares
UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (BA)	Dança Licenciatura	- Expressões Dramáticas da Cultura Popular na Arte Brasileira - Estudos Étnico-raciais - Danças do Brasil - Dança Afro
FEFD - Universidade Federal de Goiás (GO)	Dança Licenciatura	- Fundamentos das Danças Populares Brasileiras
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (GO)	Dança Licenciatura	- Ateliê de criação em Dança V - Danças populares
Universidade Federal de Minas Gerais (MG)	Dança Licenciatura	- Danças Populares Brasileiras I - Danças Populares Brasileiras II: Composições Coreográficas - Danças Populares Brasileiras III: Folclore e Educação
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (DF)	Dança Licenciatura	- Danças do Brasil
Universidade Federal de Santa Maria (RS)	Dança Licenciatura e Bacharelado	- Danças do Brasil I, II, III e IV

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (MS)	Dança Licenciatura	- Danças brasileiras
Universidade Federal de Uberlândia (MG)	Dança Bacharelado	Não apresenta componente curricular específico para esta temática.
Universidade Regional de Blumenau – FURB (SC)	Dança Licenciatura	- Teoria e Prática pedagógica das danças folclóricas - Teoria e Prática pedagógica das danças populares brasileiras

Fonte: INEP, e-Mec e matrizes curriculares dos cursos

Os quadros apresentados retratam um cenário amplo e diverso, que servia, e ainda serve, para reforçar a necessidade de criação e ampliação de espaços de discussões, reflexões, debates e produção de conhecimento científico e artístico associados às distintas matrizes de cultura popular em nosso país. O volume de cursos de graduação que abordam as danças populares e folclóricas em suas diferentes vertentes é bastante significativo; e oriundo deste movimento é/e ainda será crescente a produções de trabalhos acadêmicos em torno do tema por meio de projetos de iniciação científica, trabalhos de conclusão de curso, etc.

Para Ascelrad (2016, p.120), essas disciplinas têm como objetivo promover “a reflexão e prática da relação dança, corpo e cultura, por meio de observação, registro e aprendizado de diferentes danças, de modo a estimular o aluno na construção para sua experimentação, improvisação e composição em dança”. Na opinião desta autora, foi no mesmo período que aconteceu a criação da maioria dos cursos de dança no Brasil que se iniciou uma política de valorização e reconhecimento das formas de expressões tradicionais por meio de sua patrimonialização.

Vale mencionar ainda que é perceptível que a pós-graduação também tem gerado um contingente cada vez maior de produções em torno das danças populares (e seus desdobramentos/atravessamentos, especialmente na contemporaneidade), o que colabora para a necessidade de fortalecimento dos nichos respectivos nichos de pesquisa e difusão de conhecimento e também justifica a existência do Comitê Temático “Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos”.

ISSN: 2238-1112

3. A trajetória do Comitê no triênio 2019-2020-2021

O primeiro ano de existência e funcionamento no 6º Encontro Científico da ANDA (2019) reuniu pesquisadores provenientes de universidades de 12 (doze) estados brasileiros: Amazonas, Bahia, Ceará, Maranhão, Minas Gerais, Goiás, Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, contemplando todas as regiões do país. O evento aconteceu entre os dias 4, 5 e 6 de junho na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Teve 12 trabalhos aprovados para apresentação oral, 11 painéis e 17 ouvintes.

O tema articulador dos trabalhos deste ano foi o ensino de danças populares, tanto nos espaços formais quanto não-formais de ensino, onde foi destacada a importância do reconhecimento das manifestações em seus contextos e, ao mesmo tempo, da potência educativa dos saberes e fazeres tradicionais. Um aspecto importante a ser destacado como eixo presente nas investigações que foram apresentadas e também reforçado pelos participantes é a forte presença e o impacto que as danças populares, folclóricas e étnicas têm nos diferentes níveis escolares da Educação Básica, configurando-se em temáticas e poéticas férteis para o trabalho com arte e dança em tais espaços, inclusive por sua característica de ampla acessibilidade democrática e capacidade singular de articulação com as diferentes áreas e componentes curriculares escolares.

Uma marca importante deste Comitê, desde seu surgimento, tem sido a busca pelo respeito às características fundamentais associadas ao folclore e às culturas populares como o trabalho coletivo, a interdependência e inseparabilidade entre teoria e prática, a valorização dos mestres e das mestras populares, o respeito à construção dos saberes e fazeres empíricos das comunidades, entre outros.

Neste sentido, a programação do Comitê tem envolvido atividades de caráter prático, experimentações coletivas, partilha de danças regionais, confecção de um estandarte anual do Comitê (estandarte é um dos símbolos mais marcantes dos coletivos folclóricos e populares), participação de convidados e convidadas e outras formas de experimentação e socialização de pesquisas e estudos em andamento, não comprometendo-se com formatos tradicionais de eventos científicos, ao mesmo tempo em que se mantém o compromisso com o rigor e qualidade do que é desenvolvido e também publicado.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Em 2019, no 6º Encontro Científico da ANDA, realizado presencialmente na cidade de Salvador (Bahia), foram apresentados neste Comitê os seguintes trabalhos científicos:

- Grupo de Dança do Colégio Marista de Natal: Um Percurso Formativo em Danças Populares, por Artur Martins Garcez;
- Entre Molas, Dobradiças, Alavancas, Espirais e Esferas: Sistema Aberto De Movimentos Para Muganguear, Fazer Pantim e Malassombrar Nas Danças Populares Brasileiras, por Denilson Francisco Das Neves;
- Ninguém solta a mão de ninguém: a ciranda da resistência, por Renata Celina de Morais Otelo e Daniela Maria Amoroso;
- Danças populares brasileiras e loucura: proposta brincante de pertencimento e singularidade, por Daniela de Melo Gomes;
- Proposta de sistematização das aulas de danças populares, por Marco Aurelio da Cruz Souza;
- A Dança do Boi-Bumbá de Parintins como promotora na valorização da cultura amazônica na Escola Estadual D. Pedro II em Manaus, por Jeanne Chaves de Abreu e Andrew Rogger Azevedo dos Santos;
- O jongo em cena: uma análise das apresentações do grupo Jongo do Tamandaré no Museu Ipiranga do SESC, por Alessandra Santos de Souza;
- Danças folclóricas e o cotidiano escolar: um flerte possível e diverso, por Carmen Anita Hoffmann e Thiago Silva de Amorim Jesus;
- Discutindo a dança enquanto acontecimento cultural na escola no contexto do PIBID Dança da UFRN, por Raphaelly Souza Bezerra e Kenne Felipe Alves Vieira;
- Dança dos Tariano no Contexto Escolar: das práticas educativas à visibilidade da cultura indígena, por Antônia Sandrelle Loureiro Cavalcante;
- Danças afro-brasileiras: uma proposta interdisciplinar para o ensino fundamental II, por Joana Maria Santana Torres, Júlio César do Nascimento de Oliveira, Luslan de Oliveira, Francisca Herculano;
- A robotização de corpos: reflexões de estereótipos de gênero e movimento na dança, por Genildo Gonçalves da Silva;
- Desafios metodológicos para o ensino de danças populares urbanas em escolas da rede básica de ensino, por Taynnã Silva de Oliveira;

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

Na edição de 2020, o Comitê se fortaleceu e se expandiu quanto ao número de participantes, que passou a ter 42 trabalhos apresentados, reforçando a importância deste comitê como um espaço na divulgação das pesquisas em Danças Populares que representavam seus programas de pós-graduação, cursos de graduação e projetos de pesquisas, além de suas próprias instituições e comunidades.

Há que se destacar que o ano de 2020 foi bastante atípico globalmente, uma vez que fomos assolados por uma Pandemia mundial (Covid-19) que afetou todas as áreas e campos de atuação, obrigando-nos à reinvenção das epistemologias, metodologias e modos de ser/estar/fazer no mundo.

Chamando-nos à atenção para este momento paradigmático global, Ailton Krenak publica “O amanhã não está à venda”, onde traz:

> Essa é uma parada para valer. O ritmo de hoje não é o da semana passada nem do ano novo, do verão, de janeiro ou fevereiro. O mundo está agora numa suspensão. E não sei se vamos sair dessa experiência da mesma maneira que entramos. É como um anzol nos puxando para a consciência. Um tranco para olharmos para o que realmente importa. [...] O futuro é aqui e agora, pode não haver o ano que vem. [...] Tomara que não voltemos à normalidade, pois, se voltarmos, é porque não valeu nada a morte de milhares de pessoas no mundo inteiro. (KRENAK, 2020, p.8-9)

Envoltos por este momento, a ANDA decidiu manter a realização do congresso científico com a intenção de reunir as pessoas ao encontro em torno da dança, visando amenizar um pouco o sofrimento do distanciamento e da barbárie que estávamos (e ainda estamos, no momento desta escrita). Entretanto, o congresso, assim como a maioria dos eventos previstos no país, não pôde ser realizado presencialmente, em Salvador, como planejado; necessitando, portanto, reinventar-se e acontecer em formato *on-line.*

Por conta disso, este comitê em seu segundo ano de existência, teve seus encontros realizados remotamente e incluiu em suas linhas de discussão os atravessamentos que a Pandemia causou também no campo das danças populares. Assim, o Comitê passou a adotar aglutinações para conectar os trabalhos inscritos, permitindo a distribuição das produções em quatro grandes eixos temáticos:

- Eixo 1 - Reflexões teóricas e tensões políticas;
- Eixo 2 - Processos criativos e epistemologias para práticas brincantes;
- Eixo 3 - Inquietações e práticas artístico-educacionais;
- Eixo 4 - Interfaces tecnológicas e desdobramentos da/na quarentena.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Em 2020, no 6º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança da ANDA – 1ª edição virtual, foram apresentados neste Comitê os seguintes trabalhos científicos, vinculados aos eixos acima mencionados:

- Reflexões sobre o tempo e o corpo contidas na *live* das Cirandas de Tarituba, por Mônica Ferreira Luquett e Elaine Aristóteles Moreira;
- O papel da indumentária na Dança do Funk Carioca, por Luana de Paula Pereira, Flavio Alexandre e Luzia Araujo Lyrio;
- Viva a cultura popular, viva o Boi de Parintins: estudos sobre o Boi-Bumbá na Escola Municipal Professora Zeneide Igino de Moura, por Kenne Alves e Flavia Luana;
- A ação de extensão do projeto Folclorando em uma escola do Rio de Janeiro – a experiência de um aluno-bolsista residente, por Willyang Santana e Rita Alves;
- Uma Análise Semiótica dos Gestos e Movimentos do Espetáculo "KEDACERY" da UATê Cia de Dança, por Ismael Maciel de Menezes Filho;
- O corpo feminino na dança popular e seu processo de resistência e existência na contemporaneidade, por Rita Fátima Alves e Jacqueline Barbosa;
- Dança e Lendas Amazônicas num Contexto Escolar, por Monica da Silva Souza;
- Pedagogias de um Corpo Brincante: memórias e experiências como fundamentos de base, por Juliana Bittencourt Manhães;
- À procura dos fios e conexões que entrelaçam: das manifestações tradicionais às práticas de formação em dança, por Tainá Dias de Moraes Barreto;
- Rodar para bem endoidar: sobre ler o que não se escreve, por Daniela de Melo Gomes e Igor Fagundes;
- Frevo na Escola: uma pesquisa de corpo e dança-educação, por Lyane Cavalcante e Juliana Bittencourt Manhães;
- A Companhia Folclórica do Rio-UFRJ em quarentena: Jongo de casa - desenvolvimento de um processo coreográfico de forma remota, por Frank Wilson Roberto;
- KAÔ - Da Cor Da Terra: reflexões e desafios iniciais no processo criativo em dança – entre resistências e (re)existências, por Thiago Silva de Amorim Jesus, Josiane Franken Corrêa e Manoel Gildo Alves Neto;

- Roda de lives de mestres populares e a UFRJ, para pronunciar o mundo Pesquisa universitária das danças populares, por Eleonora Gabriel;
- Atotoó – Interditos e Mistérios do negrocorpo: reflexões sobre o processo criativo em vídeo-dança, por Caroline Ribeiro Paz e Thiago Silva de Amorim Jesus;
- A Prática das Danças Populares em aulas on line na Educação Básica, durante a pandemia, por Artur Martins Garcez;
- Dança Espanhola na Universidade Regional de Blumenau - FURB: (re)pensar a dança em tempos de Covid 19, por Marco Aurelio da Cruz Souza e Michele Chaves Sackis;
- Ponto de Cultura Arreda Boi: Perspectivas da Brincadeira do Boi de mamão numa experiência de Política Pública, por Sonia Laiz Vernacci Velloso;
- A escuta do corpo brincante: trajetórias e atravessamentos com a brincadeira do coco, por Susanna Gabriella Costa Sousa;
- Possibilidades de criação em dança: as lendas gaúchas como inspiração, por Carmen Anita Hoffmann;
- O conceito musical de *Tarab* aplicado à Dança do Ventre, por Thais Coelho e Sousa;
- Folclore Amazônico in cena: corpos, movimentos e rizomas dançantes da Lenda do Açaí, por Carlos Adalberto dos Santos Cabral;
- Corpos que são: a Capoeira Regional reverberada em processos criativos em arte, por Lia Gunther Sfoggia;
- “Antes de fazer suas danças, iam fazer os seus agrados”: corpo e ritual na Linha dos Pretos-Velhos de Umbanda, por Jéssica Oliveira de Carvalho e Thiago Silva de Amorim Jesus;
- A Dança-Trabalho dos Corpos que Embarcam, por Circe Macena e Paulo Sérgio de Brito;
- “*Toda la Piel de América*”: desvendando o *Encuentro América Unida* – movimentos iniciais, por Beliza Gonzales Rocha e Thiago Silva de Amorim Jesus;
- Zimba – uma decolonização cultural do Quilombo do Cunai, no Estado do Amapá - um reconhecimento étnico, por Jesse da Cruz e Aqueila Fátima Chagas Barbosa;
- Danças Populares: o lugar de fala das mestras e seus desdobramentos, por Alcinéia Soares dos Santos e Maria de Lurdes Barros da Paixão;
- Diálogos Decoloniais nas Performances e Manifestações Populares, por Pâmela Fogaça Lopes e Carmen Anita Hoffmann;

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

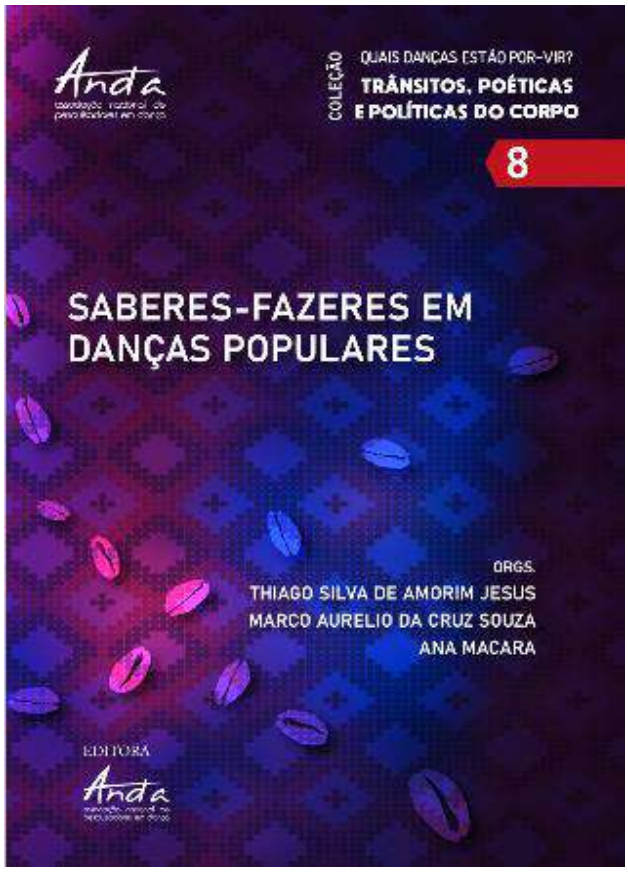
- Danças Populares Tradicionais em Abordagens Estéticas, Memórias e Intensões Políticas, por Maria de Lourdes Macena de Souza;
- Estéticas Performativas das Mulheres do Samba de Roda, por Clecia Maria de Queiroz;
- Poéticas Autoetnográficas em Performance Arte, por Bruna Leticia Potrich e Gisela Reis Biancalana;
- Dançar e fazer guerra: a luta das danças populares e tradicionais brasileiras ontem e hoje, por Maria Acselrad;
- Engenhos, Rapadura & Currículo: a presença das manifestações indígenas e afro-brasileiras na formação em dança, por Denny Neves;
- Dança do Ventre Rizomática: Intermezzo entre Orientalismo, Transnacionalidade, Intermidialidade e Feminismo, por Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos e Carmen Paternostro Schaffner;
- O Distúrbio do Método: René Descartes vem sambar com Zé Pelintra, por Igor Fagundes;
- A Dança do Corpo Negro que ecoa do Batuque do Samba, por Amanda Souza e Larissa Kelly;
- Conectar, Inspirar e Impressionar: Festival Internacional de Hip Hop e fomento da comunidade dançante juvenil, por Adrielle Aurelina Paulino da Silva e Adria Paulino Silva;
- Projeto FILOMOVE. Filosofias do Corpo e Danças Populares Latino-Americanas, por Natacha Muriel López Gallucci;

Também é importante registrar que esta edição (2020) contou com uma palestra de abertura das atividades do Comitê, proferida por uma pesquisa e artista internacional, a Maestra Monica Mercado, Diretora da Compañía Nacional de Danza Folclórica HERENCIA VIVA (Colômbia), que nos brindou com o tema "*Entre lo tradicional y lo escénico: performando la danza folclórica colombiana*" (Entre o tradicional e o cênico: performando a dança folclórica colombiana).

Uma síntese do Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos resultou na produção e publicação Saberes-Fazeres em Danças Populares, publicado no final de 2020, obra que compõe "um conjunto vasto e diverso da pesquisa contemporânea em danças

ISSN: 2238-1112

populares que está sendo produzida no Brasil atualmente, em diferentes universidades e institutos" (JESUS; SOUZA, MACARA, 2020, p. 25)



Print da Capa do Livro "Saberes-Fazeres em Danças Populares" (2020)[1]

Organizado pelo Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel - Brasil), pelo Prof. Dr. Marco Aurélio Cruz Souza (FURB - Brasil) e pela Prof.ª Dr.ª Ana Macara (Universidade de Lisboa - Portugal), a obra, lançada em 2020, tem 491 páginas e integra a Coleção "Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo" (Livro 8), publicada pela Editora ANDA.

O livro encontra-se em formato digital (*e-book*) para download gratuito e configura-se como uma importante contribuição para os estudos em danças populares, sobretudo no Brasil. Segundo preconiza a referida obra:

> Entendendo a importância de (re)conhecer e valorizar os saberes-fazeres provenientes dos contextos associados e atravessados pelas culturas populares, o Comitê configura-se como um espaço em construção que reivindica a visibilidade da produção de conhecimento que nasce na oralidade, na experiência, na geracionalidade, nas diferentes abordagens tradicionais e ancestralidades que nos antecedem e que se tornam tema de

[1] Disponível gratuitamente para download em: https://portalanda.org.br/publicacoes/

ISSN: 2238-1112

> interesse para a investigação científica, mas que deve render os devidos méritos e agradecimentos aos seus sabedores-fazedores das comunidades originais. (JESUS; SOUZA, MACARA, 2020, p.23)

Já em 2021, no seu terceiro ano de existência, o comitê integrou o 6º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança da ANDA em sua 2ª edição virtual, também realizado em formato *on-line.* Nesta edição, a abertura das atividades do Comitê aconteceu com a realização de uma Conferência Dançada, ministrada pela artista, pesquisadora e educadora, Profª. Drª. Juliana Manhães (UNIRIO) e que teve como temática "Frestas Brincantes: corpo-natureza em conexão com o tempo presente".

Neste ano, o Comitê distribuiu os trabalhos em cinco salas virtuais simultâneas, com uma dinâmica de trabalho desenvolvida a partir de um planejamento em conjunto realizado previamente e que contou com a participação de cinco professoras doutoras convidadas, integrantes do Comitê, que atuaram como mediadoras de cada uma das salas específicas: Profª. Drª. Eleonora Gabriel (UFRJ) - Sala Ciranda; Profª. Drª. Carmen Hoffmann (UFPel) - Sala Chimarrita-Balão; Profª. Drª. Maria de Lourdes Macena (IFCE) - Sala Côco-de-Roda; Profª. Drª. Juliana Manhães (UNIRIO) - Sala Congada; e Profª. Drª. Maria Acselrad (UFPE) - Sala Caboclinhos.

Em 2021, foram aprovados para o Comitê Temático "Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos" os seguintes trabalhos:

- Eixos compartilhados na tessitura dos processos de aprendizagem do Fandango Caiçara, por Roberto Gomes;
- Projetos artísticos no ambiente escolar: aprendizagens e transformações nos giros da ciranda, por Jamille Machado e Tatiana Damasceno;
- Metodologias adaptadas ao ensino remoto – como as telinhas viram danças populares na EEFD, por Frank Wilson Roberto;
- Jongo-Funk: decolonialidade e tradições de matrizes africanas no ensino da arte, por Yasmin de Andrade;
- Em casa um cantinho escondido de memória vira dança, por Eleonora Gabriel;
- Nos passos do grupo sarandeiros: 40 anos de história, por Júlia Braga Nascimento, Palloma Pereira Santos e Gustavo Pereira Côrtes;

ISSN: 2238-1112

- Sem mar, sem lugar, sem mestre: meu corpo como o território que a Cana Verde do Ceará habita, por Maria de Lourdes Macena de Souza;

- Microfeminilidades no corpo que dança: saias, rizomas e devires, por Carlos Adalberto dos Santos Cabral;

- O lugar de fala das mestras: espaços de experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística, por Alcinéia Soares dos Santos e Maria de Lurdes Barros da Paixão;

- Baque Mulher: um rebuceteio que bate maracatu em Joinville/SC, por Jessé Cruz;

- Dimensões comunicacionais e perceptivas do *Tarab* na Dança do Ventre, por Thais Coêlho e Sousa;

- Orientalismo e antropofagia: estratégias para descolonização da dança do ventre, por Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos e Carmen Paternostro Schaffner;

- Entre lanças e flechas - novas guerras, antigas batalhas e fantasias resguardadas, por Maria Acselrad e Rayana Cavalcanti de Santana;

- Re-cria-ação: poéticas do corpo na relação entre a dança indiana e a Umbanda, por Cassiana Rodrigues Santana, Marilia Soares;

- Travessia: Relatos de um percurso poético para construção da série “Memórias Brincantes”, por Izaura Lila Ribeiro;

- Estratégias artísticas em um processo de criação de etnoperformance inspirada no Encuentro América Unida, por Beliza Gonzales Rocha;

- Interseções entre dança e música no coco de roda, na festa da comunidade do Ipiranga, por Sílvia Azevedo, Katiusca Lamara dos Santos Barbosa;

- Onde ela foi parar? – videodança, política cultural e ausência no bairro Mucuripe/CE, por Circe Macena e Rony Marques;

- A indumentária no corpo que samba na Roda do Recôncavo Baiano, por Clécia Maria de Queiroz;

- Saberes étnicos e populares como Filosofia e(m) Dança: o projeto Macumbança, por Igor Fagundes;

- Projeto FOLK-COVID: diagnóstico internacional sobre os impactos da Pandemia do Covid-19 em Contextos Folclóricos, por Carmen Hoffmann, Felipi dos Santos Corrêa e Stefanie Müller;

- A gramática do samba-de-gafieira: um mapa de padrões estruturais para as danças de salão, por Luiz Naveda, Bruno Moreira;

ISSN: 2238-1112

- A dança na mídia e a re-nov(ação) das justificativas de exclusão de danças populares do tempo presente na rede básica de ensino público, por Taynnã Oliveira;
- Quadrilha junina no contexto do RN: gênero e sexualidade, pautas levantadas no âmbito da manifestação popular, por Douglas Barros e Marcílio de Oliveira;
- Produção e construção de saberes nas relações corpo-arte-educação através das culturas populares, por Rita Fátima Alves, Deivison Garcia Braga;
- A Dança do Boi-Bumbá Tradicional de Parintins: o registro sob olhar do sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento, por Mônica da Silva Souza;
- Danças Populares em Casa: reflexões de uma bailarina sobre processo de criação durante a Pandemia, por Natiele Meirelles Martins;
- Reflexões iniciais sobre a atuação profissional do coreógrafo no meio tradicionalista gaúcho, por Ederson Zaneti Vergana;
- A dança do Tatu com Volta no Meio e suas transformações estéticas: uma investigação sobre o conceito de tradição na estética das danças tradicionais gaúchas, por
- Frevolé, por Mônica Ferreira Luquett, Cláudia Fragale;
- A dança no processo Ritual Baniwa, por Iasmine Orleans Monteiro, Yara dos Santos Costa Passos;
- O movimento das saias nos corpos dançantes da cultura popular tradicional, por Lorennys Beatriz Pérez Pérez, Elaine Aristóteles Moreira, Mônica Ferreira Luquett;
- Níveis de aptidão física de bailarinos amadores do “Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos": um estudo de caso, por Giulia Milanez.

Foram adotadas três questões disparadoras para o trabalho de socialização das pesquisas em cada sala, que são: 1) Quais estratégias de sobrevivência estes coletivos estão adotando/pensando (mestres/mestras, grupos, coletivos, associações, etc...)?; 2) Quais são as nossas inquietações, perguntas e desejos atualmente enquanto CT?; e, 3) Que danças e pesquisas (populares, étnicas, folclóricas, tradicionais, etc...) poderão compor o nosso por-vir?

É necessário destacar a importância da participação das professoras convidadas no planejamento prévio das atividades do Comitê, compondo uma adesão realmente coletiva e compartilhada, assim como a participação das e dos diferentes pesquisadoras e pesquisadores que vem participando e contribuindo com a construção deste espaço de pesquisa em Danças Populares no Brasil.

ISSN: 2238-1112

Durante os três anos de atividades do Comitê, foram realizadas duas ações importantes e que servem como mote de caracterização do grupo das pessoas pesquisadoras em danças populares que vem participando e contribuindo na consolidação deste espaço que são a confecção de um estandarte representativo do grupo e a homenagem aos mestres e mestras de culturas populares, folclóricas e tradicionais. O estandarte, que é um símbolo bastante importante nestes contextos e serve para identificar entidades, coletivos e agremiações como escolas de samba, grupos de jongueiros, coletivos étnicos em geral, quadrilhas, etc. Foi produzido coletivamente em formato físico (em 2019, no evento presencial, em Salvador) e em formato digital (nas edições de 2020 e 2021, quando ocorreram os eventos *on-line).* A Homenagem aos Mestres e Mestras Populares é uma iniciativa que surgiu dentro dos trabalhos reflexivos do Comitê e vem sendo recorrentemente praticada a cada ano, quando são relembrados diferentes Mestres e Mestras de culturas populares e saberes e fazeres tradicionais de todas as regiões do nosso país, que merecem ser destacados e exaltados, em vida e/ou em memória, pela importante contribuição que exercem ou exerceram em suas comunidades. Estas duas iniciativas têm se configurado como gestos habituais e simbólicos deste grupo que compõe o referido Comitê em prol da causa da Cultura Popular Brasileira.

4. Reflexões e encaminhamentos: o futuro do CT

Ao final do ciclo inicial de existência do Comitê Temático “Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos” (2019 a 2021), os pesquisadores e as pesquisadoras participantes reuniram-se para refletir e projetar os interesses do grupo para o próximo ciclo que se inicia (2021 a 2023)[2].

A partir das reflexões estabelecidas, foram aglutinados alguns interesses que se configuram como possibilidades de encaminhamento a serem projetados neste período vindouro, dentre os quais destacamos alguns a seguir:

- construção/manutenção de um formato do CT que permita manter várias salas com temáticas afins, nas quais graduandos e pós-graduandos possam interagir, assim como assegurar a presença de mestres e mestras populares nos

[2] O Comitê foi aprovado na última assembleia da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança, realizada em Junho de 2021, para realização de atividades no próximo biênio, juntamente com os demais comitês.

encontros do Comitê a cada ano, de acordo com cada região em que forem acontecer os eventos presenciais;

- realização de um evento preparatório, tal qual uma pré-conferência *on line* com formato que permita uma preparação para o Congresso da ANDA e que pode incluir oficinas e parcerias com projetos de diferentes lugares do Brasil;
- realização de *lives* periódicas em que cada grupo ou instituição parceira possa colaborar com temáticas associadas aos interesses do Comitê;
- busca por parcerias em eventos e ações com universidades e instituições em confluência com a ANDA e o CT;
- estudo sobre possibilidade de formatos híbridos de participação e apresentação, mesmo após o retorno das atividades e eventos presenciais;
- projeção/criação de momentos para a prática de danças populares, para além dos trabalhos teóricos;
- criação de espaços de partilha de materiais entre os e as pesquisadoras e os pesquisadores do Comitê, assim como socialização dos contatos;
- manutenção de homenagem dos mestres e mestras populares;
- recomendação do movimento Encontro de Saberes junto às universidades parceiras;
- incentivo ao oferecimento dos títulos de Honoris Causa e Notório Saber a Mestres e Mestras Populares;
- apoio ao Movimento (RE)volta MINC;
- criação de um documento direcionado para cursos de educação básica à educação superior sobre a inserção das temáticas folclóricas e populares nos currículos e planos; e
- avanço e consolidação de uma relação dialógica entre o conhecimento acadêmico e os saberes orais advindos de tradições ancestrais, contemplando a cultura de povos originários, indígenas, quilombolas, povos do terreiro, ribeirinhos, entre outros, a fim de reconhecer a magnitude de referências artísticas e culturais não eurocêntricas, não hegemônicas, não canônicas nas diferentes linhas e espaços de atuação dos pesquisadores e das pesquisadoras do Comitê Temático.

Destacamos que, durante os diferentes momentos de atividades do Comitê Temático, foi e tem sido bastante enriquecedor e plural o momento de encontro, representando a diversidade cultural da qual somos constituídos em

ISSN: 2238-1112

termos de danças populares no Brasil. Cabe destacar, assim, o entendimento sobre o valor das experiências práticas no campo da cultura popular como modo de reconhecimento de tais poéticas no âmbito do corpo e do gesto.

Em seu primeiro ano de existência, ainda na modalidade presencial, foram propostas diversas atividades e vivências práticas e de fruição, permitindo aos participantes (e outros interessados que circulavam pelo evento e acabaram se integrando ao grupo) conhecer melhor as pesquisas dos colegas investigadores e também experimentando em seus próprios corpos os conceitos e epistemologias populares. Consideramos fundamental a manutenção destas experiências, uma vez que as vivências práticas em torno do corpo popular e brincador reforçam a compreensão da prática enquanto pesquisa.

Por fim, trazemos apontamentos realizados em conjunto pelo coletivo do CT que reforçam a necessidade de existência, manutenção e ampliação do mesmo, em que pese destacar:

- a importância da criação do Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos dentro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança do Brasil – ANDA, de forma inaugural, dando visibilidade e reconhecimento a tais temáticas no campo da dança;
- assim como o próprio CT, a importância de criação do Comitê Temático Dança e Diásporas Negras, pelos mesmos motivos;
- a necessidade do debate em torno das danças populares, folclóricas, étnicas, parafolclóricas, estilizadas, de projeção, de matriz cultural, de modo a refletir e atualizar tais conceitos no cenário da contemporaneidade;
- o valor intrinsecamente educativo das manifestações populares e a grande presença destas poéticas no contexto da escola, especialmente, mas também em outros espaços educativos de característica não-formal, reforçando a pedagogia do popular e ainda a presença da dança na escola, muito considerada por meio das danças populares/folclóricas;
- o crescente paradigma relacional da espetacularização versus a mercantilização de muitas danças, festas, folguedos e manifestações populares, entendido, entre outras coisas, também como estratégia de sobrevivência e divulgação das manifestações, caminho este que possivelmente não tem volta, dado o cenário que presenciamos atualmente;

ISSN: 2238-1112

- o êxito na metodologia debatida, escolhida e desenvolvida coletivamente pela coordenação do Comitê Temático, juntamente com os demais participantes, a qual permitiu equalizar a qualidade do tempo com a qualidade das discussões, bem como criar estratégias positivas para integrar o grupo e ao mesmo tempo (re)conhecer e valorizar cada pesquisa apresentada e cada pesquisador e pesquisadora;
- a potência das danças populares como poética que se presta como articuladora temática e reflexiva para diferentes discussões da pauta contemporânea como os estudos de gênero, de raça e etnia, de identidade, de espetáculo, de mídia, de política cultural, de mercado, de internet e redes sociais, de ensino e educação, de cena e criação, entre muitos outros; e
- a necessidade de continuidade das atividades do CT, de modo a cumprir um papel importante de existência, visibilização, ampliação e fortalecimento do debate com vistas à consolidação do mesmo nos próximos anos, seja no aprofundamento de pesquisas, criação de redes de cooperação e trabalho entre pesquisadores e instituições e mesmo a manutenção da bandeira popular como estandarte político necessário para a arte, a dança e a cultura em nosso país.

Na condição de coordenadores do Comitê Temático “Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos”, cabe a nós registrar que foi e tem sido uma grande responsabilidade e, ao mesmo tempo, satisfação de estarmos juntos construindo este espaço com estes e estas colegas. Fica o nosso agradecimento pela qualidade e relevância do trabalho coletivo que está sendo construído e realizado por cada uma e cada um que viveu este Comitê ao longo do primeiro triênio e que viverá o ciclo que agora se inicia.

Viva o Folclore! Viva às Culturas Populares! Muito obrigado a todes!

Thiago Silva de Amorim Jesus
UFPel
thiago.amorim@ufpel.edu.br
Professor no Curso de Dança-Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em História (UFPel). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UNISUL) e Licenciado em Dança (Unicruz). Vice-Líder do Grupo de Pesquisa ÔMEGA-Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq). Diretor da Abambaé Cia de Danças Brasileiras.

Marco Aurelio da Cruz Souza
FURB
marcoaurelio.souzamarco@gmail.com
Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, Portugal. Professor e coordenador do curso de licenciatura em dança da Universidade Regional de Blumenau - FURB. Coordenador do Grupo de Danças Alemãs da FURB. Pesquisador do grupo de pesquisa “Arte e estética na educação”.

Referências

ACSELRAD, M. Dançar no mundo, dançar o mundo: a peleja das danças populares e tradicionais contra o Estado. In: Instituto Festival de dança de Joinville e Thereza Rocha (Orgs.). **Graduações em dança no Brasil**: o que será que será? Joinville: Nova Letra, 2016. 412 p.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SILVA, Thiago de Amorim Jesus; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; MACARA, Ana. **Saberes-fazeres em danças populares.** Salvador: ANDA Editora, 2020.

PORTAL ANDA. Site da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança. 2021. Disponível em:< https://portalanda.org.br/ > Acessado em: 02 Ago 2021.

ISSN: 2238-1112

O lugar de fala das mestras: espaços de experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística

Alcinéia Soares dos Santos (UFBA)
Dr. Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: O presente estudo aborda o protagonismo de mulheres que ocupam o papel de mestras das Danças Populares a partir do seu lugar de fala. Trata-se de uma pesquisa embrionária de mestrado, que objetiva evidenciar o ativismo das mestras. Essa pesquisa tem caráter exploratório, envolvendo levantamento bibliográfico e análise de exemplo prático. Espera-se fomentar o debate a favor da assunção de mulheres ao posto de mestras e sublinhar suas contribuições ao empoderamento feminino, em sua dimensão social, política e cultural. Para ilustrar a intervenção dessas mestras nas suas comunidades, são apresentados os trabalhos das Mestras de Nação de Maracatu de Baque Virado, Joana e Karen de Recife (PE) e das Mestras de Capoeira Angola, Janja e Paulinha de Salvador (BA). Nesta perspectiva, é importante alargar os espaços das mulheres nessas manifestações, bem como enaltecer a transmutação do corpo brincante em corpo político, em prol da luta contra as desigualdades de gênero.

Palavras-chave: DANÇAS POPULARES. MESTRAS. SEXISMO. LUGAR DE FALA.

The place of speech of the masters: spaces of social, temporal, symbolic experience and artistic resistance

Abstract: The present study approaches the protagonism of women who occupy the role of popular dance mestras from the point of view of their place of speech. This is an embryonic master's research, which aims to highlight the activism of the masters, with an exploratory character, involving bibliographic research and analysis of a practical example. It is expected to foster the debate in favor of women assuming the position of masters and to underline their contributions to female empowerment, in its social, political, and cultural dimensions. To illustrate the intervention of these mestras in their communities, the work of Maracatu Nação mestras Joana and Karen from Recife (PE) and Capoeira Angola masters Janja and Paulinha from Salvador (BA) are presented. From this perspective, it is important to widen the spaces for women in these manifestations, as well as to praise the transmutation of the playing body into a political body, in favor of the fight against gender inequalities.

Keywords: POPULAR DANCES. MASTERS. SEXISM. PLACE TO SPEAK.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Questões de Gênero x Lugar de Fala

O presente estudo aborda o protagonismo de mulheres que ocupam o papel de mestras da cultura popular, sobretudo nas Danças, com ênfase no seu lugar de fala. Trata-se de uma pesquisa embrionária de mestrado que problematiza o número reduzido de mestras na liderança dos grupos artísticos da cultura popular. O estudo ora proposto enfatiza a contribuição das mestras no empoderamento feminino, dentro dos folguedos[1] e demais manifestações culturais que envolvem a dança. Assim como, nas demais instituições sociais onde as relações de poder têm sido explicadas a partir do patriarcado, há fortes indícios de que esse fenômeno seja a razão que faz prevalecer a figura dos mestres em detrimento das mestras. Esse sistema social de dominação masculina sobre as mulheres, se estrutura de modo determinante na distribuição desigual do exercício do poder feminino.

> [...] É caracterizado por uma autoridade imposta institucionalmente, do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar, permeando toda organização da sociedade, da produção e do consumo, da política, à legislação e à cultura. (BARRETO, 2004, p. 64)

A abordagem metodológica tem como base a pesquisa de caráter exploratório, levantamento bibliográfico e análise de exemplo prático. Espera-se com essa pesquisa fomentar a luta contra a opressão de gênero dentro desse *locus*, reconfigurando-os como espaço de insurgência. Nesse alcance, entender como a participação feminina em manifestações dançantes da cultura popular, como Maracatu de Baque Virado[2] e Capoeira Angola[3], assim como nas demais esferas

[1] Atividade ritual que se expressa como manifestação coletiva composta de elementos dramático, musical e coreográfico. Em geral, organiza-se ao longo de reuniões periódicas para os ensaios dos integrantes, que são mais ou menos constantes. A divisão de trabalho e a hierarquia interna dos grupos exigem certa permanência, contribuindo para a manutenção de um padrão básico. O folguedo integra dimensões festivas, musicais, estéticas e dramáticas. O componente dramático, nem sempre explicitamente encenado, é sempre identificável nos trajes especiais, na organização de danças, cantorias, embaixadas, cortejos e na existência de personagens. As apresentações ocorrem em ruas e praças públicas, ou em terreiros e estádios, especialmente nos dias de festas do calendário litúrgico ou profano. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/>. Acesso em 06 de Dez. 2020.

[2] O brinquedo, ou folguedo, é praticado por grupos chamados *nações,* e tem como período principal de sua festa o carnaval. Ainda que todas as nações de maracatu tenham ritmo, dança e certas estruturas e referências comuns, cada uma tem nuances específicas em sua música, passos, versos, referencial simbólico, formas de organização e liderança, presença de concepções espirituais e religiosas. (TSEZANAS, 2010. p.7)

[3] Capoeira de ritmo lento e movimentos feitos bem devagar. A roupa exigida pela capoeira estilo angola compõe-se de calça de cor marrom e camiseta amarela com o símbolo do grupo. A roda é muito silenciosa; apenas os cantores cantam; os demais apenas acompanham o jogo.

ISSN: 2238-1112

sociais, se observa o lugar de fala reduzido das mulheres em diferentes contextos da sociedade brasileira.

Com uma presença maciça nessas manifestações dançantes, grande parcela dessas mulheres permanecem por anos ocupando lugares submissos, em alguns casos, sem nunca cogitar promoções a cargos de maior prestígio. Deste modo, é o que se constata relativo às mestras da cultura popular. Algumas delas chegam até a integrar o corpo administrativo das agremiações, na função de coordenadoras ou presidentas, mas em número também reduzido. Sua participação expressiva ainda se resume a brincantes[4] dos folguedos, como ocorre nos Maracatus. Em se tratando da capoeira, a participação maior das mulheres se dá como alunas dessa manifestação cultural.

Ainda que as mulheres tenham conseguido algumas conquistas, como a de compor a ala de percussão nos Maracatus, e serem promovidas a treinés (quando se é aluno/a, mas já treina outras pessoas) e contramestras na Capoeira, lugares outrora dominados pelo público masculino, há muitas barreiras que dificultam a chegada das mulheres ao posto de mestras dessas manifestações. Uma delas diz respeito à rejeição dos homens que não aceitam ser liderados por mulheres.

Outra questão que merece destaque, se relaciona ao fato de se outorgar às mulheres atividades referentes aos cuidados do lar. Situações que revelam o machismo estrutural que historicamente assola a sociedade brasileira, fruto do padrão de poder vigente cujo sustentáculo é o sistema capitalista e patriarcal que assegura aos homens o papel de dirigentes, portanto, de comandar as mulheres, e a estas cabe a função de execução das tarefas e obediência ao poder patriarcal de comando. "As mulheres são 'amputadas', sobretudo, no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatas, apaziguadores" (SAFIOTTI, 2004, p. 35).

Esse tipo hierárquico de relação, conhecida como sexismo, atravessa a sociedade como um todo, alcançando as culturas populares e atingindo as mulheres de forma bem semelhante. Como pode ser constatado em premiações para reconhecimento de novos mestres e mestras da cultura popular proposto em editais

[4] "Brincante: termo difundido em diversas regiões do país que vem sendo reconhecido como uma convenção entre praticantes e pesquisadores dessas danças contemporaneamente. Na prática dessas expressões cultuais todos os envolvidos são considerados como dançadores, cantadores, tocadores e se denominam brincantes." (NEVES, 2016, p. 27).

ISSN: 2238-1112

previstos no Plano Nacional de Cultura (PNC)[5] que através de Projetos de Lei (PL)[6] concedem auxílio financeiro a mestres e mestras da Cultura Popular. No 4º Prêmio Mestres da Cultura Popular de Belo Horizonte, dos treze premiados na categoria Rituais/Festejos/Celebrações**,** onde estão incluídos os grupos tradicionais de Danças Populares, somente quatro mulheres aparecem na lista[7].

Porém as mulheres ao longo da história tem criado estratégias para driblar essa primazia masculina e romper com suas consequências nefastas. E não se quer aqui se referir ao feminismo hegemônico, movimento filosófico, social e político que surgiu na metade do século XIX, inspirado nos ideais iluministas da Revolução Russa e da Revolução Americana, como expressão da luta pela igualdade de gêneros e participação das mulheres nos espaços de decisão. Muito antes desses eventos, as mulheres já se organizavam com o objetivo de diminuir a opressão de gênero, e através de subterfúgios ocupar espaços que lhes eram proibidos.

Nessa perspectiva, convém citar como se deu a participação das mulheres na capoeira. Estas para fazerem parte das rodas precisavam utilizar-se de pseudônimos, pois estes dificultavam a identificação dessas mulheres. A consequência do uso dos pseudônimos pelas mulheres na capoeira deu origem aos personagens célebres da capoeira da época, vale citá-los: Calça Rala, Satanás, Nega Didi, Maria Para Bonde e Maria 12 Homens, acredita-se que essas mulheres fizeram história na capoeira no passado e no presente. Essas mulheres e outras dessa época foram consideradas socialmente, mulheres masculinizadas, violentas e até perigosas.

> [...] Apesar de serem poucos, no final do século XIX e ainda nas primeiras décadas do século XX, encontramos registros da presença das mulheres na capoeiragem, em que participavam de disputas corporais com homens. Maria 12 Homens, Calça Rala, Satanás, Nega Didi, Maria Pára o Bonde, Júlia Fogareira, Maria Homem, Maria Pé no Mato, dentre outras mulheres 'desordeiras', 'valentonas' que tinham 'a pá virada', aparecem na história convivendo no meio da malandragem das rodas da Capoeira, nas brigas de ruas com golpes de navalhas, facas e cacetes, sofriam repressão policial e

[5] "É um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais." Disponível em <https://http://pnc.cultura.gov.br/>. Acesso em 08 de Maio de 2021.

[6] Um projeto de lei ou uma proposta de lei é um conjunto de normas que deve submeter-se à tramitação num órgão legislativo com o objetivo de efetivar-se através de uma lei. Os projetos de lei são feitos por membros do próprio órgão legislativo. Disponível em:<https://www12.senado.leg.br/orcamento/glossario/projeto-de-lei-pl>. Acesso em 01 jul 2021.

[7] Prêmio Mestres da Cultura Popular – 4º Prêmio Mestres da Cultura Popular 2020. Disponível em: < https://bit.ly/2JxtZ3k> Acesso em: 05 de Dez 2020.

ISSN: 2238-1112

> viravam notícias de jornais locais. A imprensa, por sua vez, denunciava o comportamento moral dessas mulheres, com o intuito de repreendê-las a não provocar esses comportamentos nas mulheres da alta sociedade. (BARBOSA, 2005; OLIVEIRA; LEAL, 2009; SOUZA, 2010; MENEZES, 2008 apud FILHO e MURICY, 2016, p.45).

São poucos os estudos a respeito dessas mulheres, o que impede que se possa traçar um perfil e/ou avaliar com precisão a atuação delas no âmbito da Capoeira. Além disso, há uma questão problemática: a atribuição delas a prováveis trejeitos masculinos. No entanto, Filho e Muricy (2016) apontam que:

> Elas participavam ativamente da vida urbana em cidades como Salvador, Rio de Janeiro e Belém do Pará, sendo consideradas pela sociedade burguesa como 'vagabundas'; foram mulheres pobres, despossuídas, que em sua vida privada eram mães, esposas, donas de casa, trabalhadoras e tiveram um papel fundamental na conquista do espaço público. São mulheres negras libertas, fortes, corajosas, que travaram a luta nas ruas, incomodando a (des)ordem pública, no enfrentamento político pela garantia de viver e desfrutar socialmente do labor do seu suor, à custa da repressão policial; vítimas da segregação social, opressão e machismo, faziam o uso de seus corpos para reivindicar e legitimar seu espaço social (BARBOSA, 2005; OLIVEIRA; LEAL, 2009 apud FILHO e MURICY, 2016, p. 45)

Vários exemplos revelam que as mulheres sempre estiveram à frente dos movimentos sociais, de luta e resistência contra o modelo de sociedade machista e patriarcal. Assim, as mulheres ex-escravizadas, diferentemente das mulheres brancas submetidas a domesticidade burguesa, estavam nas ruas como doceiras, quitandeiras, lavadeiras, cozinheiras, prostitutas, escravas de ganho, ou forras e libertas, o que possibilitou a elas aprenderem um código vinculado às ruas, e a criar várias estratégias de sobrevivência, criando canais de comunicação sócio-político, ou seja, se organizando em movimentos sociais.

> Foram essas mulheres que transmitiram para suas descendentes do sexo feminino, nominalmente livres, um legado de trabalho duro, perseverança e autossuficiência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual – em resumo, um legado que explicita os parâmetros para uma nova condição da mulher. (DAVIS, 2016, p. 41)

Esse movimento tem sido considerado por algumas pesquisadoras como Thaís Alves Marinho e Rosinalva Correa da Silva Simoni (PUC – Goiás)[8], como uma categoria conceitual de feminismo, no entendimento de que o embrião das demandas feministas já haviam sido plantadas desde os "feminismos de terreiros" no Brasil. Para Ferreira (2016) trata-se de um feminismo negro situado: localizado e

[8] Coordenadora e pesquisadora, respectivamente, autoras do Projeto de Pesquisa intitulado Entre ocultações e esquecimentos historiográficos: mulheres negras em Goiás (GO) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. (PUC – Goiás, 2021/1 até 2023/2).

enunciado filosoficamente desde os terreiros, inspirado no conceito de 'colonialidade do poder', tal como proposto por Quijano[9]. Essa proposição parte do questionamento do autor a leitura do candomblé enquanto um 'matriarcado' que segundo ele seria uma ideia imposta pela agenda feminista eurocêntrica que numa relação regulatória entre a academia e o 'mundo das práticas' acaba por abolir uma alternativa negra candomblecista.

> O meu argumento central prende-se à percepção de que as teorias feministas [euroamericanas] que lançaram os primeiros olhares ao candomblé-matriarcado [fixando-lhe uma conceituação hoje predominante no ethos acadêmico dos estudos afro-brasileiros] advêm de uma situação epistemológica da mulher radicalmente diferente da posição da mulher negra à sombra do passado escravocrata-colonial. Ao desconsiderarem o contexto da alteridade epistemológica dos terreiros – nomeadamente, o da mulher negra desde o candomblé –, os discursos referentes à emancipação feminina originários do eixo euro-americano correspondem à replicação da 'colonialidade do poder' quijaniano (2000). Esta correspondência fica ainda mais evidente ao considerarmos a inclinação brasileira ao modelo civilizatório Europeu, ao início do séc. XX, junto à produção sociológica de estudos que, naquela época, relativizavam o peso da escravatura nas proposições da identidade nacional. (FERREIRA, 2016, p. 165)

Nesta mesma perspectiva, surge o feminismo angoleiro pensado pelo Grupo Nzinga[10] que foi criado pela Mestra Janja[11], ao lado da Mestra Paulinha[12] e Mestre Paloca[13] com a intenção de repensar a presença das mulheres na Capoeira Angola a partir de mudanças na concepção da "tradição" ensejada tanto na prática como na reconstrução do discurso. Essa iniciativa tem influenciado vários grupos e coletivos de capoeiristas, não se restringido às mulheres, que através de organizações coletivas (oficinas, encontros, vivências, festivais) vem pensando nas estratégias de enfrentamento na busca por identificar como o machismo se

[9] O sociólogo peruano Aníbal Quijano, membro-fundador do grupo Modernidade/Colonialidade — M/C, foi um dos principais pesquisadores do pensamento decolonial. Ao longo de seus 90 anos de idade tornou-se referência da ciências sociais latino-americanas pela conceituação de colonialidade do poder. [...] deixando um legado que se expande para academia e para a política da América Latina. Disponível em < https://bit.ly/2UdN1AJ>. Acesso em 29 Jun 2021.

[10] Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil (INCAB/Grupo Nzinga) que tem a finalidade de pesquisa e difusão da Capoeira Angola e demais tradições educativas da matriz banto africana a ela vinculada (artigos e monografias sobre Capoeira Angola e suas interfaces educacionais e sociológicas) promoção social educação e anti-racismo. Disponível em: < http://nzinga.org.br/pt-br/instituto_nzinga>. Acesso em 29 Jun 2021.

[11] Rosângela Araújo é mestra de capoeira e professora universitária do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia/UFBA. Graduada em História pela Universidade Federal da Bahia/UFBA, possui Mestrado e Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo/USP. É Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher/NEIM (UFBA) e pesquisadora do A Cor da Bahia.

[12] Paula Barreto é professora adjunta do departamento de Sociologia na UFBA e mestra no grupo Nzinga

[13] Paulo Barreto é geógrafo e arte-educador. É mestre no grupo N´zinga.

apresenta e principalmente está se reproduzindo na Capoeira, e assim denunciar o sexismo, de maneira a provocar impacto na estrutura patriarcal dessa manifestação cultural.

> A participação das mulheres está associada à construção de outras narrativas com novos sujeitos políticos, reconstruindo as categorias 'mulher' e 'homem', 'feminilidade' e 'masculinidade', não como unidades homogêneas e isoladas. Mestra Janja afirma que o feminismo angoleiro é uma possibilidade de reestruturação, identificação e re-identificação social. Refletir sobre a contribuição dessa prática política é justamente pensar em um feminismo que agregue, como a formação de coletivos entre pessoas, sem binarismos e sexismos, que não isole as mulheres. É uma proposta de feminismo feito junto, com homens e outros sujeitos que não se reconhecem e nem se identificam nos papéis padronizados socialmente e estabelecidos para os comportamentos de ser masculino e ser feminino. (PINHEIRO, 2019, p. 94)

Ambas as categorias de feminismo negro servirão de base de análise para as relações de gênero neste estudo, tendo em vista que seu objetivo se volta para investigar o lugar de fala de mestras de duas manifestações dançantes específicas da Cultura Popular: Maracatu de Baque Virado e Capoeira Angola. Práticas que estabelecem relações de identificação por abranger uma determinada religião (Candomblé), e pelo fato de estarem inseridas em comunidades periféricas, nestas a população é composta majoritariamente por pessoas negras. Assim, essas duas práticas têm a dança como uma de suas expressões representarão as agremiações que em conformidade com o dinamismo da cultura popular se atualizam e se contrapõem ao padrão de poder hegemônico ao incluírem mulheres nos espaços de decisão.

Importante se faz aqui destacar uma demanda implícita ao feminismo negro: o emprego do conceito de Interseccionalidade que foi cunhado por Kerbelè Crenshaw[14] (2002) que traz a compreensão que há particularidades que afetam as mulheres diferentemente, reconhecendo as interconexões entre raça, classe, gênero e sexualidade. Compreensão que se contrapõe a ideia da mulher como sujeito único, idealizada pelo feminismo hegemônico, partindo-se da premissa que

[14] O conceito de interseccionalidade foi sistematizado pela feminista norte-americana Kimberlé Crenshaw, e inaugurado por ela em artigo publicado em 1989, Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas. Em 1991, a autora reaplicou o conceito no texto Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres de cor, ao discutir e descrever sobre a localização interseccional das mulheres negras e sua marginalização estrutural. A autora em questão propõe seu uso como uma metodologia a ser utilizada para enfrentar as causas e efeitos da violência contra a mulher nas comunidades negras. Ressaltamos que é um conceito que nasce nas ciências jurídicas, área de formação de Crenshaw. (ASSIS, 2019, p. 19)

mulheres negras por sua condição social têm vivências, experiências e demandas distintas por serem atravessadas pelo racismo.

> Os feminismos negros, enquanto movimentos sociais, começam por questionar justamente a categoria mulher como uma unicidade. E fazem isso, principalmente, destacando a categoria raça para demonstrar as diferenças em ser lida como mulher negra em uma sociedade que, para além de ser sexista, é também racista. (ASSIS, 2019, p. 13)

A partir dessa perspectiva feminista, negra e decolonial, buscar-se-á abrir espaço para que as vozes de mestras sejam ouvidas e levadas a sério, ou seja, exerçam seu lugar de fala, aqui entendido como a tomada de consciência do papel dos sujeitos nas lutas, como protagonista ou coadjuvante no âmbito do debate social, destacando as condições sociais em que foi produzido o discurso e como ele está inserido em uma hierarquia de privilégios. As mulheres negras historicamente ocuparam o último degrau na escala de privilégios, ficando atrás do homen negro, da mulher branca e do homem branco respectivamente. “Pensar o lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida[15] como violenta” (RIBEIRO,2019, p.89).

> Portanto, garantir espaço para que grupos que nunca antes tiveram oportunidade de falar sejam ouvidos é um dos maiores achados da perspectiva do lugar de fala. A ampliação desses lugares para falar e ser ouvido significa, entre outras coisas, a transformação do curso da história já que uma narrativa contada pelos ‘vencedores’ não representa a mesma história vivida por aqueles que foram ‘vencidos’. (ASSIS, 2019, p. 43)

Nas figuras da Mestra Janja (Grupo Nzinga), da Mestra Karen (Nação de Maracatu leão Coroado) e da Mestra Joana (Nação de Maracatu Encanto do Pina e Baque Mulher) que têm suas práticas orientadas pelos fundamentos do candomblé onde é comum a atuação de mulheres nos espaços de poder, problematiza-se o lugar de fala das mestras das Danças Populares como espaços de experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística. Ao delinear o caminho por elas traçados para conquistar e se manter nesse espaço outrora restrito aos homens, abre-se brecha para ampliar o debate não apenas em relação a inclusão de

[15] Jacques Derrida (1930-2004) foi o criador da teoria da desconstrução, divulgada inicialmente nos anos 60, uma metodologia que propõe uma análise particular dos textos. O pensador também é tido como um dos grandes intelectuais do pós-estruturalismo. Disponível em:<https://www.ebiografia.com/jacques_derrida/>. Acesso em 27 Jun 2021.

ISSN: 2238-1112

mulheres nos espaços de poder, mas, sobretudo de mulheres atravessadas pelos marcadores sociais (gênero, raça, classe e sexualidade)[16].

Trata-se aqui de situar a contribuição de mestras dessas duas manifestações da cultura popular nas práticas feministas, direcionadas pelas reflexões acerca do papel da mulher negra nas questões de gênero arquitetadas por aquelas que reivindicam tal espaço ao tecer críticas aos feminismos hegemônico, em geral liderados por mulheres brancas de classe média e que consequentemente atendiam os anseios de seus lugares sociais. Neste sentido, entender como essas mulheres têm se apropriado do legado das feministas negras estrangeiras Soujorne Truth, Audre Lorde e Angela Davis, bem como das feministas brasileiras Lélia Gonzales, Beatriz Nascimento, Neuza Santos Souza, Sueli Carneiro, Luiza Bairros e tantas outras que fizeram história na luta contra o sexismo, machismo, misoginia e racismo, ainda que de maneira inconsciente, para emancipar as mulheres de sua comunidade.

> O movimento feminista, sobretudo aquele que foi construído a partir do rompimento com a ideia universal da categoria mulher, ou seja, ressignificando categorias diversas de mulheres pela premissa da interseccionalidade – negras, indígenas, latino-americanas e mulheres de cor ou não brancas, entre outras – é que acaba por reestruturar as bases iniciais para o entendimento e aplicabilidade, bem como para a detecção das fissuras e distorções que necessitavam de atenção. Essa concepção é fundamental para pensar as desigualdades por uma perspectiva de gênero, partindo dos lugares sociais das mulheres. (BERTH, 2019, p. 35)

Usar do lugar de mestra da cultura popular para reivindicar a presença feminina nos espaços de poder, também pode influenciar o protagonismo feminino nos demais setores sociais. Enquanto coadjuvantes como corpo brincante[17], costureiras na confecção das indumentárias e artesãs na construção de objetos cênicos, acessórios e ornamentações, as demais integrantes desses grupos podem vislumbrar exercer a função de mestra da cultura popular. Assim, essas mestras podem perceber a necessidade de ampliar o seu campo de atuação nas diferentes esferas da sociedade, sejam elas de ordem política, econômica, religiosa ou

[16] Faz-se necessário esclarecer que embora esse estudo apresente como exemplo prático o trabalho de mestras negras e por consequência se opte por analisar as questões de gênero a partir do feminismo negro, não se pretende eximir da discussão a contribuição das mestras que não se autodeclaram negras, uma vez que elas semelhantemente são atingidas pelos marcadores sociais gênero e classe, aventados pelo conceito de interseccionalidade, já que integram as classes sociais economicamente desfavorecidas.

[17] Apesar desse termo ser designado aos folguedos, neste estudo será estendido à Capoeira, resguardadas suas particularidades, aqui entendida como jogo/luta/dança/ritual.

ISSN: 2238-1112

cultural. Daí resultam dois movimentos positivos: consciência política e consequente empoderamento feminino na sua dimensão social.

> É o empoderamento um fator resultante da junção de indivíduos que se reconstroem e desconstroem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas. Em outras palavras, se o empoderamento, no seu sentido mais genuíno, visa a estrada para a contraposição fortalecida ao sistema dominante, a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda, desde que não se desconecte de sua razão coletiva de ser. (BERTH, 2019, p. 37)

As mestras em seu exercício cumprem também a função de líderes comunitárias, estendendo suas ações para além das demandas específicas de seus grupos, trabalhando em prol da diminuição das desigualdades sociais em face dos desmandos do poder público. Emerge destacar o ativismo dessas mulheres, que comumente acumulam outras funções como o de chefes de família e/ou mãe solos, dirigentes de creches e escolas comunitárias, além de prestarem apoio à comunidade como curandeiras/benzedeiras, líderes religiosas ou ainda estão à frente de projetos sociais. Através de sua arte, elas promovem ações a favor das conquistas e garantia de direitos sociais da população dos arredores da sede de seus grupos, com um olhar atento e cuidadoso para a libertação das mulheres do sistema social de opressão.

Acredita-se que o caminho para o empoderamento feminino das mulheres em diferentes contextos sócio-culturais é transformar os espaços de silenciamento em lugar de fala. Fazendo uso do lugar de marginalidade que ocupam na sociedade, para se organizar em prol da emancipação social e assim se transformarem em protagonistas de suas histórias.

As mulheres que conseguem o êxito de se tornarem mestras da cultura popular têm o dever de a partir de suas práticas refazer narrativas, a fim de ressignificar a tradição, questionando suas limitações, para que seu legado não seja apagado como o das primeiras capoeiristas que tiveram suas vozes invizibilizadas. De acordo com Barbosa (2005) esse apagamento dificultou uma descrição mais precisa do desempenho feminino dentro dessa manifestação, antes das décadas de 70. Evoca-se, portanto, um repensar de atitude que viabilize a implicação do corpo brincante com o corpo político.

> [...] ser brincante implica também uma ação política e, entre outras características, brincar é um ato constante de resistência e de luta. Isso porque as manifestações oriundas do universo popular orbitam em uma

> lógica não apenas diferente, mas divergente da lógica do sistema hegemônico, desde as suas raízes históricas. (MOREIRA, 2015, p. 64-65)

2. Corpo Brincante x Corpo Político

Como define Silva (2010 apud CONRADO, 2004), as Danças Populares, símbolos da linguagem corporal, não são estanques, elas são expressão da contemporaneidade, ou seja, permanecem em constante atualização conforme seus atores e padrão social. Acompanham, portanto, as demandas sociais vigentes e não é diferente quando se trata das questões de gênero, tendo em vista que o patriarcado atinge todas as esferas sociais, inclusive os setores da cultura popular. “Outrossim, entendemos a cultura popular como aquela vivida e criada pelas classes populares tanto na atualidade como no passado" (PAULINO, 2015, p. 261).

Já foi pontuado anteriormente o lugar social das mulheres integrantes das manifestações dançantes do Baque virado e Capoeira Angola que em sua maioria absoluta são compostas e integradas pelas classes populares, majoritariamente formada pela população negra. Para Ribeiro (2019), o lugar social de pessoas negras restringe oportunidades. Circunstância que delibera a necessidade de se organizar ações afirmativas visando dirimir as assimetrias sociais, seja no sentido mais restrito ou em uma amplitude macrossocial. Trata-se, portanto, de demarcar essas agremiações como espaços potentes para a fomentação da luta contra a dominação masculina. Ressaltar o papel das mestras nesse embate é de extrema relevância, em virtude do legado que será transmitido às gerações futuras.

As mulheres integrantes de Maracatu de Baque Virado e Capoeira Angola estão inseridas no cenário do debate feminista, ainda que não se enquadrem como tal, uma vez que são atingidas pelos marcadores sociais de gênero, raça, classe e sexualidade, ou seja, atravessadas pela interseccionalidade, indubitavelmente pela sua condição social como exposto acima. As posturas dessas mulheres diante das problemáticas sociais contemporâneas revelam a consciência cidadã, esta requer um posicionamento político que corresponda às suas demandas sociais. Assim, é mister não ficar de fora do debate, pois a consequência pode ser a validação do lugar de silêncio do subalterno. Barbosa (2005) traz uma demonstração plausível de como a mulher na Capoeira tem se apropriado das teorias feministas para conquistar mais espaços de poder:

ISSN: 2238-1112

> Embora o feminismo não seja diretamente responsável pela presença da mulher na Capoeira, ele legitimou a reivindicação de igualdade entre os sexos, deu impulso a vários debates sobre a paridade de gêneros e garantiu novas propostas de vida para as mulheres. [...] (BARBOSA, 2005, p. 14).

"A arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora, impelindo as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que busca provocar mudanças sociais radicais" (DAVIS, 2017, p.166). Daí a importância de se expandir as atuações dos grupos de cultura popular para além das apresentações artísticas. Considera-se, portanto, a importância dessas mulheres se posicionarem enquanto sujeitos políticos capazes de fomentar a luta contra o sexismo, a favor do empoderamento na condição social. Ressalta-se o ativismo das mestras ao expandir a compreensão da arte, aqui representada pelas Danças Populares, como propulsora de transformações sociais e não apenas como estética.

> Entendemos ser uma arte, uma dança, cujo conteúdo, tema e sujeitos expressam suas identidades e leituras de mundo, de forma diferente. Para respeitar uma identificação existente no senso comum, chamaremos aqui de 'Dança Popular', reconhecendo que é uma expressão da contemporaneidade, que se atualiza dia-a-dia conforme seus próprios padrões e autores. (CONRADO, 2004, p. 38)

Essa atitude perpassa pela compreensão do corpo brincante que se relaciona com as questões políticas vigentes se configurando assim como corpo político. Trazendo outra dimensão para a sua condição participante que extrapola os interesses do simples entretenimento, muitas vezes motivado pela vontade de encontrar nesse espaço um subterfúgio diante das mazelas sociais. Uma vez que neste ambiente muitas faces dos problemas sociais se reproduzem, e pelo exposto, acredita-se que o sexismo seja um dos mais expressivos. Sendo este um determinante da condição díspar entre o número de mestras e mestres da Cultura Popular.

Deste modo, há urgência e relevância na militância dessas mulheres que seguem realizando trabalhos nessa perspectiva, ou seja, criando estratégias para se manterem empoderadas de maneira mais tranquila, bem como impulsionar outras mulheres a se rebelarem contra as desigualdades de gênero. Há assim uma reconfiguração no *locus* social das mestras como espaços de militância artística. E são muitos os exemplos pelo Brasil que reafirmam a dinâmica significativa do ativismo dessas mulheres.

ISSN: 2238-1112

A efeito de ilustração aqui será apresentada a Mestra Karen do Maracatu Leão Coroado, o mais antigo em atividade do país, sediado em Olinda. A mestra Karen é a segunda mestra de uma Nação de Maracatu de Baque Virado, o título foi concedido no ano de 2018, dez anos depois de Mestra Joana D'arc da Nação de Maracatu Encanto do Pina, localizado na comunidade do Bode em Recife (PE), ocupar a posição de primeira mulher a comandar uma Nação de Maracatu de Baque Virado. Nesta mesma direção, apresenta-se-á a contribuição da mestra de Capoeira Angola Janja, fundadora do grupo de capoeira denominado Nzinga fundado em São Paulo, com núcleos em Salvador (BA) e demais cidades brasileiras, além de outras no exterior.

A escolha dessas duas manifestações da Cultura Popular se deu por ser expressiva a participação feminina em ambas, embora se constate, que as mulheres ainda ocupam papéis coadjuvantes de rainhas, damas do paço, baianas, catirinas, entre outros personagens no Maracatu, e na Capoeira as mulheres em sua maioria exercem a função de alunas e treinés. Ainda que recentemente tenham conquistado a muito custo o direito de atuarem como batuqueiras no Maracatu e contra-mestras na Capoeira, o alcance à posição de mestra é algo ainda muito restrito. Desde modo, se enaltece as mestras, visando demarcar a importância do trabalho que elas desenvolvem na comunidade como comprovação de sua competência.

Karen Adrielly Aguiar de Souza assumiu titulação de mestra depois da morte de seu pai Mestre Afonso, este ocupou o lugar de seu avô falecido. Carvalho do Jornal digital JC conta que com apenas 18 anos Karen Adrielly causou estranhamento ao assumir a responsabilidade de reger os batuqueiros de uma nação de 157 anos e assim como Mestra Joana, foi rejeitada por muitos deles que se recusaram a regência de uma mulher, muitos insatisfeitos se desligaram do grupo. A Mestra Joana atribui o comportamento descrito ao machismo dentro dessas agremiações.

Porém essa rejeição não a intimidou, permitindo que em 2009, um ano depois de assumir a missão, ela levasse o Encanto do Pina a mudar de categoria, isto é, saiu da categoria B para A. Também criou o Baque Mulher, este um maracatu realizado e executado por mulheres. Dentre as atividades do grupo, ela discute o machismo dentro do maracatu e da comunidade, motivada pela própria experiência e pelos relatos de abusos e de violência doméstica que ouvia no diálogo com as brincantes.

ISSN: 2238-1112

Mestra Joana segue quebrando tabus, a exemplo da ousadia de colocar uma mulher tocando o atabaque, instrumento tradicionalmente reservado ao público masculino. Em sua defesa, Mestra Joana pontuou: “Para os ogans[18] foi a maior ofensa à mulher tocando timbau. Mas antes a alfaia também era proibida para mulheres e agora elas já tocam. Não há mais por que impor esses limites” (CARVALHO, 2020, p. 4). Agindo de forma semelhante a Mestra Joana, Karen segue com o objetivo de transformar a vida dos moradores da sua comunidade: “Estamos com um projeto de ativar a sede como ponto de cultura, fazer um calendário com oficinas, reforço escolar, biblioteca, investir na questão social, ter uma creche. Isso é muito importante para gente.” (CARVALHO, 2020, p. 4)

Pelos relatos de Carvalho (2020) a mais nova Mestra de Nação de Maracatu sentiu um pouco de dificuldade em se reconhecer nessa ocupação, não se percebendo com conhecimento suficiente para ser intitulada pela nação como mestra, mas é incentivada pela mãe que é presidenta do grupo. Ela também conta acerca do machismo que sofreu do seu avô, este dizia que uma mulher nunca estaria à frente de uma nação de maracatu, o que ela outorga a tradição e ao tempo vivido por ele.

> A inserção feminina nessa posição tem sido, de certo, polêmica, pois esse lugar ainda é, em sua maioria, ocupado por um homem. Entre as opiniões destacadas, esse fato apresenta diferentes justificativas, e, na maioria, as opiniões são contrárias à participação das mulheres como mestra. Isso indica que se lançar nessa posição representa, antes de tudo, um desafio para a mulher. À luz de uma análise de gênero, isso se explica pelo fato de que a mulher, ao ocupar determinadas posições, desafia as qualidades de gênero nelas investidas. No caso do maracatu nação, ainda que a entrada das mulheres em novas posições represente uma conquista, substituir o homem em papéis que implicam o exercício do poder ou o reconhecimento social significa estar suscetível a processos de tensões. (DOSSIÊ DO MARACATU, 2014, p. 142)

No caso da Capoeira, outra manifestação da Cultura Popular que tem assumido novas nuances e transformações radicais com a ocupação das mulheres nos espaços de poder, a história da Mestra Janja que em 1995 criou o grupo Nzinga, localizado na comunidade Alto da Sereia em Salvador (BA), tem fortalecido a presença feminina nas rodas. Rosangela Araújo, Mestra Janja, que também é

[18] Ogan é a pessoa responsável num terreiro de Candomblé por tocar instrumentos de percussão, que podem ser atabaque ou agogô. Ele não entra em transe e auxilia o babalorixá ou a mãe de santo da casa. O *alagbê* começa o toque e é através do seu desempenho que o orixá executa sua dança, de caça, de guerra. Disponível em: https:<//medium.com/revista-bravo/o-mais-antigo-ogan-do-brasil-c46b729c9496>. Acesso em 01 Jul 2021.

ISSN: 2238-1112

professora universitária, se uniu à Mestra Paulinha e ao Mestre Paloca para desenvolver este trabalho. “Este grupo se tornou uma referência para pensar a construção das mulheres como sujeitos políticos, conscientes de sua condição e nas estratégias de combates contra as formas de opressão de raça, sexo e classe (PINHEIRO, 2019, p. 83-84).”

Conforme a autora, o grupo se faz presente em outras cidades brasileiras como Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, bem como em outros países como México, Moçambique, Japão e Alemanha. A escolha do nome Nzinga diz respeito a uma afirmação identitária, no sentido de chamar atenção para o lugar da mulher na capoeira e se relaciona com uma reconstrução de narrativa que direciona o olhar para a condição das mulheres na capoeira. O interesse do grupo está centrado na valorização e preservação dos valores que regem a Capoeira Angola e foi criado em São Paulo, quando Mestra Janja foi realizar curso de pós-graduação.

A pesquisadora aponta como principal destaque do Nzinga o modo pelo qual a tradição é trabalhada no grupo. E informa que na pequena roda as demandas das pautas do feminismo negro e suas representatividades são destacadas. Assim, há um entrecruzamento das linhas de condução dos trabalhos das mestras Janja e Paulinha da Capoeira Angola e das Mestras Joana e Karen do Maracatu, referente ao empoderamento feminino na sua dimensão social. Dimensão importante na luta contra as violências recorrentes que vitimizam as mulheres em virtude das desigualdades de gênero.

Segundo Saffioti (2004), independentemente do nível de profundidade que o sistema patriarcal atinge as instituições, sua natureza continua a mesma. Portanto, é fundamental que as mulheres ao ocuparem esses espaços de poder trabalhem para diminuir seus impactos, pois a submissão das mulheres é o que assegura o reconhecimento do direito patriarcal dos homens na sociedade civil. Abandonar o lugar de subjugadas, subordinadas e escolher o lugar que se deseja ocupar, estar e permanecer à frente de um grupo, perpassa pela conscientização política.

Alcinéia Soares dos Santos
UFBA
alcineiasoares14@gmail.com
Licenciada em Educação Física pela UEFS; Especialista em Metodologia do Ensino e da Pesquisa em Educação Física e Esporte Escolar pela FSBA; Licenciada em Dança pela UFBA; Especialização no Curso Contemporâneo de Dança pela UFBA (em curso); Membro do grupo de Pesquisa Gira e Mestranda pelo PPGDANCA (UFBA)

Dr. Maria de Lurdes Barros da Paixao
UFRN
luluacaso@gmail.com
Líder e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem Cultura e Representação /LINC/CNPQ/UFRN. Professora Associada do Departamento de Artes da UFRN, Curso de Licenciatura em Dança. Docente Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA.

Referências

ASSIS, Dayane N. Conceição de (Nzinga Mbandi). **Interseccionalidades.** Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

BARBOSA, Maria José Somerlate. A mulher na Capoeira. ***Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies.*** Tucson (EUA), v. 9, p. 9-28, 2005.

BARRETO, M. DO P. S. L. PATRIARCALISMO E O FEMINISMO: uma retrospectiva histórica. **Revista Ártemis** - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades, n. 1, 20 dez. 2004.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

CARVALHO, Ciara. Entrevista de Mestra Joana D'arc e Mestra Karen Adrielly Aguiar de Souza em 07 de Fevereiro de 2020. Pernambuco. Jornal Digital. JC.

CONRADO, A. V. S. *Capoeira Angola e Dança Afro*: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e classe**. 1º ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo. In: **Mulheres, Cultura e política**. 1º ed. – São Paulo: Boitempo, 2017, p. 165-180.

FERREIRA, j. Flávio. Dossiê Fazendo gênero no candomblé: entre o feminismo internacional e a retórican salvacionista. Por um enunciado epistemológico desde os terreiros. **Revista Novos Rumos Sociológicos (NORUS)**. Pelotas, v. 4, n. 5, p. 158-181, jan-jun 2016.

FILHO, Vamberto; MURICY, Jalícia. Mulheres na história da Capoeira: contribuição ao necessário debate sobre mulheres nas lutas sociais. Universidade e Sociedade. Brasília, v. XXVI, n. 58, p. 42-47, 2016.

INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS: **Dossiê do Maracatu Nação**. Iphan: Recife, 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%. Acesso em 26 Jun 2021.

MOREIRA, andressa. **"Brincante é um Estado de Graça":** Sentidos do Brincar na Cultura Popular. Brasília, 2015. [101f.]. Dissertação (Mestrado em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde), Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

PAULINO, Thiago. Culturas Populares: trajetória conceituais e construção de sentido. **Revista Ambivalências**. ISSN 2318 - 3888. v. 3. n 6. p. 255-278 - Jul.Dez/2015. Disponível em: <https://tinyurl.com/y2773mp6> . Acesso em: 2 de Ago. 2020.

PINHEIRO, Camila. "Mulher na roda não é pra enfeitar"! A ginga feminista e as mudanças na tradição da capoeira angola. **Caminhos da História**. Unimontes, v. 24, n. 1, p. 82-96, jan-jun 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

SILVA, Igor F. **A Educação Física e as danças populares brasileiras de matriz africana e indígena: reflexões sobre as leis 11.645 e 10.630**. Porto Alegre, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência.** 1° ed. SÃO PAULO: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Estratégias artísticas em um processo de criação de etnoperformance inspirada no *Encuentro América Unida*[1]

Beliza Gonzales Rocha (UFPel)

Dança e(m) Cultura:poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Neste texto apresento meu processo criativo e as estratégias artísticas que utilizo no desenvolvimento da pesquisa *"Toda la piel de América en mi piel": possibilidades etnoperformativas a partir do Encuentro América Unida*. Tenho como foco investigar o *Encuentro América Unida*, projeto que envolve o folclore e as artes populares latino-americanas. Ambiente do qual faço parte e que a partir de suas ações procuro refletir sobre a cultura popular na contemporaneidade e sobre o meu papel enquanto artista-pesquisadora atuante nesse universo. Desenvolvo a pesquisa a partir etnografia performativa e do atravessamento entre etnografia, a auto-etnografia e pesquisa da prática artística. Neste texto destaco meu processo criativo e as estratégias artísticas de criação de uma de etnoperformance que se forma impregnada das minhas vivências no *América Unida*. Assim percorro três etapas: (1) produção de significados a partir de presentes que ganhei no *Encuentro*; (2) reconhecimento, aproximação e apropriação de movimentos inspirados e articulados nas diversas danças folclóricas latino-americanas apresentadas no *Encuentro*; (3) laboratório criativo a partir da ideia de dramaturgia da memória. Esse processo de experimentos me conduz para um lugar o qual recorro às memórias e vivências como estímulos criativos e procuro perceber como e de que forma eu me comunico nesse processo individual que se origina de um universo plural e coletivo.

Palavras-chave: PROCESSO DE CRIAÇÃO. ETNOPERFORMANCE. DANÇA FOLCLÓRICA. CULTURA POPULAR. AMÉRICA UNIDA

Abstract: This paper presents my creative process and the artistic strategies that I've used in the development of the research "*'Toda la piel de América en mi piel'*: ethno performative possibilities based on *Encuentro América Unida*". My focus is investigating the *Encuentro América Unida*, an artistic, educational and social project that involves folklore and Latin American popular arts. Environment of which I belong and from which I seek to think over contemporary popular culture and on my role as an active artist-researcher within this context. Nowadays, I'm developing this research based on performative ethnography, crossing itself through the ethnography, self-ethnography and research on artistic practice methodologies. In this text, specially, I've highlighted my creative process on elaborating an ethnoperformance that reveals my experiences in *América Unida's* project in three stages: (1) production of meanings from the souvenirs I received at the *Encuentro*; (2) recognition, approach and appropriation on inspired and articulated movements about different Latin American folk dances performed in the *Encuentro*; (3) creative laboratory based on the idea of memory dramaturgy. This process of experiments

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

leads myself to a symbolic place where I input memories and experiences as creative stimulation, aiming to understand how and in what manner I can communicate this individual process originated from a plural and collective context.

Keywords: CREATIVE PROCESS. ETHNOPERFORMANCE. FOLK DANCE. POPULAR CULTURE. AMÉRICA UNIDA

1. Introdução

Neste trabalho me proponho a apresentar parte do processo criativo e as estratégias artísticas que tenho utilizado no desenvolvimento da pesquisa *"Toda la piel de América en mi piel": possibilidades etnoperformativas a partir do Encuentro América Unida*[2]. Tal pesquisa está viculada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, ao Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte, e ao Projeto de Pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade.

Tenho como foco investigar o *Encuentro Internacional de Folklore y Arte Popular América Unida*[3], projeto que envolve o folclore e as artes populares latino-americanas e que promove a realização de um espetáculo de danças folclóricas, oficinas e ações em escolas e projetos sociais. Ambiente do qual faço parte e que a partir de suas ações procuro refletir sobre a cultura popular na contemporaneidade e sobre o meu papel enquanto artista-pesquisadora atuante nesse universo.

O *Encuentro América Unida* acontece anualmente em Ciudad del Plata, no Uruguai e reúne grupos de danças fólclóricas de diferentes países latino-americanos. Até 2019, foram realizadas 14 edições que envolveram a participação de artistas de 11 países. A minha aproximação com o projeto, acontece em 2015, quando passo a integrar o elenco da *Abambaé Companhia de Danças Brasileiras*, grupo sediado em Pelotas/RS, e representante brasileiro no *Encuentro*.

Ao desenvolver a pesquisa, me questiono sobre quais as possibilidades poéticas oriundas da experimentação artística inspirada em elementos pluriculturais constituintes do *Encuentro América Unida* para a construção de uma etnoperformance. E para encontrar respostas, procuro refletir e compreender de que modo o meu processo criativo, enquanto artista da cultura popular, se desenvolve afetado pelas vivências e relações que tenho com o *Encuentro América Unida*.

[2] Pesquisa orientada pelo Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (PPGAVI – UFPel).
[3] Para informações sobre o evento acesse: https://www.facebook.com/EncuentroAmericaUnida

ISSN: 2238-1112

Durante a escrita da pesquisa, me desloco por temas que envolvem a arte contemporânea, a cultura popular, as danças folclóricas, a performance e o processo criativo. Trabalho com a ideia de criação de uma etnoperformance, que se constitui da fusão dos elementos culturais vindos do universo do *América Unida*, em conjunto com a minha experiência e vivência neste ambiente.

Neste recorte da pesquisa, concentro-me nas diferentes estratégias artísticas que venho experiementando e que me levaram a compreensão e criação da obra de etnoperformance. Experimentações que envolvem a dança folclórica, a performance, elementos culturais latino americanos e minhas memórias relacionadas a minha participação em três edições do *America Unida*.

2. Desdobramentos Etnometodológicos

A metodologia da pesquisa se constitui a partir da Etnografia Performativa (GRAVINA, 2006, 2010; SANTOS, BIANCALANA, 2017) e se apoia no atravessamento metodológico entre a Etnografia, Auto-etnografia e Pesquisa da Prática Artística (DANTAS, 2007, 2016; FORTIN, 2009). Deste modo, começo a observar o universo do *Encuentro* a partir da minha prática e também dos demais atuantes, considerando as atividades artísticas e aquelas para além da cena.

Em um primeiro momento, a pesquisa se desenvolve sob o aspecto da pratica artística e coreográfica, pois começo a investigar o *Encuentro América Unida* voltando o olhar para as danças folclóricas latino-americanas. Envolvo-me neste universo enquanto investigadora que observa as ações e o processo criativo que é porposto por outros artistas. E assim trabalho com procedimentos que são característicos da etnografia. Conforme Mônica Dantas:

> [...] a maior parte das pesquisas em prática artística apresenta um caráter etnográfico, pois pressupõe um trabalho de observação e descrição de comportamentos humanos, privilegiando o ponto de vista dos participantes. Tais pesquisas se apoiam em dados etnográficos, a saber, dados empíricos que resultam da presença do pesquisador no terreno de prática, mas eles não correspondem, necessariamente, a problemáticas de ordem cultural ou social (DANTAS, 2016, p. 171).

E assim começo a investigar o universo do América Unida visando a prática dos artistas atuantes e também a minha prática, pois também faço parte dos artistas que compõem este ambiente. A investigação e a experiência no campo acabam acontecendo ao mesmo tempo e como investigadora, quanto mais me

ISSN: 2238-1112

envolvo e me vejo afetada por este ambiente, me comprometo “como instrumento, objeto e sujeito da investigação” (DANTAS, 2016, p. 171).

E quando percebo esse trânsito entre participação e observação, e me entendo como atuante do universo que estou investigando, percebo que a pesquisa também é conduzida de forma auto-etnográfica. E conforme salienta Sylvie Fortin:

> [...] se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, porque, então, não observar o observador? Porque não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência? [...] A auto-etnografia [...] se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, 2009, p. 82-83)

Atuar nesse ambiente me deu indicações para refletir sobre como o *América Unida* me afeta enquanto participante e tem me conduzido a experimentar outras dimensões artísticas na área da dança e da cultura popular. No movimento formado por essa participação-observante (WACQUANT, 2002), me vejo imersa num universo o qual sou atuante e pesquisadora, pois ao mesmo tempo em que tento perceber como se dá a prática dos outros, também busco perceber como se dá a minha prática.

E a partir desse momento, eu, enquanto pesquisadora reconheço-me como foco deste estudo, sendo “o mesmo corpo que cria, vai a campo, escreve e pesquisa” (SANTOS, BIANCALANA, 2017, p. 92). E concordando com o que dizem as pesquisadoras Camila Santos e Gisela Biancalana (2017), a minha pesquisa assume um caráter orgânico e processual, no qual a minha experiência enquanto artista-pesquisadora não se afasta da obra ou dos estudos sobre a obra.

E também começo a perceber os atravessamentos entre a pesquisa etnográfica e a performance, de modo que meu trabalho acaba sendo conduzido sob a forma artística-performativa e também escrita-reflexiva. Sendo que a reflexão parte da pequisa e cria conhecimento no desenvolvimento de um novo processo criativo.

Percebo que a pesquisa se aproxima da ideia metodológica de pesquisa etnoperformativa, considerando que viso a “performatizar os conceitos antropológicos através da experiência corporal” (GRAVINA, 2010, p. 27), permitindo que a pesquisa etnográfica adquira também dimensões performativas. Sobre a noção de “performance-etnografia”, Heloisa Gravina ira indicar que é um modo de:

> explicitar essa performatização de diferentes perspectivas em relação no encontro etnográfico, e o caráter de encenação, no sentido de um enquadramento específico, do próprio texto antropológico. [...] com o termo

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

> "performance" – a um só tempo apresentação e constituição de si através da ação – hifenizado à etnografia, visava também enfatizar a dimensão corporal desse encontro [...] tanto no campo da dança quanto no da antropologia: compreender o processo de construção de conhecimento como uma imbricação contínua das dimensões do intelectual e do sensorial. (GRAVINA, 2010, p. 27)

Convém ressaltar que minha ida a campo aconteceu na 14ª edição do *Encuentro América Unida*, entre os dias 13 e 22 de setembro de 2019. Tive como instrumentos de pesquisa o registro audiovisual, conversas com os participantes e o diário de campo, que ao longo da escrita da dissertação também se tornou meu diário de processo. Nos dias em que estive no *América Unida*, também integrei a equipe de direção artística do espetáculo, participando ativamente de todo o processo de ensaios e criação do espetáculo que foi apresentado ao público naquele ano.

Inicialmente comecei a pesquisa, focada em observar esse processo de criação, que é composto por propostas de danças folclóricas de cada país participante e também por coreografias coletivas, que são criadas nos primeiros dias do *Encuentro* quando todos os artistas já encontram-se reunidos. Porém, ao longo da pesquisa percebo que é necessário ampliar o meu olhar para todo o *Encuentro*, e assim passo a considerar não somente as ações artísticas de criação do espetáculo, mas também as ações extra-cena, como as atividades de integração e o convívio entre os participantes.

Tomo esta decisão, pois começo a entender que o ambiente que se estabelece no América Unida, influencia na construção cênica do espetáculo. Logo, percebo que este mesmo ambiente também se torna influência para a minha criação artística, nas discussões sobre cultura popular e no meu entendimento geral da pesquisa.

3. Estratégias artísticas para a construção de uma etnoperformance

Neste momento, trago para a discussão o meu processo criativo e as estratégias artísticas que estão me encaminham na construção da obra de etnoperformance. Obra que se constrói impregnada das minhas vivências no *América Unida*. Inicio a partir da ideia de um corpo que se forma e se ressignifica com e nas vivências dentro daquele ambiente, que carrega em si a experiência, e que a transforma diante da experimentação e da pesquisa. São fatores potentes

ISSN: 2238-1112

desse processo criativo: minha trajetória pessoal, meu corpo e minha experiência enquanto bailarina atuante da cultura popular brasileira e latino-americana, aspectos que se somam às minhas experiências e memórias, enquanto participante deste universo desde 2015[4].

Ao analisar o este ambiente percebo que existe um ciclo que surge nesse contexto e que ultrapassa o campo da dança, envolvendo desde a preparação de cada artista, a sua participação no *América Unida*, o retorno e segmento de suas atividades artísticas após cada edição e a preparação para outra vez integrar este universo. Neste ciclo o contato entre os participantes se mantêm como uma extensão desse universo e isso também é um fator importante para o meu processo.

Diante destes fatores que considero potentes, dou inicio à criação de uma etnoperformance que surge da fusão dos elementos artísticos, com a experiência etnográfica e auto-etnográfica, reconhecendo a experiência cultural como formadora de uma atmosfera própria que reverbera em mim e nos demais participantes. Porém para chegar neste entendimento e criação da etnoperformance, me proponho a realizar diferentes experimentos que se constituíram como uma base para a criação composta de memórias e elementos artístico-culturais.

Assim, o processo artístico se constituiu percorrendo três etapas de criação:

(1) produção de significados a partir de presentes que ganhei no Encuentro América Unida, compondo imagens e criando situações de interação ao recordar de momentos vividos;

No desenvolvimento deste primeiro experimento trabalho com a linguagem da fotografia, na tentativa de ressignificar uma série de objetos compondo imagens inspiradas em momentos de convívio entre os participantes. Esses objetos já trazem consigo vários significados, pois são presentes que ganhei dos outros participantes do *América Unida*. É comum haver a troca de presentes no *Encuentro*, então cada grupo prepara para os demais pequenas lembranças representativas do seu país.

A partir dos objetos começo a criar imagens que fazem referência à situações que do cotidiano de quem participa do *América Unida*. Trago para o

[4] Desde 2015, quando me torno integrante da *Abambaé Companhia de Danças Brasileiras (*http://abambae.blogspot.com/), tenho diferentes formas de contato com o *AU*, estando presente nas edições de 2017, 2018 e 2019, atuando nos ensaios, no apoio aos bailarinos, entre outras funções.

ISSN: 2238-1112

processo e para a pesquisa acontecimentos relativos à cena - ensaios, espetáculo, coreografias coletivas – e acontecimentos de fora da cena, que contribuem na formação deste universo.

Desta forma crio algumas séries de imagens inspiradas nas rodas de chimarrão, que estão sempre presentes nos momentos de descontração do *Encuentro*; nas celebrações e oferendas à *Pachamama*[5]*,* que é outro momento de reunião dos artistas o qual entramos em conexão com a natureza e com nós mesmos; e o figurino branco, roupa proposta para ser utilizada durante a apresentação das coreografias coletivas que propõem a ideia união entre os países em cena.

Figuras 1, 2 e 3 – Experimentos fotográficos a partir dos objetos inspiradas nas rodas de chimarrão (fig.1), celebrações à Pachamama (fig. 2) e figurino branco (fig. 3). Fotografia: Beliza Rocha, 2020.

Essa primeira etapa fugia bastante do corpo e da dança, e neste momento eu ainda não tinha a dimensão de como o trabalho se desdobraria na etnoperformance. Porém experiência de fotografar os objetos e trazer os seus diferentes significados para essas imagens contribuiu para que eu visse a necessidade de estar presente no trabalho, fosse por meio do movimento ou em interação com as imagens.

(2) reconhecimento, aproximação e apropriação de movimentos inspirados e articulados nas diversas danças folclóricas latino-americanas apresentadas no América Unida, trabalhando sob a perspectiva criativa da repetição e transformação;

Ao iniciar esta segunda etapa de experimentações, considero importante identificar, sentir e vivenciar os movimentos que são levados a cena por cada grupo participante do *América Unida*. Não tenho como objetivo reproduzir as suas

[5] Divindade cultuada pelos povos originários da região dos Andes e que está relaciona a terra e a fertilidade.

ISSN: 2238-1112

coreografias, mas sim, identificar semelhanças e diferenças nas suas poéticas e trazê-las para o meu corpo de forma ressignificada.

Desta forma, me aproximo e me aproprio destas danças a partir da repetição e transformação (FERNANDES, 2007). Considerando que “através da repetição de movimentos [...] a dança explora formalmente seus meios, bem como o poder simbólico sobre as manifestações motoras” (FERNANDES, 2007, p. 58), promovendo assim, questionamentos, reflexões e novos sentidos na produção de significados expressos em corpo-gesto-movimento.

Ao fazer este exercício, identifiquei algumas características que se assemelham entre as danças de cada país, tais como: o uso dos joelhos flexionados, o tronco em nível médio/baixo, os braços em posição de arco, o movimento das saias nos diferentes tipos de sarandeios, diversas formas de sapateios, o uso do lenço, entre outros tantos movimentos. E ao explorar essa movimentação, criei novas movimentações que trazem em si as minhas memórias de danças, pessoas e vivências do e no *América Unida*.

Figuras 4, 5, 6 e 7 – Experimentação a partir de movimentos inspirados nas danças apresentadas no América Unida. Fotografia: Beliza Rocha, 2020 (fig. 4 e 5), Ludmila Coutinho, 2020 (fig. 6 e 7).

Outro fator importante nesta etapa foi o meu deslocamento, saindo do espaço de ensaio em casa e buscando um local que me aproximasse de algum modo do universo do *América Unida*. Por estar em estado de isolamento social em razão da pandemia[6], minhas ações aconteciam prioritariamente dentro de casa. Porém em determinado momento do trabalho eu senti a necessidade de me deslocar para outro lugar, foi então que comecei a desenvolver uma relação com a Praia do Laranjal (Pelotas-RS).

[6] No primeiro trimestre de 2020 o mundo presenciou a propagação e aumento dos casos de pessoas infectadas com o vírus Sars-Cov, o que gerou a pandemia Covid-19 que se estende até o momento.

Esse deslocamento dos experimentos para a praia contribuiu de modo significativo no trabalho, pois por se tratar de um local com características semelhantes à Playa Pascual (localidade de *Cuidad del Plata* onde se encontra o alojamento do *América Unida*), mesmo distante eu me sentia conectada com aquele universo. E assim, os fatores naturais – areia, água, sol, vento – e os fatores ativados pela memória em razão da semelhança do local, também funcionavam como estímulos nessa criação.

(3) laboratório criativo a partir da ideia de dramaturgia da memória, adotando um método de seleção e sorteio de perguntas articuladas a situações vivenciadas no AU, e posterior experimentação.

Na terceira etapa de experimentações desenvolvi um laboratório criativo com base na perspectiva da dramaturgia da memória (SANCHEZ, 2010). A partir da seleção e sorteio de perguntas-estímulo comecei a compor transformando situações em movimento. As perguntas foram elaboradas a partir de uma atividade de integração realizada no *América Unida*, desta atividade resultaram algumas frases as quais utilizei neste experimento.

Sobre os processos criativos desenvolvidos sob a perspectiva da dramaturgia da memória, Sanchez (2010) irá dizer que mobilizamos:

> [...] a memória via pensamento, provocada pelo estímulo-tema, busco a eliminação de estereótipos e chavões, reconhecendo que os conteúdos que emergem do inconsciente devem ser relacionados, expressando o sentimento de pertencimento em uma construção poética (SANCHEZ, 2010, XVI).

Desta forma utilizei sete frases daquela atividade, como minhas perguntas ou estímulos-tema e a partir do sorteio de cada uma, criei sequências ressignificando as minhas memórias em movimento.

Nesta etapa começaram a surgir novos significados dentro do processo. Os objetos que antes haviam sido fotografados voltaram a participar da cena em relação direta comigo. Aqui comecei uma ideia de narrativa encadeando as sequências que estavam se formando. E da mesma forma que na experiência anterior, após a experimentação em casa me desloquei para a praia.

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

Figuras 8, 9, 10 e 11 – Exercícios a partir da Dramaturgia da Memória. Fotografia: Jéssica Carvalho, 2021 (fig. 8 e 9), Ludmila Coutinho, 2021 (fig. 10 e 11).

Diante dessas etapas de experimentos pude perceber que busquei nas minhas vivências e memórias do e no *América Unida* estímulos para a criação. Isso aconteceu tanto no trabalho inicial com os objetos, como também na identificação e ressignificação dos movimentos levados à cena e por fim, utilizando as frases de uma atividade como estímulo.

A partir dessa percepção, entro na fase final de experimentos onde procuro reunir todas essas experiências trazendo para a minha construção criativa pontos de conexão entre o unierso do *América Unida* e eu. Deste modo, consigo entender minhas ações sob a perspectiva da etnoperformance.

Na união dos experimentos considerei fatores como corpo, gesto, movimento e memórias, e cheguei em um ponto ao qual foi possível resgatar o trabalho com os objetos, com a dança e com as sensações extra-cena. Os elementos que se (trans)formam na etnoperformance, surgem de um processo individual que é originado de um universo plural e coletivo. Sendo este um processo de criação, construção, experimentação e transformação de um corpo dançante que se sente afetado e estimulado por outros corpos, outras danças, outras vivências.

No percurso de criação da etnoperformance, incialmente havia sido pensada a sua apresentação como uma obra ao vivo. No entanto, na ressignificação dos experimentos aproximei-me da linguagem da fotoperformance, que tem como resultado quatro séries que trazem em imagens a minha leitura dos elementos culturais que compõem o *América Unida*.

ISSN: 2238-1112

Figuras 12, 13, 14 e 15 – Experimento de Etno-Fotoperformance. Fotografia: Ludmila Coutinho, 2021.

Na obra de etno-fotoperformance a qual denominei "*Toda la piel de América en mi piel*[7]" apresento através das quatro séries a minha relação com o *Encuentro América Unida*, percorrendo um caminho que traz o meu encantamento pelas coreografias que vi, vejo e participo em cena; a minha relação com a diversidade cultural latino-americana que se apresenta naquele ambiente; as celebrações à *Pachamama* e o contato com as energias da natureza; e a ideia de pertencimento a esse lugar que procura não delimitar fronteiras.

4. Considerações finais

O processo de experimentos me conduziu para um lugar o qual recorri às minhas memórias e vivências como estímulos criativos que deram margem à diferentes estratégias artísticas de criação. Procurei perceber como e de que forma

[7] A frase refere-se a um trecho da música "*Canción con todos"*, de Mercedes Sosa (1935-2009). Esta canção integra o repertório do *América Unida* e foi coreografada em algumas edições do evento, sendo considerada pelos participantes como muito significativa por falar da união e relação entre os povos latino-americanos.

eu me comunico inspirada no universo do *América Unida* considerando corpo-gesto-movimento. Ao olhar este universo como um campo potente para a criação, percebo que nós, enquanto seus participantes, somos afetados pelos outros corpos, pelas outras danças e também pelo ambiente de intercâmbio cultural que se forma durante os dias de encontro e que se mantém em continuidade quando estes dias acabam.

A minha pesquisa inicia a partir da imersão nesse ambiente, enxergando-o pelo viés da etnografia e a medida em que avanço, percebo que ela se desdobra também através da auto-etnografia pois sou parte deste ambiente. E em conjunto com a metodologia etnoperformativa, desenvolvo o trabalho não somente com a observação, escrita e reflexão, mas também impregnada das vivências naquele ambiente, produzindo a partir do que ele me provoca, ativando todos os sentidos.

Deste modo, as diferentes estratégias artísticas que utilizo nesse percurso se completam e constiuem em uma base para a criação que se desdobra na etnoperformance apresentada sob a forma de etno-fotoperformance.

Beliza Gonzales Rocha - autora
UFPel
beliza.gr@gmail.com
Mestranda no PPGAV da UFPel, na Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Bolsista CAPES. Licenciada em Dança (UFPel) e Bacharel em Teatro - Direção Teatral (UFRGS). Integrante do Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel). Bailarina, Produtora e Vice-Diretora na Abambaé Companhia de Danças Brasileiras.

Thiago Silva de Amorim Jesus - orientador
UFPel
thiago.amorim@ufpel.edu.br
Professor Adjunto do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-UFPel/RS no Curso de Dança - Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV. Doutor em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina e Licenciado em Dança pela Universidade de Cruz Alta-RS. É Coordenador do Núcleo de Folclore da UFPel - NUFOLK e Coordenador do Projeto de Pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq). Diretor Geral e Artístico da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Referências:

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência em dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da FUNDARTE.** Montenegro, ano 7 n. 13 e n. 14, p. 13-18, 2007.

DANTAS, Mônica. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**. Florianópolis, v.2, n.27, p. 168-183, dez., 2016.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro:** repetição e transformação. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**. Porto Alegre**,** n. 7, p. 77-88, 2009.

GRAVINA, Heloisa. **Ser da Praça:** Performancec-Etnografia na Praça da Alfândega, Porto Alegre. Porto Alegre, 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2006.

GRAVINA, Heloisa. **Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar:** políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França. Porto Alegre, 2010. 336 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2010.

SANCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Camila Matzenauer; BIANCALANA, Gisela Reis. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. **Revista Aspas**. São Paulo, v. 7, n. 2, p. 83-93, 2017.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma:** notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

PROJETO FOLK COVID: Diagnóstico internacional sobre os impactos da pandemia do COVID-19 em contextos folclóricos

Carmen Anita Hoffmann (UFPel)
Felipi dos Santos Corrêa (UFPel)
Stefanie Müller (FURB)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este artigo visa apresentar a fase inicial do projeto de pesquisa FOLK COVID: Diagnóstico Internacional sobre os Impactos da Pandemia do Covid-19 em Contextos Folclóricos, sendo uma ação universitária de investigação do campo afetado pela Pandemia do COVID19, mediante análise de contextos folclóricos em diferentes países e continentes. O projeto iniciou em meados de 2020, vem organizando e articulando para a instrumentalização e coleta de dados, para desenvolver as primeiras análises dos impactos gerados pela pandemia neste contexto. Promovido pela Universidade Federal de Pelotas, por meio do Grupo de Pesquisa OMEGA, em parceria com o Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK (Centro de Artes) e com o projeto de pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade. Tem como parceiros externos ABRASOFFA – Associação Brasileira de Organizadores de Festivais de Folclore e Artes Populares (São Paulo) e com apoio de diferentes universidades e instituições dentro e fora do Brasil como a FURB – Universidade Regional de Blumenau (Santa Catarina), a UPV – Universitat Politècnica de València (Espanha), a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras (Pelotas/RS) e a Asociación Civil América Unida (Ciudad del Plata/Uruguai).

Palavras-chave: COVID-19. Contextos folclóricos. Impactos.

Abstract: This article aims to present the initial phase of the research project FOLK COVID: International Diagnosis on the Impacts of the Covid-19 Pandemic in Folkloric Contexts, being a university research action in the field affected by the COVID19 Pandemic, through the analysis of folkloric contexts in different countries and continents. The project started in mid-2020, has been organizing and articulating for the instrumentalization and collection of data, to develop the first analyzes of the impacts generated by the pandemic in this context. Promoted by the Federal University of Pelotas, through the OMEGA Research Group, in partnership with the Folklore Nucleus of UFPel – NUFOLK (Arts Center) and with the research project Popular Poetics in Contemporaneity. Its external partners are ABRASOFFA – Brazilian Association of Folklore and Popular Arts Festival Organizers (São Paulo) and with the support of different universities and institutions inside and outside Brazil such as FURB – Regional University of Blumenau (Santa Catarina), UPV – Universitat Politècnica de València (Spain), Abambaé Companhia de Danças Brasileiras (Pelotas/RS) and Asociación Civil América Unida (Ciudad del Plata/Uruguay).

Keywords: COVID-19. Folk contexts. Impacts

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

1. Sobre o projeto

O presente projeto de pesquisa se constitui em uma ação universitária de investigação do cenário afetado pela Pandemia do COVID-19, mediante a análise de contextos folclóricos em diferentes países e continentes. A ação é promovida pela Universidade Federal de Pelotas, por meio do Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte e do Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK (Centro de Artes), em parceria com a ABRASOFFA – Associação Brasileira de Organizadores de Festivais de Folclore e Artes Populares (São Paulo) e com apoio de diferentes universidades e instituições dentro e fora do Brasil como a FURB – Universidade Regional de Blumenau (Santa Catarina), a UPV – Universitat Politècnica de València (Espanha), a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras (Pelotas/RS) e a Asociación Civil América Unida (Ciudad del Plata/Uruguai).

FOLK COVID

Figura 1 – Logo desenvolvida para o projeto FOLK-COVID em 2020

O estudo visa mapear, analisar e refletir sobre os impactos da pandemia do Covid-19 em contextos folclóricos, especialmente no que se refere à realização e/ou adaptação dos mesmos, sua continuidade e/ou postergamento, bem como refletir acerca dos possíveis impactos sofridos e a projeção de desdobramentos para o futuro. Trata-se de uma pesquisa quanti-qualitativa com realização de uma enquete online para contatar agentes que atuam em contextos folclóricos, no Brasil e no exterior, de modo a coletar dados para posterior tabulação, análise e difusão/publicação, em torno de questões que envolvem os impactos sofridos pela pandemia do Covid-19.

Quanto aos benefícios imediatos e potenciais da pesquisa aos participantes envolvidos é o acesso aos dados gerais do estudo, para podermos apresentar a instituições nacionais e internacionais para busca por políticas culturais públicas e/ou privadas que auxiliem os organizadores de eventos folclóricos, sendo um benefício para toda a comunidade, bem como a compreensão das diferentes realidades que cada evento passa. Pode, ainda, contribuir, se possível, com a gestação de políticas que minimizem possíveis impactos negativos gerados pela pandemia nos contextos folclóricos.

O projeto tem como objetivo geral mapear, analisar e refletir sobre os impactos da pandemia do Covid-19 em contextos folclóricos. Identificar eventos folclóricos com realização prevista para os anos de 2020 e 2021, com foco em festivais de folclore e mostras de artes tradicionais. Coletar informações sobre as características e realização de festivais de folclore e mostras de artes tradicionais nos anos identificados, detectar possíveis desdobramentos gerados pela Pandemia do Covid-19 nestes eventos e em sua continuidade, perceber e compreender impactos sócio-econômicos, artístico-culturais, turísticos, políticos e emocionais decorrentes do contexto pandêmico no cenário dos eventos folclóricos mapeados, divulgar o projeto e seus resultados em diferentes frentes, mediante relatórios e publicações acadêmicas que reflitam e apresentem os resultados desenvolvidos.

ISSN: 2238-1112

Figura 2 – Página inicial com menu do portal do projeto FOLK-COVID, desenvolvido em 2020 por um dos estudantes do projeto. Todo o portal pode ser acessado em português, inglês e espanhol, e está disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/folkcovid/>. Acesso em: 04 jun. 2021.

Esta pesquisa caracteriza-se por ser quanti-qualitativa quanto à abordagem e do tipo descritiva quanto aos objetivos, pois se observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos (variáveis) sem manipulá-los. Recolhemos dados da própria realidade do fenômeno (organizadores e diretores de eventos folclóricos) e, para tanto, a população deste estudo é caracterizada por diretores/organizadores de eventos folclóricos de todos os continentes. Para o levantamento de dados será utilizado instrumento próprio das ciências humanas, a

ISSN: 2238-1112

saber, questionário, que será disponibilizado on-line em site próprio da pesquisa e por meio de nossa lista de e-mails, obtida a partir de nossas participações em festivais de folclore. Esperamos criar uma grande network, onde os participantes que responderam, possam ainda indicar outros participantes para termos uma maior abrangência em números e diferentes contextos.

2. Reflexos da pandemia no contexto cultural

O prosseguimento duradouro da pandemia da Covid-19 tem demandado atitudes radicais para a diminuição do contágio promovendo o isolamento social. Todas as restrições implementadas vêm modificando os modos de viver e impactando em diversos setores em todo o mundo, inclusive o setor cultural. Todos esses impactos globais provocam a diminuição e/ou paralisação das produções artísticas e culturais em todo o mundo, sendo assim a área de cultura como uma das mais afetadas até o momento com a pandemia. Vale ressaltar a quantidade de pessoas envolvidas neste processo, pois quando se trata de cultura falamos de todos os profissionais envolvidos nas produções e também do público, que neste caso deixa de acessar a essas fontes culturais.

Calabre (2020, p. 10) ao tratar sobre a arte e a cultura em tempos de pandemia salienta que “a chegada da pandemia e a suspensão de todas as atividades presenciais afetam o setor, que já estava desprovido de recursos, e no qual a grande maioria dos artistas e produtores se encontravam sem nenhuma reserva financeira.” E complementa

> Na atualidade, o Brasil enfrenta alguns vírus que atingiram pesadamente o setor cultural. O primeiro a destacar é o coronavírus, que obrigou a adoção das medidas de isolamento social, acarretando a paralização das atividades artísticas e culturais. Mas ele não é o único. A arte e a cultura do país vêm sofrendo ataques sistemáticos de outros vírus, como o da intolerância, o do autoritarismo, o do obscurantismo, o do conservadorismo [...] (CALABRE, 2020, p. 9)

Nesta passagem de Calabre, pode-se obsevar que a autora retrata ainda outros aspectos que vêm afetando o setor cultural, entretanto para este texto, vamos nos ater nos impactos oriundos da pandemia do COVID-19. Em entrevista sobre os desafios do país frente a pandemia, CALIL (2020) traz a linha de pensamento em que nada será como antes, que haverá uma ruptura nos padrões de consumo cultural, por exemplo, na indústria de shows, que passará a evitar aglomerações. É

ISSN: 2238-1112

possível que eventos como a Virada Cultural e Rock in Rio estejam definitivamente fora da agenda futura.

Fato importante é que ao mesmo tempo em que setor cultural foie ainda está sendo amplamente atingindo, as produções artísticas nunca foram tão procuradas e valorizadas como fundamental durante o período de isolamento social. Sobre Calabre (2020, p.11) acrescenta que

> É nesse contexto que com a chegada da pandemia – em meio à proibição das aglomerações, com a imposição do isolamento social –, a música, o teatro, a literatura, a arte em geral, foram saudadas como canais de escape fundamentais da solidão, como alimento da alma, como alento e esperança de tempos e vidas sãs. Seja através de suportes já consagrados, como os livros impressos, os CD de música, seja através da internet em um volume muito maior, ou ainda nas janelas e varandas das casas, por todo mundo, temos assistido à ampliação do consumo de produtos culturais, da valorização da cultura e do uso do tempo diário com atividades de arte e cultura.

Este cenário fez com os profissionais do setor cultural procurassem novas alternativas para manter suas atividades e também sobreviver. Muitos eventos foram adaptados para o ambiente virtual desde espetáculos, festivais, apresentações num geral, até aulas e cursos buscaram novas opções nas ferramentas online. Nesse contexto as mídias sociais como Instagram e Facebook tiveram um grande aumento no número de lives. E utilização de mecanismos como *Zoom, Google Meet* e *TeamLink* assumiram o lugar de salas de aulas e reuniões. Isto aconteceu também com eventos e atividades dentro contexto folclórico, contudo vale a pena ressaltar qua a experiência virtual nãoé a mesma oferecida presencialmente. Sobre isto Calil comenta que

> [...] Um bom filme na internet não compensa um show cancelado. Nem um show gravado e disponível na internet substitui plenamente a experiência de vê-lo ao vivo. Assistir a uma peça de teatro gravada no computador nem de longe se assemelha à presença do espectador na plateia de um teatro.

Com o cenário da pandemia evoluindo de forma ainda muito vagarosa, principalmente no Brasil, ainda não é possível afirmar o futuro das produções culturais a partir de todas modificações e adaptações oriundas da pandemia. A seguir abordasse questões mais específicas do contexto em questão.

ISSN: 2238-1112

3. Contextos folclóricos investigados

Os Festivais folclóricos e populares estão conectados aos conhecimentos culturais, às festas, às lendas, aos fatos históricos, aos acontecimentos do cotidiano e às brincadeiras, entre tantos outros contextos da vida e da rotina das comunidades, sendo, geralmente, executadas em espaços públicos como ruas, praças e largos. Por vezes assumem características de evidência mais performativa e espetacular, sendo apresentados como artefato cênico em palcos, teatros, salões e picadeiros.

> Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individualmente ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a Unesco. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. (CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1995)

O folclore se manifesta através de diversas formas como, por exemplo: lendas e mitos, literatura de cordel, brinquedos, brincadeiras, jogos, crenças, crendices, músicas, folguedos, culinária, medicina, entre outros. Essa sabedoria popular e aberta não é uniforme, não é igual em todo o território, variando de um pais para outro, de uma cidade para outra, de uma comunidade para outra, pois sofre a influência das heranças étnicas que, ainda, se juntam às contribuições de outras raças vindas com as correntes imigratórias e das influências do meio, consideradas as exigências que as condições fisiográficas impõem ao homem, imprimindo normas e práticas indispensáveis à sua sobrevivência.

Como já mencionado, a partir da chegada da pandemia em meio à proibição das aglomerações, com a imposição do isolamento social, os eventos de música, teatro, literatura, dança e a arte em geral, foram os primeiros a pararem suas atividades e serão os ultimos a retornarem, mesmo que para muitos as artes citadas a cima se tornaram em vias de escape fundamentais da solidão, como alimento da alma, como alento e esperança de tempos e vidas sãs. Seja através de suportes já consagrados, como os livros impressos, os CD de música, seja através da internet em um volume muito maior, por todo mundo, temos assistido à ampliação do consumo de produtos culturais, da valorização da cultura e do uso do tempo

ISSN: 2238-1112

diário com atividades de arte e cultura porém diante do quadro de completa suspensão de todas as atividades artísticas e culturais e da falta de qualquer perspectiva de retorno, assim surge para esse projeto as questões: Quais são os festivais afetados? quantos tiveram que parar de vez? Quem são esses trabalhadores da cultura por trás desses eventos? Como sobrevivem, ou não, aos tempos de pandemia? Quais são ou quais deveriam ser as ações do Estado na criação de políticas e programas públicos emergenciais para o setor da cultura? Como estão sendo pensadas as ações de futuro? Há algum planejamento de um processo de transição que permita a esses trabalhadores o retorno gradativo das atividades no fim do isolamento?

O futuro que se apresenta para o período pós pandemia é ainda muito nebuloso, não se pode nesse momento afirmar sobre como será o “novo estado de normalidade”. A cultura e a arte, que são, por natureza, atividades do encontro e das aglomerações, vivenciam um clima imenso de incerteza de quando efetivamente as pessoas poderão se reunir em grandes quantidades, quando as tradicionais festas populares vão poder voltar a ocorrer, porém sabemos que de alguma forma a cultura ela vai continuar se perpetuando pelo mundo. Para tanto a fim de identificar e analisar possíveis impactos da pandemia no contexto investigado, a seguir detalhasse as primeiras ações desenvolvidas no projeto.

4. A organização das atividades do projeto

O projeto FOLK-COVID iniciou em meados de junho de 2020, e conta com uma equipe de dezesseis integrantes entre professores, agentes culturais e estudantes de diversas cidades brasileiras, e também do exterior. Antes de começar efetivamente as atividades do projeto, foram realizadas diversas reuniões a fim de esclarecer o escopo do projeto, bem como ações e os desdobramentos desejados para este. Bem como para que todos os integrantes pudessem se apresentar e conhecer um pouco mais, para isto foram organizadas reuniões quinzenais com todos os participantes, nas terças-feiras a noite inicialmente através da plataforma *TeamLink.*

Passado esses primeiros contatos iniciais, as atividades da primeira fase do projeto foram definidas, e para que essas acontecessem foi necessário que o grupo se organizasse em equipes de trabalho para dar conta das ações a serem

ISSN: 2238-1112

desenvolvidas. Primeiramente foi desenvolvido o site do projeto, bem como os materiais audiovisuais para a divulgação deste. Foi definido que um questionário seria construído para coleta de dados. Gil (2008, p. 121) conceitua questionário como uma

> [...] técnica de investigação composta por um conjunto de questões que são submetidas a pessoas com o propósito de obter informações sobre conhecimentos, crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado etc

Para a construção do instrumento, inicialmente os professores envolvidos no projeto tiveram encontros específicos para que as questões fossem construídas. O instrumento foi composto com perguntas abertas e fechada. As perguntas fechadas são aquelas em que os respondentes precisam responder escolhendo entres as alternativas elencadas, e as abertas são as que os respondentes pode responder se utilizado de suas próprias palavras (GIL, 2008).

Figura 3 – Registro de reunião realizada em 23 de abril de 2021 para discussão dos procedimentos de análise de dados. Arquivo pessoal dos autores.

Após finalizarem o desenho do questionário, três integrantes do projeto ficaram responsáveis por transpor o instrumento para um formulário digital. Muito se discutiu a respeito da melhor alternativa de plataforma e programa que poderiam ser

ISSN: 2238-1112

utilizados para a coleta de dados, contudo chegou-se à conclusão de que a ferramenta mais viável seria o *Google Forms*. A ferramenta foi escolhida pois todos os integrantes do grupo possuem conhecimento desta o que facilitaria posteriormente o tratamento desses dados. Além disso, é uma ferramenta de fácil acesso e que várias pessoas já possuem familiaridade. Assim o grupo responsável criou o instrumento de coleta de forma digital, e em seguida o mesmo foi encaminhado para algumas pessoas para um pré-teste. Segundo Marconi e Lakatos (2003, p. 203) “o questionário precisa ser testado antes de sua utilização definitiva, aplicando-se alguns exemplares em uma pequena população escolhida.”

O objetivo do pré-teste realizado não foi trabalhar com os dados gerados a partir das respostas, e sim com os apontamentos feitos pelos respondentes como possíveis dúvidas geradas pela escrita das questões, formato do questionário, tamanho da ferramenta construída, entre outros. Partindo dos pontos elencados pelos voluntários que responderam ao instrumento, todo questionário foi revisado e alterado de forma que se pudesse chegar ao final da construção da ferramenta. Enquanto um grupo trabalhava nas correções e adequações do formulário digital, outros integrantes se distribuíram de forma que cada continente tivesse dois responsáveis pelo levantamento de eventos folclóricos realizados na localidade. Esse mapeamento serviu como base para distribuição do instrumento de coleta de dados.

Além da construção do formulário foi criada também uma carta de apresentação do projeto, para que os respondentes tivessem informações sobre o que o questionário se referia. Sobre esta apresentação Marconi e Lakatos (2003, p. 201) afirmam que:

> Junto com o questionário deve-se enviar uma nota ou carta explicando a natureza da pesquisa, sua importância e a necessidade de obter respostas, tentando despertar o interesse do recebedor, no sentido de que ele preencha e devolva o questionário dentro de um prazo razoável.

ISSN: 2238-1112

Figura 4 – Página para acesso direto ao questionário da pesquisa. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/folkcovid/instrumento-de-pesquisa/>. Acesso em: 04 jun. 2021

Após a construção do questionário e a carta de apresentação do projeto, novamente os integrantes se dividiram com o objetivo de traduzir os instrumentos de coleta. Como a pesquisa tem abrangência internacional, o instrumento foi disponibilizado em português, inglês e espanhol. Com o instrumento finalizado e as traduções concluídas, a ferramenta começou a ser disponibilizada para o público destinado. Assim os formulários foram enviados para os eventos mapeados, e para contatos diretos da rede de contato dos integrantes do projeto, que são envolvidos nos contextos folclóricos. Além disso, a ferramenta também foi disponibilizada nos três idiomas no site do projeto, para aqueles que acessam diretamente a página.

ISSN: 2238-1112

FOLK-COVID: Diagnóstico Internacional sobre os Impactos da Pandemia do Covid-19 em Contextos Folclóricos

Este formulário constitui-se em um instrumento de investigação do referido projeto e tem como objetivo principal "Mapear, analisar e refletir sobre os impactos da Pandemia do Covid-19 em contextos folclóricos, por meio de questionários online, bem como divulgar os resultados encontrados".

A ação é promovida pela Universidade Federal de Pelotas, por meio do Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte, do Curso de Dança – Licenciatura e do Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK (Centro de Artes), em parceria com a ABRASOFFA – Associação Brasileira de Organizadores de Festivais de Folclore e Artes Populares (São Paulo) e com apoio de diferentes universidades e instituições dentro e fora do Brasil como a FURB – Universidade Regional de Blumenau (Santa Catarina), a UPV – Universitat Politècnica de València (Espanha), a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras (Pelotas/RS) e a Asociación Civil América Unida (Ciudad del Plata/Uruguai).

*Obrigatório

E-mail *

Seu e-mail

Figura 4 – Cabeçalho do questionário no *Google Forms* em português, utilizado para a coleta de dados. O instrumento está disponível em: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScE-un43blAjYBCWjkA3Yj01UDBnYrXvPgjXpTGbaOvVbsajQ/viewform>. Acesso em: 04 jun. 2021.

A coleta de dados aconteceu por aproximadamente três meses. Neste período o formulário foi enviado diversas vezes aos eventos mapeados, sempre reforçando a importância da participação destes para o projeto. O objetivo era atingir o total de 100 respondentes, mas foram recebidas 27 respostas. Marconi e Lakatos (2003, p. 201) apontam que essa situação é normal quando se trata de coleta de dados por questionário, “Em média, os questionários expedidos pelo pesquisador alcançam 25% de devolução”.

A partir dos dados coletados o grupo analisou em conjunto as respostas obtidas, a fim de alinhar qual caminho seria seguido para a descrição da análise dos

dados coletados. No momento os dados estão sendo organizados para que em seguida se desenvolva um estudo de caráter quanti-qualitativo, mais especificamente no que diz respeito à organização de festivais de folclore e artes populares em contextos folclóricos no Brasil e no exterior, para a análise e difusão/publicação em torno de questões que envolvem os impactos sofridos pela Pandemia do Covid-19.

5. Dos desdobramentos do projeto

Na linha da investigação o desejo do projeto e com os resultados esperados, pretende-se fazer um diagnóstico dos impactos da Pandemia do Covid-19 nestes contextos, de modo a gerar um relatório que permita desenhar este cenário e possa ser divulgado a instituições e governos, criando uma rede de informações e cooperação entre os participantes. Como pensam Hoffmann e Jesus (2018), o movimento de realização de festivais de folclore tem abrangência mundial e acontece anualmente em dezenas de países em todos os continentes. Os festivais de folclore são iniciativas que visam o intercâmbio, aproximação e estímulo à tolerância e à paz mundial por meio das artes populares, proporcionando aos participantes inúmeras oportunidades de relacionamento de expressões artísticas e humanas

A partir disso constata-se, via de regra, que o sentido de fronteira está presente e expresso o mínimo possível no projeto, apesar dos corpos diferentes, com culturas, idiomas, crenças e costumes distintos. Estes lugares físicos, mas, sobretudo, os lugares simbólicos que abrem espaço para esta troca intercultural, por meio do intercâmbio de convivências e partilhas democráticas entre/com diferentes culturas, buscando a integração entre elas sem a preocupação de anular sua diversidade e fomentando o potencial criativo e vital resultante das relações entre diferentes agentes e seus respectivos contextos" (FLEURI, 2005).

Entende-se que a partir da análise da docleta de dados da primeira fase do projeto, informações extremamentes relevantes sobre os eventos no contexto folclórico sejam desveladas. Menciona-se que a investigação possa produzir informações que orientem o planejamento de políticas públicas destinadas às atividades deste ramo, o qual depende quase que exclusivamente da aglomeração de pessoas para sua sustentação e também sua manutenção financeira. Com a

investigação, por se tratar de um tema atual, acredita-se que a pesquisa possa contribuir para a produção de conhecimento acadêmico a respeito das manifestações folclóricas, como as danças folclóricas e os seus festivais.

Carmen Anita Hoffmann
UFPel
carminhalese@yahoo.com.br
Professora do Curso de Dança-Licenciatura e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFPel/ coordenadora adjunta do Núcleo de Folclore (NUFOLK) e do projeto FOLK-COVID. Membro do grupo de pesquisa OMEGA (Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte) UFPel. Mestre e doutora em História/ PUCRS

Felipi dos Santos Corrêa
UFPel
felipirc@gmail.com
Acadêmico do curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas - UFPEL. Bolsista de Iniciação a Docência do Projeto Póeticas Populares na Contemporaneidade com vínculo no projeto FOLK-COVID. Membro do grupo de pesquisa OMEGA (Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte) UFPel.

Stefanie Müller
FURB
sm.stefaniemuller@gmail.com
Acadêmica da oitava fase do curso de Licenciatura em Dança da Furb, pós-graduanda em Linguagem e Poética da Dança FURB, e pós-graduada em Dança Educacional pela Censupeg. Atualmente é professora de dança contemporânea e danças Alemãs na Alameda Haus.

Referências:

CALABRE, L. **A arte e a cultura em tempos de pandemia**. Revista Extraprensa, v. 13, n. 2, p. 7-21, 20 jul. 2020. Disponivel em: < http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/170903 >
COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. Carta do folclore brasileiro. Salvador: CNF, 1995. Disponível em: . Acesso em: 15 jan. 2007. FERNANDES, F. Folclore e mudança social na cidade de São Paulo. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
DELBEM, Danielle Conte. **Folclore, identidade e cultura**. UNAR, Araras (SP), v.1, n.1, p.19-25, 2007 – Disponivel em : < http://revistaunar.com.br/cientifica/documentos/vol1_n1_2007/5_folclore_identidade_cultura.pdf >
FLEURI, Reinaldo Matias. **Intercultura e educação.** Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro , n. 23, p. 16-35, ago. 2003 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782003000200003&lng=pt&nrm=iso >. Acesso em 02 jul. 2021.
FOLKCOVID. **Folk-Covid**. Dsponível em: < https://wp.ufpel.edu.br/folkcovid/>. Acesso em 04 jun. 2021.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HOFFMANN, Carmen Anita; JESUS, Thiago Silva de Amorim. FIFAP – Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas: dança, educação, cultura e inserção comunitária. **V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Manaus: ANDA,** 2018. p. 596-602.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

SHOMMER, L.R; GUTERRES, L.S. **O Festival de Folclore de Nova Petrópolis e o Grupo de Danças Folclóricas Böhmerland: construindo memórias** - 2012 - Disponivel em:

USP. **Entre viés ideológico e pandemia: cultura no Brasil enfrenta mais um desafio. Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo**. São Paulo 02 Abr. 2020 – Disponivel em: < http://www3.eca.usp.br/noticias/entre-vi-sideol-gico-e-pandemia-cultura-no-brasil-enfrenta-mais-um-desafio-0 >

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Re-cria-ação: poéticas do corpo na relação entre a dança indiana e a Umbanda

Cassiana Rodrigues Santana (Unicamp)
Marilia Vieira Soares (Unicamp)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este projeto visa dar continuidade ao processo iniciado no mestrado, onde foram estabelecidas conexões entre a dança clássica indiana e a Umbanda por meio do atravessamento de culturas. A pesquisa anterior mostrou-se extremamente frutífera, levando à cena, o desenvolvimento prático dessas relações. Agora, elas são ainda mais aprofundadas por meio do estudo dos conceitos de *bhava* e *rasa*[1] na relação com personagens-tipo da cultura afro-brasileira. Para tal, foram escolhidas algumas entidades de Umbanda como objeto de pesquisa, a partir de um minucioso estudo de suas características simbólicas. Dessa forma, se pretende investigar como o desenvolvimento de cada *rasa* pode contribuir para o movimento expressivo do corpo dos intérpretes, transformando-o num "contador de histórias". A proposta é transpor os conceitos da dança clássica indiana para a cena contemporânea, usando, como suporte, elementos que figuram num cenário genuinamente brasileiro, são elas: exús, pombas-giras, pretos-velhos, caboclos, malandros e crianças.

Palavras-chave: DANÇA INDIANA. UMBANDA. PERFORMANCE.

Abstract: This project aims to continue the process initiated in the master's degree, where connections were established between indian classical dance and Umbanda through the crossing of cultures. The previous research proved to be extremely fruitful, leading to the practical development of these relations. Now, they are further deepened by studying the concepts of *bhava* and *rasa* in the relationship with type characters of afro-brazilian culture. To this end, some entities of Umbanda were chosen as a research object, based on a thorough study of their symbolic characteristics. Thus, it is intended to investigate how the development of each *rasa* can contribute to the expressive movement of the body of interpreters, transforming it into a "storyteller". The proposal is to transpose the concepts of Indian classical dance into the contemporary scene, using, as support, elements that figure in a genuinely Brazilian setting. They are: exús, pombas-giras, pretos-velhos, caboclos, malandros and children.

Keywords: INDIAN DANCE. UMBANDA. PERFORMANCE.

[1] *Bhava* e *rasa* são dois dos principais elementos de construção dramática no teatro-dança clássico indiano definidos pelo *Natyasastra,* o grande tratado das artes dramáticas hindu.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Saudando os deuses e orixás

A proposta desse trabalho é discutir as relações entre a dança indiana e a Umbanda no processo investigativo de formação do artista da cena. Esse estudo foi iniciado no projeto de mestrado intitulado “Entre deuses e orixás: o treinamento do ator na travessia entre a dança clássica indiana e as entidades de Umbanda”, defendido em fevereiro de 2020 no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Este projeto associava dois estilos de dança indiana a duas entidades de Umbanda por meio da investigação de qualidades de movimento que demonstravam pontos em comum: *kuchipudi*[2] e *mohiniyattam*[3]*;* caboclos e pretos-velhos, respectivamente. Essa pesquisa se mostrou extremamente frutífera, levando à cena, o desenvolvimento prático dessas relações. De início, a busca era por pontos de contato entre ambas as manifestações. No entanto, esse processo também revelou atritos culturais e associações que desafiavam as metodologias aplicadas, redefinindo o caminho da pesquisa, as técnicas trabalhadas e os resultados da investigação.

A partir do envolvimento com saberes tão distintos foram revelados diversos processos que não poderiam se apoiar apenas em habilidades técnicas, ou formalidades teóricas. Esses caminhos propunham trabalhar com o “acaso”, com o silêncio e com a nossa ancestralidade, desenvolvendo o autoconhecimento através do “olhar para si”. Assumindo, inclusive, o risco desse olhar, que se desloca da preocupação do “produzir”, do “para ser visto”, para voltar-se a si mesmo e descobrir outras maneiras de se expressar e de se comunicar com o outro. O desdobramento dessas descobertas foi delimitado pelo tempo do mestrado, mas despertaram essa pesquisa de doutorado, que busca o aprofundamento do estudo de dois pilares de construção expressiva da dança clássica indiana, *bhava* e *rasa*, conforme descritos

[2] O *Kuchipudi* é um dos oito principais estilos de dança clássica indiana e é originário do estado de Andra Pradesh, a sudeste da Índia. Essa dança se destaca por sua movimentação ágil, vibrante e vigorosa. Normalmente esse estilo é dançado por homens e mulheres e tem a qualidade de transitar entre a sensualidade e a virilidade com a mesma destreza. Por essa razão, este estilo foi escolhido para trabalhar em parceria com a pesquisa de movimento sobre os caboclos.

[3] *Mohiniyattam* significa, literalmente, “dança do encantamento” e toda a sua movimentação é voltada para este objetivo: encantar, conquistar. “A palavra *Mohini* significa, literalmente, uma donzela que excita o desejo ou rouba o coração de quem a vê.” (VENU; PANIKER, 1995, p.33). Sendo dançada exclusivamente por mulheres, esse estilo é delicado e sinuoso, com grande ênfase aos movimentos de tronco, geralmente, circulares e ondulatórios. Outro fator que a destaca é o seu ritmo. Com passos lentos e graciosos, a bailarina se move pelo palco construindo e desconstruindo imagens como no vai e vem das ondas do mar. Essa relação com o tempo, associada a um intenso trabalho de tronco, foi fundamental na compreensão do jeito de se movimentar tão comum aos pretos-velhos.

ISSN: 2238-1112

no *Natyasatra*[4]. Esses conceitos estão sendo pesquisados por meio de relações com entidades da cultura afro-brasileira.

Naquele momento, a proposta era desenvolver personagens que partiriam dessas entidades, cujo trabalho corporal encontrava apoio nos estilos citados em função das características predominantes de cada um. A dança clássica foi fundamental para ancorar o treinamento físico da pesquisa, assim como, o desenvolvimento das qualidades de movimento de cada entidade pesquisada. No decorrer dos ensaios, quando os personagens começavam a ser delineados, foi possível perceber que eles começavam a demonstrar um *rasa* que os simbolizava. Para que se compreenda o que é *rasa*, é importante esclarecer sua origem, pois toda a base expressiva e interpretativa do teatro-dança clássico indiano está contida nas noções de *bhava*, *rasa* e *abhinaya,* explicitadas no *Natyasatra*. *Rasa* é a forma dada ao sentimento que se pretende demonstrar; é a estrutura estética das emoções, que poderiam ser traduzidas por *bhava*. *Rasa* significa, literalmente, sabor. Segundo Bharatamuni, os *rasas* são assim chamados, pois eles devem ser saboreados pelo espectador. Quando um intérprete está preenchido por *bhava* (emoção), ele produz um *rasa* (a expressão dessa emoção) que é então, "oferecida" ao espectador. Ao "receber" esse *rasa*, o espectador pode apreciar o seu "sabor", completando o ciclo ação-recepção-reação. A maneira como um *rasa* é apreciado tem a ver não apenas com a forma com a qual o ator o representa, mas também com a maneira pela qual ele é degustado pelo espectador, tornando-o parte ativa da representação. No entanto, ao dizer que um ator está preenchido por *bhava*, não significa que ele esteja acessando uma espécie de memória afetiva no intuito de expressar determinada emoção. Quando o intérprete realmente compreende e se conecta com a história que ele dramatiza, ele consegue encontrar em si, o *bhava* daquilo que está representando e, consequentemente, expressá-lo através de *rasa*.

> [...] Porque é saborosa (a expressão), ela é chamada de *rasa.* Como o prazer chega? Pessoas que comem comida preparada com a mistura de diferentes condimentos, molhos etc, se forem sensíveis, apreciam os diferentes gostos e sentem prazer com isso (ou satisfação); da mesma forma, espectadores sensíveis, após apreciarem as várias emoções expressadas pelos atores através de palavras, gestos e sentimentos,

[4] O *Natyasastra* é considerado um dos tratados mais antigos das artes dramáticas e sua origem é envolta em muitos mitos. Ele contém elementos que vão desde a origem do drama à sua contribuição para a elevação dos deuses e dos homens, abarcando questões que vão da estética à filosofia. Sua autoria é atribuída ao sábio Bharatamuni. Calcula-se que o texto tenha sido compilado entre os séculos II A.E.C a séc II E.C.

ISSN: 2238-1112

> sentem prazer etc. Este sentimento (final) dos espectadores é aqui explicado como *rasas* de *Natya.* (BHARATAMUNI, 1986, p.55, tradução livre).[5]

Durante o processo prático da pesquisa de mestrado, permitimos que os *rasas* envolvessem todo o nosso corpo, pois eles modificavam não apenas o nosso rosto, mas nossas posturas, ritmo, tônus muscular, olhar. Deixar que eles invadissem a cena tornou-se uma forma de compreender melhor a história e a personalidade das figuras (pré-personagens) que eram desenvolvidas. Naquele momento, os *rasas* variavam de acordo com as situações propostas, pois pretendiam desenhar a trajetória daqueles personagens, mas não, necessariamente, defini-los. A partir dos *bhavas,* ou seja, das emoções e experiências de cada um, os *rasas* apareciam e desapareciam contribuindo para as nuances de cada papel. No entanto, ao analisarmos o processo de construção da cena, percebemos o quanto ele se assemelhava à estrutura de composição coreográfica da dança clássica indiana. Tornou-se clara a conexão com a maneira com a qual os intérpretes costumam assumir diversos personagens a partir da modulação de sua expressão facial (*rasa*), do preenchimento dessa expressão (*bhava*) e da interpretação pessoal do artista da cena (*abhinaya*[6]). Os gestos também encontraram grande correspondência na codificação de personagens, por meio dos *mudras*[7], com os gestos das entidades que se manifestam nos terreiros de Umbanda, indicando a origem ou característica do guia incorporado.

> O código gestual na dança indiana traz muitos pontos de contato com os das manifestações de Umbanda, pois os *mudras* têm a mesma função de representação simbólica dos gestos vistos nos médiuns. O desenho das mãos, geralmente, tenta se aproximar da imagem que representa seja em *mudras* de uma mão ou na combinação delas, porém essas combinações podem variar entre a semelhança com o "real" e com o "ideal". [...] Então, da mesma maneira que os gestos têm a sua independência de significações, eles abrem a possibilidade para diversos desdobramentos a partir de sua

[5] No original: "Because it is enjoyable tasted, it is called rasa. How does the enjoyment come? Persons who eat prepared food mixed with different condiments and sauces, etc, if they are sensitive, enjoy the different tastes and feel pleasure (or satisfaction): likewise, sensitive spectators, after enjoying the various emotions expressed by the actors through words, gestures and feelings feel pleasure, etc. This (final) feeling by the spectators is here explained as (various) rasa-s of natya." (BHARATAMUNI, 1986, p.55).

[6] Segundo o *Natyasastra*, o grande tratado das artes dramáticas hindu, a raíz *ni* significa "carregar" e o prefixo *abhi*, significa "em direção a". Ou seja, o objetivo de *Abhinaya* é levar a emoção ou sentimento em direção à audiência; ele é o veículo usado pelo intérprete para o despertar de *rasa* e *bhava*. No *Natyasastra* estão descritos os quatro principais grupos de *Abhinaya.* São eles: *Angika* (corporal); *Vachika* (verbal); *Aharya* (visual: maquiagem e figurinos); *Sattvika* (emocional). Assim, cada um deles desenvolverá um aspecto do trabalho do bailarino fazendo uso de outros elementos (subcategorias) para tal.

[7] Gestos codificados das mãos. Também chamados de *hastas*.

ISSN: 2238-1112

simbologia. (RODRIGUES, 2020, p.91-92).

2. O corpo da emoção

A experiência vivida no trabalho teórico-prático do mestrado foi fundamental para sedimentar esta proposta de pesquisa que, mesmo que já viesse sendo elaborada há alguns anos, ainda não encontrava o embasamento necessário para tomar forma. Ao nos debruçarmos sobre os fundamentos da dança clássica indiana e sobre a história e estrutura de formação da religião Umbanda, as conexões entre ambas foram ficando cada vez mais claras. Os pontos de contato entre as duas manifestações foram descritos na dissertação supracitada, sendo concretizadas por meio da elaboração de um treinamento físico e de um trabalho prático, apresentado na defesa da mesma. Ao perceber que a pesquisa poderia (e deveria) ter continuidade, em função da riqueza de caminhos apontados, voltamo-nos ao antigo interesse de trabalhar com os princípios de *bhava* e *rasa* na construção de personagens arquetípicos. No entanto, no decorrer deste percurso acadêmico, percebemos que não poderiam ser quaisquer personagens, mas que deveriam ser figuras que tivessem conexão com a nossa realidade pessoal, que fizessem parte da raiz cultural brasileira, o que justifica a escolha das entidades de Umbanda.

A primeira razão que nos conduziu a esta pesquisa foi o desejo de colocar em prática uma forma de trabalhar a expressividade do corpo do intérprete de um lugar pouco comum. Ao menos, no Ocidente. Não pretendemos estabelecer diferenças nas relações Ocidente-Oriente partindo de comparações de qualidade ou eficiência de propósito no teatro-dança. São apenas vertentes e apontamentos que visam enriquecer o repertório do artista da cena que, munido de um vocabulário corporal e pessoal, pode fazer as escolhas que melhor lhe aprouver. O estudo sobre os conceitos de *rasa* e *bhava* vem contribuir com essa ideia. Apesar do treino dos *rasas* estar muito vinculado à expressão facial do bailarino, ele está intimamente ligado à compreensão dos sentimentos e emoções que estes representam. Para que um intérprete seja capaz de produzir um *rasa* genuinamente, ele precisa estar absolutamente preenchido por *bhava* (emoção), o que não significa “sentir” a emoção que ele representa, mas sim, compreendê-la em sua totalidade. Por isso, o treinamento dos rasas, conhecido como *navarasa* (nove sabores), é longo e

ISSN: 2238-1112

delicado, pois exige um aprofundamento e dedicação do intérprete que vai muito além do virtuosismo técnico.

> *Rasa* é o resultado cumulativo de *Vibhava* (estímulo), *Anubhava* (reação involuntária) e *Vyabhicari bhava* (reação voluntária). Por exemplo, quando vários condimentos e molhos e ervas e outros ingredientes são misturados, um sabor (diferente do sabor individual de cada componente) é sentido, [...] da mesma forma com diferentes *bhavas* (emoções), o *Sthayi bhava*[8] torna-se um "gosto" (*rasa*, sabor, sentimento). (BHARATAMUNI, 1986, p.55, tradução livre).[9]

Essa ideia, fundamentada no *Natyasatra*, é pesquisada por muitos artistas em todo o mundo. Apesar de seu fundamento estar vinculado à cultura hindu, seus princípios ultrapassam fronteiras, pois reforçam o quão profunda é a relação do intérprete com aquilo que ele expressa e com o espectador, elemento fundamental para que se complete o ciclo de representação. Trabalhar sobre esses conceitos não significa apropriar-se deles para colocá-los a serviço de um interesse pessoal. É importante compreender e aceitar que existe algo que faz parte de uma realidade única, da vivência e crença de um povo que não é transmitida pelos livros ou pelos mestres, está em sua raiz e ancestralidade. Porém, podemos nos propor a estudar e entender seus fundamentos e razões de ser. Nosso conhecimento pode enfrentar limites, mas isso não nos impede de sempre tentar ampliá-lo, desde que isso seja feito com o devido respeito. Esses princípios não são meras ferramentas para o desenvolvimento artístico do intérprete, eles são caminhos de aprendizado. Por isso, este projeto se propõe a aprofundar o estudo sobre *bhava* e *rasa,* e não a produzir fórmulas a partir delas. O treino prático desses conceitos exige compromisso e dedicação por estar inteiramente associado à compreensão dos sentimentos e emoções representadas. Segundo a "Teoria de Rasa", descrita no *Natyasatra,* nós teríamos oito *rasas* principais (já que a nona, *shanta*, foi acrescentada mais tarde a esse grupo), sendo algumas derivadas das outras: *sringara* (amor*)*, *vira* (heroísmo), *raudra* (ira), *bibhatsa* (nojo*), hasya* (ironia), *karuna* (tristeza, compaixão) *adbhuta* (encantamento) e *bhayanaka* (pavor). Essa derivação é definida pelo tratado justificando que a ironia acontece quando o amor é imitado; a compaixão resulta de

[8] O *Natyasastra* define o termo *Sthayibhava* como "durable psychological states", estados psicológicos duráveis. A pesquisadora e atriz Irani Cippiciani traduz o termo como "estado perene" (p.45).

[9] No original: "Rasa is the cumulative result of Vibhava (stimulus), Anubhava (involutary reaction) and Vyabhicari bhava (voluntary reaction). For example, just as when various condiments and sauces and herbs and other materials are mixed, a taste (different from the individual tastes of the components) is felt, [...] so also along with the different bhava-s (emotions) the Sthayi bhava becomes a "taste" (rasa, flavour, feeling)." (BHARATAMUNI, 1986, p.55).

ISSN: 2238-1112

uma situação terrível; um feito heroico produz encantamento e tudo que é nojento e repulsivo, provocará desavença. (BHARATAMUNI, 1986, p.54). A seguir podemos ver a representação dos nove *rasas* principais, porém, é importante destacarmos que os *rasas* são expressões em movimento e, portanto, a fotografia é apenas uma tentativa de capturar a essência de cada um. Na Índia, inclusive, é comum encontrarmos cartões postais com imagens dos nove *rasas* sendo representados por bailarinos ou pinturas.

Fig.1: Sringara (amor)[10].

Fig.2: Vira (heroísmo).

Fig.3: Raudra (ira).

Fig.4: Bibhatsa (nojo).

Fig.5: Hasya (ironia).

Fig.6: Karuna (tristeza).

Fig.7: Adbhuta (encantamento).

Fig.8: Bhayanaka (pavor).

Fig.9: Shanta (paz).

Muitas vezes, o treinamento se inicia de maneira absolutamente mecânica, sem muita explicação do mestre, nem muito envolvimento pessoal do

[10] Todas as imagens são representadas pela intérprete Cassiana Rodrigues. Fotos: Domenica Santana.

discípulo com as expressões faciais que tenta repetir. O professor não diz ao aluno o que ele deve sentir, ou expressar, apenas ensina um *rasa* de cada vez, explicando o seu significado e conduzindo o aluno à forma que ele deve encontrar. O mestre entende que ele não pode ensinar o discípulo a sentir, mas apenas conduzi-lo ao encontro daquelas emoções e sentimentos. Normalmente passam-se anos e muitas coreografias até que um bailarino comece efetivamente a "vivenciar" os *rasas*. Somente quando a técnica está realmente introjetada, e a coreografia bem compreendida, é que *bhava* e *rasa* entram, finalmente, em comunhão. Quando isso acontece, o aluno pode deixar-se preencher pelas intenções daquilo que "diz", ou melhor, dança.

> A dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia. A técnica é importante, mas é só um fundamento. Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. […] É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. [...] É preciso encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bastante preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos, mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. (CYPRIANO, 2005, p.27).

Vale ressaltar que, uma das principais características da dança clássica indiana, é a sua conexão com o drama. As coreografias (ou *items*) são divididas em *Nritta, Nritya e Natya*. *Nritta* é o que chamamos de dança pura ou abstrata. Seu objetivo é levar beleza à *performance.* (BHARATAMUNI, 1986, p.36). *Nritya* é a dança expressiva. Nela, a expressão facial e gestual começa a gerar significados, com o objetivo de provocar estados emocionais. *Natya* corresponde à representação propriamente dita. Em *Natya*, dança e drama ocupam o mesmo lugar: a dança é dramatizada e o teatro, dançado. No entanto, a proposta deste estudo não é criar coreografias para levar o intérprete à experiência de *rasa*, mas promover essa experiência por meio da relação com as figuras representadas pelas entidades selecionadas. O trabalho sobre *bhava* e *rasa* se dá pelo corpo e suas poéticas e, por isso, a importância de aproximar esses conceitos de referências brasileiras, do "corpo brasileiro". A conexão com figuras como os pretos-velhos, caboclos ou malandros vai muito além do viés religioso[11], pois estão conectadas à história do

[11] Vale ressaltar que esta é uma pesquisa de cunho artístico e não religioso. As entidades pesquisadas foram selecionadas por sua riqueza de representação e pela associação que encontrei com a cultura brasileira. Em respeito à religião Umbanda, fazemos esse esclarecimento, para que seja possível separar a leitura simbólica dessas entidades de crenças pessoais, que estão vinculadas às manifestações ritualísticas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

próprio país. Em alguns casos, essas entidades podem ser associadas a pessoas ou personagens locais, como no caso dos malandros, muito vinculados à boemia carioca. Mas em outros, falam da formação do povo brasileiro, fundamentada, essencialmente, na tríade: brancos, negros e índios.

3. "Pisa na linha de Umbanda"[12]

Ao entrarmos em contato com a Umbanda começamos a pesquisar as conexões que percebíamos entre as manifestações de terreiro e a construção simbólica de personagens na dança indiana. Ambas usam o apoio da emoção, da expressão facial e do gesto na identificação das entidades e na construção de personagens. É claro que o caminho percorrido por cada manifestação é bem diferente e essa diferença foi particularmente pesquisada durante o mestrado. No entanto, é possível perceber que, da mesma maneira que os *rasas* são associados a determinadas deidades na dança indiana, eles também podem ser associados a algumas entidades de Umbanda a partir de suas características predominantes. É comum que alguns mestres de dança indiana associem um *rasa* ao seu discípulo, pois eles entendem que o *rasa* é a síntese da essência de cada um e se manifesta por meio de nosso comportamento e expressão. Seguindo a ideia de que "cada pessoa possui um *rasa*", podemos pensar que cada entidade também pode ter, sendo representada em sua essência simbólica. Especialmente se considerarmos que as entidades se manifestam de maneira arquetípica, assim como os *rasas* durante o treinamento.

Há diversas formas teatrais que usam máscaras como símbolos das particularidades dos personagens que as carregam (como é o caso da *Commedia dell"arte,* por exemplo). De forma similar, a Umbanda traz na expressão facial do médium, alguns atributos da entidade "incorporada". Outro fator que pode ser observado é que, geralmente, quando um ator usa máscara, todo o seu corpo se torna uma extensão dela. Não é apenas a máscara que indicará as qualidades daquele personagem, mas sua postura, seu andar, seu gestual. Todo o corpo do ator torna-se o símbolo da personalidade que ele representa. O mesmo se pode perceber nas entidades manifestadas no terreiro. Quando uma criança se manifesta,

[12] Referência ao ponto cantado "Pisa na linha de Umbanda", ponto de louvação ao orixá Ogum. Autor desconhecido.

ISSN: 2238-1112

todo corpo do médium, muda. O encantamento que uma criança tem com o mundo aparece no seu olhar, no sorriso, em sua movimentação enérgica e alegre. Nesse caso, como seria construir a figura de uma criança investindo na pesquisa sobre o *rasa* que melhor a representa? Quais são as implicações no corpo do artista da cena, em sua expressão facial? Que máscara o corpo desse intérprete carrega quando ele delineia um personagem infantil a partir de *adbudha* (surpresa, encantamento)?

Para essa investigação, o foco da pesquisa é voltado aos tipos encontrados na Umbanda e sua fonte de riqueza cultural. Reais ou míticos, os guias da Umbanda são representações simbólicas da mistura do povo brasileiro, unindo raças, gêneros e classes sociais. Se a arte é para todos e se a cultura, junto à educação, é um pilar fundamental para a construção da identidade de um povo, nada mais justo do que verter essa pesquisa aos representantes da história de nosso país: negros, índios, malandros, crianças, exús e pombas-giras. Essas entidades são organizadas dentro de signos e suas representações pertencem, essencialmente, à história e ao imaginário da cultura nacional como bem exemplifica a antropóloga Maria Helena Villas Bôas Concone, referindo-se aos caboclos e pretos-velhos:

> De onde vêm esses grandes tipos? São evidentemente retirados da realidade nacional. Do nosso ponto de vista, é exatamente aqui que está o grande interesse da religião umbandista: o fato de mergulhar tão profundamente na realidade brasileira, de buscar aí sua fonte de inspiração, transformando em símbolos figuras do cotidiano popular e buscando a seu modo o seu significado mais profundo. (CONCONE, 2004, p.282).

Outro princípio que contribuiu para a escolha dessas entidades foi o fato de elas encontrarem correspondências em grande parte dos terreiros espalhados pelo país. A Umbanda não possui uma unidade de crença ou filosofia. Quanto mais terreiros forem revelados, tantas serão as diferenças entre eles, pois seus fundamentos estão ancorados na regionalidade, ancestralidade e conduta espiritual dos dirigentes de cada casa. “A Umbanda é uma religião em processo, autoconstruindo-se a partir da sua própria prática religiosa dentro da dinâmica de uma tradição oral multicultural.” (LIGIÉRO; DANDARA, 2013, p.14). A partir do estudo sobre os nove *rasas* e sobre as entidades mais conhecidas nos terreiros de Umbanda, foram feitas as seguintes correspondências:

ISSN: 2238-1112

Rasa	**Correspondência**	**Entidades**
Sringara	Amor, felicidade, contentamento	Malandros
Karuna	Tristeza, melancolia, compaixão	Pretos-velhos
Hasya	Humor, desprezo, ironia	Pombas-giras
Roudra	Raiva, ira	Exús
Bibhetsa	Nojo, repulsa	-
Bhayanaka	Medo, susto	-
Vira	Heroísmo, poder	Caboclos
Adbhuta	Surpresa, encantamento	Crianças
Shanta	Paz, serenidade	-

Tab.1: Quadro de correspondência entre os *rasas* e entidades de Umbanda pesquisadas.

Essas associações foram feitas por uma perspectiva pessoal, a partir da observação e experiência dentro e fora dos terreiros de Umbanda. Porém, é absolutamente plausível que outras correspondências sejam feitas. Inclusive, aproveitamos para esclarecer a razão de não associar os *rasas bibhetsa, bhayanaka* ou *shanta* a nenhuma entidade. Em função de essas correspondências estarem associadas a entidades que se apresentam como guias espirituais, não foi possível encontrar entre as mesmas, um comportamento ligado ao medo ou a repulsa. No entanto, são sentimentos que, transportados à cena, podem aparecer em qualquer personagem, de acordo com a situação na qual se encontram. Já *shanta* possui algumas particularidades. Em primeiro lugar, esse *rasa* foi adicionado aos oito anteriores tardiamente. Mesmo dentro da dança clássica, há pessoas que não admitem s*hanta* como uma das nove expressões, pois consideram que ele não é uma *rasa* em si, mas sim, a união de todos os outros. Sob esse ponto de vista, acredita-se que só após a compreensão e sublimação de todos os outros sentimentos e emoções é que a pessoa poderia finalmente encontrar essa paz e, portanto, compreender *shanta* em toda a sua amplitude. Ou seja, partindo desse princípio, entende-se que cada um possui um *rasa* que lhe representa, que sintetiza as suas principais características. Porém, quando compreendemos que *rasa* pode simbolizar diversos *bhavas* (emoções), percebemos que esse olhar não é uma forma de “rotular” uma pessoa, mas, ao contrário, de entender quais são os símbolos que

ISSN: 2238-1112

revelam a sua essência, desvendando diversas camadas que compõem cada um, inclusive, socioculturais. É justamente desse ponto que parte essa pesquisa, da revelação dessas camadas que são despertadas pelo exercício de *rasa* em contato com o estudo simbólico dos arquétipos de Umbanda.

É importante reforçar que a ideia aqui não é deslocar *bhava* e *rasa* de seu contexto original para colocar a serviço de uma outra coisa, até porque, isso não seria possível. A partir do momento em que se retira esses conceitos da sua construção e propósitos originais, eles se tornam outra coisa e, compreendê-los, implica não apenas uma profunda experiência dentro da estrutura de construção dramática da dança indiana como, também, uma forma de olhar a vida. Em outras palavras, esses conceitos passam por atravessamentos filosóficos e espirituais que nascem em um determinado contexto, de uma determinada cultura, que já é, por si mesma, bastante extensa e complexa. Nós podemos tentar nos aproximar ao máximo desses conceitos como artistas, estudantes, pesquisadores, mas sempre reconhecendo que há limites. *Bhava* e *rasa* nos livros são conceitos muito precisos, mas na prática, eles são uma experiência, uma forma de experimentar o mundo, de olhar "para dentro" enquanto olhamos "para fora". Não é à toa que a tradução literal de *rasa* é "sabor", pois é algo que se deve saborear, experimentar. Então a pergunta dessa pesquisa não é "como eu posso usar *bhava* e *rasa* no meu trabalho como intérprete?", até porque, atualmente, já temos condições de perceber o quanto isso pode resvalar numa forma de apropriação cultural. Quando nós simplesmente arrancamos uma coisa do seu contexto original para colocar "a serviço de", começamos a transitar num lugar, no mínimo, nebuloso. Ao longo desta pesquisa entendemos que a pergunta é outra: "o que eu posso aprender com esses princípios? Quais os saberes que eles contêm dos quais eu posso, respeitosamente, me aproximar?". Reconhecendo, inclusive, as fronteiras culturais que nos separam. E é nesse lugar que mora a grande beleza do caminho expressivo da dança indiana, pois esses conceitos não são meramente artísticos, ainda que eles estejam absolutamente fundamentados no *Natyasastra.* Mas eles trazem "algo a mais", que é essa outra maneira de olhar a vida, de refletir o mundo. E no caso do *Natyasastra*, também, de construir um novo pensamento, uma nova cultura, uma nova Índia. Inclusive, essa é uma questão intracultural sobre a qual muitos artistas indianos (e estrangeiros) vêm se debruçando, por estar relacionada aos caminhos "formativos" e "destrutivos" de sua própria história. Enquanto estrangeiros, nós podemos conceituar

ISSN: 2238-1112

e teorizar muitas vezes essas ideias, mas existe um lugar que nós não conseguimos atravessar, esse lugar da cultura, que é algo que não se aprende, se vivencia.

Consideramos importante reconhecer que há infinitas maneiras de olhar e experimentar o mundo. Há muitas “cosmovisões” e “cosmo-percepções” da vida e a nossa perspectiva é apenas uma delas. Portanto, seguindo essa ideia, nos propomos a tentar entender o que nós podemos aprender com esses conceitos a partir da nossa corporalidade. Não apenas do ponto de vista artístico, mas sobre nós mesmos. *Bhava* e *rasa* também são caminhos de autoconhecimento e contemplação. Quando nós começamos a entender isso, passamos a observar as pessoas, as situações, as manifestações nos rituais de Umbanda de uma maneira completamente diferente. Pudemos ver que eles não são conceitos num pedaço de papel, mas são uma maneira de estar e de ver o mundo: é como você se manifesta, é como você se expressa, é o seu caminho. Essa outra forma de pensar/sentir nos ajudou muito a ver as entidades que pesquisamos por um prisma muito mais generoso, porque ao invés de restringi-los a determinados rótulos e clichês, pudemos começar a observá-los em muitas camadas. Até porque, muitas vezes, esses *bhavas* (emoções) são despertados por uma memória muscular, que é acessada no movimento, mas é independe do sentimento expresso. Eles podem, inclusive, ser acessados por memórias que talvez nem sejam individuais, mas coletivas, ancestrais, e que, de alguma maneira, permeiam a nossa história corporal. O acesso pelo movimento também pode promover o contato com essas emoções, mas por essa memória física, não afetiva, pois são coisas diferentes. Elas podem, ou não, se atravessar, mas são diferentes. No entanto, na dança indiana, não buscamos uma memória afetiva. Primeiro porque isso significaria a exaustão emocional do intérprete e, segundo, porque seria cenicamente inviável. Às vezes, temos uma contagem em 8 tempos e precisamos abarcar quatro ou cinco expressões diferentes em apenas uma frase rítmica e isso precisa ser feito de forma bastante precisa. Para que a comunicação seja feita, para que a história seja contada, todos esses *rasas* têm que ser muito bem delineados e devem ser expressos com a mesma verdade. No entanto, falamos aqui de uma verdade “cênica” e não emocional. O intérprete deve ter liberdade para usufruir da história que ele está contando, porque é assim que ele vai encontrar as suas nuances. Se o bailarino ficar fechado numa forma, ele corre o risco de enrijecer a sua performance e, em alguns momentos, não se comunicar mais com aquele que assiste. Quando

ISSN: 2238-1112

isso acontece os *rasas* perdem o seu propósito, pois o "sabor" se dá e se completa na recepção do espectador, que será preenchido por *bhava* e devolverá esse sentimento/emoção para o bailarino. É um movimento cíclico de retroalimentação. Se houver um corte em um dos lados desse processo, a expressão morre. E a comunicação também.

4. A travessia entre culturas

Esta é uma pesquisa *intra* e *intercultural* e, por isso, propomos as seguintes hipóteses: a relação entre culturas pode ser um caminho de cruzamentos sem que uma seja, necessariamente, subjugada a outra; os ritos religiosos contribuem na formação de uma identidade cultural, tendo em vista que, tanto a dança indiana, quanto a Umbanda, possuem sua origem numa tradição devocional; a pesquisa sobre entidades de Umbanda pode reforçar a identificação de tipos genuinamente brasileiros, mas que podem, de alguma maneira, dialogar com outros povos; os conceitos de *bhava* e *rasa* podem ser confrontados com outras culturas sem, necessariamente, perder sua essência.

Para dar suporte à teoria e prática desta pesquisa, o material bibliográfico será dividido em três partes: uma dedicada aos estudos sobre a dança clássica indiana, tanto no aspecto cultural quanto técnico; outra dirigida à história e fundamentos da Umbanda; e, a última, voltada a autores que investiram sobre a pesquisa de treinamento técnico do intérprete em relações interculturais.

5. Metodologia

Esta é uma pesquisa aplicada, com contornos etnográficos e que se baseia num olhar fenomenológico (FORTIN; GOSSELIN, 2014) sobre duas culturas distintas. Ela visa investigar dois princípios considerados, neste projeto, complementares: a estrutura de construção dramática encontrada nos fundamentos da dança clássica indiana e a representação arquetípica de entidades de Umbanda em seu contexto ritual. A partir da observação, análise e estudo dessas duas manifestações, artística e religiosa, pretende-se promover o diálogo entre ambas com o intuito de investigar seus pontos de contato, troca e conflito na criação artística. Para tal, foram selecionados os seguintes procedimentos metodológicos: pesquisa bibliográfica; pesquisa de campo; treino prático e registro escrito e áudio

visual. A análise dos resultados será feita a partir dos dados coletados ao longo da pesquisa.

Autor: Cassiana Rodrigues Santana
Unicamp
c211378@dac.unicamp.br
Bacharel em Artes Cênicas pela Unirio (2005), Mestra em Artes da Cena pela Unicamp (2020) e doutoranda na mesma Universidade. Desde 2000 dedica-se a estudar formas de teatro-dança através de pesquisas voltadas ao corpo e seus caminhos de expressão tendo iniciado, em 2002, a prática da dança indiana. Atua como atriz, bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora.
Co-autora e orientadora: Marilia Vieira Soares
Unicamp
mvbaiana@gmail.com
Dra. em Educação FE-Unicamp (2000), Mestre em Artes Cênicas Eca-USP (1996) e professora colaboradora do Programa em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. Especialista em dança Indiana no estilo Odissi - Konark Natya Mandap (1999). Criadora do núcleo de pesquisa Cia Pallavi e do Enapedin (Encontro nacional de pesquisadores em dança indiana).

Referências

BHARATAMUNI, **The Natya Sastra.** Translated into English by a board of scholars. New Delhi: Sri Satguru Publications, 1986.
CIPPICIANI, Irani. **Abhinaya: a construção de um corpo narrativo.** Curitiba: Editora Prismas, 2016.
CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. Caboclos e pretos-velhos na Umbanda. In: PRANDI, Reginaldo (org.) **Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados.** Rio de Janeiro: Pallas, 2011, cap. 9, p.281-303.
CYPRIANO, Fabio. **Pina Baush.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.
FORTIN, Sylvie; Gosselin, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**. Brasil, vol.1, nº1,p. 1-17, Jan./Jun. 2014.
RODRIGUES, Cassiana. **Entre deuses e orixás**: O treinamento do ator na travessia entre a dança clássica indiana e as entidades de Umbanda. Campinas, 2020. 148f. Mestrado em Artes da Cena. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.
VENU, G; PANIKER, Nirmala. **Mohiniyattam: The Lasya Dance**. Kerala: Natana Kairali, 1983.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Onde ela foi parar? - videodança, política cultural e ausência no bairro Mucuripe/CE

Circe Macena de Souza (IFCE)
Rony Cardoso Marques (IFCE)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este trabalho apresenta questionamentos sobre a ausência de políticas culturais para salvaguarda das manifestações populares tradicionais pertencentes ao bairro do Mucuripe, em Fortaleza - Ceará. O processo investigativo resulta na criação de uma videodança, cuja produção foi incentivada a partir do trabalho de conclusão da disciplina Políticas Culturais, do Curso Técnico em Dança da Escola Porto Iracema das Artes. A videodança foi produzida nas areias da praia do Mucuripe e traz a questão “Onde ela foi parar?”, fazendo referência a política cultural e suas ausências. No Mucuripe, muitas manifestações populares tradicionais estão semidesaparecidas, tanto pela falta de incentivo à arte e à cultura quanto pela especulação imobiliária sofrida pela comunidade.

Palavras-chave: MUCURIPE. PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL. POLÍTICA CULTURAL. SALVAGUARDA. VIDEODANÇA

Abstract: This work presents questions about the absence of cultural policies to safeguard the traditional popular manifestations belonging to the Mucuripe neighborhood, in Fortaleza - Ceará. The investigative process results in the creation of a videodance, whose production was encouraged from the conclusion work of the Cultural Policies discipline, from the Technical Course in Dance at Porto Iracema das Artes School. The videodance was produced on the sands of Mucuripe beach and brings up the question “Where did it end up?”, referring to cultural policy and its absences. In Mucuripe, many traditional popular manifestations are half-disappeared, as much due to the lack of incentive to art and culture as for the real estate speculation suffered by the community.

Keywords: MUCURIPE. INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE. CULTURAL POLICY. SAFEGUARD. VIDEODANCE.

1. Mucuripe e a memória de suas tradições culturais

Mucuripe, solo indígena do litoral da cidade de Fortaleza – Ceará. O bairro antigamente era uma vila de pescadores, que foi substituída pelo concreto devido à luta desigual contra a especulação imobiliária na região, que tira a comunidade do seu território para dar espaço a empreendimentos, como:

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

restaurantes, fábricas, hotéis e demais habitações com vista para o mar, localizados na Avenida Beira Mar de Fortaleza.

Além de ser um território litorâneo que abriga a majestosa presença do mar, o Mucuripe é um local de muita arte e cultura. Já foi música na poesia sonora de Belchior e Fagner, já foi tema de filmes e documentários, abrigando muitas outras narrativas. Mas a única narrativa que o Mucuripe não consegue contar é a de suas próprias tradições culturais.

Fandango, Cana Verde, Coco e Pastoril são nomes de algumas manifestações culturais cearenses. Todas já foram presença forte na vida da comunidade de todo o Mucuripe. Suas danças e músicas, que estiveram presentes no passado, hoje são apenas memórias em alguns antigos moradores e familiares de brincantes. Então nos perguntamos: quem protege o patrimônio imaterial? Onde estão as políticas que salvaguardam os saberes e fazeres tradicionais?

Essas perguntas transpassam a poética de uma videodança que criamos no contexto da disciplina de Políticas Culturais, dentro do Curso Técnico em Dança da Escola Porto Iracema das Artes. O trabalho final da disciplina envolvia a produção de um material que dialogasse com as discussões feitas em sala, com os textos estudados e com a vivência artística de cada aluno. Em vista disso, a materialização artística do nosso trabalho surgiu a partir dos textos dessa disciplina e da dissertação de uma das artistas para o Mestrado Profissional em Artes do IFCE, cujo título é “Embarcados – Corpos em criação a partir da memória do Fandango do Mucuripe – Ceará”.

Essa pesquisa compartilha a criação do espetáculo “Corpos Embarcados", que utiliza o Fandango como matriz estética de criação para apontar questões importantes do Mucuripe, como a exploração do trabalho pesqueiro e a especulação imobiliária, por meio da Dança, da Música e do Teatro. Além da partilha do processo criativo, essa investigação documenta um pouco da memória do Fandango Cearense, que hoje não é mais vivenciado pela comunidade, estando presente apenas na memória de quem viu e de Manoel Honorato dos Santos, o único brincante ainda vivo.

O Fandango é uma manifestação popular tradicional que narra histórias de uma embarcação cristã em alto-mar. Sua dramaturgia divide-se em três atos: no primeiro, ocorre um conflito com um marinheiro mouro; no segundo, acontece um conflito natural onde a embarcação sobrevive a uma grande tempestade; e, no

ISSN: 2238-1112

terceiro ato, os marinheiros perdidos encontram seu porto, passando por conflitos internos e com a própria fé.

Da família da Nau Catarineta, da Barca e da Marujada, o Fandango faz parte do que a professora Lourdes Macena (2014) chama de Danças Dramáticas do Ciclo Marítimo, divisão que inclui essas danças que possuem narrativas de histórias do mar em sua dramaturgia. Apesar de todas essas manifestações terem narrativas específicas sobre marinheiros em seu eixo dramatúrgico, todas elas possuem muitas diferenças entre si.

É comum pensar que Fandango e Nau Catarineta são uma mesma manifestação, porém são distintas. A Nau Catarineta é uma dança dramática cuja dramaturgia é dividida em jornadas, possui personagens distintos do Fandango, como a Saloia (única personagem feminina), os personagens cômicos Vassoura e Ração, entre outros. Essa confusão pode acontecer devido ao navio da manifestação cearense do Fandango se chamar Nau Catarineta e ser mencionado em diversas canções do auto.

No Ceará, podíamos encontrar o Fandango nas cidades de Aracati, Granja, Paracuru e na capital Fortaleza, mais especificamente no bairro do Mucuripe, onde mora Manoel Honorato dos Santos, popularmente conhecido como Manoel Pelé. Seu Manoel participou do Fandango quando tinha 14 anos em 1957. Seu personagem era um cabo, o guarda da maruja, que vendia contrabando no navio, que era um cenário construído pelos integrantes para as apresentações, como destaca a autora Circe Macena em sua dissertação, após entrevistas com Manoel:

> A brincadeira acontecia dentro de uma carcaça de navio confeccionada por eles. Os participantes tinham duas fardas, uma branca e uma azul. Eles escolhiam qual queriam usar, mas geralmente usava-se a branca. Os personagens mouros tinham um figurino diferente de cor azul com um pano vermelho na cabeça e uma cinta na cintura. No Fandango, quando a embarcação chegava em Portugal, apareciam um Rei e dois vassalos, que também tinham vestimentas características desses personagens. (SOUZA, 2019, p.37-38)

Manoel, pescador aposentado, quando criança atuava entre cantorias e dançadas nas praças, nos teatros, na beira da praia. Viveu um cabo da maruja ao lado de outros generais e de marinheiros mouros. Participou do Fandango comandado pelo pescador João do Ouro e, antes dele, por Crispim Emiliano. Homens do mar que encenavam histórias de outros homens do mar.

Hoje, o que fica dessa embarcação cênica são as memórias de uma nau perdida além-mar, como tantas outras que foram cercadas pelas paredes de concreto, mas que com muita luta e diálogo com moradores, são pouco a pouco salvaguardadas por pesquisadores, professores e artistas. Aqui, buscaremos compartilhar o que aprendemos dessas manifestações, a fim de tocar outras memórias, outros corpos.

Além do Fandango, outra manifestação popular tradicional do Mucuripe era a Cana Verde, que, segundo Sousa (s/d apud Joaquim Ribeiro, 1997), é um tipo de dança minhota[1] de origem portuguesa surgida das zonas de vinhedos que pensavam a cana verde como "vinhas doentes". Assim, o termo Cana Verde, ou Caninha, não tem nenhuma relação com o produto cana-de-açúcar, mas sim com uma espécie de bebida típica que posteriormente também daria nome a dança popular. Migrando da terra lusitana para o Brasil, através de colonizadores, a dança foi rapidamente adaptada ao clima rural das zonas canavieiras por similaridade entre o termo Cana Verde e o produto brasileiro cana-de-açúcar. Atualmente, no Brasil, a Cana Verde ainda apresenta características distintas de acordo com o estado que se encontra. Além da Cana Verde, que era realizada na praia do Mucuripe, pode-se encontrar a Cana Verde cearense nas praias do Iguape, Marjolândia, Aracati e em Tibau, fronteira com o Rio Grande do Norte.

Segundo Gertrudes Ferreira dos Santos, também conhecida como Dona Gerta, que foi a mestra[2] guardiã e detentora dos conhecimentos da Cana Verde no bairro do Mucuripe, em um registro sonoro feito para a pesquisa de Sousa (s/d), a brincadeira foi introduzida no Ceará, por volta de 1919, pelo português João Francisco Simões, sendo seu sucessor Pedro Mãe Chica, popularmente conhecido como "Chico Man Chico". Depois o legado foi passado para "Zeca Três Vêis". Este perpassando a brincadeira para José Ferreira dos Santos, que dançava a Cana Verde desde os 15 anos. Anos depois, José Ferreira dos Santos casou-se com Dona Gerta, que se envolveu totalmente com a Cana Verde na confecção dos figurinos, aprendendo sua música, encenação, história e significado simbólico. E, como uma forma de manter viva a lembrança de seu marido, Dona Gerta preservava a

[1] Relativo ao Minho, província histórica da região do Norte de Portugal.
[2] Segundo o Projeto de Lei Nº 1.176, de 2011, os Mestres da Cultura, também chamados de Patrimônios Vivos da Cultura, são pessoas que se reconhecem e são reconhecidas pelo seu grupo ou comunidade como representantes e herdeiros dos saberes e fazeres da cultura tradicional de transmissão oral.

ISSN: 2238-1112

brincadeira para gerações futuras. Porém, após o falecimento da mestra, em 15 de agosto de 2014, a brincadeira deixou de ser realizada completamente, permanecendo viva apenas na memória dos brincantes.

Tendo em vista o registro historiográfico da Cana Verde, sua origem lusitana, posterior migração e adaptação para terras brasileiras, e, em específico, cearenses, a Cana Verde ainda possui características outras de acordo com o território que a brinca. Por exemplo, na praia do Iguape, o Mestre Edvar Elias conduz uma brincadeira com bastante presença masculina, na qual as dançadas se dão entre palmeios e cantorias. Já no Mucuripe era diferente e, para resgatar a brincadeira a partir da memória e da oralidade, a principal fonte de referência é a filha de Dona Gerta, Maria José Ferreira dos Santos, conhecida como Mazé, que também participava efetivamente da manifestação.

Segundo Alencar e Barroso (2013), a Cana Verde do Mucuripe expressava, através de movimentos, passos, gestos, ritmos, coreografias e sentimentos, formas simbólicas do jeito de ser do grupo social em que estava inserida. Tratava-se de uma brincadeira popular que vivenciava a festa de um casamento, com suas figuras típicas e com seu enredo, que incluía, além das canções de louvor, um baile nupcial. Vestidos a caráter, os convidados adentravam a brincadeira, enquanto personagens, misturando improvisação e passos fixos.

Outra manifestação popular tradicional do Mucuripe era o Coco, que é uma dança tradicional do Nordeste brasileiro de origem afro ameríndia. Nasce das canções de trabalho em toda a região. Por isso, assume características plurais nas diversas comunidades que o dançam. Dessa forma, podemos encontrar grupos bem distintos entre si, mesmo sendo de uma mesma manifestação. Diz-se que o Coco surgiu

> Da ocupação em quebrar o coco, horas e horas a fio, nasceu uma cantiga de trabalho, ritmada pela batida das pedras quebrando os frutos. Posteriormente, se transformou em dança e começou a surgir uma variedade de temas e formas de coco que se espalharam por todo o Estado. Daí se falar em Coco de Praia, Coco do Sertão, Coco Gavião, que embora apresentem nomes diferentes, mantêm a mesma forma rítmica e, às vezes, apresentam diferenças quanto à participação do elemento feminino e a dança de pares conjuntos. (1978, s/p)

Pesquisadores apontam que o Coco surge no século 17. Quanto à localidade, alguns citam em Pernambuco, outros Alagoas, definindo também o Quilombo dos Palmares como o território exato do surgimento dessa brincadeira.

ISSN: 2238-1112

Mas, particularmente, como destacar tão exatamente o surgimento de uma brincadeira que é presente em todo o território nordestino? Geralmente os estudos das danças tradicionais nordestinas são centralizados no eixo Pernambuco – Maranhão, tampouco destacam a presença do Ceará como território dessa brincadeira.

As brincadeiras de Cocos nordestinas têm como principal característica o sapateio e o improviso (seja no verso cantado ou no corpo), mas podem ser encontradas em diversos formatos: dançadas em roda, em pares, em semicírculos, em fileiras, entre outras. A forma como essas danças acontecem também são distintas, podendo ser bem coreografados ou dançados em forma de disputa/jogo.

No Ceará, encontramos grupos do litoral ao sertão, percebendo grandes diferenças em cada localidade seja no figurino, nas canções, na forma de se apresentar, nos passos e gestualidades. Os grupos de cocos que se localizam no litoral do Estado também são chamados de Cocos de Praia. Já os localizados no sertão são denominados Cocos de Sertão. No Mucuripe, tínhamos um coco de praia. Hoje restam apenas histórias.

A última manifestação popular tradicional sobre a qual discutiremos e era presente no Mucuripe é o Pastoril, que é uma dança dramática do ciclo natalino que se desenvolve a partir da caminhada das pastorinhas a Belém para ver o nascimento do menino Deus. Nessa jornada, surgem diversos personagens para acompanhá-las, assim como acontecimentos descritos nos textos bíblicos se entrecruzam na sua história. Como a professora Lourdes Macena explana:

> Resultou de louvações e cantos que, no passado, eram feitos na véspera do Natal para celebrar e perpetuar imagens da história do nascimento do filho de Deus. Sua representação é dividida em atos ou cenas com o nome de jornadas, episódios envolvendo fragmentos do que ficou das janeiras e antigas pastorais, que consistiam em cantos feitos em frente ao presépio, em uníssono, por grupos representando pastores. (SOUZA, 2014, p.152)

As pastorinhas se dividem nas cores azul e encarnado (vermelho), cantam e dançam acompanhadas de personagens como: Diana (pastora que fica no centro e representa os dois cordões[3]), florista, camponesa, borboleta, pastores, cigana, os três Reis Magos, José, Maria e o Menino Deus. É comum grupos de pastoris colocarem em suas encenações passagens bíblicas, trazendo então personagens como Herodes, soldados romanos, entre outros.

[3] Fila na qual os brincantes se posicionam.

ISSN: 2238-1112

No passado cultural do bairro do Mucuripe, existiam, no mínimo, dois grupos de pastoril que se faziam presente na comunidade: um deles era o pastoril da conhecida *Dona Maria Tresvêz*, mãe de Manoel Honorato do Santos, brincante de Fandango, e de Regina Honorato dos Santos, que brincava pastoril com a mãe no quintal da sua casa, local onde aconteciam ensaios e apresentações de diversas manifestações locais.

O autor Blanchard Girão, em seu livro *Mucuripe: de Pizón ao Padre Nilson* (1998), faz entrevistas com moradores do bairro a fim de registrar e resgatar diversas memórias importantes do local. Na voz do antigo morador Valdeliz Balaio, Blanchard destaca a relevância de Zé Taé, importante personalidade da história do Mucuripe:

> 'No tempo dele o Mucuripe era outro. Muito melhor. Era um bairro alegre, cheio de festas por toda parte! Os pastoris de fim de ano, os fandangos, os cocos, uma variedade de danças e festas que só ele sabia promover e produzir.' Assim Valdeliz Balaio traça um rápido perfil de José Jacinto – o popular e querido Zé Taé, uma das figuras mais marcantes do Mucuripe de outrora. (GIRÃO, 1998, P.44)

Na obra de Blanchard, podemos nos aproximar de quem foi Zé Taé e de sua importância para o bairro. A sua morte também provocou o fim das manifestações. Mas onde estava o Estado no apoio as festividades promovidas por Zé Taé e pela igreja? Onde está a salvaguarda ao patrimônio cultural imaterial do Mucuripe?

Atualmente essas manifestações aqui destacadas existem apenas nas memórias dos antigos brincantes e/ou moradores. Essas brincadeiras foram desaparecendo do cotidiano da comunidade. Segundo diálogos com pesquisadores, como a professora Lourdes Macena, o Fandango se apresentou uma última vez aproximadamente na década de 90, já o Coco não se houve falar há muito tempo. O pastoril foi junto com o falecimento de Dona Maria Tresvêz. Assim como a Cana Verde que, após o falecimento da Mestre Dona Gerta em 2014, deixou de ser vivido pela comunidade.

É importante frisar que uma manifestação só deixa de existir depois que a última memória sobre ela deixa de vagar sobre a terra. Assim, temos muitas memórias vagando por aí, ganhando corpos e ressignificando realidades.

Hoje, em algum momento de qualquer dia, Regina Honorato canta as músicas do pastoril de sua mãe e exibe seu pandeiro para visitas. Manoel Pelé volta

ISSN: 2238-1112

a brincar ao lembrar as canções do Fandango, seus personagens e suas memórias da infância nessa e em outras brincadeiras. Mazé Costa, filha de Dona Gerta, ainda leva para onde consegue as danças e canções da Cana Verde e segue compartilhando o saber herdado de sua matriarca. Enfim, ainda é possível resgatar a vida dessas manifestações para o cotidiano do Mucuripe.

2. Política Cultural e Ausência

As políticas públicas são direitos assegurados pela Constituição Federal de 1988. A Seção II da Constituição Federal é destinada à Cultura. O parágrafo 1º do artigo 215 legisla que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” No entanto, há uma divergência entre o que está escrito no documento que estabelece o Estado de Direito Democrático e o que aconteceu e acontece na prática no bairro do Mucuripe de Fortaleza - Ceará.

Estudamos e vamos focar somente em um exemplo dessas ausências das políticas públicas culturais, porém o bairro em questão pode servir como uma metonímia para o país inteiro. Segundo Rubim (2007), a história das políticas culturais do Estado nacional brasileiro podem ser condensadas pelo acionamento de expressões como: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios.

Portanto, infelizmente, diferentemente do que está escrito na lei, o Estado não protegeu as manifestações das culturas populares tradicionais que estavam presentes e ativas no Mucuripe. A ausência da defesa e da valorização do patrimônio cultural desse bairro levou ao semidesaparecimento das manifestações que enriqueciam e tornavam o Mucuripe um bairro que transpirava cultura.

Na década de 80 do século XX, houve um apoio da prefeitura para o restabelecimento dessas manifestações não só no bairro do Mucuripe, mas em toda Fortaleza, como conta Blanchard

> Na década de 80, o então secretário de Cultura, Barros Pinho, tentou um esforço para resgatar as tradições culturais próprias dos nossos bairros. Foram criados os Centros de Cultura Popular, responsáveis por um movimento restaurador das artes do povo, aquilo verdadeiramente nascido da criatividade popular, na dança, na música, na capoeira, no teatro, nas artes plásticas. O fandango, como a Caninha Verde, a dança dos cocos e

ISSN: 2238-1112

> outras reapareceram no Centro Cultural do Mucuripe, que funcionava na Praça Nossa Senhora da Saúde, defronte à Igreja. Ia tudo muito bem, mas mudou o Secretário e o que chegou não tocou a coisa pra diante. Tinha outros planos. Nunca mais se falou nisso, pois sem apoio, nestes tempos de dinheiros poucos, não se consegue fazer nada. (GIRÃO, p.62/63. 1998)

Esses centros culturais eram chamados de Centro de Ativação Cultural (CAC). O pesquisador Oswald Barroso, em matéria escrita para o jornal O POVO[4], em 2016, dá detalhes sobre esse projeto. Primeiramente foram criados seis CAC's no Ceará. Em Fortaleza, existiam nos bairros do Pirambu e Mucuripe. Estes não desenvolviam atividades culturais, mas sim forneciam lugar e outros apoios para que as manifestações já existentes pudessem acontecer.

Os CAC's já foram uma iniciativa de salvaguarda, através dos quais a Secretaria da Cultura buscou apoiar, sem nenhum recurso, os grupos tradicionais. Porém, essa iniciativa não passou de uma mera tentativa de salvaguardar o que era vivo na comunidade, pois, provavelmente, o principal apoio que esses grupos precisavam era de recurso financeiro que pudesse ajudá-los, além de uma maior visibilidade do Estado, para que a comunidade notasse a importância das danças, músicas e seus Mestres.

Manoel Pelé, brincante do Fandango, em entrevistas realizadas para a dissertação já mencionada, nos contou que sua mãe pediu o tecido emprestado em uma loja para poder fazer o primeiro figurino do filho. Após o falecimento de Dona Gerta da Caninha Verde, figurinos foram encontrados por moradores no lixo.

Nesse cenário de empobrecimento cultural e artístico que o bairro vem sofrendo, os governantes não fomentam a cultura como deveriam, não reconhecendo que investir em cultura significa investir também em emprego e renda.

Atualmente a política cultural mais forte, no Estado e no município, é a política de editais de prêmios e fomentos. Coletivos, comunidades tradicionais, grupos artísticos e os trabalhadores dos mais diversos segmentos da cultura se inscrevem nos mais variados editais como: edital das artes, edital mecenas, edital de ciclos festivos (Carnaval, São João, Natal, etc.), editais de ocupação de espaços públicos, prêmio culturas indígenas, prêmio expressões culturais afro brasileiras do

[4] Matéria de 15 de agosto de 2016, de Oswald Barroso para o jornal O Povo. "Memórias mais ou menos sentimentais da Secult CE". Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2016/08/15/noticiasjornalvidaearte,3647224/memorias-mais-ou-menos-sentimentais-da-secult-ceara.shtml> Acesso em: 28 de jun. 2021

ISSN: 2238-1112

Ceará, prêmio pontos de cultura, edital dos tesouros vivos, edital cultura infância, edital cinema e vídeo, entre outros.

No Ceará, temos a Lei Estadual dos Tesouros Vivos (N°. 13.842, de 27 de novembro de 2006,) lei pioneira no Brasil, que reconhece Mestres e Mestras dos saberes e fazeres da Cultura Tradicional Popular. Por meio desse edital, o Estado já contemplou 80 Mestres e Mestras da Cultura, Grupos e Comunidades Tradicionais, sendo eles mestres do saber do corpo, das mãos, da oralidade, da música, da religiosidade, entre outros. Também concedeu Título de Notório Saber por meio da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Mesmo sabendo que política cultural não é concurso, acreditamos que esses editais são um ponto positivo na construção dessa política na cidade e no Estado do Ceará. O ideal seria que todos os artistas tivessem algum tipo de apoio para criação de obras, manutenção e difusão de repertório. No entanto, essa não é a realidade, pois os trabalhadores da cultura precisam “disputar entre si” sua classificação no fomento. Mesmo quando passam nesses editais, precisam atravessar diversas burocracias, problemas ligados a questões orçamentárias, pois, muitas vezes, há uma demora no repasse da verba, entre outros problemas.

É preciso que as secretarias e o Estado compreendam que política cultural não é somente política de editais. É necessário que entendam que os editais não são acessíveis. A linguagem jurídica não deveria ser a linguagem principal de um edital que visa contemplar propostas artísticas. É importante lembrar que temos ainda, no nosso país, uma grande parcela de pessoas que não se alfabetizaram. Mestres e Mestras da cultura tradicional seguem não tendo acesso e sendo, por muitas vezes, ludibriados por produtores caluniosos.

São muitas questões que carecem de estudos para que respostas práticas sejam acionadas, a fim de que se construa uma política cultural de fortalecimento, evitando o desaparecimento das potencialidades culturais em diversas localidades, como aconteceu no bairro do Mucuripe, que ainda sofre da ausência de ações governamentais. É necessário que se faça tais estudos para que essas ações contribuam com a comunidade. No que tange essas questões, a autora Simone Zárate (2010) afirma que:

> O conjunto de intervenções que integra uma política cultural é norteado por estratégias; tais estratégias, bem como as intervenções derivadas destas são interdependentes, sistêmicas; são definidas de acordo com o contexto no qual estão inseridas e estão diretamente relacionadas aos processos de

ISSN: 2238-1112

> produção simbólica. Ainda que exercidas (e necessárias) em âmbito federal e estadual, é na cidade - onde se vive o cotidiano - que os processos simbólicos são produzidos. Daí a necessidade de políticas culturais locais subsidiadas por diagnósticos, considerando a lógica de que intervenções são realizadas por algum motivo e com algum objetivo. (ZÁRATE, 2010, s/p)

Portanto, é através dos estudos da dinâmica cultural do próprio local que poderemos perceber quais estratégias de intervenções poderão ser feitas. Com isso, é preciso conhecer de perto a sua própria cidade e suas tradições, para que se possa fazer uma política cultural que de fato sirva à comunidade. É necessário que possamos pensar quais as necessidades culturais de cada localidade. Compreender tais necessidades fará com que a maneira que aplicamos as políticas culturais possa ser mais efetiva.

Em meio a tantas questões que fortemente nos afetam, estávamos assistindo às aulas da disciplina de Políticas Culturais, ministradas pelo Professor Gyl Giffoni, no Curto Técnico em Dança, na Escola Porto Iracema das Artes. Na disciplina, o professor lançou uma proposta de avaliação final de forma livre, em que cada aluno poderia realizar uma atividade a partir do que lhe afetou durante as aulas, seja uma produção textual ou artística. Diante das nossas insatisfações a respeito da ausência de políticas culturais para salvaguarda no bairro do Mucuripe, realizamos a criação de uma videodança.

3. Onde ela foi parar? – do questionamento à videodança

A obra parte da questão “Onde ela foi parar?”, fazendo referência a política cultural em forma de manifestação política de resistência, para fazer questionamentos a respeito do desaparecimento da política que fomentava as potencialidades artísticas do bairro do Mucuripe.

Por ser um local muito valorizado nos âmbitos turístico e comercial, o bairro sofre com a especulação imobiliária, potencializando o desaparecimento das manifestações tradicionais. Associado a isso, as políticas culturais também se encontram escassas.

A partir dessas questões, manifestamos de forma poética através da videodança, que a arte e a cultura nesse local, mesmo sem os incentivos que eram para ser garantias da população, resistem minimamente e merecem respeito. Ainda há tempo de salvaguardar os saberes e fazeres tradicionais que se encontram semidesaparecidos.

ISSN: 2238-1112

A videodança “Onde ela foi parar?” tem a concepção dos autores deste artigo, Circe Macena e Rony Marques, artistas da dança que integram o Grupo MiraIra[5] (LPCT/IFCE), o Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada (IFCE/CNPQ)[6] e a Companhia Barlavento[7]. A gravação e edição foi feita pelo músico e produtor audiovisual Gabriel Ponciano e está disponibilizada no YouTube[8], conforme pode ser visualizado no QR-Code abaixo:

Figura 1: QR-Code que dá acesso direto a videodança “Onde ela foi parar?”

A gravação da videodança foi realizada nas areias da praia do bairro, próximo ao Mercado dos Peixes, local que se encontra em risco, pois está sendo privatizado. Ao som das ondas da praia do Mucuripe, a imagem do vídeo aparece gradualmente e mostra um recorte de uma paisagem cheia de barcos flutuando ao mar. Quando a voz in-off começa com a pergunta “Onde ela foi parar?”, a dançarina surge do lado esquerdo do vídeo e começa a dançar um coco com bastante leveza. Conforme apresenta a figura abaixo:

[5] Grupo artístico dirigido pela professora Lourdes Macena. É um Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais do IFCE campus Fortaleza. Para mais informações acesse: http://www.digitalmundomiraira.com.br/

[6] Grupo de estudos com liderança dos professores: Lourdes Macena e Nonato Cordeiro, que desenvolve estudos científicos a partir dos saberes e fazeres tradicionais.

[7] Companhia fundada por Circe Macena, que desenvolve espetáculos em dança e teatro, utilizando matrizes estéticas da cultura tradicional popular, como o espetáculo Corpos Embarcados. Mais informações em: https://ciabarlavento.com/

[8] MACENA, Circe; MARQES, Rony; PONCIANO, Gabriel. “Onde ela foi parar?” Disponível em: https://youtu.be/-qJqDra3Q2g

ISSN: 2238-1112

Figura 2: Imagem extraída da videodança. Acervo dos autores

A voz in-off segue falando que “ela dançava um coco nas areias dessa praia. Ela dançava e mobilizava o que entendia por arte e cultura.” Dessa forma, a dançarina continua dançando despretensiosamente o coco nas areias da praia do Mucuripe.

Ao longo do vídeo, o texto acompanha a dança nesse cenário praieiro de ausências. Chegando perto do fim, a dançarina desaparece pelo lado direito do vídeo, e a voz ainda continua atribuindo, aparentemente, ao corpo que dança características políticas de luta e resistência. No final, quando a dançarina desaparece completamente, o texto da voz fala “há muito tempo que ela não pisa mais nessas areias” e revela, finalmente, sobre o que estava falando, dizendo “o nome dela era Política Cultural. Onde será que ela foi parar?”

A principal motivação poética do texto que aparece na videodança é uma figura de linguagem ou, mais especificamente, uma figura de pensamento, chamada personificação. Essa figura de linguagem também pode ser chamada de prosopopeia ou animismo. Com ela, podemos “personificar”, ou seja, dar vida a seres inanimados. Podemos usá-la para atribuir sensações, sentimentos, comportamentos, características e/ou qualidades essencialmente humanas aos objetos inanimados ou seres irracionais.

No caso da videodança, todas as atribuições que aparentemente eram feitas ao corpo que dançava estavam relacionadas ao conceito de Política Cultural. Então, as ações “dançar”, “mobilizar”, “investir”, “habitar” e tantas outras ditas no texto estavam se referindo, na verdade, à Política Cultural.

ISSN: 2238-1112

Essa primeira referência textual, quando a voz diz “ela dançava um coco nas areias dessa praia” e aparece uma mulher dançando um coco nas areias de uma praia, em que o fruidor é levado a acreditar, é construída a partir do auxílio visual. Dessa forma, o texto perde seu sentido primordial e seu impacto fora desse contexto.

Além da construção dessa poética, ligando o visual e o textual (por meio sonoro), ainda propomos a composição de uma estética que, pela disposição dos elementos, tensiona questões envolvendo corpo e política. Os elementos que compõem a videodança (o local, a dançarina e sua história de pesquisa com o bairro, a dança que foi feita pelos pés de quem já carrega uma história com a Cultura Popular Tradicional, os barcos dos pescadores ao fundo, o jogo de sentidos que é feito pelo texto em contato com a imagem, etc.) vão além da pergunta “Onde ela foi parar?”.

Quanto a corporeidade, a dançarina, Circe Macena, propõe dançar um Coco, improvisando passos do Coco do Iguape, já que desconhece o Coco do bairro. Como a principal característica do Coco cearense é o sapateio, ela corporifica uma relação entre o seu corpo, o sapateio e a praia. Na gravação, ela conhecia o texto, mas não o escutava. Organizou o tempo que deveria entrar, permanecer em tela e sair, mas sem ouvir o texto, apenas compreendendo o seu conteúdo. O dançar ia sendo construído a medida que se dava a relação entre corpo-dança, corpo-praia e todos os elementos que a compõem, como: o vento, o sol, a areia e a sonoridade do ambiente.

Ao dançar, o seu corpo ia tecendo relações com esse corpo da praia. Aos poucos ia precisando de mais resistência para dançar com o sol, suportar o peso das pernas ao pisar na areia e seu calor.

A contrução improvisacional de sua dança se dava com a compreensão da sua relação com as palavras que personificavam a política cultural. Para Circe, pensar um corpo resistência era se ver usando um short curto, que mostrasse o balançar de suas pernas ao dançar. Pensar um corpo-cansaço era não esconder o peso e a exaustão, na medida em que se dançava. Seu corpo sofrimento era a dança dos seus joelhos doloridos, que resistindo, coninuavam.

Como já foi dito, à princípio, “ela” parece referir-se a dançarina. Logo após, o fruidor descobre que “ela” refere-se ao conceito de “Política Cultural”. No entanto, não queremos parar somente aí. Queremos usar essa pergunta e fazer

ISSN: 2238-1112

outras: Onde os CAC's foram parar? Onde o Fandango, a Cana Verde, o Coco e o Pastoril foram parar? Onde os antigos brincantes dessas manifestações foram parar?

4. Considerações Finais

Este trabalho reflete a relação entre arte e política, quando traz uma criação artística que surge a partir de questões sociais que nos atravessam. Também exemplifica a união entre ensino, pesquisa e criação, no modo que esse trabalho é acionado por meio de uma disciplina.

Não somos moradores do Mucuripe, mas, como cearenses que somos, nos afetamos com as questões que envolvem o bairro e nossa identidade cultural. Com isso, levamos suas questões para este evento nacional de pesquisadores em dança e por onde mais este trabalho chegar.

Aprendemos o Fandango a partir dos estudos da professora Lourdes Macena, que, no Grupo MiraIra, compôs essa dança dramática a partir das suas pesquisas com o Mucuripe e com a praia do Iguape. Esse encantamento com a brincadeira nos gerou revolta por saber que não podemos mais encontrá-la sendo vivenciada pela comunidade. Principalmente, por saber que é nosso direito ter o nosso patrimônio salvaguardado.

Atualmente, buscamos levar o Mucuripe e suas questões conosco, por onde passarmos. Seja por meio de congressos, eventos, ou pelo espetáculo Corpos Embarcados, ou pelo espetáculo infantil que estamos criando. Além disso, estamos desenvolvendo um documentário sobre o Fandango e pretendemos dar segmento a esse material audiovisual que compartilhamos neste trabalho.

É preciso, urgentemente, salvaguardar os saberes e o afeto por eles, pois esses homens e mulheres detentores dessas memórias brincantes ainda estão vivos, ainda poderão retomar sua festa e sua dança.

Circe Macena de Souza
IFCE
circemacena@gmail.com
Atriz, Dançarina e diretora de Fortaleza, Ceará. Docente do curso de licenciatura em Teatro e dos cursos técnicos integrados do IFCE- campus Fortaleza. Mestre em Artes (IFCE/2019), graduada em Licenciatura em Teatro pelo IFCE (2016) e é

Técnica em Dança pela Escola Porto Iracema das Artes (2019). Pesquisadora do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPQ
Rony Cardoso Marques
IFCE
ronycmarques@mail.com
Dançarino e brincante no Grupo MiraIra. Graduado em Licenciatura em Letras pela UECE. Pós-graduando em Artes na Educação: Dança, Música e Teatro pela FAVENI. Pesquisador no Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPQ.

Referências:

ALENCAR, Shirley; BARROSO, Oswald. Tradição e Memória: A dança da Cana-Verde do Mucuripe do Mucuripe – CE como elemento de aprendizagem, reinterpretação e recriação de grupos artísticos. UFSC- Florianópolis, 2013. **Anais Eletrônicos do XVI Congresso Brasileiro de Folclore.** Disponível em: https://bityli.com/Htms0

BRASIL. **Constituição (1988).** Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. Página 111.

GIRÃO, Blanchard. **Mucuripe**: de Pizón ao Padre Nilson. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 1998.

MARQUES, Rony Cardoso; SILVA, Richard Gabriel Ponciano; SOUZA, Circe Macena. Companhia Barlavento. Disponível em <https://youtu.be/-qJqDra3Q2g> Acesso em: 06 de jul. 2021. “Onde ela foi parar?”. Videodança. Veiculado em: 27 maio. 2021. Dur: 2m42s.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Política Cultural no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Antônio Albino Canelas (Orgs.) **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. 13-36.

SOUZA, Circe Macena de. **Embarcados:** corpos em criação partir do Fandango do Mucuripe/CE. Fortaleza, 2019. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará. Fortaleza, 2019.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. **Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor.** Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Brlo Horizonte, 2014.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. **Dossiê para a candidatura de Dona Gerta**. s/d. Disponível em: https://bityli.com/1t8FD

ZÁRATE, Simone. Novos fluxos, planejamento estratégico e políticas culturais em Santo André**.** 2010. UFBA - Salvador, 2010. **Anais Eletrônicos do VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.** Disponível em: http://www.cult.ufba.br/wordpress/24364.pdf. Acesso em: 05/07/2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A indumentária no corpo que samba na roda do Recôncavo Baiano

Clécia Maria Aquino de Queiroz (UFS)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este artigo, resultado da minha tese de doutorado em Difusão do Conhecimento (UFBA), aborda a indumentária utilizada pelas sambadeiras no samba de roda e sua relação com os corpos que sambam nessa manifestação cultural. Aqui serão abordados diversos trajes e adereços utilizados na contemporaneidade, trazendo o contexto histórico da sua utilização e sua configuração na cena do samba, como um elemento que ajuda a criar uma ambiência e se traduz como um prolongamento do corpo que samba. A pesquisa de abordagem qualitativa, teve como aporte teórico-epistemológico a Etnocenologia. A metodologia foi participativa e colaborativa e contou, além de pesquisa bibliográfica, registros fílmicos, fotografias, entrevistas, com a convivência com 20 mulheres sambadeiras de 15 localidades do Recôncavo da Bahia. Para auxiliar na compreensão histórica dos trajes utilizados pelas sambadeiras e sambadores, os estudos de Braudel (2005), Raul Lody (2015) Barba e Savareze (2012), Pierre Verger (2012). No que concerne ao entendimento do corpo que samba, foram importantes as pesquisas de Daniela Amoroso (2009) e Katharina Döring (2012, 2016) e, sobretudo, os depoimentos dos sambadores e sambadeiras.

Palavras-chave: INDUMENTÁRIA. SAMBA DE RODA. DANÇAS TRADICIONAIS. DIFUSÃO DO CONHECIMENTO

Abstract: This article, a result of my doctoral thesis in Dissemination of Knowledge (UFBA), addresses the clothing used by sambadeiras in samba de roda and its relationship with the bodies that samba in this cultural manifestation. Here, I addressed various costumes and props used in contemporary times, bringing the historical context of their use and their configuration in the samba scene, as an element that helps to create an ambience and translates as an extension of the samba body. The qualitative approach research had as theoretical-epistemological contribution of the Ethnocenology. The methodology was participative, collaborative, and included bibliographical research, film records, photographs, interviews, and the coexistence with 20 sambadeira women from 15 locations in the Recôncavo da Bahia. To assist in the historical understanding of the costumes used by sambadeiras and sambadores, I used studies by Braudel (2005), Raul Lody (2015) Barba and Savareze (2012), Pierre Verger (2012). With regard to the understanding of the body that samba, the research by Daniela Amoroso (2009) and Katharina Döring (2012, 2016) was important and, above all, the testimonies of the sambadores and sambadeiras.

Keywords: CLOTHING. SAMBA DE RODA. TRADITIONAL DANCES. DISSEMINATION OF KNOWLEDGE

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Introdução

Este artigo, resultado da minha tese de doutoramento defendida no Programa Multi-institucional e Multidisciplinar em de Difusão do Conhecimento (UFBA), aborda a indumentária utilizada pelas sambadeiras no samba de roda e sua relação com os corpos que sambam nessa manifestação cultural. Aquilo que era no passado a roupa utilizada por mulheres e homens no seu cotidiano ou ainda nos seus momentos de festa comunal, passou aos poucos a se constituir em um elemento identitário, que caracteriza os grupos que praticam essa manifestação cultural.

O samba de roda é uma manifestação expressiva humana, desenvolvida e praticada historicamente no Recôncavo Baiano e que envolve, ao mesmo tempo, múltiplas linguagens, todas igualmente importantes, como a música, dança, literatura expressa nas letras das canções, atreladas também a outros elementos, entre os quais, uma indumentária que guarda relações com tradições dos antepassados e que é detonadora de movimentos corporais. E é a esse recorte da indumentária que este trabalho se reporta.

A pesquisa, de natureza qualitativa, teve como aporte teórico-epistemológico a Etnocenologia, perspectiva pluridisciplinar internacional que tem como objeto as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO), compreendendo-as dentro do seu contexto social e considerando o aspecto global das mesmas, onde estão inclusas as dimensões espirituais, emocionais, somáticas e cognitiva. Ao abordar as etnocenas do samba de roda, os princípios da Etnocenologia, nos quais as atividades simbólicas não existem independentemente de um “corpo”, ajudam a compreender as implicações cognitivas e psíquicas que existem nas atividades corporais e no entendimento da espetacularidade dessas cenas, onde a indumentária é um elemento fundamental.

A metodologia utilizada foi participativa e colaborativa e contou, além de pesquisa bibliográfica, documental, registros fílmicos, fotografias, entrevistas e a convivência com 20 mulheres sambadeiras de 15 localidades do Recôncavo da Bahia. Descendentes de africanos transladados para o Brasil, essas mulheres têm suas histórias marcadas pelas dificuldades de sobrevivência da grande maioria dos afrodescendentes em um país organizado por formas desiguais de distribuição de renda e dos acessos. Em comum, possuem muitas similaridades nas suas vivências,

ISSN: 2238-1112

mas o amor ao samba e o desejo de preservar a memória dos seus antepassados é o que mais as identificam. E a indumentária é um importante elo de ligação entre passado e presente.

Este trabalho transita, pois, pelas diversas indumentárias utilizadas pelos grupos de samba, e revela que elas são uma linguagem em si, imbuídas de informações históricas, religiosas e culturais, trazem referências étnicas e guardam a memória de enfrentamentos, pertencimento, resistência e superação vividos por nossos antepassados. Essas informações são traduzidas nos têxteis e estilos dos trajes, no uso ou não de chinelos, nos adereços utilizados. As estéticas desses trajes também perpassam por questões de status e prestígio, além de estarem condicionadas às possibilidades econômicas dos grupos.

Para auxiliar na compreensão histórica dos trajes, os estudos de Braudel (2005), Raul Lody (2015) Barba e Savareze (2012), Pierre Verger (2002) foram grandes aportes. No que concerne ao entendimento do corpo que se move no samba, foram importantes as pesquisas de Daniela Amoroso (2009) acerca samba de roda de Cachoeira e São Félix e as análises criteriosas da pesquisadora Katharina Döring (2012, 2016). Mais ainda, os depoimentos dos sambadores e sambadeiras foram as vozes principais do trabalho.

2. Óia a saia dela, ô diê[1]

Uma indumentária transforma o corpo daquele que a usa. Ao olharmos uma sambadeira movendo-se numa roda do Recôncavo Baiano, as dimensões, cores, tipos de tecidos das suas vestes riscam o espaço e nos causam diferentes sensações. Quem é das Artes Cênicas sabe que o figurino é uma extensão do corpo do artista. Como lembra Barba e Savareze (2012), o figurino pode ser usado como um "parceiro vivo" de quem atua, que permite que sejam visualizados os equilíbrios precários, as oposições na dança, assim como os complexos movimentos criados para o espetáculo. Mas antes de pensarmos no efeito que ele pode trazer numa apresentação de samba de roda, procurarei refletir sobre a indumentária em si

[1] Verso de um samba de roda que D. Estelita de Souza, Juíza Perpétua da Irmandade da Boa Morte, falecida aos 105 anos, gostava de cantar (informação fornecida pelo historiador Luís Cláudio do Nascimento, em entrevista concedida em 25 de maio de 2015).

ISSN: 2238-1112

enquanto um elemento que nos permite compreender um corpo, enquanto lugar de representação e de reconhecimento.

Ao falar sobre a história das roupas no seu livro *As estruturas do cotidiano*, Braudel (2005) aborda o número de informações que trazem, desde os custos de produção, processos de fabricação, fixidez ou diálogo cultural até transformações políticas e sociais, que se tornam parte dessa compreensão. E chama atenção para o quanto o desejo de usar a roupa no Ocidente se relaciona com promoção social. E no samba de roda não é diferente. Tecendo considerações sobre isso, analisarei aqui alguns tipos mais comuns utilizados por suas praticantes.

O primeiro, é o típico "de baiana" (turbante, camizu, bata, joias, saia rodada colorida e em ocasiões especiais pode ser branca). Indo ao encontro do argumento de Braudel, esse traje luxuoso, típico do *Grupo Samba de Roda Suerdieck* de Dona Dalva, em Cachoeira, mas também comum a outros grupos de samba de roda do Recôncavo – sofrendo algumas pequenas variações – traz em si referências étnicas, religiosas, profanas, culturais, incluindo também a necessidade de demonstração de ascendência social de negras escravizadas ou libertas que viveram na Bahia no período colonial. Mulheres cujo envolvimento com alguns cultos religiosos afro-brasileiros passaram a utilizar parte do vestuário de seus rituais, desde o século XIX, cujas peças receberam cores variadas e diferentes modos de utilização, de acordo com as divindades aos quais elas se prestam. A indumentária tornou-se linguagem, que se decodificada, embute uma diversidade de elementos ancestrais que fazem sentido para seus adeptos.

Contudo, se nos voltarmos para o samba de roda, D. Dalva (2018) comenta que o traje "de baiana" não era comum entre as sambadeiras nas suas apresentações públicas e que foi idealizado por ela, em 1972, quando na ocasião a equipe técnica da Bahiatursa, órgão da admistração pública estadual responsável pelo turismo naquela ocasião, convidou o seu grupo para apresentar-se pela primeira vez em um palco, na presença de artistas de expressão nacional, jornalistas e autoridades do governo estadual, no evento denominado São João da Feira do Porto. Ela, então, resolveu vestir as sambadeiras do seu grupo com traje "de baiana", baseada na tradição da Irmandade da Boa Morte[2], da qual a sua avó havia

[2] Confraria de mulheres negras fundada em Cachoeira no séc. XIX, que se dedica ao culto de Nossa Senhora da Boa Morte. A irmandade, apesar de estar ligada à Igreja Católica, possui relações com cultos religiososafro-brasileiros.

ISSN: 2238-1112

pertencido enquanto viva. Nos dias de agosto, quando ocorrem as festividades de Nossa Senhora da Boa Morte, há um momento em que as irmãs celebram entre elas a assunção da virgem, realizando um samba de roda em traje “de baiana”. E assim como naquela confraria de mulheres, também no *Suerdieck* esse traje possui cores variadas: a cor branca é usada para as ocasiões especiais, de gala; nos outros dias, as sambadeiras podem vestir saia colorida, sendo que não há uma uniformização. As cores e motivos de estampa das saias, panos da costa, torços diferem umas das outras, assim como o tipo de tecido, corte da bata e os colares, pulseiras, brincos. Cada uma delas é única dentro de um padrão de traje, o que vai diferir de muitos grupos do Recôncavo, como veremos posteriormente.

O discurso de Dona Nicinha[3] também confirma que a utilização, no samba, do traje usado pelas mulheres nos candomblés da Bahia foi algo concebido na década de 1970. Em entrevista que me concedeu, ela informou que foi em janeiro de 1979 que passou a vestir o seu grupo com esse tipo de indumentária, por causa também de um convite repentino para uma apresentação pública na tradicional festa de Nossa Senhora da Purificação, em plena praça, onde estariam presentes cantores famosos e autoridades públicas. Como não tinham roupa para apresentarem-se, ela decidiu pedir trajes emprestados às praticantes dos candomblés do seu círculo de amizade. Devido ao sucesso obtido com isso, desde então passaram a se vestir dessa maneira.

Na mesma direção, o grupo Raízes de Angola, surgido no final da década de 2010, justifica o uso do traje “de baiana” pela falta de vestes adequadas para apresentações e também pelo fato de suas integrantes serem praticantes do candomblé, como nos informa D. Biu[4], uma das suas sambadeiras:

> Raízes de Angola nasceu com a roupa do candomblé. A gente não tinha a saia do samba, então, a gente como Raízes de Angola faz parte do candomblé, então, a gente nascemos, fizemos, dançamos com a roupa do candomblé, porque é raizes, é samba raízes, então, raízes do caboclo, raízes do samba e Raízes de Angola é samba. (REIS, 2018)

O costume do uso de joias e de vestes caras como as utilizadas pelas irmãs da Boa Morte e depois adotadas por D. Dalva ou D. Nicinha nos seus grupos (embora nestes as joias sejam substituídas por bijuterias), remonta ao século XVII.

[3] Maria Eunice Martins Luz, sambadeira de Santo Amaro da Purificação (BA), conhecida como D. Nicinha do Samba.
[4] Berenice Borges dos Reis, conhecida como D. Biu, sambadeira. Entrevista realizada em 24/04/2018. .

ISSN: 2238-1112

De acordo com Lody (2015), o uso de joias de crioula em ouro, prata e prata dourada é fruto de uma tradição milenar portuguesa de base greco-romana, sendo que no norte de Portugal usava-se uma profusão e variedade de colares no colo das mulheres. Por sua vez, Verger (2002) faz alusão ao fato dos senhores de escravos na Bahia demonstrarem a sua riqueza exibindo os seus cativos, sendo que algumas mulheres cativas se tornavam suas amantes ou esposas e eram ornamentadas com ricas rendas e enfeites de ouro. Isso tornou-se motivo de preocupação "com os bons costumes" da sociedade colonial, o que faz com que, em 1718, o rei de Portugal proibisse que as escravas se vestissem de seda, linho ou ouro, a fim de evitar que esses ornamentos incitassem o pecado.

No século XIX, contudo, a utilização de saia, bata, torço e pano-da-costa – uma adaptação das vestes das africanas mulçumanas aos modelos da colônia portuguesa[5] – era já, então, parte do cotidiano da mulher negra escravizada ou liberta baiana, que mercava e vendia seus quitutes nas feiras e nas ruas. Esse traje, que se tornou conhecido como *roupa de crioula* ou *estar de saia*, vai ultrapassar os limites da Bahia e será observado nas mulheres negras baianas que migraram para o Rio de Janeiro no final do século XIX e princípio do XX e ali trabalhavam vendendo mingaus e comida nas ruas, distinguindo-se das demais mercadoras.

> A negra da Bahia era facilmente reconhecida pelo seu turbante, como também pela altura exagerada de suas mantas de seda; o resto de sua roupa compunha- se de uma blusa de musselina bordada, sobre o qual era colocada uma faixa cujos riscos caracterizavam a fabricação da Bahia. A riqueza da blusa e a quantidade de joias de ouro eram os principais objetos de sua elegância" (VERGER, 2002, p. 553).

Essa indumentária veio mais tarde a se tornar característica de uma das alas das escolas de samba da capital carioca, em homenagem às "tias baianas", que trouxeram algumas práticas culturais do seu Estado, dentre elas o samba de roda, que, em diálogo com outras formas musicais dentro das casas delas, ganhou novos contornos e tornou-se um dos símbolos de identidade nacional.

Nas escolas carnavalescas, o traje passou a ser rotulado de "baiana" e ganhou outras características, sendo (re) interpretado a cada desfile. Do mesmo modo, foi utilizado por diversas vezes por intérpretes brancas internacionais e

[5] As saias rodadas e volumosas são um legado do barroco europeu, adquirido da moda francesa (saias à francesa), e as batas largas são fruto da influência mulçumana, assim como o uso dos turbantes (ou torços) oriundo do Oriente Médio, adotado como símbolo de religiosidade, disseminado entre diversos povos africanos e introduzido no Brasil no período da escravidão. (VERGER, 1992; FALCÃO, 1942, LODY, 2015, IPHAN 6, 2007)

ISSN: 2238-1112

nacionais em montagens do teatro de revista no Brasil. Uma delas foi Carmem Miranda que, apesar de não ter nenhum tipo de ligação com as tradições da Bahia, passou a adotá-lo em suas performances, sob as mais diversas (re) invenções, a partir da sua gravação, em 1939, da canção *O que é que a baiana tem*? , de Dorival Caymmi.

A figura da baiana trazida por Caymmi naquela canção vai além da representação da mulher herdeira da religiosidade e receituários ancestrais africanos que transitam ainda hoje nas ruas da Bahia. Ela reforça uma simbologia que parece ter existido no imaginário social brasileiro, desde o tempo da Colônia, e que alimentou o desejo de mulheres, incluindo as não negras das distintas classes sociais e que fez inclusive com que a Princesa Isabel saísse trajada como tal na Europa, num baile de máscaras na ocasião da sua viagem de núpcias. A simbologia da “mulher independente, da rua, do trabalho, da luta, da lascívia, do desacato, do fetiche, do encantamento. ” (NUNES NETO, 2013, p. 48).

Os poderes públicos locais souberam aproveitar parte dessa simbologia para agregar valor ao turismo da Bahia, já na ocasião cantada em verso e prosa na literatura e no cancioneiro popular como a “terra da felicidade”, onde as “mulatas” e “morenas frajolas” e ”dengosas” faziam parte do seu encantamento. O traje, que foi aos poucos estilizado, tornou-se “típico” e passou por um processo de institucionalização e intervenção municipal e estadual para a sua obrigatoriedade, a partir da década de 1960 e, em 2013, o seu uso tornou-se obrigatório, através de uma portaria municipal, que foi reiterada em 2015, pautada no reconhecimento do ofício das baianas de acarajé como patrimônio imaterial do Brasil em 2005.

Ora, se a utilização do traje “de baiana”, há cerca de 40 anos, pelo grupo *Suerdieck* de D. Dalva, teve uma necessidade consciente de estreitamento de laços com antepassados familiares próximos, como mencionado em alguns parágrafos anteriores, possivelmente esse imaginário cultural que o traje possui dentro e fora da Bahia, que perpassa ainda por valores como prestígio, identidade e ancestralidade africana no Brasil, foi também motor da sua adoção por aquele e outros grupos da região. Isso fica evidente no depoimento de D. Bibi, uma das sambadeiras do grupo:

> (...) Quando eu tô de baiana, eu me sinto poderosa, princesa e tal e tem uma certa magia nessa indumentária, que você vai nos lugares, tanto você chama atenção, as pessoas te admiram, seja pela roupa, os colares e tal, porque tem todo um conjunto, como também você abre caminho, nossa, todo mundo quer deixar a baiana passar, todo mundo quer tirar uma foto

ISSN: 2238-1112

> com a baiana, é uma coisa assim muito gostosa, de estar. (CONCEIÇÃO, 2018)

Dona Rita da Barquinha, de Bom Jesus dos Pobres, também deixa claro que o uso do traje resulta do entendimento do que ele representa simbolicamente para o Estado da Bahia:

> Eu não visto de baiana por causa do candomblé, eu me visto de baiana porque eu resolvi fazer uma coisa diferente para destacar, e me vesti de baiana porque é uma figura da Bahia. Eu estou representando o samba da Bahia. Eu tô representando a baiana. (SANTOS, 2018).[6]

Para além da preservação da tradição dos ancestrais e de símbolo identitário da Bahia, o uso do traje de baiana por alguns grupos nos dias atuais, apesar do altíssimo custo que isso representa, segundo Any Manuela, neta e herdeira dos saberes de D. Dalva, reflete também uma convicção que muito se aproxima do argumento de Braudel anunciado no princípio desta seção: a de que essa indumentária guarda em si um conjunto de informações históricas, religiosas, culturais e, sobretudo, simbologias de luta, de pertencimento, de resistência e transcendência de obstáculos.

3. Pisa na barra da saia, ô iaiá!

Nessa sessão abodarei três outros modelos de traje utilizado pelas mulheres. O primeiro deles é similar às “baianas”, mas não nos moldes das vestes dos candomblés. A saia tem o comprimento mais curto e sem muita roda, feita de um tecido mais simples e bastante comum entre os grupos do Recôncavo: a chita. O segundo tipo, bem comum entre grupos de samba mirim, a exemplo do *Samba Mirim Vovó Sinhá,* de Saubara, adota saia rodada e bata, sendo que a primeira é mais curta, um pouco acima dos joelhos, e a segunda, um *tomara que caia*, que deixa os ombros e colo à mostra. Na cabeça, uma faixa ao invés de torço.

Há um terceiro modelo, também muito presente entre os grupos, que mantém a saia rodada, mas sem preenchimento do volume com anáguas, e não utiliza torços ou faixa na cabeça. No lugar da bata, uma camisa de malha com o nome do grupo. É o caso de Dona Fiita[7] do *União Teodorense*, de Teodoro Sampaio.

[6] Dona Rita da Barquinha, em entrevista concedida a esta autora em 8 de agosto de 2018 na casa dela em Bom Jesus dos Pobres.
[7] Dilma Ferreira Alves Santana, sambadeira de Teodoro Sampaio, conhecida como Dona Fiita, que junto com o cantador de chula Paião, lidera o *Grupo de Samba de Roda União Teodorense*.

ISSN: 2238-1112

Ela alega que no seu grupo ninguém se veste de baiana. Trajam-se como as mulheres da sua comunidade sempre o fizeram e adotam a camisa para dar uma identidade ao grupo.

O seu depoimento, assim como o de D. Zélia do Prato[8], aponta para uma uniformização recente dos grupos com trajes de baiana. D. Zélia conta que sua mãe era sambadeira em São Francisco do Conde e, no tempo dela, sambava-se de vestido. E mesmo atualmente, no grupo em que atua, o *Samba Coral das Marisqueiras e Pescadores*, ela é a única que atua vestida com trajes de baiana tradicional. As outras mulheres vestem saias, mas nada de anáguas rodadas. Do mesmo modo, naquele município, o grupo *Samba Chula Filhos de Zé*, idealizado e coordenado por D. Jane[9], filha do tocador de viola Zé de Lelinha, também utiliza vestidos rodados, na busca de seguir o costume das antigas sambadeiras do local.

Por sua vez, o sambador Paião[10], de Teodoro Sampaio, me comentou numa entrevista, que na década de 1950, a saia que sua avó, sua mãe e as outras mulheres da sua comunidade usavam para sambar não era a mesma do cotidiano. Era a "saia do samba": grande e rodada com uma bata completando o figurino. Ele também revela que, naquela época, os pais viajavam de trem para os carurus em outras localidades, levando a roupa do samba num bocapiu de palha. Isso me faz crer que no início do século XX, pelo menos naquela região e suas proximidades, a indumentária da roda de samba não incluía anáguas volumosas, que caracterizam o traje típico da baiana, pois as mesmas não caberiam no mencionado bocapiu.

O que observo, então, tanto nas cenas que presenciei nas diversas localidades onde estive durante a pesquisa, assim como nas diversas fotos e filmes sobre o samba de roda a que tive acesso, é que existe um elo, um elemento comum às indumentárias das sambadeiras: a saia rodada (ainda que ela seja parte de um vestido). Com mais ou menos volume, com ou sem anáguas, nos calcanhares, abaixo ou acima dos joelhos, a roda da saia é um elemento que complementa a performance das mulheres. É ela que favorece seus giros, criando um círculo em torno dos corpos, elemento que configura o espaço e caracteriza a expressão artística realizada por elas. É evidente que por envolver o samba de roda uma

[8] Zélia Maria Paiva Souza, conhecida como Dona Zélia do Prato. É sambadeira do grupo *Samba Chula de São Braz* (Santo Amaro) e *Samba Coral das Marisqueiras e Pescadores* (São Francisco do Conde).
[9] Edneuza Joana dos Reis, conhecida como Jane.
[10] Carlos Bispo dos Santos (Paião) em entrevista realizada em 18 de agosto de 2018 em sua casa no município de Teodoro Sampaio (BA).

ISSN: 2238-1112

performance participativa dos seus praticantes, vamos encontrar nos seus eventos diversas mulheres trajando calça comprida, short e mesmo vestido ou saia sem volume algum. Sem contar os homens que também frequentam os sambas e dançam nos *corridos* e muitas vezes nas *chulas* por desconhecimento do seu ritual performático. Mas as integrantes dos diversos grupos e das comunidades de samba usam e sabem da importância da saia. Algumas vezes presenciei o empréstimo dessa peça realizado a alguém que não a havia trazido e que manifestava o desejo ou mesmo estava convidada para sambar.

Um outro elemento que dá identidade à indumentária do samba de roda é a chita, tecido estampado, com motivos florais, galhos, folhagens, utilizado por grande parte das sambadeiras nos seus mais variados modelos de saias. Braudel (2005) nos informa que na geografia dos têxteis, a chita foi criada por tecelões na Índia, uma vez que as principais religiões daquele país – o hinduísmo e o islamismo – proibiam representações de figuras humanas. Ela teria chegado aos mercados europeus no século XVIII com o nome de *chintz* e vendida ao lado de outras especiarias caras asiáticas. Logo tornou-se muito apreciada pela qualidade da fixação da estampa no tecido, através de um extrato vegetal, o mordente, que impedia que as cores se misturassem na ocasião do tingimento, lavagem e secamento.

De acordo com Göbel e Fraga (2014), a chita chegou ao Brasil através dos portugueses, na segunda metade do século XIX, num período em que a indústria têxtil encontrava-se em pleno vapor. Aqui no país, foi estampada sobre um "tecido base" de algodão fininho e de tramas irregulares, o morim, e para esconder sua fragilidade e transparência, os motivos florais ganharam contornos pretos e cores mais vivas – vermelho, amarelo e azul – adicionadas de outras.

Essa vivacidade e alegria que saltava do colorido da chita brasileira e o baixo custo da sua produção terminaram atraindo pessoas mais simples e passou a fazer parte dos corpos e dos cenários das festas e manifestações populares do Norte e Nordeste, sendo o samba de roda uma delas. Essa atração me parece ser proveniente do fato de Pernambuco e Bahia terem sido importantes centros de cultura algodoeira, dispondo a cidade de Valença (BA), no século XIX, de acordo com Freire (2008), de uma grande fábrica de algodão, possivelmente a melhor do Brasil na época, sendo todo o trabalho de estamparia feito por negros. Então, o

ISSN: 2238-1112

acesso ao tipo alegre da chita pelos praticantes dos folguedos populares – que eram africanos ou afrodescendentes – era direto.

Os avanços tecnológicos terminaram por trazer outros têxtis sintéticos mais finos e modernos da Europa e da China para o mercado brasileiro, e a chita caiu em desuso do cotidiano das pessoas a partir de 1950. Retornou, contudo, em 1970, após um episódio em que roupas desse tecido foram presenteadas a embaixadores num desfile em Nova Iorque produzido por Zuzu Angel. Nos tempos atuais, ela é mais utilizada em artigos e peças de decoração do que como vestuário, sendo suas estampas transplantadas para tecidos mais finos. Entretanto, embora outros tecidos com estampa de flores que conseguem dar mais volume, como o "gurgurinho", se misturem a ela nas vestes das sambadeiras, a chita ainda se destaca como um dos elementos identitários do samba de roda do Recôncavo, pois, como dizem Göbel e Fraga (2014, p. 43), "estampas falam, cores suspiram, mas só a chita canta e dança".

Faz-se mister dizer, contudo, que a permanência do uso da chita e ainda a adoção de tecidos de qualidade inferior, geralmente lisos e de aparência acetinadas, por grupos de localidades menores da zona rural estão associadas à falta de recursos financeiros. Observei que quanto mais os grupos se organizam internamente e têm acesso ao conhecimento de mecanismos de patrocínio, de elaboração e realização de projetos ou mantêm parcerias com órgãos públicos ou privados, acadêmicos e ainda com visitantes de fora do município, no Brasil e no exterior, mais eles incrementam suas indumentárias, o que ratifica o argumento de Braudel de que o desejo de vestir roupas está relacionado com promoção social. O vestir-se com mais ou menos luxo aqui está diretamente implicado com as condições sociais, econômicas e de conhecimento do valor e prestígio que é creditado ao grupo também a partir da estética que ele apresenta.

Chamo atenção também para os fios de conta usados no pescoço de muitas sambadeiras e para a presenção ou ausência de pulseiras e anéis nos dedos. Ao contrário de sambadeiras como Dona Nicinha, Dona Biu ou Dona Zélia, que sempre estão repletas de adornos nas mãos, algumas mulheres de fato não se ocupam em colocá-los. Quanto aos fios de conta, eles são verdadeiros textos visuais, como os definem Lody (2015), que revelam valores sociais, religiosos e estéticos. Feito de contas de materiais diversos com cores geralmente associadas a divindades do panteão afro-brasileiro dos candomblés, eles possuem significados

ISSN: 2238-1112

especiais, que estão impressos mesmo na sua feitura artesanal, passam por rituais de sacralização e fazem parte da vida cotidiana de lazer, do trabalho ou do sagrado nos terreiros. No samba de roda, muitas das sambadeiras são adeptas das religiões afro-brasileiras, e o uso dos fios se relacionam com seus orixás, inquices ou voduns. Mas várias delas se dizem católicas e admitem que os utilizam apenas por questões estéticas.

Em relação aos pés, algumas sambadeiras os mantém descalços. Ao contrário de muitos grupos que adotam um chinelo de couro coberto na ponta, conhecido como chinelo *changrin*, os pés nus pisando o barro ou o cimento no samba é bastante comum entre as suas praticantes. Um dos motivos para isso pode ser encontrado nas palavras de D. Biu (2018), do grupo *Raízes de Angola*, quando diz que o "samba pra mim é raízes, é samba no pé. É descalço, pra gente sentir o prazer, o amor da terra. " Esse sentimento encontra fundamento religioso nas diversas nações dos candomblés, que têm a terra como algo sagrado, a morada dos ancestrais, devendo-se respeito a ela. O estar descalço também é um sinal de humildade.

Mas, por outro lado, vale lembrar que durante o período colonial e imperial no Brasil não era permitido o uso de sapatos para os escravizados. Sua utilização era um sinal explícito de liberdade, embora Matos (2008) nos lembre que esse rigor era menor em relação às mulheres, e que a algumas delas era consentido o uso de chinelas baixas de couro que cobriam as pontas dos pés. Ora, essa informação pode nos ajudar a traçar relações tanto do não uso, que pode ser fruto de um costume de estar sem sapatos na vida social cotidiana e, naturalmente, o ato de sambar estaria incluso, como também do uso do *changrin*, que teria sido adotado por ser o único permitido para utilização das mulheres. Porém a relação com a terra não pode ser descartada, uma vez que a história do samba de roda revela muitas relações dessa expressão cultural com o candomblé.

4. A barquinha cheia de vela

Nesta seção, me reportarei a um elemento da indumentária do samba de roda, a barquinha à vela, que é transportada na cabeça durante o ato de sambar. Folguedo antigo praticado entre trabalhadores que vivem da pesca e do marisco no rio Paraguaçu, tem sido mantido por Dona Rita, de Bom Jesus dos Pobres, que ficou

ISSN: 2238-1112

conhecida como a Mestra da Barquinha. Esse objeto não é parte de um malabarismo a que se presta a sambadeira e nem um adereço para deixar a cena mais interessante ou aprazível para os que participam da roda. Como nos lembra Lody (2015, p. 21), “os conceitos de beleza e de estética estão profundamente relacionados aos conceitos de pertencimento. ” Portar a barca na cabeça é “viver e transmitir esse belo”. D. Rita Santos (2018) conta-nos que vivenciou essa tradição na sua infância, apesar de ter saído de Bom Jesus ainda com cinco anos de idade para morar em Salvador, quando sua mãe foi trabalhar naquela cidade como doméstica. Lá cresceu, casou-se, teve quatro filhos, mas sempre ia passar férias em sua terra natal, onde frequentava os carurus, as rezas de Santo Antônio, Santa Bárbara, Cosme e Damião e acompanhava a comunidade na festa da barquinha. Após separar-se do marido, há cerca de 40 anos, retornou à sua terra natal para trabalhar e retomou – ou reinventou – a antiga tradição da barquinha, buscando dar continuidade a sua prática que já não estava mais acontecendo. Segundo seu depoimento,

> Essa tradição da barquinha acontece no dia 31 de dezembro. [...] era feita com as pessoas antigas daqui, que eram pescadores e marisqueiras. [...] Eu não criei, isso aqui é uma tradição mais antiga, e eu acompanhava pequena, e essas pessoas que fazia essa manifestação, hoje não existe mais ninguém. A história da Barquinha é que aqui foi um meio de transporte, a gente não tinha estrada. [...] Então no dia 31, à noite, a gente sai e bota essa barca no mar, em agradecimento a tudo, né. De ter os pescadores indo buscar seu sustento, as mulheres ir pescar, conseguir trazer seu sustento pra casa e não acontecer nada de mal ao pescador, um barco virar, morrer afogado ou um peixe pegar um pescador. Então, isso é em agradecimento à rainha do mar. (SANTOS, 2018)

Convicta da importância, para sua comunidade, da continuidade dessa tradição, com seu sapateado seguro e ritmado, Dona Rita, desfila na roda não apenas o seu talento *coreo-musical,* que é imenso. Executando o seu *miudinho* enquanto equilibra 7,5 kg da barquinha, adereço essencial que complementa o seu traje “de baiana” sambadeira, ela demarca um território de identidade vivido no seu corpo, reafirmando assim as palavras de Lody (2015, p. 26) quando diz que “a indumentária é um território de identidade experimentada no corpo. ” São séculos que navegam em solo firme junto com ela. Um passado de marisqueiras e pescadores, de negros e negras que lutaram pelo sustento, expostos ao sol, tempestades, para garantirem os seus próprios sustentos e o das suas famílias. Na barquinha carregada de flores e

ISSN: 2238-1112

mimos para a dona das águas, transitam religiosidade, esperança, fé, gratidão e celebração pela vida.

Entretanto, Dona Rita comenta que nos últimos anos, por falta de recursos financeiros, nem sempre tem conseguido realizar as festividades do dia 31 de dezembro em Bom Jesus dos Pobres. Mas, independentemente dessa data, leva sua barca para fora do seu município, do Estado e do país, correndo rodas de samba durante o ano, promovidas por órgãos públicos, privados e, sobretudo, por grupos de capoeira com os quais traçou amizade dentro e fora do país.

Esse ato de carregar a barca na cabeça não apenas revive o folguedo dos antepassados dos pescadores e das marisqueiras, mas também um costume usual entre os negros e negras cativos durante o período colonial e imperial. Pierre Verger (2002, p. 534) traz, em seu livro *Fluxo e Refluxo: Do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX,* uma observação do cônsul britânico na Bahia em 1860, James Wetherell, que descreveu esse tipo de transporte de cargas:

> Do contínuo costume que têm de carregar coisas sobre a cabeça, o porte do corpo é muito reto. As mulheres em particular são muito hábeis; uma laranja, uma xícara de chá, uma garrafa, uma vela acesa, tudo é colocado sobre a cabeça, e assim as mãos ficam livres. As coisas parecem ser carregadas com a mesma segurança colocadas sobre a cabeça nua ou sobre o lenço que serve de turbante. (VERGER, 2002)

Donald Pierson também comenta sobre esse costume ainda no início da década de 1940, na Mata Escura, um bairro da capital baiana:

> [...]. Durante o dia, passavam ao longo do caminho em frente da casa homens, mulheres e crianças de todas as idades, a maior parte descalça ou calçando simples tamancos, trazendo muitas vezes na cabeça, com facilidade, cestas ou bandejas de doces, frutas, legumes ou flores [...] De aparência notável eram muitas das baianas que passavam – pretas altas e graciosas, acostumadas desde a infância a carregar com facilidade grandes pesos na cabeça [...] (PIERSON, 1971, p. 102).

Como uma dessas senhoras hábeis de que falam Wetherell e Peirson, que portam com facilidade objetos pesados sobre um pano enrolado como um pequeno turbante, como se fosse uma pluma, trajando-se como uma baiana do século XIX, Dona Rita nos presenteia com o passado e permite-nos navegar nele e deixa-nos envolver pela brisa suave que assopra as ricas histórias travadas entre homens, mulheres peixes e mariscos, abençoadas por Iemanjá.

Ainda uma última observação a fazer acerca da indumentária é que muitas vezes ela é feita pela própria sambadeira. E nesse fazer envolve a escolha do tecido adequado, do modelo da saia, camisa ou vestido, a combinação de cores, a escolha de um adereço, que pode ser um bico, uma renda, uma fita. Ainda quando o traje é feito por outra pessoa, o zelo com aquela peça que será vestida reflete o cuidado com o nome do grupo e com o encontro com o outro, além envolver um fazer artístico, como observa Any Manuela de Freitas se reverendo a sua avó, D. Dalva:

> (...) Minha vó costurar nessa idade! A forma de costurar, então, os cuidados que ela tem! Então, tem história, tem símbolos, tem muitas expressões que estão ligadas a essa atividade [samba]. E costurar é um trabalho artístico, como que a roupa vai ficar, como pregar os bicos, por exemplo[...] tem umas costuras que são manuais e tem um significado pra isso. (FREITAS, 2018)

Finalizo este artigo pontuando que o que se pode observar a partir do que foi aqui exposto é que a estética dos trajes no samba de roda está atrelada a diversos fatores históricos, sociais e econômicos e, sobretudo, à crença de uma representação simbólica da Bahia e/ou à preservação das tradições de antepassados, que se diferenciam de acordo com as localidades onde residem os grupos, mas guardam em comum a utilização de cores vibrantes na maioria dos trajes e, sobretudo, a roda da saia ou do vestido.

Considerando a história de luta pela sobrevivência do samba de roda na sociedade baiana, podemos afirmá-lo como um ato de resistência. Por outro lado, ele também é arte, onde a dança, a música, literatura, a indumentária se conjugam para um momento descontraído e realizado por prazer e divertimento. Assim, o samba de roda consegue atingir o que Deleuze chama de "duas faces do ato de resistência", por ser humano e também um ato de arte. E, em se tratando da indumentária, a estética adotada pelos grupos vai além de uma palavra de ordem ou transmissão e propagação de uma informação. Ela é uma forma de expressão de um sentimento de pertença, de identidade.

Clécia Maria Aquino de Queiroz
UFS
cleciaqueiroz@gmail.com
Licenciada em Dança pela UFBA, Mestre em Artes pela Howard University (EUA) e Doutora em Difusão do Conhecimento (UFBA). Seu mestrado utiliza o arquétipo de Oxum para performances e o doutorado analisa as práticas cênicas do samba de

roda. É Professora do Departamento de Dança da UFS, líder do Grupo de Pesquisa Encruzilhada. Além de dançarina, é cantora e atriz premiada, com 4 CDs solo.

Referências:

BARBA, Eugene; SAVAREZE, Nicolas. **A arte secreta do ator:** um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Corprint Gráfica e Editora, 2012.

AMOROSO, Daniela M. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. 2009. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SAVAREZE, Nicolas. **A arte secreta do ator:** um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Corprint Gráfica e Editora, 2012.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo, Séculos XV-XVIII** – Volume 1 – As estruturas do cotidiano: O possível e o impossível. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CADENA, Nélson. O hábito de usar chapéu de palha. **Blog Ibahia**, Salvador, 25. jul. 2013. Disponível em: **<**http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/07/25/o-habito-de- usar-chapeu-de-palha/>. Acesso em: 15.jul.2017.

CONCEIÇÃO, Beatriz. **Beatriz da Conceição**: depoimento [28/05/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Suerdieck. Entrevistadora: Clécia Queiroz. São Félix [s.n.], 2018.

DÖRING, Katharina. **A Cartilha do samba chula**. Salvador: Natura Musical, 2016.

FRÓES BURNHAM, Teresinha. Complexidade, multirreferencialidade, subjetividade: três referências polêmicas para a compreensão do currículo escolar. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves (org.). **Multirreferencialidade nas ciências e na educação.** São Carlos: Editora da UFSCar, 1998. p.35-55.

FREITAS**,** Any. **Any Manuela Freitas**: depoimento [23/04/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Suerdieck. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Cachoeira [s.n.], 2018.

FREITAS, Dalva. Dalva Damiana de Freitas: depoimento [28/05/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Suerdieck. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Cachoeira [s.n.], 2018.

GÖBEL, Anna; FRAGA Ronaldo. **Uma festa de cores: memórias de um tecido brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. Disponível em: <https://ler.amazon.com.br/?asin=B01K8RL0G2>.

LODY, Raul. **Moda e História**: As indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora SENAC, 2015.

LUZ, Maria Eunice. **Maria Eunice Martins Luz:** depoimento [27/4/2018]. Sambadeira do Grupo Samba de Nicinha. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Santo Amaro da Purificação [s.n.], 2018.

MACEDO, Sidnei R. Por uma epistemologia multirreferencial e complexa nos meios educacionais. In: BARBOSA, J. (org.) **Reflexões em torno da abordagem multirreferencial**. . São Carlos: EDUFSCAR, 1998.

MATOS, Consuelo A. **A Bahia de Hildegardes Vianna**: Um estudo sobre a representação de mulheres negras. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia - Departamento de Ciências Humanas, Salvador, 2008. Disponível em:

ISSN: 2238-1112

<https://www.yumpu.com/pt/document/read/14783492/a-bahia-de- hildegardes-vianna-um-estudo-ppgel-uneb>. Acesso em: 12.ago.2018.

NUNES NETO, Francisco A. As mulheres de saia como ícones identitários e de identificação em Salvador: Trajetórias femininas negras em Salvador. In: **Interfaces Científicas - Humanas e Sociais**, Aracaju, v.1, n.3. p. 41-50, jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/download/776/446>. Acesso em: 15.jul.2017.

PIERSON, Donald. **Brancos e pretos na Bahia**: Estudo de contato racial. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

REIS, Berenice. **Berenice Borges dos Reis**. depoimento [24/4/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Rita da Barquinha. Entrevistadora: Clécia Queiroz. São Francisco do Conde [s.n.], 2018.

SANTANA, Dilma. Dilma Ferreira Alves**.** depoimento [23/04/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba **Chula União Teodorense.** Entrevistadora: Clécia Queiroz. Teodoro Sampaio [s.n.], 2018.

SANTOS, Berenice. **Berenice Borges dos Santos.**

SANTOS, Maria Rita. **Maria Rita Silva Machado dos Santos:** depoimento [12/4/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Rita da Barquinha. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Bom Jesus dos Pobres [s.n.], 2018.

SOUZA, Zélia. **Zélia Maria Paiva**: depoimento [27/07/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Samba Chula de São Braz. Entrevistadora: Clécia Queiroz. São Braz [s.n.], 2018.

VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo:** Do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX. Salvador: Corrupio, 2002.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Em casa, um cantinho escondido de memória vira dança Reflexões sobre dinamismo de aulas e criação artística inspirados nas danças populares, em tempo remoto

Eleonora Gabriel (Professora Associada DAC-EEFD/UFRJ)
Frank Wilson Roberto (Professor Adjunto do DAC-EEFD-UFRJ)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Nesse trabalho, pretendemos apontar e confrontar as possibilidades metodológicas que historicamente foram sendo construídas para o trabalho com as culturas populares na graduação de diferentes cursos da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ e as adaptações que foram implantadas experimentalmente a partir da condição única e irreversível de realização de trabalho de forma remota, através do uso das tecnologias de informação e comunicação. Para tanto, recorremos a um breve relato histórico e apresentamos e analisamos as experiências realizadas nas aulas ministradas desde o início da pandemia causada pelo Coronavírus e da implantação das atividades de ensino de forma remota.

Palavras-chave: Culturas populares. Pandemia. Escola de Educação Física e Desportos. Memória. Ensino remoto.

Abstract: In this work, we intend to point out and confront the methodological possibilities that have historically been built to work with popular cultures in the graduation of different courses at the UFRJ School of Physical Education and Sports and the adaptations that were experimentally implemented from the unique and irreversible condition remotely, through the use of information and communication technologies. To do so, we used a brief historical report and presented and analysed the experiences carried out in the classes given since the beginning of the pandemic caused by the Coronavirus and the implementation of remote teaching activities.

Keywords: Popular Cultures. Pandemic. Escola de Educação Física e Desportos. Memory. Remote teaching

Introdução

"Nesses tantos dias, quando nossa casa virou nosso mundo,
descobrimos pedacinhos de memórias escondidas de cada um.
Percebemos que elas estão no nosso corpo, na nossa história
e precisam passear nas lembranças e imaginações e nos fazerem dançar.
Dançar, dançar é preciso.
Carregar quem está perto para dar um "rolé" no bom, na riqueza,
no ouro da luz que ilumina as corporeidades de quem está lá no outro lado da tela,
em suas próprias casas."
Eleonora Gabriel

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Neste artigo queremos refletir sobre esse novo tempo de sermos professores de danças populares em um curso de formação em Dança. “Abre a câmera, deixa eu te ver. Vem me ver e os outros... e vamos dar as mãos...”, de mentirinha, mas com a força da vontade de ser coletivo, estar junto e brincar. Tentar ...A alegria vira um tempero que vem lá do fundo. Vem nos salvar e nos clamar um *guarnicê*.

Antes do final da primeira semana de aulas de março de 2020, a determinação de que tudo fosse paralisado em função de uma pandemia impôs a nós, integrantes do corpo social da Universidade Federal do Rio de Janeiro e quase toda a população mundial um desafio inédito. Primeiro, um isolamento, distância dos estudantes, dos colegas e do nosso espaço sagrado de aulas, ensaios e demais atividades. Depois, perceber que aquilo duraria muito além do que qualquer expectativa apontava. Assim, foram instauradas novas linguagens, novos meios e uma revisão completa das formas de ação que havia nos conduzido até aquele momento.

Será que dá para exercer a doce tensa missão e prazer de ser educador olhando mil telinhas, “*fotinhas*,” às vezes de outros tempos e espaços, mas que representam outro alguém?

Quando nos percebemos dançando no meio da sala, nosso novo espaço sagrado de viajar, em um instante pensamos: “aquele ali está me vendo? Estará dançando ou lavando a louça? Ou rindo de mim? (já seria ótimo). Neste mais um período de tentativas de oferecer e trocar com tantos meninos e meninas as culturas das vidas, acreditamos que o que chamamos de “pesquisa sobre si” possa ser uma companhia, um acolher da solidão e a gente entender que somos tantos, e não estamos sós...pelo menos nesse momento de investigar, cutucar nossas histórias. E ficar curioso, característica raiz de um pesquisador. (BRANDÃO, STRECK, 2006).

A curiosidade pode ser uma grande parceira. Ahh... os parceiros, o que seria de nós sem eles. Pais, parentes, amigos, animais e coisas da casa. Podem ser muitos, pode ser um, posso ser eu e minhas *tralheiras*. Procurando algo escondido e cada dia achamos um pouco. Um colher de memórias pra colorir o presente e incorporar as ancestralidades que nos habitam... E virar dança.

ISSN: 2238-1112

Caminhos das culturas populares na Escola de Educação Física e Desportos

Olhando para trás e vendo como tudo isso começou na Escola de Educação Física e Desportos, retornamos ao momento da criação do primeiro curso da antiga Escola Nacional de Educação Física e Desportos (ENEFD) em 1939 e a pioneira presença de uma jovem professora em um corpo docente formado majoritariamente por homens ligados às áreas médica e militar. A professora Helenita Sá Earp[1] foi responsável pela implantação de disciplinas ligadas ao movimento poético do corpo, destoando dos gestos atléticos e esportivos, naturais às demais práticas.

Conforme destaca Darido e Rangel (2005), a concepção de educação física da época relacionava-se diretamente aos ideais do Estado Novo e projetava "(...) *uma perspectiva eugênica, higienista e militarista, na qual o exercício físico deveria ser utilizado para aquisição e manutenção da higiene física e moral (Higienismo), preparando os indivíduos fisicamente para o combate militar (Militarismo)*."

A presença da professora Helenita foi fundamental na gestação de uma marca importante dessa instituição: a inserção da Dança na formação de professores de Educação Física. Ao longo do tempo, essa ação se mostrou integradora de outras agentes em torno da ideia da dança como potencial ligado à Arte e à Educação.

Em 1943, depois de tantas experiências libertadoras nas salas de aula, foi criado o **Grupo Dança**, primeiro grupo artístico universitário que abriu caminho para a solidificação da dança como o espaço de diálogo dos corpos com a Arte. Possibilidades novas, afinal, como afirma Helenita, "todo corpo pode dançar".

Esse olhar era um refresco em tempos duras de guerras. Como superar isso? Olhando para nosso povo, nossa cultura, em contraponto a qualquer ideia hegemônica. A recém criada Unesco anseia por isso e passa a debater a adoção de políticas internacionais que estimulassem a implantação de mecanismos para documentar e preservar tradições que, avaliavam, estariam em vias de desaparecimento. O Brasil responde prontamente a esse apelo, criando em 1947, a Comissão Nacional de Folclore, órgão ligado à Unesco.

[1] Maria Helena Pabst de Sá Earp, professora emérita da EEFD/UFRJ

Com isso, o campo da cultura no Brasil avança na direção de olhar e valorizar as suas culturas populares, com a adesão de muitos intelectuais e artistas que são estimulados em suas criações e reflexões pela rica cultura brasileira. Esse movimento reforça as ideias trazidas pelo Movimento Modernista Brasileiro. Inicia-se o que Vilhena (1987) chama de Movimento Folclórico Brasileiro.

Assim, as manifestações da cultura popular passam a integrar os conteúdos das disciplinas e são trazidas como motivações para as criações do Grupo Dança, a partir do início nos anos 1950[2]. As produções coreográficas têm como base as lendas, os contos, a capoeira, o coco e outras danças regionais. Com esse repertório, o Grupo Dança faz uma excursão por universidades norte americanas, com muito êxito, apontando caminhos de diálogo entre a dança contemporânea e as manifestações culturais tradicionais.

Nessa trajetória, há um crescimento do número de docentes e da organização das disciplinas ligadas à dança no curso de Licenciatura em Educação Física. Esses fatos construídos ao longo de quase trinta anos levaram, a partir da Reforma Universitária em 1968 e o estabelecimento de uma organização das escolas e institutos em departamentos, à criação de um departamento específico para a Dança, o Departamento de Arte Corporal[3].

Como exemplo dessa solidificação, a vinda de uma professora específica para a área das danças folclóricas, Sonia Chemale, representou um marco pioneiro, levando ao curso a linguagem das culturas populares. A presença de Sonia representou a ampliação de um espaço não só de ensino.

Nascida em Osório (RS), foi uma pesquisadora, artista, agente cultural e participou de um movimento importante de reconstrução da cultura tradicional gaúcha, junto com figuras icônicas desse movimento como Barbosa Lessa e Paixão Côrtes. Fundou o primeiro Centro de Tradições Gaúchas em Osório, o “Estância do General Osório”.

Sua presença como professora da EEFD potencializou suas formas de ação, mantendo suas pesquisas, suas relações com as comunidades tradicionais, a produção de material didático, de obras de arte e de criação nas danças folclóricas.

[2] VIEYRA, Adalberto (editor); MEYER, André e EARP, Ana Célia de Sá. Helenita Sá Earp: Vida e Obra. Edição 1 - Volume 1. Rio de Janeiro, 2019. Registro na Biblioteca Nacional - Prefixo Editorial: 902221. ISBN: 978-65-902221-0-7

[33] A EEFD é organizada em seis departamentos – Lutas, Ginástica, Jogos, Corridas, Biociências e Arte Corporal.

Fundou, em 1971, o Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ, integrando estudantes que passam a compartilhar as pesquisas realizadas pela grande artista, pesquisadora e agente cultural. Com o Grupo, estende para outros espaços dentro e fora da universidade, a linguagem das danças populares, revelando seu caráter lúdico, social, educativo e político. Em um curto período o grupo se apresentou em filmes, novelas, festivais culturais e jornadas de Arte.

Esta ampliação dos estudos das culturas populares levou à formação de uma geração de estudantes que passaram a multiplicar esses saberes e práticas nas diferentes áreas de atuação da Educação Física – escolas, clubes, academias, projetos sociais, etc. Isso representou uma capilarização importante na rede de ensino do Rio de Janeiro.

Esse trabalho ressoa até hoje na UFRJ através do grande acervo de materiais de diferentes naturezas – trajes, músicas, partituras, livros, imagens, instrumentos musicais, objetos de artesanato e principalmente dos saberes plantados que são conduzidos nos dias de hoje por sua grande discípula, Eleonora Gabriel[4]. Em 1990, o Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ passa a se chamar Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, agora como um projeto apoiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural da UFRJ.

A continuidade e ampliação dessas ações tornou a inserção dos saberes das culturas populares nos currículos de novos cursos uma condição importante. Alterações nas diretrizes e nos parâmetros curriculares da Educação fizeram com os currículos de formação superior sofressem alterações para integrarem conteúdos como obrigatórios onde antes eram optativos. E inseriu como optativos em carreiras que passavam ao largo de tais temas.

Entre essas alterações legais podemos citar a elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais, a construção do Núcleo Curricular Básico Multieducação no Rio de Janeiro e as leis de obrigatoriedade do ensino da história da África e dos povos indígenas[5].

Os fatos históricos apresentados até aqui apresentam personagens e procedimentos que construíram uma tradição própria dos docentes da disciplina de Folclore Brasileiro do Departamento de Arte Corporal da EEFD nas relações das

[4] Professora Associada da Departamento de Arte Corporal, onde ministra as disciplinas ligadas às culturas populares e coordena projetos de pesquisa e extensão.
[5] Leis nº 10.639 de 2003 e 11.645 de 2008.

ISSN: 2238-1112

culturas populares para a formação de graduandos. Todo esse trabalho foi sempre baseado nas vivências práticas que traziam para as salas de aula gestos, ritmos, musicalidade, poesia, dinâmicas coletivas e individuais, cores, cheiros e sabores pesquisadas/os nas comunidades tradicionais, seus mestres populares e demais brincantes. Tudo acontece baseado na interdisciplinaridade entre música, dança, teatro, artes visuais, poesia, literatura, comunicação, entre outras possibilidades.

O trabalho integra as práticas pedagógicas em sala de aula, as pesquisas e diversas formas de ações de extensão, seguindo uma proposta central da universidade pública de interrelação entre ensino, pesquisa e extensão.

O caminho do aprendizado através da vivência e da experimentação levou os docentes responsáveis a criarem uma ponte entre a universidade e a sociedade produtora de tão rico material.

Danças populares em nós

Através do conhecer das danças populares e reinterpretá-las no nosso corpo, hoje, temos a possibilidade de reencontrar rastros de nós...ou não, mas com certeza nosso repertório, não só físico, social ganha um grande espaço nos sentires e empatia. Talvez uma chance de abrir o olhar e o coração para bordar tranças, onde a diferença possa ser partilhada, questionada e possamos pensar em formas de luta contra a desigualdade humana e sobre o que temos vivenciado. Talvez, possam nos fazer refletir sobre uma grande dificuldade de nossos tempos - a intolerância -, que levada a extremos nos joga nas garras da violência. Trazer para o foco as sabedorias populares dentro de uma instituição formadora de profissionais, pode abrir um caminho humanizado de respeito às diferenças e de cooperação. Em qualquer situação, falar de culturas populares, para estes pesquisadores, é fazer brilhar um olhar de sensibilidade solidária para o mundo (GABRIEL, 2017).

Por exemplo, eu canto e vc completa! (Eu)-“Caranguejo não é peixe “ (Você) Provavelmente vai cantarolar -“Caranguejo peixe é”. Esse verso de alguma forma está presente em muitos lugares, situações e na nossa memória. Para nós, uma das presenças é na dança do Caranguejo, de Tarituba-Paraty. Conhecemos o baile dos Cirandeiros com outras danças, umas sapateadas, dentro de uma sala de aula. Não poderíamos imaginar o portal que estava se abrindo ali!

ISSN: 2238-1112

Quando fomos investigar *in loco,* aquela brincadeira nos colocou em contato, nunca vivido, com uma comunidade caiçara de pescadores, a Festa da padroeira Santa Cruz, procissões de bandeiras com muitos anjinhos entre outros e percebemos, também, que existem muitas questões bastante sérias, sobretudo, em relação ao território, a posse das terras. Esse lugar e tudo que ele cria e recria de suas tradições virou um tema de pesquisa há mais de 30 anos junto a Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, grupo que coordenamos desde 1987. Participamos ativamente no processo de reavaliação e revitalização das Cirandas locais e de alguma forma, a UFRJ pode cooperar com a resistência na luta das terras, através dos 30 integrantes da Companhia entre professores, funcionários e alunos de várias áreas de conhecimento. Isso fez crescer nosso mundo!!

Aquela expressão de cultura oral ficou expandida, virou forma de expressão artística, também dos atores da Companhia, que levam as Cirandas de Tarituba para as ruas, para os teatros dentro e fora do Brasil, mas sobretudo começou a ser entendida por seus criadores taritubenses como arte e voz da comunidade para inúmeras ações. UFRJ e cultura popular de mãos dadas para dançar Cirandas.

A Universidade e danças populares

A interação e a troca de conhecimentos entre a universidade e as fontes da sabedoria popular no ensino e criação em Dança, promovem um encontro epistêmico que se pretende circulante e dialógico. Criam-se novas experiências sensíveis que conduzem à construção de novos saberes, não apenas, coreográficos e de execução, mas também de conscientização sobre alteridades incorporadas aos movimentos dançantes e de curiosidade acerca da diversidade geradora dessas expressões artísticas, ampliando o olhar para o mundo.

Como trabalhar as conquistas das Leis 10.639 e 11.645 se nossos profissionais das instituições de ensino não tiverem essa oportunidade de serem sensibilizados para as questões que disparam isso tudo, nos nossos corações e fazem nossos corpos arrepiarem com questões tão importantes?

Assim, conhecendo histórias silenciadas por tanto tempo e tendo a oportunidade de se encantar e querer “incorporar” essa forma de pensar em movimento, acreditamos poder criar nossa própria dança conectada com as histórias

e sentires dos povos dentro de nós. Alexandre Carvalho, professor da EEFD-UFRJ, em uma palestra falou que antes da pessoa aprender a tocar um tambor, ele (o tambor) já tocou nela (abril, 2021).

A vivência das culturas populares brasileiras nos leva a reflexão sobre esses patrimônios imateriais ricos em plástica, coreografia, música, enfim arte, arte brasileira. As universidades têm grande responsabilidade enquanto formadora de profissionais brasileiros. Os currículos precisam ser revisitados. Será que as danças populares têm a devida valorização nos cursos de formação de profissionais de Dança, Educação Física, Terapia Ocupacional e Musicoterapia?

Observando um sub-grupo de apresentações de trabalhos de comunicação oral, nesse nosso Comitê, no Anda 2021[6], constatamos que na maioria dos relatos, os pesquisadores contam que foram sensibilizados em suas universidades para as culturas populares, sobretudo nos cursos de Dança e Educação Física. Mesmo assim, sabemos que ainda existe uma resistência às danças dos povos nos cursos universitários e muito mais em relação às culturas populares de um modo geral, em todas as áreas de conhecimento.

Outra constatação foi que abraçamos estas sabedorias, muitas vezes, através de projetos universitários que fazem a mediação do campo com as salas de aula e saem espalhando encantos vindos da "tradução da tradição", termo de Gustavo Cortes da UFMG (2013).

Como vimos anteriormente, a história da EEFD – UFRJ conta que a profa. emérita Helenita Sá Earp, na década de 1930, desbravou o mundo historicamente " militar" do início dos cursos de Educação Física e numa fresta trouxe a poesia, a Dança, nos cursos de Educação Física para a Universidade do Brasil (hoje UFRJ) e a flexibilização de conceitos sobre o corpo. Enxergou que muita inspiração vinha da terra e convidou prof.ª Sonia Chemale, uma dançarina e pesquisadora gaúcha, para trazer as saias rodadas, os sapateios, requebros que chegam até hoje, através da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, que há 34 anos desenvolve pesquisa, ensino e extensão sobre danças e folguedos, lugar de onde esses autores vieram e estão. Projetos como esse acontecem em inúmeras instituições públicas como UFMG, IFCE, UFSC, UFAL, UFPEL etc. Que venham outros e que possamos desenvolver uma política de Arte e Cultura nas instituições que tragam a valorização das

[6] Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

ISSN: 2238-1112

sabedorias tradicionais para a construção do conhecimento. Um Encontro de Saberes.

Renato Noguera (2011) compara a Deusa Minerva, símbolo de sabedoria e da UFRJ representada por uma Coruja – que observa e contempla numa visada de 360º, e só alça voo no crepúsculo – e a Galinha d' Angola – com gosto para observar e esperar, que cisca no terreiro, se mantém na terra, atada à imanência, rodante no alvorecer ou no crepúsculo, que transforma qualquer instante no melhor momento para seus movimentos, assim como as culturas populares. Como seria juntar esses pensares? Urge entendermos nossas universidades como pluriversidade de tantos epistemes de dentro e de fora e propor encontros, dialogar e formar jovens que podem ser guardiões de conhecimentos brasileiros. Grande desafio para as universidades do Brasil.

Como desenvolver estratégias de ensino universitário para que todo esse movimento aconteça neste momento pandêmico, em casa?

Passamos agora a retratar as transformações propostas a partir de um novo modo onde o virtual tomou o espaço do real como única possibilidade viável.

E agora, as telinhas

Surpreendidos pela pandemia, toda a comunidade universitária passou a se debruçar em criar estratégias para manter as atividades, fossem elas aulas, pesquisas, extensão, administrativas, etc. Depois de uma grande discussão para o estabelecimento de padrões razoáveis para a manutenção da qualidade das atividades, os cursos passaram por um Período Letivo Excepcional, sendo adotadas metodologias adaptadas ao modelo remoto. Plataformas digitais, ambientes virtuais, *lives*, *meets*, *zooms* e *webinares* passaram a fazer parte do vocabulário da universidade.

Nós, docentes das disciplinas de Folclore da EEFD, tivemos que pensar em estratégias que pudessem transmitir um conteúdo de qualidade, tendo como base a ação isolada dos alunos, trazida até nós através das pequenas telas que, muitas das vezes continham somente a foto do aluno, com dificuldades tecnológicas de abrir sua câmera e mostrar-se em movimento.

ISSN: 2238-1112

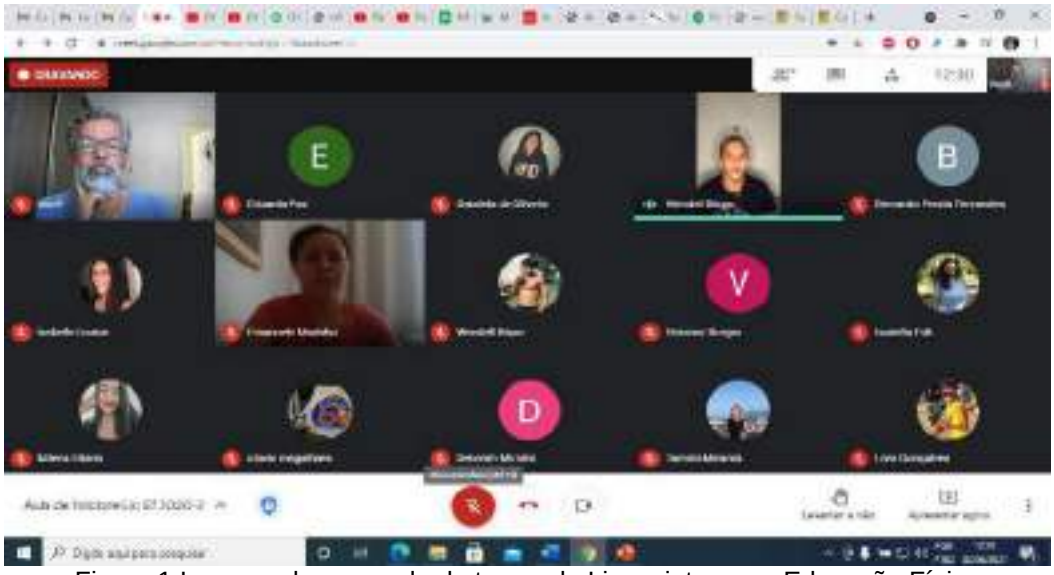


Figura 1 Imagem de uma aula da turma de Licenciatura em Educação Física

Assim, remando contra uma onda de desânimo e pessimismo, fomos buscando saídas pedagógicas criativas, imaginando a casa como cenário e a experiência individual isolada como uma alternativa positiva. Passaram a entrar em cena os objetos, a família, as memórias, enfim, a subjetividade do lar. Isso tudo levou a uma ampliação das realizações em vídeos, aproveitamento de outros eventos como conteúdo e encontros inusitados que a tecnologia da internet facilitou.

Figura 2 – Alunos e suas casas, familiares e objetos

É muito sintomático perceber como uma parcela significativa dos estudantes em processo de graduação no ensino superior de Educação Física e Dança demonstram conhecer muito pouco sobre as culturas populares brasileiras. Parece que a cultura globalizada vem cumprindo bem sua tarefa de impor padrões estéticos estranhos ao amplo repertório das manifestações culturais brasileiras. Em resposta a uma simples pergunta sobre o que conhecem ou já tiveram contato da cultura popular e do folclore brasileiro, é recorrente a resposta sobre as lendas presentes nos livros infantis e poucas manifestações de dança e música como as

quadrilhas juninas. Quando esse estudante é de fora da zona metropolitana do Rio de Janeiro ou mesmo de outro estado, esse quadro se amplia para manifestações comuns em cidades menores.

Com certeza as carreiras universitárias precisam caminhar junto à Cultura e sabermos quem somos e tudo que já temos de conhecimento na vida do cotidiano. Olhar nossas cenas culturais e do entorno onde vivemos e convivemos.

Danças populares em casa. Pesquisa sobre si e a produção fílmica

Pesquisar em si, nossas próprias histórias como a Galinha d'Angola e espalhar pela terra que pisamos e convidar a Coruja para bailar sua dança também e juntas coreografarem o pensamento, como memória em movimento, seria um caminho? Todo o pensamento é sempre uma incorporação, só é possível pensar através do corpo, não é? Como catar em casa um cantinho escondido de memória para virar dança? Um desafio para todes nós que acreditamos nesse diálogo dançante.

Neste projeto que coordenamos, inventamos uma estratégia chamada *Pesquisa sobre Si* que incentiva a sensibilização para as culturas populares.

Engraçado... precisarmos sentir que somos também do popular e que somos criadores e vivemos fatos das culturas em toda nossa história, tocados mesmo antes de nossa existência. Mesmo antes de aprender a tocar o tambor já fomos tocados por ele, lembram?

A *Pesquisa sobre Si* incentiva a investigação em nossas próprias vidas, nossa árvore genealógica, de onde viemos, como chegamos até hoje e o que nossos ancestrais dançavam, brincavam, festavam, curiosidades das famílias ou do entorno e o que de tudo isso está em nós ou não. Ontem e hoje. Culturas que nos atravessam como agentes culturais e que talvez possam abrir nosso olhar para a diversidade e as injustiças sociais. E, sobretudo, nos valorizarmos enquanto sabedores de algo que não são as instituições que vão nos ensinar. Comemorar, trazer a memória, em movimento e criar vídeos (nos tornamos cineastas) para contar essas histórias boas, ruins, tristes, muito engraçadas e inimaginadas e dançá-las.

Uma das estratégias para essa pesquisa foi falar do calendário, das comemorações que estão presentes nele e como nos percebemos estruturas e estruturantes desse aspecto tão sutilmente introjetado nas nossas histórias. Com os

ISSN: 2238-1112

objetos de casa (peças de artesanato, enfeites, bonecos, alimentos, adereços, figurinos e etc.), elaboramos um vídeo que descreve criativamente o calendário e as manifestações culturais ligadas a ele[7].

Em seguida, diante de uma lista de vídeos (da plataforma mais utilizada da internet) que abordavam expressões ligadas ao calendário de festas, perguntamos: de que maneira você se relaciona com essas manifestações culturais? E ali estavam os ciclos Natalino, carnavalesco e junino, os tantos dias de santos católicos, orixás, festas judaicas e de outras religiões e origens. Muito motivo para falar de festa, fé, comida, bebida, família, origens e ancestralidade.

Mais adiante, em outra parte da tarefa, todos puderam contar suas histórias a partir da pesquisa, fazendo composições de fotos, entrevistas, editando imagens familiares ou criações diversas. Revelou-se ali a grande capacidade criativa dos alunos. Foram inúmeros os vídeos realizados, suas memórias e outras linguagens das culturas populares, conectando textos, músicas e histórias, muitas vezes, tidas como esquecidas.

Figura 2: Vídeos produzidos por alunos/as da Educação Física e Dança

Antes disso, uma outra possibilidade do vídeo foi explorada para a composição artística de dança. Cada um sendo seu próprio cineasta, usando seu celular em seu espaço, pôde seguir um roteiro que mais tarde foi editado. Assim surgiram dois trabalhos coreográficos: “O fogo no Frevo”[8] e “Mineiro-pau em casa”[9]. Imagens de vidas reais conectadas no virtual.

[7] https://youtu.be/7wvW0xdd1OE
[8] https://www.youtube.com/watch?v=rXyt8AaMBMQ&ab_channel=BrunoTzki
[9] Em fase de edição até essa data.

ISSN: 2238-1112

Figura 4 Coreografias montadas com as turmas

Os artistas populares da Dança na UFRJ

Nesse novo tempo conseguimos estar "mais próximos" de algumas mestras e mestres populares que não conhecíamos e reencontrar muitos. Desde 2020 realizamos lives temáticas com mais de 20. E em 2021 já encontramos com oito mestras e mestres e realizamos duas RODAS CULTURAIS. A primeira das "Mulheres Mestras" e a segunda, "Festa dos Territórios Dançantes", com comunidades tradicionais e suas questões territoriais. Caiçaras, ribeirinhas, quilombolas e ciganas.

Figura 5 Cartaz da Roda Cultural

Ainda no segundo semestre vamos lançar uma disciplina ligada ao Encontro de Saberes, projeto do INCTI, Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino e na Pesquisa, dirigido pelo prof. José Jorge de Carvalho da UNB, no qual as instituições de ensino trazem as sabedorias populares para seus

ISSN: 2238-1112

currículos com disciplinas abertas a todos. Serão mais seis mestres e duas Rodas. Tudo fazendo parte das graduações e pós-graduações em Dança e Educação Física, Terapia Ocupacional, Musicoterapia e a quem se interessar. E todo o movimento desejoso de oferecer as mestras e mestres o título de *Notório Saber* que potencializa a participação como docentes nas instituições de ensino de todo o país.

Novas experimentações pedagógicas. E na telinha, no remoto, moto, movimento...ao vivo, *live*, junto. Diria um cirandeiro da comunidade caiçara de Paraty :“Escorrego, mas não caio, é o jeito que o corpo dá...”

Um objetivo importante é que todos saibam que nossas mestras e mestres populares, nesse caso, artistas populares da Dança, têm sofrido há muito rupturas e violências simbólicas e que mesmo as ações que salvaguardam os patrimônios imateriais não cuidam de seus protagonistas. E lembrar a todos que as manifestações artísticas das comunidades são muito mais que passos, ritmos e melodias. Tem, sobretudo, valores sociais e políticos e são instrumento de luta em defesa das terras e outros direitos cidadãos.

Como tudo isso pode ser iluminado em cada um de nós?

Precisamos aprender com as mestras e mestres a fazer um mutirão, para valorização dos saberes populares nos cursos de formação das várias áreas de conhecimento. E claro, nos cursos de Arte. Um mutirão que possamos combater as injustiças e envolvermos todos na criação de ações anti-racistas, anti-facistas, anti-intolerância religosa, anti-vida.

As universidades tem uma importância crucial nesse processo e urge enxergar a importância e completude dos pluriconhecimentos e termos presença, nos aproximarmos e em tempos espiralados que a gente alcance o outro, com empatia, com amor, com cuidado coletivo.

As danças populares serão sempre e sempre, as danças do porvir...

Eleonora Gabriel
(EEFD-UFRJ)
lolafolc@gmail.com
Profa. Dra. em Artes (UFF e UERJ) da Escola de Educação Física e Desportos - UFRJ. Criadora e diretora artística, dançarina e cantora da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ. Docente pesquisadora das danças e folguedos folclóricos brasileiros do curso de Dança e Educação Física UFRJ.

Frank Wilson Roberto
(EEFD-UFRJ)
frankwknarf@gmail.com
Docente do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Licenciado em Educação Física (EEFD-UFRJ), Mestre em Tecnologia Educacional (NUTES-UFRJ), Doutor em Memória Social (UNIRIO). Coordenador adjunto da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ.

Referências:

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. STRECK, Danilo R. **Pesquisa participante**: o saber da partilha. Aparecida - SP: Ideias &Letras, 2006.

BRASIL. **Lei 10.639/2003**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9. 394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

_____. **Lei 11.645/08** de 10 de março de 2008. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

CÔRTES, Gustavo Pereira. **A tradução da tradição nos processos de criação em danças brasileiras**: A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte. Tese (Doutorado).Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas.2013.

DARIDO, S. C. e Rangel, I. C. A. **Educação física na escola: implicações para a prática pedagógica**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan. 2005.

GABRIEL, Eleonora. **Rodas e redes de saberes e criação: o encontro dançante entre a universidade e a cultura popular, ao som da *Tamborzada.*** 2017.Tese (Doutorado em Artes – PPGArtes). Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro-UERJ.

NOGUERA, Renato. **Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas**. In: **Griot** - Revista de Filosofia. Amargosa, Bahia. v.4, n.2, dezembro/2011.

VIEYRA, Adalberto (editor); MEYER, André e EARP, Ana Célia de Sá. **Helenita Sá Earp: Vida e Obra**. Edição 1 - Volume 1. Rio de Janeiro, 2019. Registro na Biblioteca Nacional - Prefixo Editorial: 902221. ISBN: 978-65-902221-0-7

VILHENA, Luis Rodolfo. 1997. **Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964.** Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Saberes populares e étnicos como Filosofia e(m) Dança: o projeto *Macumbança*

Igor Teixeira Silva Fagundes (UFRJ)

Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Entendendo as macumbas como “ciências encantadas” (SIMAS; RUFINO, 2018a) e “filosofias populares brasileiras” (HADDOCK-LOBO, 2020a), penso a encruzilhada entre a cultura erudita, acadêmica, colonial e as culturas populares, corporais e decoloniais nas graduações em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Insiro as danças e sabenças das ruas, dos Brasis e das Áfricas como parte do canonicamente previsto como aula/curso de Filosofia. Situo-me na instância em que dança e filosofia, divergentes na tradição europeia, convergem nos saberes-fazeres da Grécia originária. O sentido de sabedoria é, aí, corporal e poético (JARDIM, 2004), abrindo ensejo para a produção de danças como trabalhos filosóficos. Extrapolando os limites do pensamento europeu, risco *filosofia-dança* nos atravessamentos étnicos brasileiros. Deslocada, a universidade se põe no centro de povos/corpos marginalizados. A dança não se torna objeto de estudo, ora relevante, para alguma filosofia que nela ainda não se reconheça. É a filosofia que, como termo-tabu, fica sujeita à outra palavra – macumba – politicamente em disputa. Abrange umbandas, quimbandas, candomblés, encantarias, catimbós, jongos, capoeiras, rodas de samba e outras cirandas que borram fronteiras de filosofia e dança. Sobressai o macumbeiro como o corpo sábio em meio a ruídos, ritmos, ritos, mitos como lugares de pensamento. Nomeio *Macumbança* a trama, trânsito, transe de corpos e saberes, saberes de corpos, corpos de saberes.

Palavras-chave: CULTURAS POPULARES. DANÇA. FILOSOFIA. MACUMBA.

Abstract: By understanding the *macumbas* as “enchanted sciences” (SIMAS; RUFINO, 2018a) and as “Brazilian popular philosophies” (HADDOCK-LOBO, 2020a), I am thinking the crossroads between two cultures: the high, erudite, academic, colonial one, and the popular, body, decolonial one, on the context of Dance Graduation Courses at *Universidade Federal do Rio de Janeiro*. I insert dances and expertise(s) from the streets, from Brazils and from Africas on what is canonically expected from Philosophy classes/courses. I am placed where dance and philosophy, despite diverged on European tradition, do converge on the originary Greek’s knowns-and-doings. The sense of knowledge, there, is corporal and poetical (JARDIM, 2004), giving opportunity to dance productions to be seen as philosophic works. Going beyond European thought limits, I scratch *philosophy-dance* at the Brazilian ethnical crossings. Displaced, the University puts itself in the center of marginalized peoples/bodies. Dance does not become an (seldomly important) object of study for a philosophy that still does not recognize itself on dance. It is philosophy that, as a taboo-term, gets subordinated to other word – *macumba* – politically on fight. It includes *umbandas*, *candomblés*, *encantarías*, *jongos*, *capoeiras*, *sambas*, that get dance and philosophy limits blurred. The *macumbeiro* stands out as savvy

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO ESCOLA DE DANÇA UFBA · programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

body surrounded by dins, rites, rhythms, myths as spaces of thinking. *Macumbança* is the web, traffic, trance of bodies and expertise(s).

Keywords: POPULAR CULTURES. DANCE. PHILOSOPHY. *MACUMBA.*

1. Um giro: decolonial?

O ponto de partida é a inclusão das sabenças étnicas e populares como conteúdos programáticos das disciplinas de Filosofia, Estética e Dança I e II nas graduações em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Minha experiência docente desde 2012 no campo me faz questionar o saber letrado eurocêntrico como o único e autêntico pensamento *fora-e-dentro* da academia.

Os projetos pedagógicos das graduações em Dança da UFRJ atendem às Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, nos termos da Lei Nº 9.394/96, em pelo menos 13 disciplinas, a maioria optativa. Em contrapartida, tais componentes não estão previstos na disciplina “Filosofia”. Ainda que seja ela só uma, dentre as tantas que se constituem com sabenças étnico-populares, não as verificar na viga do edifício acadêmico é sintoma de seu elitismo estrutural e racismo epistêmico. É a filosofia a viga (razão pela qual já é oferecida no primeiro período).

Como *presente de grego*, a filosofia é reiterada hegemonicamente exclusiva de uma etnia e, neste sentido, não haveria “filosofias africanas”. O argumento, se levado ao pé da letra, permitiria à filosofia ser, então, só grega e jamais, genericamente, europeia. Nem deveríamos falar em filosofias francesas, alemãs, suspeitando do sintagma “filosofia europeia” como síntese pleonástica, não estivessem aí apagadas as muitas e conflitantes europas da Europa. Elegeu-se *uma* como a oficial. Objeta-se ainda que o termo “filosofia” é limitado para abarcar tudo o que pode ser pensamento sem sua etiqueta narcisista. Durante muito tempo, defendi que o gesto de maior resistência seria ignorar o termo “filosofia” (“diminuir sua bola”, “tirar a marra” do ocidente). A diferença estaria liberta para reconhecer-se a partir de seus repertórios e não dos supositórios que imperativamente nela se introduzem.

Mais abrangente que “filosofia”, acena a palavra “pensamento” ainda polêmica: a referência a “pensamentos africanos”, “pensamentos populares” enfrenta o que, cheio de *corpo*, parece justamente *não* pensar, sobretudo sob a adjetivação “africano”, “popular”. Como tais estigmas se riscam em linhas e

entrelinhas de filosofia, recobrei a necessidade política de empregar tal palavra para afirmar, como parte dela, tudo o que nela sofre descarte, até que, invadida pelo que destrata, forje – de si própria – um escape. Ao adentrarem a Casa Grande filosófica, as culturas das ruas depõem contra sua universalidade: tornam a universidade mais hóspede, mesmo a contragosto, das múltiplas vozes que pensam com todo o corpo. Chegar à *raiz da academia* é rumar à Filosofia. Não tocar o ocidente pela base é reiterar a dança à margem, mesmo que academicamente já considerada uma (sub)área de conhecimento. E mais à margem, as danças *populares*, *não brancas*, as quais possuem sofisticações não legíveis nem legítimas pelo cânone cênico. Taticamente ultrajadas com a armadura "filosofia" do acadêmico, mais chances têm de duelar em sua arena, de modo que dominar as regras do oponente permita brechas brincantes para rasurar sua onipotência. A marginalidade do atributo "arte" também é produto de filosofia. Não que as sabenças precisem dela e queiram ser chamadas por um nome que as consome. Mas ganham em artimanha se operam nas trincheiras, campos minados, fortalezas do acadêmico, incomodando-o onde se acha seguro quando *puro*, branco, dono do pensamento.

Quando saberes étnicos reagem ao cânone acadêmico, a tendência, desde o fim da década de 1990, é a perspectiva *decolonial*. As pesquisas de Aníbal Quijano (1928-2018) abrem caminho para um conjunto heterogêneo de contribuições teóricas, não isento de conflitos e contradições, sobre a *colonialidade*. O *colonialismo* como fenômeno histórico a precede e a origina enquanto matriz de poder. A emancipação latino-americana, no início do século XIX, desencadeou um processo de descolonização parcial, já que as repúblicas se livraram (?) da dominação política das metrópoles, mas a colonialidade continuou a ordenar tais sociedades[1].

Não há consenso sobre o emprego de "descolonial" ou "decolonial". Para Catherine Walsh (2009), a supressão do "s" no "*des*-" castelhano evita a presunção de desfazer o colonial, pois se trata de reexistir com ele. Expoente do giro latino-americano, Walter Mignolo (2003) indica o "*de*", em vez de "*des*", para especificar os

[1] O colonialismo se refere ao período de expansão territorial dos europeus para outros continentes. A colonialidade é a continuidade, mesmo com o fim da colonização, do pensamento colonial, isto é, a *modernidade* nas dimensões do *poder* (ESCOBAR, 2005), do *saber* (LANDER, 2000), do *ser* (MALDONADO-TORRES, 2007, pp. 127-167), da *natureza* (ALIMONDA, 2011) e do gênero (LUGONES, 2008, pp. 13-64), que operam semiocídio, epistemicídio, genocídio, ecocídio, feminicídio.

propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade[2]. Mignolo identifica um conjunto de "práticas teóricas" na América herdeiras dos legados coloniais e que incessantemente retornam a eles, mas de maneira diferente do ocorrido na África e na Ásia. Filha do colonialismo espanhol-português e franco-britânico (e, por outra via, do imperialismo dos Estados Unidos), a América Latina não mais denunciaria os antagonismos "norte-sul", mas agora perfuraria toda verticalidade em nome de uma horizontalidade policêntrica e polifônica, capaz de validar um *pluriverso* de epistemologias sem deslegitimar nenhuma. Desse modo, a decolonialidade dialoga criticamente com os chamados *estudos subalternos*[3] e *estudos pós-coloniais*[4], vez que os pensamentos do Sul precisam romper com a introjetada equivalência entre o *geograficamente* sublocalizado e o *hierarquicamente* submetido. Nos *estudos decoloniais*, o esquema "centro-margem" se extravia para desviar-se da ideia de "superioridade-inferioridade", permitindo a emancipação/difusão dos múltiplos centros reexistentes no fronteiriço.

Se a fronteira se torna o lugar da experiência (reexistência), a decolonialidade a compreende como *zona de contato (e contágio)* em que não só o colonizado se delata impregnado pela cultura do colonizador, porque este também se afeta e se altera na tensão. Dessa forma, o decolonial deve suspeitar do que, nele, anuncie um "novo" discurso acadêmico (pois "discurso acadêmico" reitera e atualiza o "velho" ocidentalismo). O enfrentamento ao eurocêntrico implica um descentramento da academia: a escuta de um *fora* visa a investir, às avessas, em um *dentro* dela que a arraste para além de seus limites e bitolas epistêmicas,

[2] Apesar do dissenso em relação a "decolonial" ou "descolonial", todas as contribuições demarcam as origens da modernidade na conquista da América e no controle do Atlântico pela Europa, entre o final do século XVI e o início do XVII, e não no Iluminismo ou na Revolução Industrial. A modernidade opera na estruturação do poder por meio do colonialismo e das dinâmicas constitutivas de sistema econômico em suas formas específicas de capitalização e exploração em escala global. Na modernidade como *globalização*, as relações de poder são assimétricas, o que subalterniza os povos dominados. Essa subalternização se deu tanto no controle do trabalho quanto no controle da intersubjetividade. A modernidade/colonialidade denota, enfim, o par eurocentrismo/ocidentalismo.

[3] Inaugurados na Índia com as pesquisas de Ranajit Guha (apud GROSFOGUEL, 2006, pp.17-48), os *estudos subalternos* tiveram intensa influência do marxismo gramsciano. Durante a década de 1980, produziram um pensamento *sobre* os subalternos e não *a partir* dos e *com* os subalternos, reproduzindo modelos de estudos institucionalizados por outra força emergente do Norte: os EUA.

[4] Embora surgidos durante o processo de independência dos países africanos, os *estudos pós-coloniais* advieram da produção acadêmica do denominado "Primeiro Mundo" (perfazendo, neste, um novo cânone herdeiro do pós-modernismo/pós-estruturalismo). O objetivo, desde as décadas de 1970 e 1980, era entender de que modo o mundo pós-colonial discursava a partir do olhar do colonizador (ROSEVICS, 2017). Para além do poder político, econômico e bélico das economias europeias, o projeto colonial opera na diferença da raça: no e pelo *racismo* (FANON, 2008) – o que torna premente a legitimação das epistemologias dos povos originários da América e da forçada diáspora africana.

ISSN: 2238-1112

concedendo vez e voz ao que sempre existiu (ilegítima e/ou invisivelmente), mas agora fala *com* ela sem falar *como* ela; isto é, sem redundar *objeto* (refém) dos paradigmas que sustentam e operam os mecanismos excludentes do acadêmico. Do contrário, academicizados, os saberes originários (étnicos, populares) são subvertidos, isto é, *vertidos para baixo*, *sobrepassados*. De novo, subalternizados. Também não se trata, pela via contrária, de subverter (submeter, subordinar) a academia, mas a transgredir, transpassar, atravessar, deixando que ela atravesse o que a atravessa. Trata-se de fazer a academia *atravessar a rua*: *sair*! (motivo pelo qual desponta aqui a imagem da *encruzilhada* como lugar de um *concomitante e decisivo* movimento de entradas-saídas e não de um *concordante* e *definitivo* movimento de instauração de uma unidade/totalidade estática, sempre-já em fuga, à revelia). A composição (contração) de academia-rua se envia *pelo* e *para o* desvio (distensão) do múltiplo, adiando qualquer ideia de uno na flexão do substantivo concreto "via": *vias*. Se o projeto decolonial porventura se apropria, então, dos recursos do colonizador, o faz para desconstruir *por dentro* o europeísmo e, *já-fora* ao mesmo tempo, *por entre* e *transversal*, forjar uma emancipação não isenta das marcas (traumas) do encontro. Nesta suposição de que transgressão não é subversão, Luiz Rufino (2018) aposta em uma "pedagogia das encruzilhadas":

> As encruzilhadas são campos (...) onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam. Uma opção fundamentada em seus domínios não versa, meramente, por uma subversão. Dessa forma, não se objetiva, meramente, a substituição de uma perspectiva por outra. A sugestão pelas encruzilhadas é a de transgressão, é a traquinagem própria do signo aqui invocado. São as potências do domínio de Enugbarijó, a boca que tudo engole e cospe o que engoliu de forma transformada. (RUFINO, 2018, p. 75-76)

2. Outro giro: macumbeiro!

Rufino (2018) se vale, como signo de positivação para existências tão possíveis quanto múltiplas, tão inconclusas quanto imprevisíveis, do signo máximo da negativação imposta pelo colonialismo enquanto racismo: *Exu* – a força motriz e matriz de tudo o que evoca e provoca, nos mitos iorubás, a (já não mais mal-dita) *macumba*. Exu diz *Elegbara*, o dono do poder mágico, da transformação e, também, *Bara*, o dono do corpo. Na *fertilidade* dos corpos, irmã da *felicidade*, Exu é o dono da alegria rara: *Odara*. Por tudo isso, transverso ao tabu, travesso no tabu, na rasura dos conceitos e preconceitos, disputa danças, jogos, como lutas. Onde houver

guerra, a arma de Exu será a sapiência e traquinagem dos corpos e das ruas quando encruzas. Exu dinamiza corpos/povos que se criam nos vazios deixados pelo Velho e Novo Mundo. Junto com Luiz Antonio Simas, Rufino chamará *terreiro* todo "mundo" quando lugar do inventivo: "campo de batalha e de mandinga" (SIMAS; RUFINO, 2018a, p. 106). Em terras brasileiras, a decolonialidade, para eles, é *ginga* – liberação *exusíaca*, ciente sempre de que o enfrentamento não oferece retorno à experiência anterior ao trauma. Diante dele e através dele, sabedorias de ginga, a exemplo das capoeiras, propõem ações de desvio e avanço, viradas e rolagens de um lado para o outro, armadas e arpadas por parte de um corpo que finge que vai, mas recua, se esquiva até avançar, certeiro, para o *cruzo* (SIMAS; RUFINO, 2018a). Aí, o bote ou golpe não presume aniquilação daquele com quem se joga: destrona-o, sim, pela sedução, manha, drible que forjam rasteiras, mas também o engole para – face ao desencanto – devolvê-lo encantatório. Eis o *rolê epistemológico*: "Se tentar me prender, eu giro; pronto, escapuli, já estou do outro lado!" (RUFINO, 2018, p. 79).

Os capoeiras configuram *macumbeiros* enquanto lutam-dançando e dançam-jogando com e contra o desencantamento. *Dançam* porque é o *corpo* o primeiro alvo de ataque do colonialismo: na lógica servil do trabalho; na lógica do masculino projetado como virilidade dominadora (do feminino, sobretudo); na lógica religiosa que o subjuga ao pecado. O corpo é a primeira encruzilhada. Como tal, cumpre sua *possibilidade de ser*, sua *disponibilidade* para o *trânsito* e o *transe* (no sentido de estar *além* de qualquer lógica prévia e que sempre prevê um físico e/ou simbólico desmantelamento), dançando, sambando, rebolando em baile funk e demais instâncias em que perturba a colonialidade (SIMAS; RUFINO, 2018b, p. 9).

Para aquém e para além de alguma *decolonialidade* como novidade conceitual, os saberes-fazeres étnicos e populares há muito produzem e pronunciam seus repertórios próprios, suas gramáticas, seus *rolês*: "Se a gente for pensar no que hoje se discute como emergência de um novo pensar, (...) decolonial, não é nada muito diferente do que os jongueiros estavam falando nos seus pontos cantados" (SIMAS; RUFINO, 2018b, p. 9)[5]. Da cultura do jongo, Rufino (2018) extrai

[5] O novo não é a novidade. Esta sobrevive de sua ultrapassagem, efemeridade, para – enquanto *moda* e a sair de *moda* – ceder à próxima. Dessa forma, corrobora um tempo linear, evolutivo, progressivo, próprio da modernidade ocidental. Basta notar quanto uma "pós-modernidade", uma pós-pós-modernidade; uma hiper-modernidade etc. cumprem o sempre por vir projeto moderno (existe mesmo a pós-arte em Artes!). Conceitos são novos ou antigos, mas *questões* permanecem: originárias. Por isso, o arcaico não diz o ultra-passado. No grego *arché* (de arcaico) está "princípio" não como "começo". Este é sempre uma "origem" localizável num passado. Já "princípio" diz o

ISSN: 2238-1112

o vocábulo “cumba”, que designa aquele mais velho e versado nos encantamentos da palavra e do corpo – mesmo étimo quicongo de “macumba”, acrescido pelo “ma”, que dá o plural: o coletivo destes sábios feiticeiros porque poetas dançarinos (SIMAS; RUFINO, 2018a).

Se, em campo de batalha, o corpo ensaia um *rolê epistemológico*, em campo de mandinga, o corpo enceta um *ebó epistemológico* frente ao *carrego colonial* (RUFINO, 2018). O descarrego, aí, não supõe uma libertação do conflito, mas uma libertação – no conflito – de uma potência que o transfigura (RUFINO, 2018, p. 79-80). Essas políticas de mediação do sofrimento pela reinvenção são poderosas na medida do brincante: reexistem com “pragas rogadas, calças arriadas, tombos nas ladeiras” (RUFINO, 2018, p. 81). Risadas riscam mandingas e batalhas nos corpos em dança:

> A manha dos jogos de corpo, a rítmica versada pelos tambores, a amarração de palavras, os encantes, as formas de cura, os conhecimentos do invisível, a leitura dos caroços e conchas, os transes, os sacrifícios que encantam a vida. Capoeiras, jongos, sambas, candomblés, macumbas, toda e qualquer sorte de expressões aqui recriadas. Todas essas manifestações são ressignificações a partir do recolhimento, montagem e cruzamento dos estilhaços de culturas vernaculares que foram despedaçadas ao serem lançadas em travessia. (RUFINO, 2018, p. 82).

Ao partir do – risonho, risível, ridículo? – duplo “filosofia” e “macumba”, junta-se a Simas e Rufino a produção de Rafael Haddock-Lobo (2020a), para quem “é preciso promover o giro a partir daquilo que é, ao mesmo tempo, mais próprio, mais comum, mais banal, mas também mais escondido, mais causador de vergonha, a macumba” (HADDOCK-LOBO, 2020a, p. 22). Ao mesmo tempo, o giro se dá também a partir do mais incomum, mais nobre e digno de vaidade colonial: a filosofia. É na medida em que a palavra “macumba” se dissemina pejorativa, ofensiva, frequentemente empregada para diminuir os saberes das religiosidades africanas e ameríndias encruzadas no Brasil, que Haddock-Lobo a potencializa para relevá-la ao máximo. Com frequência, os próprios macumbeiros se negam como tais: “Tem muita gente que diz: ‘eu sou espírita, não sou macumbeiro’; ‘eu sou umbandista, não sou macumbeiro’; ‘eu sou do candomblé, eu não sou macumbeiro’” (SIMAS; RUFINO, 2018b, p. 8) certamente por conta da mácula racista. Diretamente, o racismo opera na impressão da cor da pele, mas também na

príncipe, o principal, o primeiro: o que, nunca para trás, segue sempre *à frente*, perfazendo – novo, atual – o presente: O arcaico (como o aqui-agora originário) compreende o radicalmente contemporâneo.

ISSN: 2238-1112

desqualificação dos nomes e bens simbólicos daqueles a quem o colonialismo subalternizou. Por isso, um pensamento que se inscreve na rasura, na sujeira (no sentido mesmo de evitar a eugenia), requer o termo provocativo. O que suspeita, inclusive, dos simpáticos ao *babado* em sua dimensão de exótico/pitoresco, sem reconhecer macumbas como redes sofisticadas de saberes.

Ao acolher tudo o que, no Brasil, escapa a qualquer projeto totalitário de identidade nacional, a palavra "macumba" extrapola os limites do religioso para avançar na inventividade de espaços-tempos ("terreiros", em sentido esgarçado) avessos ao terror racista/colonial, mas também alheios ao estrito fetiche ou desejo de consumo das diferenças subalternizadas. Macumba inclui, sem dúvida, as práticas religiosas afro-ameríndias (candomblés, umbandas, quimbandas, batuques, catimbós, juremas, tambores-de-mina), mas também sambas de roda e dos fundos de quintal, jongos, capoeiras e quaisquer outras cirandas que promovem epistemologias originárias das ruas, nas ruas (HADDOCK-LOBO, 2020a). Estes exemplos não só pluralizam a palavra "macumba", pois cada um, por si só, é plural: distintos, os sambas, os candomblés; inacabadas e inacabáveis, as umbandas... O Brasil é uma incontornável encruzilhada, mas por conta de outra: o Oceano Atlântico, que encruzou culturas da Europa, África e América. Os cruzos no Brasil, do Brasil, levam adiante cruzos riscados no interior multiétnico dos continentes. A todo tempo, arriscam-se cruzos dos cruzos, *entrecruzos*, no testemunho de uma energia vital comum ("axé", em iourbá) que reside tanto no individual quanto na coletividade dos corpos humanos e inumanos (objetos, alimentos, elementos da natureza, vestuários, movimentos, gestos). Essas redes e rodas desafiam necropolíticas estatais, respondendo-lhe com a alegria rara (*Odara*), insuportável para elas. *Odara* teima vivo o ancestral que cruzou a *kalunga* e, não "sobrevivente", se tornou "supravivente":

> A colonização, pensada como fenômeno de longa duração, (...) gera sobras viventes, gentes descartáveis que não se enquadram na lógica hipermercantilizada e normativa do sistema. Algumas sobras viventes conseguem virar sobreviventes. Outras, nem isso. Os sobreviventes podem se tornar supraviventes – aqueles que foram capazes de driblar a própria condição de exclusão (as sobras viventes), deixaram de ser apenas reativos ao outro (como sobreviventes) e foram além, inventando a vida como potência (supraviventes). (...) É na supravivência que o malandro divino e a dona das tabernas e encruzilhadas atuam. Eles trazem em seus corpos o grande signo da malandragem, a capacidade de se adaptar aos espaços do precário (...) São os corpos de pelintras e padilhas, em interação fantástica com seus cavalos de santo, que operam na mais radical oposição ao projeto

> colonial. São, por isso mesmo, talhados para o exercício sublime da liberdade. É como tal que incomodam, desafiam e, sobretudo, amedrontam os normatizados na lógica da contenção dos corpos... (SIMAS, 2021).

Quando o Caboclo das Sete Encruzilhadas “baixa” em um centro espírita de matriz kardecista, francesa, europeia, branca, nas imediações de Niterói e São Gonçalo (RJ), no período pós-abolição e primeiros decênios da república (quando o debate sobre identidade nacional ganhou curso), tal corpo/povo indígena não simplesmente reivindicou e inaugurou uma nova religião: a umbanda. Para Simas (2019), o caboclo “assentava” a brasilidade a partir das tensões, das encruzilhadas, das possibilidades caladas, dizimadas, escravizadas e ora cantadas, dançadas, em direção contrária à ideologia macho-patriarcal-euro-etnocêntrica. A narrativa plural do “ser-brasileiro” não diz respeito a nenhum passado. São demasiados presentes o Brasil originário e o Brasil oficial que silencia indígenas, caboclos, pretos, velhos, ciganos, malandros, pobres, mulheres donas do próprio corpo, crianças. Levando a *margem* para o *centro das atenções*, as umbandas disseminam brasis *com* e *como* centros de tensões (razão pelo qual a citada simpatia pelo exótico, enquanto “antigo”, “ultrapassado”, “primitivo”, perde a positividade quando fora de uma empatia que deflagre a contemporaneidade e familiaridade do ancestral). Por isso tudo, “macumba” é um nome-gatilho, tático, estratégico para o mais estranho e ao mesmo tempo mais familiar: um dispositivo para ativar, nas sabenças populares, o que muito recentemente se teoriza (por enquanto, decolonial), mas que, na prática originária do encante (do extraordinário no ordinário), resulta radicalmente *incolonizável*.

Frente ao *presente de negro* “macumba’, o *presente de grego* “filosofia” emerge também como gatilho para o *entre* e *trans* de academia e rua, erudito e popular, o escrito em livro e o inscrito em corpo. Se, de um lado, há a *luz* da razão acadêmica, europeia (filosofia!) e, de outro, a obscuridade ou *negror* subalterno do corporal não acadêmico, não europeu (macumba!), o atributo “negro” se expande para além da cor de pele: o colonizador chamou de negros também os indígenas aqui encontrados, conforme a cartilha dualista da “luz [brancos] *versus* escuridão [negros]”. A “iluminação acadêmica”, mesmo com a boa intenção de impedir o apagamento, não raro embranquece o que se oferece já com pensamento e repertório próprios:

ISSN: 2238-1112

> Recebo muitas dissertações e teses (...) fico impressionado como o quadro teórico varia muito pouco. Você lê um e é como se já tivesse lido tudo. Entra a questão da hegemonia gramsciana, a questão do Bakhtin, a questão da carnavalização – a meu ver de uma forma muito alegórica. Então, ainda que essa bibliografia seja muito contundente, o que parece é que se fechou um modelo, cápsula epistêmica. (SIMAS; RUFINO, 2018b, p. 8).

Se o terreiro está demasiado academicizado, a tarefa urgente é *terreirizar* a academia, no sentido mesmo de "terreiro" como espaço-tempo de encantamento. O cientificismo acadêmico é puro desencanto. No Rio de Janeiro, há um bairro suburbano chamado Madureira, no qual há um viaduto cuja função é unir dois lados separados por linhas férreas. De acordo com Simas (2020a), nesse aspecto funcional, o viaduto de Madureira é só um território. Quando, excepcionalmente, se engendra sob ele um "baile charme" (a rigor, negro), a dimensão de encantamento transmuta viaduto em terreiro. O mesmo vale para a Avenida Marques de Sapucaí: inóspita, feia, sem árvores, desencantada. Mas basta uma escola de samba entrar e iniciar um desfile, que o espaço se terreiriza. Isso vale para um botequim, casa, sala de aula, congresso científico, uma página de livro, um corpo sempre quando mais vivo.

Simas (2020a) complemente que os terreiros estão sob ataque sistemático: a rua, mesmo antes da pandemia da Covid-19, deixou de ser um lugar, com voz e corpo próprios, para tornar-se apenas passagem (utilitária, mercantil) entre um ponto e outro. A habitação contundente da passagem, ou melhor, a experiência da rua como *passe*, macumba, depende de tornar o *entre* morada: lugar onde *se demora*. As ruas guardam "sabedorias de fresta" (SIMAS; RUFINO, 2018a). Dentre elas, o samba, no Rio de Janeiro, é "cultura de síncope. (...) A síncope rompe com a constância, quebra a sequência e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida com fraseados inesperados" (SIMAS, 2020b, p. 33). A síncope joga com sutis e complexos bailados rítmicos – o que faz das sabedorias de *fresta* também sabedorias de *festa*. Arremata Simas: "Tem um aforismo do [cantor] Beto sem braço que eu amo: 'o que espanta miséria é festa'. A miséria existencial e até mesmo a miséria cotidiana" (SIMAS; RUFINO, 2018b, p. 8). Não se faz festa só porque tudo vai bem: é quando tudo vai mal – quando há miséria – que a festa advém para que sobreviventes e sobras viventes se arrisquem supraviventes. Novamente, aí, um entendimento não místico de "encantamento": trata-se concretamente de desvelar vida no vazio, como no samba. Este vazio se desdiz *falta*, porque *excesso*, *reserva* de ser, de *possibilidade de ser*, de modo que, nunca

ISSN: 2238-1112

sinônimo de *anulação*, *negação,* firma/afirma a *macumba* sem anular/negar o ocidente, porque a encruzilhar o padecente de desencanto. Em vez de um "*ou*" (que substitui, subtrai e cai na escassez), o "e" (que soma, acrescenta, acumula, multiplica, leva à fartura: à fresta, à festa): "Na encruzilhada, os saberes canônicos também moram"; "em questão não a ciência moderna ocidental como um saber válido e legítimo, mas sim a totalidade dela, (...) a arrogância, a intransigência (...) quem está no terreiro inventando a vida constitui uma dimensão de existência de interação com o mundo que é *pluri*" (SIMAS, RUFINO, 2018b, p. 8)[6].

Em uma das narrativas presentes no Ifá, sistema poético fundante da cosmovisão iorubá, encontra-se Exu como *Oritá Mètà* ou *Igbá Keta*: o Senhor da Terceira Cabaça ou Senhor da Encruzilhada de Três Caminhos. Conta-se que Exu foi chamado a escolher entre duas cabaças. A primeira continha o pó mágico referente aos elementos que positivam a vida no universo, enquanto na segunda estava outro pó, referente aos elementos que negativam. Exu surpreendeu ao pedir uma terceira cabaça *vazia*. Sob seu domínio, o orixá retirou o que havia na primeira e, nesta nova, o despejou. A seguir, retirou o que havia na segunda e, na terceira, de novo, o despejou. Chacoalhando-a, soprou a mistura dos dois elementos no universo, de tal maneira que se tornou impossível afirmar o que era parte de um ou de outro, pois agora havia um terceiro elemento ou, para além do "três", o múltiplo do sempre "+1" (Cf. RUFINO, 2018, pp. 77-79). Essa narrativa auxilia a compreender a etimologia de *Èsù* como "esfera": unidade (circularidade) na multiplicidade (espiralação). O *sopro* (o espalhamento) da mistura depende de seu recolhimento, adensamento, concentração, *unidade*, numa "esfera" onde todo ponto, pó, no fim, é tão-só princípios. O espalhamento depende do *assentamento* da poção, sem o qual não há incorporação, trânsito, transe, abertura. Assentamento é *chão* – isso que a filosofia perdeu como *tradição ocidental metafísica*, questionada por Nietzsche

[6] Entendo "unidade", nos autores trazidos, como ideia/ideal de totalidade e, portanto, generalidade. No entanto, para haver o "pluri", o plural, é preciso que o uno sempre se afirme como o sempre concreto, *singular*. Só pode haver "poéticas", "macumbas", "filosofias" mediante o singular "poética", "macumba", não como conceitos genéricos, mas nomes que guardam (liberam) *questões*. O emprego de "danças" (na abominação de "dança") não raro esquece o já singularizado como questão para dar-se a flexão de número. Esta opera singular-plural e não, abstratamente, genérico-plural. É o emprego do artigo definido (*a* dança; *a* filosofia; *a* macumba*; a* poética) que tende à generalização (e não à toa é o artigo que flexiona "gênero"). O *pluri*, no fundo, está a pronunciar *uma* dança, *uma filosofia*, *uma* macumba: uma/um – o *uno* – como condição necessária para haver diversidade. Daí, prefiro nomes/questões originárias, em vez de conceitos (*estudos decoloniais*, por exemplo) que tendem, no plural, a cair numa abstração tão-logo substituível epistemicamente. Macumba, arcaica-nova, *permanece-muda*, cumprindo *uma outra* no aberto da questão, em cujo plural – macumbas – estará o concreto/singular.

(1944-1900) e Heidegger (1889-1976), mediante o originário humano como corpo, mundo e terra[7]. Defumando a filosofia na terra que tanto une os corpos quanto os diferencia em culturas, Haddock-Lobo (2019) chama Heidegger a uma rasura, aventando que, se baixasse em nossa banda, e não na Grande Europa, seria um caboclo, *ser-da-floresta*:

> ... seu filosofema mais significativo para nós, (...) do hemisfério sul, é aquele ao qual muitos parecem ter de se opor: para ele, Heidegger, era impossível não filosofar em alemão (...) nascido na floresta negra, só poderia filosofar desde e a partir da língua e da cultura alemã; para ele, só fazem sentido as alegorias da floresta negra, do caminho dos lenhadores, da sereia Loreley e assim por diante. (...) Mais do que um grande autor proveniente da elite, Heidegger é um pensador com os pés no chão... (HADDOCK-LOBO, 2019).

Dialogando com Jacques Derrida, Haddock-Lobo adverte que este, por sua vez, não era da floresta e, por ser do povo do Magrebe, teve sua cultura e língua destituídas pelo processo colonial. Não lhe foi deixada senão uma língua – francesa? – que não lhe pertence. Se Heidegger ainda pode se sentir em casa, em sua língua, cultura, os nascidos abaixo da linha do equador não têm nenhum tipo de propriedade, só tentativa de reapropriação em meio a invasões, epidemias, estupros, escravizações, extermínios. É preciso macumba – *jogo de invenção* – por uma cultura que esgarce e arrombe o europeísmo. A tinta branca com que o ocidente escreve sua filosofia totalitária, neutra e, no ideal de pureza, *sem cor*, sugere sua maior fragilidade: evitando o contato com o outro, para não se promiscuir, perde a possibilidade do jogo, da sujeira, do *negror*: da macumba!

Perseguindo miudeza e não enormidade, penso a partir do meu lugar, o Rio de Janeiro (e do Rio de Janeiro do tamanho miúdo de um texto, aula, corpo): filosofo macumbando por entre a academia, o mar de morros carioca, a Mata Atlântica, o samba, a umbanda. Macumba é nome possível para tal filosofia-dança das encruzilhadas, em que Ulisses, de Homero, a caminho de Ítaca, passa por Lisboa e, batizado por Cristo, avança para sertões do nordeste, Amazônia, pampas gaúchos: entrecruzos do canto das sereias gregas com as indígenas. Tal Oxóssi que, por aqui, é caboclo, sem deixar de ser odé das Áfricas (do ketu aos bantos Mukumbe, Gongo Mukongo, Kabila, Mutalambo, Nkongo Mbila, Jeje Agué): todos na

[7] A dobra de território e terreiro se diria, no conjunto dos livros de Heidegger, coisa e obra, utensílio e obra de arte. Obra, portanto, como *acontecimento* de instauração de um espaço-tempo próprio, originário e, portanto, sempre contemporâneo. Espaço não geométrico. Tempo não cronológico. Daí, "teatro" (*theatron*), por exemplo, não se reduzr arcaicamente a um lugar geográfico, porque *obra* (instauração) de *ação* ("*drama*", em grego), a dar-se em palco, praça, rua, roda, mata: terreiros!

flecha tupinambá. A que perfura São Sebastião e vira o agueré da bateria de uma Escola de Samba.

3. A gira filosófica

Haddock-Lobo (2020a) relembra Gerd Bornheim, filósofo brasileiro e professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, que defendia uma filosofia *brasileira* não porque produzida em território nacional, nem tampouco orientada para um nacionalismo, mas para a singularidade-pluralidade de nossas questões. O atributo "brasileiro" precisa abandonar a pretensão de uma *assinatura*, para referir-se a uma trama de *sotaques*. Por mais ocidentais que sejamos, não o somos para a Europa ou para a América do Norte. Elas reconhecem (melhor do que nós) que temos outros traços. Só não reconhecem a ocidentalidade como um deles, porque se trata do traço mais violento, destruidor dos demais e "é isso que transmitimos a nossos alunos, porém com a roupagem de 'rigor' e 'cientificidade', como se nos redimisse de nossa 'origem impura'..." (HADDOCK-LOBO, 2019). Se, por uma *filosofia brasileira*, acolhem-se saberes ameríndios, africanos, afro-diaspóricos, o desafio concreto é aprender a pensar *com* e *por dentro* das *culturas populares brasileiras*. Pensar, sobremaneira, com o chão, os pés, as mãos, a boca, o corpo inteiro: filosofar *com* dança (e não *sobre* dança). Dançar, *já* filosofando. Do contrário, as danças, as sabenças orais e corporais redundam como *objetos* de reflexão de pensadores e artistas com acesso à linguagem da elite acadêmica. Nas macumbas, existe um Zé Pelintra, por exemplo, chamado *doutor*, como nas ruas existem os *mestres populares*. Fazer com que vozes sem vez, descreditadas ou desacreditadas, falem conosco (ou melhor: que falemos com elas) é a possibilidade de escaparmos à arrogância do "falar por", "falar sobre", "por cima". A experiência de escrever a partir de dança ou sobre dança é necessária, mas não suficiente, se quisermos imperfeitamente traduzir os corpos que (se) "estudam" de outra maneira.

A filosofia brasileira (um nome para a academia, para a universidade, para nossas *danças*), sendo uma filosofia popular brasileira (na provocação do que a elite deprecia como popular) precisa ser pluralmente *dança popular brasileira* (na provocação do que a elite da dança deprecia como popular). Saberes elaborados sem depender da academia, mas esta perde por não pensar – *atravessar* – seus limites:

ISSN: 2238-1112

> ... se conseguirmos conceber tantas outras origens para a atividade do pensar, sem pensar em quem nasce primeiro ou quem é melhor do que quem, podemos facilmente aceitar que a atividade filosófica comporte uma pluralidade de perspectivas e que, talvez, seja essa uma experiência filosófica única para a qual podemos contribuir com nossas múltiplas e singulares brasilidades. Se sempre coube aos filósofos e filósofas o direito de repensar, redefinir o que seria (...) a própria filosofia, podemos, então, lutar (...) para que o nome "filosofia" não seja a marca de uma exclusão, colonialista e epistemicida, mas que, pelo contrário, (...) seja ele mesmo a possibilidade de pensarmos (...)a experiência de nossa cultura... (HADDOCK-LOBO, 2020b).

Na insistência da *origem grega* de "filosofia", a tradução etimológica por "amor à sabedoria", além de mecânica, multiplica a pergunta: O que é filosofia? O que é amor? O que é sabedoria? É preciso ler a palavra grega de maneira grega e havia, em grego, pelo menos três palavras para "amor" (*philía*, *éros*, *ágape*) e três palavras para "saber" (*sophía*, *epistéme*, *doxa*). Tanto se associa o sentido de "saber" a "*epistéme*", mas, na verdade, é a partir de Platão, da Academia de Platão, que *sophía* (um saber da experiência, da diferença, do corpo) se converteu em *epistéme* (o saber genérico, conceitual, abstrato), retirando do poeta (cantor, dançarino) a condição de "sábio" (*sóphos*) onde e quando não havia nem há escola, academia.

Antonio Jardim (2004) nos põe nesse *giro*: mais próximo do vernáculo português "saber", o latim *sapere* o informa gêmeo de "sabor". O *sapiens* de *Homo sapiens* designa aquele que sabe porque sabe o sabor, porque teve ou tem contato, experiência. De modo originário, *sophía* é tanto o saber corporal (sem a divisão mente-corpo) quanto o saber poético (sem um fora-da-realidade, porque esta, em criação, é sempre possibilidade *de* e *para* possibilidade). Soma-se a isso a lembrança de que *philos*, em *philos-sophia*, designa um pronome possessivo: o amado, aí, é o apropriado, o tornado "memória". Este "próprio" diz "pertença". O "amigo", sem sentimentalismo, diz aí do âmbito físico em que o pertencido e aquele a que pertence existem *reunidos*, tal como o possuído e o possuidor se agenciam no particípio presente "possuinte" e no substantivo "possessão". A despeito das metafísicas da academia e de qualquer ocidente tardiamente colonizador (recentemente mobilizador de uma decolonialidade), a filosofia compreende a *possessão* – e não, como ocorreu, uma *colonização* – das sabedorias poéticas, de fresta e afeto, sem o qual não pode haver pensamento concreto. Na palavra poética, o nome não se separa da coisa que pronuncia. Testemunha-se e celebra-se esta

palavra que encanta e encarna: a palavra que é corpo. Reciprocamente, no poético, todo corpo é palavra. Ao recuperar o próprio do canto, do encanto, essa possível ontologia de "filosofia" retoma seu nexo originário com a poesia e, em giro, se conecta com o étimo quicongo de "macumba".

A experiência *de* e com *filosofia* nos cursos de Dança libera a mão-dupla de uma experiência *de* e com *dança* nos cursos não previstos da filosofia. Quando cruzados os percursos, ambos se ferem, se diferem, se alteram e suspendem o duplo como ideia. No que resulta: peço escritas corporais como trabalhos de aula deixados em oferenda a tais *encruzas*. Esta é a *prova* – dos *sabores* como *saberes* – no duplo sentido de *dar o ponto (riscar o ponto)* da dança com *notas*, notações, do outrora não notável, não notório: pretos, velhos, putas, malandros, ciganos, crianças, indígenas e tudo mais que a bela-branca-e-macha filosofia rejeita como *referência*.

De volta à Haddock-Lobo (2020a), seria preciso que o "giro macumbístico da filosofia" se flexione em "gira", sua feição mulher, mas também sua feição de roda, encontro que abre caminhos e é marcado pelo quimbundo *njira*, a derivar "pombagira" ("encruzilhada") nos cultos angolo-congoleses. Uma das forças de rua é o inquice Bombojiro, Bombojira, que *pode ser*, nos cultos bantos, a face feminina de Aluvaiá, Mavambo, deus similar ao Exu iorubá. Se, com Exu abro o giro, não fecho a gira sem que dance Pombagira. A *macumbança* exubera quando, na encruzilhada, as forças não são binárias. Um trecho de consulta com uma entidade malandra me encontra: "Enquanto vocês deste mundo não se entenderem com o preconceito de gênero e sexualidade, matando *vidas* diferentes, baixaremos como seres "eles", "elas", mas somos também *nem eles, nem elas*: muitas *mortes* nascendo e aparecendo diversas" (PIVETE, 2021, a bibliografia é *aqui*). O nome *Macumbança* contrai, expandindo, isso tudo que enreda malandro Pivete, Dionísio, Cristo, Pombagira: o imprevisível. Jogo livre para o jongo. Samba de roda como reza. Ciência em prosa poética.

Igor Teixeira Silva Fagundes
UFRJ
igortsfagundes@gmail.com
Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança (UFRJ).
Coordenador do Projeto de Pesquisa "Macumbança", autor do livro homônimo.

Referências:

ALIMONDA, Héctor (org.). **La naturaleza colonizada**. Ecología política y minería en América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2011.

FANON, Frantz. [1963]. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

ESCOBAR, Arturo. **Más allá del Tercer Mundo**. Globalización y diferencia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Universidad del Cauca, 2005.

JARDIM, Antonio. Quando a paixão é filosofia. Em: CASTRO, Manuel Antonio de. **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, pp. 91-112.

LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

LUGONES, María. Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. Em: MIGNOLO, Walter. (org.). **Género y descolonialidad**. Buenos Aires: Del Signo, 2008, pp.13-54

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. Em: GÓMEZ; Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana – Siglo del Hombre, 2007, pp.127-167.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. In: CASTRO - GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **El giro Decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémicamás allá del capitalismo global. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana – Siglo del Hombre, 2007, pp.93-126.

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber; ROSEVICS, Larissa (org.). **Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Perse, 2017.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. **Revista Periferia**. *Uma publicação eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas – PPGECC/UERJ.* v.10, n.1, pp. 71- 88, Jan./Jun. 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2019.

_____. Bato Tambor, Logo existo. Entrevista concedida a Nathalia Zaccaro e David Carneiro. **Revista Trip**. Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/trip/luiz-antonio-simas-bato-tambor-logo-existo. Acesso em: 02/12/2020, 2020a.

_____. Drible e flecha de fulni-ô. Em que medida está na umbanda a chave para entender nossos modos sincopados de pensar? **Revista Cult**. São Paulo, nº 254, pp. 33-35, fevereiro de 2020, 2020b.

_____; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato** - A ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

_____. Sobre olhar um terreiro para enxergar o país. Entrevista concedida a Leonardo Nascimento. **Suplemento Pernambuco**. Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco. Recife, nº 148, pp. 8-9, junho, 2018b.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Por uma filosofia das matas. **HHMagazine.** Disponível em: https://hhmagazine.com.br/809-2/. Acesso em: 12/06/2019, 2019.

_____. A gira macumbística da filosofia. **Revista Cult**. São Paulo, nº 254, pp. 21-23, fevereiro 2020, 2020a.

_____. Por que filosofia popular brasileira? **HHmagazine**. Disponível em: https://hhmagazine.com.br/por-que-filosofia-popular-brasileira/. Acesso em: 22/01/2020, 2020b.

SIMAS, Luiz Antonio. Padilhas e Pelintras: a dança dos corpos encantados. **Folha de São Paulo – PIAUÍ**. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/pelintras-e-padilhas-danca-dos-corpos-encantados/. Acesso em: 12/02/2021, 2021.

WALSH, Catherine (org.). **Interculturalidad, Estado, sociedad**: luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Abya - Yala, 2009.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Projetos artísticos no ambiente escolar: aprendizagens e transformações nos giros da ciranda

Jamille Machado da Rocha (UFRJ)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: o presente artigo tem por objetivo destacar as influências físicas, psicológicas e sociais que a dança folclórica Ciranda pode desenvolver nos corpos precarizados que chegam às escolas públicas do município do Rio de Janeiro. Nesta perspectiva, aponto as principais características dos discentes donos destes corpos, o papel da escola nesse processo e as possíveis intervenções que uma dança folclórica circular pode realizar em prol da construção da cultura corporal, do resgate da autoestima e da identidade dos atores envolvidos neste contexto. Tais observações foram feitas durante a realização, no ano de 2019, de uma produção coreográfica com uma turma que ministrava aulas de Dança e Educação Física em uma escola pública carioca. Em uma perspectiva praticoteórica, busquei através de palestra e roda de conversa desenvolver o embasamento necessário para o conhecimento da referida dança e também a conscientização sobre questões referentes à cidadania dos alunos, tentando, posteriormente, aliar estes conceitos à prática da Ciranda. A fundamentação teórica foi construída a partir de alguns autores que colaboraram com as minhas reflexões, a exemplo de Miguel Arroyo, Jorge Bondía, Jacques Rancière e Cáscia Frade. Diante dos bons resultados obtidos, surgiu o desejo de realizar novos projetos com as danças folclóricas circulares em ambiente escolar, porém, em meio à pandemia do vírus COVID 19, questiono: os benefícios biopsicossociais desta prática seriam alcançados em formato remoto?

Palavras-chave: ESCOLA. DANÇAS FOLCLÓRICAS CIRCULARES. CIRANDA. CORPO.

Abstract: This article aims to highlight the physical, psychological and social influences that Ciranda folk dance can develop on precarious bodies that arrive at public schools in the city of Rio de Janeiro. In this perspective, I point out the main characteristics of the students who own these bodies, the role of the school in this process and the possible interventions that a circular folk dance can perform in favor of the construction of body culture, the recovery of self-esteem and the identity of the actors involved in this context. Such observations were made during the realization, in 2019, of a choreographic production with a group that taught Dance and Physical Education classes in a public school in Rio de Janeiro. In a practical-theoretical perspective, I sought, through lecture and conversation circle, to develop the necessary foundation for the knowledge of the referred dance and also the awareness of issues related to students' citizenship, seeking, later, to combine these concepts with the practice of Ciranda. The theoretical foundation was built from some authors who collaborated with my reflections, such as Miguel Arroyo, Jorge Bondía, Jacques Rancière and Cáscia Frade. Given the good results obtained, the desire to carry out new projects with circular folk dances in a school environment arose,

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

however, in the midst of the COVID 19 virus pandemic, I ask: would the biopsychosocial benefits of this practice be achieved in a remote format?

Key-word: SCHOOL. CIRCULAR FOLK DANCES. CIRANDA. BODY.

O corpo social no ambiente escolar

No ano de 2019, o cotidiano como docente de Dança e Educação Física na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, me possibilitou observar o comportamento corporal e social de uma turma que ministrava aulas, composta por alunos com idades entre doze e quinze anos e que apresentavam características que despertaram a minha atenção.

Estes discentes apresentavam corpos rígidos e limitados durante a execução das atividades práticas, além do desinteresse pelo estudo, e do relacionamento hostil com a comunidade escolar.

Com o intuito de contribuir com o futuro dos meus educandos, iniciei uma pesquisa sobre questões que faziam parte de suas vidas pessoais. Conversei com os alunos e com seus responsáveis, troquei informações com os gestores da unidade escolar e com alguns colegas de trabalho que também lecionavam para esta turma sobre o seu rendimento escolar, e como a maioria dos alunos morava perto da escola, pude sondar com os amigos e vizinhos dos estudantes como eram suas rotinas fora da escola. Ao final das averiguações constatei que eles eram vítimas de maus tratos como: violência física e/ou sexual, racismo, trabalho infantil, fome, doença e desproteção. Seus corpos e mentes chegavam precarizados à escola, e assim, manifestavam indisciplina, desatenção e intolerância, em resposta às agressões sofridas em seus cotidianos.

A escola usava a repressão e a exclusão para “resolver” os problemas causados por estes aprendentes. Suas trajetórias, necessidades e perspectivas eram ignoradas. Os seus corpos, foco de minhas observações, eram silenciados. As interrogações e apelos que vinham destes corpos eram desconsiderados por docentes e gestores durante o processo educacional, desta forma:

> Os corpos estão entre os excluídos e ignorados até deslegitimados no pensamento social e educacional. Os sujeitos do aprendizado e da educação são cógitos incorpóreos. O corpo dos alunos é deixado de lado nas teorias pedagógicas da aprendizagem e da socialização. Há um

ISSN: 2238-1112

> desconhecimento dos corpos. Seu papel é minimizado. (ARROYO e SILVA, 2012, p. 34).

Era preciso entender que estes alunos carregavam corpos famintos, desnutridos e fragilizados para a sala de aula e que eles não apenas carregavam, mas eram estes corpos.

O corpo é pouco observado nos vários contextos em que ele atua, inclusive, na escola. A corporeidade muitas vezes se encontra aprisionada e precisa de algum estímulo que a toque e faça com que as experiências corporais vividas possam ser significativas.

Levando em conta o corpo no processo de ensino-aprendizagem, é preciso entender que não se trata apenas do físico, mas também de outros aspectos deste corpo como o sensório, o afetivo e o cognitivo. Deste modo, se busca uma pedagogia a partir do corpo que leve em consideração o corpo como um todo e que dialogue com suas sensibilidades, seus movimentos e suas práticas libertadoras.

Por questões históricas e culturais a sociedade não atribuiu à importância devida aos saberes corporais. O corpo apresenta muitas possibilidades de conhecimentos e aprendizados. Ele carrega a história de seus ancestrais, mas também mostra as vivências do presente e possíveis acontecimentos futuros, através das características corporais de cada um. “O corpo é esfera mantenedora de potências múltiplas, o poder que o incorpora o transforma em um campo de possibilidades” (RUFINO, 2019, p.128).

O corpo se molda a cultura que ele está “mergulhado”, com o tempo cria uma identidade corporal que expressará os conceitos e valores acumulados sobre ele, sobre os outros e sobre a sociedade que o cerca, desta forma:

> O corpo é uma síntese da cultura, porque expressa elementos específicos da sociedade da qual faz parte. O homem, por meio do corpo, vai assimilando e se apropriando de valores, normas e costumes sociais, num processo de incorporação. (DAOLIO, 2006, p.67).

Investigar as características deste corpo é essencial para que suas influências possam ser positivas nas ações educacionais, para isto, é preciso encontrar as respostas para perguntas como: quem é este corpo? Quais as suas potencialidades? Quais as bagagens históricas, sociais e culturais que ele carrega? Quais as suas limitações?

Os aspectos psicológicos e emocionais também influenciavam negativamente no desenvolvimento corporal e social dos meus alunos, sentiam-se

ISSN: 2238-1112

fracassados diante dos estudos, da escola, da sociedade, da vida! Por que tenho que ser assim? Por que tenho que passar por isto? Por que não posso ser como os outros estudantes da escola? Por que a minha família é desse jeito? Estas eram algumas perguntas que eles se faziam e buscavam naquela instituição e nos professores respostas para os seus questionamentos, além de estímulo para futuras mudanças.

Diante destes fatos, refleti sobre como alguns elementos que constituem o processo educacional poderiam contribuir para a construção de uma rede de conhecimentos e afetos, propiciando o “desabrochar” dos corpos que se mostravam tão limitados e sem estímulos.

Iniciei minhas análises pela própria educação, elemento base na formação para o trabalho e cidadania. A educação é um dos aspectos mais relevantes na história evolutiva da humanidade, já que, contribui com descobertas e aprendizados essenciais para o desenvolvimento das relações em sociedade, assim:

> [...] a educação ou a ação cultural para a libertação, em lugar de ser aquela alienante transferência de conhecimento, é o autêntico ato de conhecer, em que os educandos – também educadores – como consciências “intencionadas” ao mundo ou como corpos conscientes, se inserem com os educadores – educandos também – na busca de novos conhecimentos, como consequência do ato de reconhecer o conhecimento existente. (FREIRE, 1984, p.99).

A escola, um dos locais onde se estabelece a educação formal, é um espaço de produção e divulgação, onde a elaboração do trabalho curricular leva em conta a construção de um indivíduo reflexivo e capaz de mudar a sua realidade. Além disto, constitui espaços multiculturais, que reconhecem as diferenças e sensibiliza os alunos para a valorização da diversidade, buscando a construção de suas próprias identidades dentro deste contexto.

Os professores são essenciais nesta conjuntura, com seus conhecimentos e experiências proporcionam aos educandos o acesso a um mundo de novos aprendizados e perspectivas. Para tanto, se faz necessário uma preparação técnica e emocional.

Durante a ministração das aulas, o educador deve colocar em prática a preparação citada acima, com técnica, emoção e amor em relação ao assunto que se pretende ensinar, para que o processo educacional aconteça de uma forma fluída e bem sucedida. Sobre este fato, Gilles Deleuze diz que:

ISSN: 2238-1112

> Certamente. É preciso estar totalmente impregnado do assunto e amar o assunto da qual falamos. Isso não acontece sozinho. É preciso ensaiar, preparar. É preciso ensaiar na própria cabeça, encontrar o ponto em que...É muito divertido, é preciso encontrar...É como uma porta que não conseguimos atravessar em qualquer posição. (DELEUZE, 2008, p.57).

A escola, o professor, a educação, o aluno, são elementos que se entrelaçam em um espaço único, a sala de aula. Este lugar de aprendizados, trocas e construções possui características muito específicas e que são influenciadas por fatores sociais, históricos, culturais e de governabilidade. Este último aspecto exige um olhar mais atento, já que, a genealogia da sala de aula mostra que esta pode ser influenciada pelo governo.

> Assim sendo, a sala de aula pode ser analisada como uma situação de governo. São estas conexões entre sala de aula e governo que orientarão nossa genealogia. É esta perspectiva que elegemos: a história das formas de comunicação e governo da sala de aula moderna como parte de uma história mais ampla, a história do governo nas sociedades modernas. (CARUSO e DUSSEL, 2003, p.37-38).

Esta genealogia também aponta para uma evolução da essência da escola, o que propõe um processo de ensino-aprendizagem que possa extrapolar os muros das instituições educacionais e dialogar com outras esferas da sociedade como a família, os meios de comunicação e a política.

> Em nossa abordagem genealógica, proporemos que os problemas da educação são mais bem compreendidos quando os enfocamos como parte das relações de poder e de estruturas de governo e de organização da sociedade. (CARUSO e DUSSEL, 2003, p.39).

Destaco também neste contexto, a importância de se respeitar as facilidades e dificuldades dos educandos para a aquisição dos ensinamentos, inclusive, a necessidade de incentivar que os mesmos busquem novos aprendizados através de seus próprios desconhecimentos, a este respeito, Rancière (2010) cita: “Não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar” (p.11).

Esta independência pedagógica pode se desenvolver a partir do momento em que o mestre estimula uma emancipação intelectual do aprendiz em relação às “amarras” que podem ocorrer durante a evolução educacional, impedindo, desta forma, que aconteça o embrutecimento cognitivo, assim:

> Instruir pode, portanto, significar duas coisas absolutamente opostas: confirmar uma incapacidade pelo próprio ato de pretender reduzi-la ou, inversamente, forçar uma capacidade que se ignore ou se denega a se

ISSN: 2238-1112

> reconhecer e a desenvolver todas as consequências desse reconhecimento. O primeiro ato chama-se embrutecimento e o segundo, emancipação. (RANCIÈRE, 2010, p.11).

Face ao exposto, e levando em consideração o meu ofício e as intenções pedagógicas e humanitárias já citadas neste texto, decidi realizar um projeto artístico e cultural em ambiente escolar, caracterizado por uma produção coreográfica e que pudesse proporcionar ação e reflexão, aliando a teoria à prática.

Ações e implicações dos giros da Ciranda

As produções contextualizadas com as danças folclóricas brasileiras em ambiente escolar disponibilizam aos alunos a oportunidade de conhecer o Brasil com suas diversidades, enquanto se apropriam de seus potenciais expressivos, além da compreensão dos processos históricos e culturais que se passam em sociedade.

Unir corpo, dança, história, cultura, folclore e aspectos sociais em uma única ação, é propiciar o encontro do indivíduo com sua própria identidade.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais[1] trazem como um dos temas transversais a Pluralidade Cultural, proporcionando ao aluno a possibilidade de conhecer as diversidades relativas a este tema. Este fato demonstra que atualmente existem documentos oficiais que corroboram para o desenvolvimento de atividades pedagógicas com ênfase na ancestralidade e na arte.

O trabalho com as danças folclóricas na escola é de extrema importância para a valorização das raízes e da identidade do povo brasileiro. Pode proporcionar as crianças e aos jovens a oportunidade de conviver desde muito cedo com a diversidade cultural, histórica e social do local onde eles vivem, conscientizando-os de quem eles são.

As danças folclóricas brasileiras, que têm a sua essência no folclore do nosso país, são aprendidas pela observação e imitação direta, pela repetição e tradição. Ao observarmos uma mulata carioca sambando, um pernambucano executando um passo de Frevo, a alegria dos paraibanos nas quadrilhas, o rebolado de mulheres e homens no Carimbó ou o sapateado do gaúcho na Chula,

[1] Os Parâmetros Curriculares Nacionais são diretrizes que foram elaboradas pelo governo federal e que orientam a educação no Brasil. São separadas por disciplinas.

ISSN: 2238-1112

percebemos a interação entre corpo, linguagem, história, cultura, identidade e sociedade; transformando o cotidiano em arte.

É importante ressaltar que a prática pedagógica deve promover uma dança folclórica com sólida fundamentação, colaborando para um espaço de linguagem corporal que aproveite e incorpore o movimento envolvido numa proposta real de aprendizado, e não somente para apresentações estanques, sem significado e meramente figurativas.

As referências acima confirmavam que estava no caminho certo ao pensar em um projeto artístico, cultural e dançante que pudesse contribuir positivamente nas várias faces da vida dos meus educandos, a este respeito Marques (2001, p. 94) propõe:

> que o trabalho com dança em situação educacional baseada no contexto dos alunos seja o ponto de partida e aquilo a ser construído, trabalhado, desvelado, problematizado, transformado e desconstruído em uma ação educativa transformadora na área da dança [...]. Poderemos assim, trabalhar com a valorização do tempo presente, com espaço ilimitado, com a pluralidade dos corpos, enfim, com o indeterminado contemporâneo.

Assim, idealizei e organizei o projeto, que foi vistoriado pela diretora da unidade escolar e aprovado pela mesma. Este era composto por oficinas que aconteciam duas vezes por semana, com a duração de uma hora e meia por dia. Nas oficinas ocorriam aulas teóricas constituídas por palestras, vídeos, material impresso e roda de conversa sobre temas inerentes a fundamentação teórica da dança escolhida, a cultura corporal, a formação profissional e a atuação dos indivíduos na sociedade; além das aulas práticas, com a execução dos passos e movimentações referentes à dança de trabalho.

A dança escolhida para o desenvolvimento desta proposta foi a Ciranda pernambucana, uma dança folclórica circular, que expressa algumas das simbologias do círculo como: inclusão, união, harmonia, acolhimento, afeto e igualdade. “[...] o espaço é redondo! Cosmos e terra: redondo! A dança circular era a adaptação do homem ao infinito, tal como se apresentava no horizonte ou no firmamento”. (JACOB, apud CÔRTES e LESSA, 1955, p. 88).

Devido as suas características, a Ciranda era a dança mais adequada para aquele contexto difícil. Somente uma dança tão alegre e disponível a todos, seria capaz de “abrir” corpos e mentes “trancados” por tantas experiências negativas e apontar para novos caminhos de transformações e felicidade.

A Ciranda é uma das danças folclóricas mais conhecidas e praticadas no Brasil, especialmente em Pernambuco, no nordeste do país. Na Ilha de Itamaracá, esta dança tem uma grande tradição, sendo divulgada também para o exterior por vários cirandeiros, entre eles, Lia de Itamaracá, uma das referências da Ciranda pernambucana.

O nome Ciranda tem origem da palavra espanhola Zaranda, que quer dizer “peneira”, e apresenta uma simbologia muito significativa, como conta Marisa Lira “peneira grossa de juncos separados por pequenos intervalos, a fim de deixar passar as impurezas da matéria que se limpa” (1951, p. 45-46).

Nas Cirandas os participantes são aceitos independentes de raça, idade, sexo, situação financeira, limite de integrantes ou qualquer outro tipo de especificação. É uma dança coletiva, em que os dançarinos: “dão passos para dentro e para fora do círculo, provocando ainda um deslocamento no sentido anti-horário”. (FRADE, 1991, p.45). Assim, todos são envolvidos pelas movimentações desta dança, que em sua dinâmica lembra o balanço das ondas do mar.

Durante a realização do projeto, os aprendentes foram descobrindo um novo mundo através dos conceitos que estavam implícitos nos assuntos das aulas teóricas. Identificavam-se com os temas e sempre eram estimulados a fazerem associações com as suas realidades.

Eles dividiam com o grupo suas experiências, que na maioria das vezes eram tristes e dolorosas, e neste momento havia a possibilidade de acessar pontos em seus interiores que antes nunca haviam sido explorados e que nesta situação, traumas, frustrações e mazelas acumulados e guardados por tanto tempo, poderiam ser identificados e tratados, na medida do possível, na perspectiva do restabelecimento do equilíbrio psicológico e emocional.

Questões referentes ao estudo, profissionalização e mercado de trabalho faziam parte das conversas. Estas reflexões despertavam um interesse maior dos discentes por estes assuntos, já que, percebiam que a ideia que tinham sobre pararem os estudos e trabalharem em subempregos poderia ser diferente, dependeria do empenho de cada um na busca de novos caminhos para um futuro mais satisfatório.

A fundamentação teórica da Ciranda pernambucana também era abordada nestes encontros. A história desta dança e do local onde ela se desenvolveu, assim como, sua evolução ao longo do tempo no Brasil e no exterior

ISSN: 2238-1112

era estudada por todos. Da mesma forma, as suas características culturais, sociais e possíveis influências que poderia desenvolver na comunidade em que estava inserida.

Os recursos utilizados eram variados, com o intuito de provocar ações pedagógicas dinâmicas e interessantes. Independente da forma que as informações eram transmitidas, o mais importante era buscar um processo de ensino-aprendizagem consistente e consciente, causando no aprendiz uma sensação de pertencimento a tudo aquilo que ele estava conhecendo.

A questão da educação estética mereceu destaque nesta conjuntura, e durante a execução do projeto, foi um grande desafio para o êxito do mesmo. Era de fundamental importância despertar o olhar dos alunos para a arte e conscientizá-los sobre a relação entre estética e educação.

> Por isso, na arte-educação, o que importa não é o produto final obtido; não é a produção de boas obras de arte [...] A finalidade da arte-educação deve ser, sempre, o desenvolvimento de uma consciência estética [...] E a consciência estética, aí, significa muito mais do que uma simples apreciação da arte. Ela compreende justamente uma atitude mais harmoniosa e equilibrada [...] Os sentimentos, a imaginação e a razão se integram; em que os sentidos e valores dados à vida são assumidos no agir cotidiano. (DUARTE JR., 1991, p. 73).

Nesta perspectiva, a apreciação estética foi sendo cultivada nos educandos através do contato dos mesmos com produções coreográficas de diferentes danças folclóricas, especialmente com as Cirandas. Este contato era feito através de vídeos, figuras impressas e conversas sobre aspectos da arte e da educação que eram identificados naqueles trabalhos e como estes conceitos poderiam ser aplicados na realidade e no cotidiano escolar da qual eles faziam parte.

Desta forma, os aprendentes começaram a manifestar uma ótica diferente sob a dança e o movimento corporal, a ótica da sensibilidade. Aprenderam a ver a beleza da cultura do seu país e da sua comunidade e também aprenderam como expressar estes novos conhecimentos através de movimentações e passos ritmados em sincronia com outros corpos tão diferentes e ao mesmo tempo tão iguais! A este respeito, Herman (2005, p. 43) diz que: “a estética tem uma finalidade aberta que permite configurar múltiplas possibilidades de comportamento mais adequadas às exigências contemporâneas. Neste sentido, a estética ‘lança luz sobre a pluralidade’”.

ISSN: 2238-1112

Outros elementos que também fazem parte da composição artística como cenários, figurinos e acessórios foram influenciados pela educação estética recém-adquirida. Os aprendentes emitiam opiniões e davam sugestões sobre estes tópicos, e na maioria das vezes, faziam ótimas escolhas que se adequavam e contribuíam perfeitamente para a composição daquela obra artística.

A apreciação estética influenciou, inclusive, os costumes dos participantes deste projeto fora da escola. Eles começaram a assistir mais programações voltadas para a arte, em especial a dança, nos vários meios de comunicação como a televisão e a internet, e com esta prática, estavam divulgando a arte para todos que estavam ao seu redor.

Esta atitude dos alunos demonstrou que a dança não estava fazendo parte apenas dos seus corpos, mas também, dos seus pensamentos, o que contribuiu para uma participação mais significativa no mundo em que eles estavam começando a descobrir.

> [...] a compreensão estética e artística da dança necessita de corpos engajados de forma integrada com seu fazer-pensar. Essa seria a contribuição da dança para a educação: 'educar corpos' que sejam capazes de criar pensando e re-significando o mundo em forma de arte. (MARQUES, 2003, p. 24).

Durante as aulas práticas, os estudantes demonstraram dificuldades com os passos específicos da Ciranda. Confundiam-se em relação aos lados dos giros e também nas movimentações da roda, principalmente quando fazíamos mais de uma.

Com o tempo, eles foram aprendendo e se familiarizando com a prática da dança, que começou a acontecer com mais fluidez. Seus corpos ganharam mais ritmo, leveza e expressividade. Algumas estruturas psicomotoras como a lateralidade e a coordenação motora global tiveram um ótimo desenvolvimento. Estes benefícios físicos influenciaram no desempenho em outros aspectos, inclusive na aprendizagem de outras disciplinas, já que, os aprendizes apresentavam mais disposição para a realização das tarefas solicitadas nas aulas.

Foi maravilhoso ver que através deste trabalho os corpos que faziam parte daquela turma estavam se permitindo novas possibilidades e vivências. Entre um giro e outro, estes corpos foram se desconstruindo e reconstruindo de acordo com aquela nova linguagem corporal.

Durante o processo de ensino-aprendizagem da Ciranda, os alunos eram estimulados a entender que naquela atividade os conceitos práticos e teóricos se

ISSN: 2238-1112

entrelaçavam. Era de extrema importância que o aprendente percebesse que assim como ele estava sendo incluído, ouvido, respeitado e fazendo parte daquele círculo, da mesma forma, deveria enxergar a sociedade como uma grande roda da qual ele fazia parte e, portanto, poderia se apropriar do lugar que era seu por direito independente da condição em que vivia.

Aliar a teoria à prática sempre foi um dos objetivos das minhas ações. Para que isto ocorresse, busquei a construção da fundamentação teórica a partir de alguns autores que colaboravam com as minhas reflexões.

Os estudos feitos por Miguel Arroyo, Jorge Larrosa Bondía, Jacques Ranciére, Cáscia Frade, Isabel Marques entre outros; sobre o tema abordado neste artigo, contribuiu para a contextualização da prática, permitindo, assim, que os alunos tivessem um entendimento mais amplo e consistente das características e objetivos do projeto e da dança que eles estavam vivenciando.

Ao longo do tempo, as aulas transcorreram sem grandes problemas, os educandos estavam progredindo com muito entusiasmo e envolvimento. Nesta ocasião percebi que estava chegando o momento de realizar as averiguações e os encaminhamentos para a finalização desta experiência dançante.

Após oito meses de funcionamento do projeto, iniciei a avaliação dos resultados da participação dos discentes. Comecei minhas apreciações através da observação do comportamento dos alunos na unidade escolar. Eles passaram a se socializar mais e melhor com todos que frequentavam a escola, com atitudes que demostravam apreço e solidariedade.

O aumento do interesse pelos estudos foi outro ponto de destaque nos resultados. A frequência das aulas melhorou, assim como, o rendimento. Os outros professores que ministravam aulas para esta turma, também perceberam a mudança positiva em relação às questões citadas acima.

A evolução do desempenho dos alunos na execução das atividades corporais foi o fator de maior destaque nas verificações. Os corpos que antes eram tímidos, rígidos, limitados e apáticos, assumiram outro perfil, se mostraram com mais disponibilidade e disposição para novas experimentações e descobertas no universo da Ciranda.

Apurei que eles desenvolveram um estímulo próprio para adquirir novos conhecimentos, e através de perguntas e respostas, as suas aprendizagens foram se constituindo de forma relevante, já que os próprios alunos conduziam suas

ISSN: 2238-1112

descobertas de acordo com as suas necessidades e vontades. “O aluno deve ver tudo por ele mesmo, comparar incessantemente e sempre responder a tríplice questão: O que vês? O que pensas disso? O que fazes com isso? E, assim até o infinito”. (RANCIÈRE, 2010, p.35).

A outra forma de avaliação foi a aplicação de dois questionários, um deles aos discentes, composto por perguntas referentes a algumas características do projeto e como eles se situavam em relação àqueles questionamentos. O outro era encaminhado para os responsáveis, com perguntas sobre as possíveis mudanças do comportamento de seus filhos em relação à escola, a vida social e a família, após participarem desta produção coreográfica.

Através das respostas confirmei o que minhas observações já haviam indicado: uma mudança física, psicológica e social, com novas perspectivas para o futuro e com um convívio maior com as danças folclóricas.

O fim do projeto aconteceu dois meses depois da avaliação. Neste momento constatei que os objetivos haviam sido alcançados. Sabia que os resultados obtidos eram discretos perto do que realmente necessitava mudar, era só o começo, mas a experiência que haviam vivido tinha sido transformadora e que novas perspectivas iriam surgir em decorrência destas transformações. “É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto a sua própria transformação”. (BONDÍA, 2002, p.25-26).

Seguimos com nossas rotinas, porém, nossos caminhos tomaram rumos diferentes. Alguns alunos foram estudar em outras escolas, e os que continuaram se tornaram alunos de outra professora. Mesmo sabendo que não teria mais contato com a maioria dos estudantes, senti uma satisfação imensa por perceber que havia deixado uma “semente” de esperança e amor na vida de cada um, e que os momentos que passamos juntos nos giros da Ciranda pernambucana iriam permanecer guardados em nossos corações.

Diante dos bons resultados obtidos, surgiu o desejo de realizar novas produções com as danças folclóricas circulares. No ano de 2020 iniciaria um novo trabalho dentro desta perspectiva, entretanto, fomos surpreendidos com a pandemia do vírus COVID-19.

ISSN: 2238-1112

A educação e a escola sempre enfrentaram muitas dificuldades e desafios em seu cotidiano e, atualmente, este cenário ficou ainda mais complicado pela ação da pandemia.

Os líderes da área da educação, as instituições educacionais e os educadores procuram a melhor forma de ajustar o processo educacional a essa situação adversa, sem grandes danos ou perdas para os aprendentes. Esta tem sido uma tarefa difícil, já que, a ação do vírus limita as possibilidades de ações, principalmente para os educandos com uma situação econômica mais desfavorável, sendo que, estes não têm acesso às tecnologias.

As consequências dramáticas da ação do vírus Covid-19 na população mundial, evidencia problemas de ordem política, social, humanitária entre outras, que se perpetuam por anos, prejudicando todos os setores da sociedade; inclusive a educação, e se mostraram de uma forma explícita durante a pandemia.

> Por isso a pandemia vem apenas agravar uma situação de crise a que a população mundial tem vindo a ser sujeita. Daí a sua específica periculosidade. Em muitos países, os serviços públicos de saúde estavam mais bem preparados para enfrentar a pandemia há dez ou vinte anos do que estão hoje. (SANTOS, 2020, p.05).

Apesar de todas as adversidades vividas nos dias de hoje, a sociedade tem se reinventado e se adaptado da melhor forma ao novo “normal” de vida, o que demonstra a capacidade do ser humano de encontrar novas alternativas de convivência em momentos extremos de crise.

> A pandemia e a quarentena estão a revelar que são possíveis alternativas, que as sociedades se adaptam a novos modos de viver quando tal é necessário e sentido como correspondendo ao bem comum. Esta situação torna-se propícia a que se pense em alternativas ao modo de viver, de produzir, de consumir e de conviver nestes primeiros anos do século XXI. (SANTOS, 2020, p.28).

Esta nova e trágica realidade mudou a vida de todas as pessoas do mundo, e no meu cotidiano profissional não seria diferente. Toda comunidade escolar entrou de quarentena e passamos a fazer todas as atividades on-line, inclusive às aulas de Educação Física e Dança.

Muitas dificuldades surgiram deste novo modelo pedagógico. Grande parte dos alunos não tinham os recursos tecnológicos necessários para a realização das aulas, e quando tinham, a internet não era potente o suficiente para a realização

ISSN: 2238-1112

dos objetivos propostos, além do espaço em suas residências, que na maioria das vezes, não era adequado para a realização das tarefas.

Comecei a ministrar aulas síncronas e assíncronas. Nas síncronas tentava transmitir os passos e as movimentações necessárias para o aprendizado de determinada dança, porém, geralmente, não conseguia observar com clareza se aqueles corpos estavam absorvendo as informações que estavam sendo transmitidas por trás da tela do computador. Nas assíncronas, realizava atividades que pudessem desenvolver a fundamentação teórica daquela dança.

Acredito que a timidez ou a facilidade de estar na aula, mas sem estar, dando um simples toque e fechando a câmera, contribuiu para que os estudantes se envolvessem cada vez menos com a disciplina e consequentemente com a dança. Seus corpos ficavam limitados por um quadrado, e os passos eram cortados por barulhos, acontecimentos ou pessoas que transitavam perto ou longe de onde estava acontecendo a aula.

Como no outro projeto, o foco principal era o corpo e suas formas de desconstrução e reconstrução de acordo com a cultura corporal de determinada dança, porém, percebi que de forma remota seria difícil alcançar este objetivo. Não acontecia o contato entre os corpos, já que, cada aluno estava em sua casa, então, seria complicado que as relações necessárias para o êxito desta proposta acontecessem.

Apesar das considerações feitas acima, os novos tempos exigem adaptações para que aconteça o processo de ensino-aprendizagem, desta forma, continuei investindo nas aulas com as danças folclóricas circulares de forma remota, na esperança de conseguir realizar uma produção coreográfica com resultados tão positivos como foi a anterior.

Estimulei a criatividade dos educandos no sentido de se imaginarem em uma roda, realizando determinados movimentos. Sempre que era possível, pedia para que eles utilizassem algum objeto de sua residência que poderiam fazer parte da realização daquela determinada dança. Este procedimento foi essencial para que os alunos se sentissem mais familiarizados com aquela atividade dançante, e assim, permitir a continuidade do andamento das aulas.

Em meio a tantas mudanças e adaptações, várias reflexões povoaram minha mente sobre as ações docentes e a verdade destas ações, assim como, sobre a importância da prática das danças folclóricas circulares no contexto escolar.

Entre um pensamento e outro, questiono: os benefícios biopsicossociais alcançados em uma produção coreográfica com as danças folclóricas circulares em ambiente escolar no formato presencial seriam os mesmos no formato remoto?

No intuito de encontrar possíveis respostas para a minha indagação, sigo articulando minhas pesquisas teóricas e práticas com as limitações que a realidade pandêmica exige.

Jamille Machado da Rocha
UFRJ
jamillemr@yahoo.com.br
Jamille Machado é Bailarina, Coreógrafa, Professora de Dança, Pesquisadora da Cultura Popular Brasileira, Mestranda em Dança (PPGDan/UFRJ), Especialista em Dança e Educação (UCB-RJ), Licenciada em Educação Física (UFRRJ), Professora de Educação Física da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

Tatiana Maria Damasceno[2]
UFRJ
tatidamaria@gmail.com
Tatiana Damasceno é Artista da Cena e docente nos cursos de Dança (Licenciatura, Bacharelado e Teoria) e do curso de pós-graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira. Integrante do Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede.

Referências

ARROYO, Miguel G; SILVA, Maurício Roberto da (Org.). **Corpo Infância**. Exercícios tensos de ser criança. Por outras pedagogias dos corpos. Petrópolis: Vozes, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n.19, 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf, acesso em 02 abr. de 2021.

CARUSO, Marcelo; DUSSEL, Inês. Sala de aula? Genealogia? Definições para iniciar o percurso. In: **A inversão da sala de aula:** uma genealogia da forma de ensinar. São Paulo: Moderna, 2003, p.29-46.

CÔRTES, Paixão; LESSA, Barbosa. **Manual das Danças Gaúchas**. São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1955.

DAOLIO, Jocimar. **Cultura Educação Física e Futebol**. 3ª edição. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

[2] Este artigo foi escrito com a orientação da Profª. Drª. Tatiana Maria Damasceno e do Co-orientador Prof. Dr. Frank Wilson Roberto, que atua como Docente do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desporto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EEFD-UFRJ). Mestre em Tecnologia Educacional (NUTES-UFRJ). Doutor em Memória Social (UNIRIO). Coordenador Adjunto da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. P de Professor. In: **Abecedário de Deleuze**, p.55-60. Disponível em: http://www.bibliotecanomade.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedrio-de.html.
DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O que é beleza**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
FRADE, Cáscia. **Folclore**. São Paulo: Global, 1991.
FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
HERMANN, Nadja. **Ética e estética**: a relação quase esquecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
LIRA, Marisa. **Migalhas Folklóricas**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1951.
MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2001.
_____. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.
RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante** - cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução: Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
RUFINO, Luiz. **Pedagogia da encruzilhada**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Almedina, 2020.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Baque Mulher: um rebuceteio que bate maracatu em Joinville/SC

Jesse da Cruz (FURB / UFPR)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: É o corpo que pulsa, os movimentos que nos afetam e as conexões que nos desterritorializam e nos decolonizam para uma diversidade étnica, afro-brasileira. Ao som das batucadas, dos pés no chão, do vento que bate na saia e trasnspira pela pele, pele Preta, ancestral. O objetivo desta escrita entrelaça a assimilação de decolonialidade e o conhecimento empirico transformador da manifestação de Cultura Popular no “Baque Mulher” de Joinville/SC, uma reconexão ao multiculturalismo. O corpo que dança Maracatu é um corpo que retira os grilhões sociais-culturais da colonialidade e se permite promover um auto aquilombamento, um aquilombamento corpóreo, ancestral e dos saberes. A capacidade de envolver-se no movimento gera desenvolvimento pessoal e coletivo, ampliando as transformações sociais e histórica, enriquecendo nossos saberes, decolonizando os corpos e possibilitando um ensino aprendizagem cultural livre do racismo, preconceito e segregação, potencializando uma luta antirracista.

Palavras-chave: MARACATU. CORPO FEMININO. DECOLONIALIDADE. ANCESTRALIDADE FEMININA. DANÇA AFRO BRASILEIRA.

Quando os nossos tambores zoou
E a dama de paço girou
Meu estandarte brilhou
Porque sou Nação Nagô
Vem Nação Estrela Brilhante cantar
Bate forte os nossos tambores
Rufa a caixa, mineiro e ganzá
Joventina Erundina não deixa o tambor se calar

(Música: Nossos Tambores - Autoria: Maracatu Estrela Brilhante)

Para discorrer e pensamento problematizações de corpos a respeito dos maracatus, seus costumes, práticas e sociabilidades, necessito definir de forma explicita que estes grupos, em diversas partes do Brasil, se constituem em importante elemento da cultura negra.

Aliás, parafraseando o trecho da música do grupo “Maracatu Estrela Brilhante”, na cantiga “Nossos Tambores”, se faz necessário compreender a luta e resistência da sonoridade e características das manifestações e cultura afro-

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

brasileira no Brasil Colonial, que ainda na contemporaneidade se assola como resquício de toda construção estrutural do apagamento e racismo para quaisquer ações que povos pretos possam estabelecer.

É um chamamento para as ruas, é um movimento que envolve a completitude que são as manifestações afro. É dança, é canto, é percussão, é encenação, são vários discusos em uma única diretriz cênica, se assim podemos chamar. Nesta construção cênica escrita, como denominarei este texto, podemos problematizar as fronteiras identitárias desta manifestação para com as ações de mulheres maracatuzeiras, em uma cidade no sul do país, que se legitima uma Europa sem passaporte.

Qual Europa fora da Europa suporta Corpas femininas no Maracatu?

O maracatu pode ser definido como uma manifestação cultural dotada de elementos com diversas referencias africanas. Um maracatu, aqui nesta construção cênica observaremos e problematizaremos sobre o Maracatu Baque Mulher em Joinville/SC, é definido por sua música.

Normalmente cantada em geral por um/a mestre/a, que é acompanhado de batuqueiros/as, tocando mineiros (espécie de ganzá), gonguês (instrumento de ferro com uma campânula, percutida por um pedaço de madeira), afaias (os tambores), caixas e taróis, além dos trajes, adereços, maquiagens e personagens que compõem a narrativa e dramaturgia do ritual desta manifestação da cultura popular brasileira.

É o Maracatu Baque Mulher ser resistência dentro da resistência.

Maracatu: um xirê em movimento

Xirê é um circularia dos terreiros, das matrizes e espiritualidades africanas, candomblé e suas derivações, cujos Orixás, vudus, encantados, se manifestam para relembrar a ancestralidade viva na atualidade.

É sobre macumbaria em forma de cortejo, que encontra na encruzilhada os poderes de representatividade, de sonoridade e ancestralidade. Conforme Rufino (2020) nos provoca a olhar as manifestações brasileiras, as macumbas brasileiras

> Invoco esse termo como um arsenal de práticas de saber, tecnologias ancestrais e filosofias presentes em diferentes tradições comunitárias, a noção de caboclo está imbricada à de encantamento ou encantado. Escarafunchando a categoria nativa encantado, veremos que a noção comunica a ideia daquele que não morreu. Nesse sentido, ele é aquele que

ISSN: 2238-1112

> em uma situação de morte se transmutou, adquirindo outro corpo/linguagem. Dessa forma, ao se encantar, ele se amplia, se alarga, se multiplica e pode vir a ser manifestar vestindo as mais diferentes carapuças. (RUFINO, 2020. p.4)

Dança, cultura e sociedade, é uma triangulação que potencializa o ensino e saberes populares, cujo aspectos foram conduzidos ao apagamento, demonização, menosprezo e invisibilidade de nossas enranças ancestrais que se materializam em sons, corpos e carnes Pretas, subalternizando seus conhecimentos, saberes, fazeres e principalmente suas ancestralidades, intrísecas nas conexões, nas encruzilhadas e no tecer como formação do sujeito social, reconhecendo suas corporeidades, estéticas e a diferença.

É um processo de encantamento "que acontece para firmar a vida enquanto continuidade, assim é antes de tudo uma percepção dos movimentos e travessias possíveis entre a multiplicidade de tempos, formas e linguagens disponíveis para sentir o mundo" (RUFINO, 2020, p.4).

Por isso, o encantamento é um envocamento, epistemologias outras – diaspórica, povos da floresta, macumbas -, como uma política e prática de vida que descontrói e decoloniza formas coloniais de produção de escassez, implementada e alimentada pela politcas dominantes coloniais sobre nossos corpos/as, saberes e fazeres.

Diante do exposto se faz necessário compreender que o maior medo da colonização não é a diferença, mas o que a liberdade das diferenças pode provocar nas formas diversas de produção. Sendo assim o Maracatu, com corpas femininas desestabiliza o sistema da própria cultura popular, acostumada com seu repertório patriarcado.

O Maracatu é um processo de espectacularização repleto de simbologias, códigos e marcado pela beleza estética dos brincantes e pela musicalidade original. Uma xirê em movimento com diversas transposições corpóreas da cultura popular.

> "A Cultura Popular. O jeito de viver humano envolve três elementos muito importantes que organizam o comportamento de cada indivíduo e dos grupos sociais em que vivem: a linguagem, o trabalho e os valores, com os quais os homens produzem e transformam coisas e ideias, decidem o que é e o que não é importante e organizam as relações, criando regras para a vida social, política e econômica. Portanto, ao mesmo tempo em que homens e mulheres produzem cultura, são produzidos por ela como ser humano." (Plano Setorial para as Culturas Populares, p16. 2012.)

Dançar e cantar maracatu festejando a ancestralidade é uma forma bastante única de manter a cultura afro-brasileira viva, onde a comunidade é

ISSN: 2238-1112

protagonista da arte, possibilitando vivências e experimentações coletivas. O Maracatu como encantado que é dobra a morte (desencanto), como também rasura a conformidade de estar meramente em um mundo como sobrevivente, "sobra vivente" para se atar como supravivente (Rufino e Simas, 2018).

"Sobra vivente", um termo definido por Rufino e Simas, é o que se apoia o Maracatu que vive, principalmente quando o mesmo ocupa espaços outros cujas estruturas não foram legitimadas para que estes corpos/as pudessem operar neste espaço. Mesmo o Maracatu tendo a forma e o cortejo de rua, várias partes do Brasil criaram estruturas para que ações PRETAS não pudessem estar presentes. O que nos resta neste momento? OCUPAR – INVADIR – ROMPER, como prestigiamos a figura 1, corpos/as maracatuzeiros/as na Praça Nereu Ramos, Centro de Joinville/SC.

Figurino 1: Batucada que reverbera
Crédito: https://medium.com/@baquemulher.jlle

"As manifestações das culturas populares não são algo estático; constituem um processo contínuo de transformação, sendo retraduzidas e reapropriadas pelos seus próprios criadores, segundo rupturas ou incorporações entre a tradição e a modernização. Isto possibilita a construção e afirmação de novas identidades, que evidenciam o novo lugar social que esses criadores buscam afirmar frente à sociedade" (Plano Setorial para as Culturas Populares. pg 13. 2012)

Das expressões artísticas à manifestações de cultura popular, o Maracatu promove ações afirmativas de práticas sociais, comportamento, costumes que evidenciam os valores estéticos e ritualísticos afro-brasileiro permitindo assim identidade e representatividade ao povo. Padrões de comportamento próprio. Tudo aquilo que é transmitido de geração à geração por meio da tradição oral, materializado no cortejo.

Vale saliente neste momento que não existe apenas um tipo de Maracatu. Há uma variedade que respeita seu território, cujas cantigas e batidas obedecem estruturas próprias. São dois tipos de Maracatus – Baque Virado ou Maracatu Nação e Maracatu Rual ou Baque Solto.

A Diversidade Cultural, adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade.

Se faz importante reforçar que há insurgências sociais de retirar estas estruturas pretas da inferioridade onde como cultura popular foram colocadas, por tradições com características coloniais, Etnocêntricas. Esta composição Cênica é uma forma quebrar as estruturas e encontrar brechas coloniais como Catherine Walsh (2016) denomina.

Brechas decoloniais, quebra com “a afirmação de uma cultura comum que silencia ou nega os diferentes saberes sociais e as diversas identidades culturais presentes no tecido social [...]” (Candau, 2009, p. 25). Ou seja, rachaduras, fissuras, aberturas, rompimentos, cortes que se estabelecem nas estruturas hegemônicas. São estas brechas que cujas ações no interior destas estruturas podem se geram corrosões nas estruturas do poder e da razão moderno/colonial

Esta imposição é responsável por muitos dos conflitos sociais entre etnias, gênero, religião, portanto olhar as manifestações com a análise decolonial se torna um início para o reconhecimento de nossos envoltos. Manifestar a Cultura é uma forma de preservar tradição e memórias, resgatar costumes, ritmos, rituais, celebrações. É manter viva nossa história.

A dança de Maracatu potencializa a cultura afrobrasileira, permite descentralizar a sabedoria popular. Existe uma relação entre o corpo e a cultura. A dança como linguagem compreende um sistema organizado de interpretação da informação e elementos tal como movimento, pensamento, tempo-espaço. Deste

modo manifestar a dança na cultura popular é contribuir para o desenvolvimento plural da Cultura de Sí.

Para Cruz (2019) este desenvolvimento só pode ser efetivado quando olhamos nossas manifestações nas perspectivas e pensamento decolonial, pois o autor propõe o seguinte:

> O pensamento decolonial propõe-se, diante da estética, a romper com os parâmetros e padrões introjetados em nossas mentes, hábitos, ações e corpos por gerações, sendo sempre representados por tradições eurocêntricas, que vão desde as mitologias greco-romanas até a história e a formação civilizatória, incorporando em nossas mentes a riqueza de seu crescimento, diminuindo e, por vezes, invisibilizando as mitologias originárias locais; no caso do Brasil, os deuses indígenas e deuses afro-brasileiros.(CRUZ, P.109. 2019)

Baque mulher: um rebuceteio em movimento

> A ciência como um construto humano foi moldado por valores sociais e culturais que invisibilizaram e excluíram (e de certa forma ainda excluem) as mulheres da produção do conhecimento. A estrutura de gênero definiu o homem como sujeito do conhecimento e, portanto, as habilidades e características necessárias para produzir a ciência são as tidas 18 como masculinas, das quais as mulheres são “naturalmente” desprovidas. (SILVA, 2016, p. 44).

Pensando a partir de fatores diversos construídos e moldados pelos pensamentos europeus, rebucetear[1] é o melhor movimento a ser proliferado, é sobre corpas rejeitadas historicamente e por um longe período, que solicitam espaços retirados de suas entranhas.

Ê, Êêô, baque rosa tá na rua pedindo a paz e muito amor
Que em mulher, não se bate nem com a flor
Já dizia o Capiba, não importa sua cor
Baque Mulher, na levada do tambor
Luta contra a violência, o preconceito e o opressor

(Loa “Baque Rosa tá na rua”. Mestra Joana Baque Mulher- BM)

[1] A palavra REBUCETEIO não tem um significado científico, pois é um vocabulário da cultura popular, principalmente para alguns territórios da região Norte do Brasil, que a utilizam como forma de uma ação, uma briga, uma manifestação. A palavra também pode ser utilizar para encontros sexuais de corpas femininas, conforme plataformas Queer apresentam, assim como movimento de mulheres.

ISSN: 2238-1112

Figurino 2: Rebuceteio na encruzilhada
Crédito: https://medium.com/@baquemulher.jlle

Em 2008 nasceu o grupo de Maracatu Baque Mulher em Joinville, conforme podemos conferir na figura 2. O Baque Mulher nacionalmente é uma idealização da Mestra Joana Cavalcante, mestra do Maracatu Nação Encanto do Pina fundada em 1980, cujo objetivo é protagonizar o corpo feminino no Maracatu e garantir o empoderamento dessas mulheres dentro da Favela do Bode – Recife/PE, envolto na importância de se refletir sobre todos os tipos de violência contra a mulher, sobre o racismo contra a mulher negra, sobre a valorização das matriarcas nas tradições da religião de matriz africana e indígena e sobre o poder feminino e o legado das mulheres mais velhas.

Tornou-se um movimento social.

> O combate ao machismo, ao racismo e à intolerância religiosa, bem como as representações da cultura africana no estado de Pernambuco está diretamente ligado a resistência e a manutenção das tradições afro-brasileiras. Diante dessa afirmação nasce o Grupo de Maracatu Baque Mulher na comunidade do Bode na cidade de Recife idealizado e desenvolvido pela Mestra Joana, moradora da comunidade e referência nacional por ser a única mulher a reger o Maracatu de Baque Virado no mundo. Criado criado em 12/10/2008 foi iniciada da Mestra, o Grupo de Maracatu Baque mulher surge de necessidade de combater o machismo dentro do Maracatu, seu objetivo inicial era fazer com que as mulheres da comunidade tocassem livremente instrumentos de percussão até então proibido para elas, ainda hoje as nações de Maracatu que proíbem que as mulheres toquem. Composto exclusivamente por mulheres, o Baque Mulher louva os orixás com suas Iaos (canções), combate o racismo, o machismo e a intolerância religiosa dialogando, cantando, dançando e tocando músicas

ISSN: 2238-1112

> próprias, expressando a luta e resistência das mulheres, envolvendo desta forma crianças adolescentes jovens e idosas. Dessa forma desse modo tornou-se um instrumento de empoderamento e emancipação das integrantes principalmente das mulheres negras. (CAVALCANTE, 2018)

Diante da carta escrita pela Mestra Joana, idealizadora do movimento, que hoje percorre o Brasil e fora do Brasil, nos conectamos aos dialogas sobre a questão da autonomia e liberdade, visto que neste sentido percebe-se a equidade de gênero como um processo de resistência e luta das mulheres, principalmente das mulheres negras que grandemente objetificadas e materializadas pelo moderno/colonial como serviçal e sexual. Há uma correlação intrínseca sobre liberdade e autonomia, como reforça Freire (2016, p. 105) uma vez que é

> decidindo que se aprende a decidir... ninguém é autônomo primeiro para depois decidir. A autonomia vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões que vão sendo tomadas [...] ninguém é sujeito da autonomia de ninguém... A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser (...) é nesse sentido que a pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitosas da liberdade. (FREIRE, 2016)

A partir de 2013, integrantes do Maracatu Baque Mulher de outras localidades, passaram a compor o coletivo, realizando atividades em suas cidades e promovendo a formação do que foi chamado grupos filiais. Desse modo, as atividades culturais e artísticas desenvolvidas pelo Maracatu Baque Mulher são orientadas, visando garantir coerência, integridade e objetividade em suas ações, fortalecendo o feminino como ponto de acolher, integrar e interagir.

Dessa forma a Mestra Joana pelo e com o Maracatu pode descentralizar e decolonizar os territórios, desterritorializando os espaços e as corpas envoltas nesta manifestação e nestes coletivos. Em Santa Catarina há registro do Maracatu Baque Mulher em Joinville (Norte do Estado), Blumenau (Vale do Itajaí), Florianópolis (Litoral e Capital do Estado), Chapecó (Extremo Oeste do Estado) e Criciúma (Sul do Estado).

Empretecendo a cidade dos princípes - Joinville/SC

Eu sou do GUETO, mulher preta sim senhor!
Periferia sou favela PINA BODE com amor
Sou mulher negra o racismo, é opressor
Sinto a cor da minha pele incomodar por onde vou
Periferia, sou periferia
Meu baque é forte, de Guerreira, sim senhor!

Luta contra a violência, o preconceito e o opressor.
Periferia, sou periferia
Baque Mulher, é periferia

(Loa “Periferia” Mestra Joana Cavalcante)

A “Europa sem passaporte”, mito criado pela idealização de uma Europa fora de seus territórios, assim como acontecem em territórios nacionais que se reconhecem em estruturas européias e não brasileiras. Rússia no Brasil, Alemanha no Brasil, Ucrânia no Brasil, Polenesa no Brasil, enfim, mas nunca Povos Indígenas do Brasil, Africa no Brasil, já que estas duas últimas colocações foram submetidas a torturas e apagamentos diversos.

Neste movimento é que pensamos este momento a partir do racismo estrutural brasileiro, que tem aspectos históricos importantes de serem destacados, até mesmo no Maracatu Baque Mulher que conforme lemos acima a carta da Mestra Joana, deve cuidar para o próprio feminino, e nesta situação que a luta do feminismo branco não seja uma ação de apropriamento cultural ou invisibilidade da pretitude neste espaço de protagonismo cênico.

É notável nas produções de feministas brancas, que enfatizam a supremacia branca, impossibilitando que as mulheres se integrem politicamente, ultrapassando limites étnicos e raciais: “A recusa feminista, no passado, a chamar a atenção para hierarquias raciais e as atacar, suprimiu a conexão entre raça e classe” (Bell Hooks 2015. p. 195).

Por isso é necessário empretecer ou enegrecer como Carneiro nos provoca a refletir e problematizar a ações:

> Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construídos em sociedades multirraciais e pluriculturais. Com essas iniciativas, pôde-se engendrar uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta antirracista no Brasil. (CARNEIRO, 2003, p. 118)

Precisamos quebrar com a desumanização provocada e cicatrizada nos corpos pretos e nas mentes do coletivo, como Munanga nos faz refletir, pois

ISSN: 2238-1112

> Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas (MUNANGA, 2012, p. 20).

Figurino 3: Ensaio Baque Mulher
Crédito: https://medium.com/@baquemulher.jlle

Bate o tambor ó negra
Eu quero ver poeira subir
É nesse baque- que eu vou
É nesse baque- meu amor
Mulher guerreira tocando tambor
Rosa e laranja- eu sou eu sou
Baque mulher- com muito amor
Mulher guerreira raiz nagô

(Loa “Bate o tambor ó negra” Mestra Joana Baque Mulher)

São ritmos, flows, vertentes, harmonia, fortalecendo a preservação da cultura popular brasileira, que de saias desterritorializa o corpo feminino, transcende e protagoniza o dançar, as giras, as saias.

O dançar horizontaliza a abstração dos sentidos produzindo no tempo e espaço pulso, nação, brasilidade, pensamento. É um encontro de liberdade, uma “pedagogira” cênica, passos cooperativos, interpretativos, que se faz política e arte, decolonialidade o fazer popular.

Batucadas, Yabás, temperos, cenas, espetáculos, um xirê que corre a encruzilhada da vida. São processo de reconhecimento de uma pretitude – negritude

apagada historicamente e territorialmente de diversos espaços do Brasil. Estas corpas em Joinville/SC nos potencializa a rebucetear e empretecer o cenário e as encruzilhadas.

Considerando o não considerável

Pé, pé, pé Pé de Guiné!
Ninguém tira nossa força,
Ninguém tira nossa Fé!

(Loa Pé de Guiné)

Finalizando esta escrita cênica, esta composição artística em forma de texto pode-se perceber que as conexões e o encontro de corpas femininas nos provoca um fortalecimento no combate contra a desigualdade de gênero, o machismo e qualquer outros sofrimentos sentidos pelas corpas femininas no âmbito social. É sobre esta união e um espaço de proteção, onde estas corpas são compreendidas em suas singularidades e particularidades dentro de um sistema plural e transplural.

Que corpa cabe dentro do Maracatu?

É sobre esta diversidade de corpas, ações e desterritorializações que nos provocamos a acreditar que a cultura popular, aqui especificamente o Maracatu, potencializa o reencontro com a ancestralidade feminina, a insurgência na sua identidade e no reconhecimento da diversidade das corpas.

Este movimento do Maracatu Baque Mulher se tornou um espaço de acolhimento e transformação, além de descentralizar e disseminar a cultura popular brasileira, contribuindo para uma valorização e uma proteção de salvaguarda para os âmbitos da cultura afro-brasileira, que se faz tão necessário.

Fortemente esta construção cênica tem como principal focalidade o reconhecimento e o empretecimento dos espaços e territórios sulista, tirando do apagamento e da submissão corpas cujas estéticas não brancas e não européias, possam ser protagonistas e rainhas de um cortejo, símbolo de resistência, ritualidade e simbolismo.

São corpas, seios, crianças, cores, brilhos. São explosões de uma diversidade de rebuceteio que preenchem as encruzilhadas das cidades, que

ISSN: 2238-1112

manifesta e grita com cantos suas sensibilidades, seus anseios e suas necessidades políticas, culturais e sociais, rompendo com uma europa no Brasil inexistente.

Não desconsidero as culturas européias como uma identidade no Brasil, mas não podemos legitimar que o nosso território seja apropriado por apenas um continente dentro de um país continental. Estas falas nos retratam ao apagamento étnico afro e dos povos originários.

Vamos rebucetear para que possamos ampliar as fissuras nas brechas decoloniais e dessa forma ir corroendo as estruturas racistas, xenofóbicas, machistas, lgbtqia+fóbica, preconceituosas e todos os movimentos que oprimem diretamente corpas e etnicidades.

Que o Maracatu Baque Mulher possa ser uma estrutura, desestruturada que dentro destas corrosões possibilite desatar os nós opressores, que também oprimiram os sons dos tambores. Dessa forma possam ressignificar estas amarrações e fortificar o som e todas as estéticas negras, que percorrem os figurinos, as maquiagens e todas as formas de movimentação dançada, percussiva e ritualística.

A mudança social vem pelas encruzilhadas, são estas ruas que nos conectam, nos possibilita a ver, ser visto e principalmente a compreender a dimensão da diferença. Diferenças intrínsecas em nossas manifestações.

ISSN: 2238-1112

Figurino 4: Ressignificando as amarras Crédito: https://trimrevista.wordpress.com/2016/10/06/joinville-danca-maracatu/#jp-carousel-404

Jesse da Cruz
UFPR – FURB
E-mail: jessecruz@ufpr.br
Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR) e Mestre em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (PPGE-FURB). É professor substituto no SEPT/UFPR e no Departamento de Artes da FURB. Membro da linha de pesquisa LICORES/UFPR, Arte e Estética na Educação/FURB e pesquisador do grupo de pesquisa RIZOMA (RIZOMA/UFPR).

Referencias

CANDAU, V. M. (Org.). Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009

Carneiro, Sueli (2003). Mulheres em Movimento. Estudos Avançados, São Paulo, v. 17, p. 7-372.

CAVALCANTE, Joana. [Carta de autorização] Destinatário: Héveny Araújo. São Luís, 16 out. 2018. E-mail.

CRUZ, Jessé da. **A/r/tografando corpos negros no ballet clássico na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil**. 2019. 185 f., il. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2019. Disponível em: http://www.bc.furb.br/docs/DS/2019/366684_1_1.pdf. Acesso em: 10 Out. 2020.

Freire, Paulo (1992). Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido. 13ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____ (2016). Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. 53ª edRio de Janeiro: Paz e Terra.

Hooks, Bell (2015). Mulheres negras: moldando a teoria feminista. Revista Brasileira de Ciência Política, nº16. Brasília, pp. 193-210.

Plano Setorial para as Culturas Populares, Brasil. Ministério da Cultura. Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural – 2012. - http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2012/10/plano_setorial_culturas_populares-versao-impressa.pdf. Acesso em: 10 Out. 2020.

RUFINO, Luiz. CASA DE CABOCLO: FEITIÇO DE BRASILIDADE. **Periferia**, v. 12, n. 3, p. 53-66, 2020.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas. 1. Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Silva, F. F; Ribeiro & P. R.C. (2016). Mulheres, gênero e ciência: tecendo relações. In: Ribeiro, P. R. C.; Silva, E. P. Q. & Teixeira, F. (Org.) Atravessamentos de gênero, corpos e sexualidade: linguagens, apelos, desejos, possibilidades e desafios. Rio Grande: Editora da FURG, (pp. 41-60).

WALSH, C. Notas pedagógicas a partir das brechas decoloniais. In: CANDAU, V. M. (Org.). Interculturalizar, descolonizar, democratizar: uma educação outra?. 1. Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Nos Passos do Grupo Sarandeiros: 40 anos de História

Júlia Braga Nascimento (UFMG)
Palloma Pereira Santos (UFMG)
Gustavo Pereira Cortes (UFMG)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: O Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros completou 40 anos de existência em 2020. Assim, com o objetivo de entender se o trabalho de extensão oferecido pelo grupo impactou na vida acadêmica, profissional e artística dos seus ex-integrantes, nós bolsistas, elaboramos uma pesquisa durante a pandemia. O instrumento metodológico utilizado foi o formulário “Google Docs” dividido em seções com questões abertas e de múltipla escolha sobre o Ingresso e Egresso no grupo Sarandeiros. A partir desse questionário, buscamos responder: “qual o perfil do egresso do grupo? e “que impactos a presença nas atividades do grupo trouxe para a vida dos ex-integrantes?”. Obtivemos 53 respostas dos sujeitos de pesquisa, que foram tabuladas e interpretadas. Na questão aberta solicitamos que os ex-integrantes escrevessem depoimentos sobre qual a importância em ter participado do grupo Sarandeiros na sua vida acadêmica, artística e profissional. O desenvolvimento desta pesquisa contribui para o entendimento sobre como a história construída pelo grupo deixa marcas significativas na vida de seus integrantes, já que eles procuram estar sempre envolvidos na contínua construção dessa história, através de suas opções profissionais e pela sua participação ativa na produção das lives e vídeos neste período.

Palavras-chave: PROJETO DE EXTENSÃO. DANÇA. CULTURA

Abstract: The Extension Project School of Dance and Rhythm Sarandeiros completed 40 years of existence in 2020. So, in order to understand whether the extension work offered by the group impacted on the academic, professional and artistic life of egress dancers, we scholars, developed a research during the pandemic. The methodological instrument used was the form "Google Docs" divided into sections with open and multiple-choice questions about the Ingress and Egress in the Sarandeiros group. From this questionnaire, we try to answer: "what is the profile of the graduate of the group? and "what impacts did the presence of the group's activities bring to the lives of egress members?". We obtained 53 answers from the research subjects, which were tabulated and interpreted. In the open question, we asked the egress members to write statements about the importance of having participated in the Sarandeiros group in their professionals, personal and artistic life. The development of this research contributes to the understanding of how the history built by the group leaves significant marks in their lives, since they seek to be always involved in the continuous construction of this story, through their professional options and by their active participation in the production of lives and videos in this period.

Keywords: EXTENSION PROJECT. DANCE. CULTURE

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1 Introdução

O Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros foi desenvolvido desde 1998 no SIEX BRASIL e passou a ser registrado no novo SIEX em 2006. Esse buscou ampliar a ação extensionista com o desenvolvimento de atividades relacionadas ao ensino e a pesquisa acadêmica da UFMG, acreditando no potencial transformador e formador que os projetos de extensão agregam na formação dos graduandos, pois eles "têm a oportunidade de aprofundar e de construir novos conhecimentos necessários para o trabalho com a dança". (KLEINUBING, N. D., & DAL-CIN, J, 2020, p 9).

No entanto, devido a pandemia do novo coronavírus, chamado Sars-Cov-2, e a necessidade de realizar quarentena e isolamento social, as atividades do projeto foram paralisadas e o grupo teve que se reinventar para continuar dançando e pesquisando. Apesar das vivências e aprendizados construídos nos encontros presenciais serem insubstituíveis, a utilização de ações remotas de caráter temporário se mostrou uma alternativa pertinente para a continuidade extensionista e para manter os projetos ativos (FERRARI et al, 2020).

Dessa forma, o Sarandeiros manteve os ensaios de forma virtual e iniciou um grupo de estudos com os Bolsistas do Projeto de Extensão. Com isso, os bolsistas intensificaram as movimentações nas redes sociais, participando de ações e projetos onlines como o Movimento Belimbeleza[1], Dançando em Casa[2], Saranlives[3], Dançando na EEFFTO, 40 anos de História[4], e Narrativas de Professores[5].

O presente trabalho ocorreu devido a paralisação na produção de um espetáculo com os ex-integrantes em comemoração aos 40 anos de História. A partir de um grupo de *whatsapp* em que os ex-integrantes interagiam e produziram

[1] O movimento Belimbeleza, foi uma iniciativa criada pelo pró reitoria de assuntos estudantis da UFMG para incentivar a comunidade acadêmica a compartilhar suas produções artísticas e culturais de forma online.
[2] Dançando em casa foi uma ação realizada pelos dançarinos do grupo de dança Sarandeiros, onde os integrantes realizaram vídeos em suas casas de coreografias do grupo para divulgação na plataforma do Instagram
[3]Saranlives foram lives realizadas no Instagram pelos dançarinos do grupo Sarandeiros com objetivo de promover a interação e aproximação com público dessa plataforma.
[4]Pesquisa realizada para identificar quais impactos a participação no Grupo de Sarandeiros trouxe para vida de seus ex-integrantes e qual perfil desse grupo.
[5]Depoimentos e relatos gravados de professores dançarinos do Sarandeiros sobre a relação do grupo e sua relevância em suas vidas e atuações

ISSN: 2238-1112

vídeos para serem postados no “Dançando em Casa”, surge o questionamento sobre qual seria o perfil do egresso do Grupo Sarandeiros e que impactos a presença nas atividades do grupo trouxe para as vidas dos ex-integrantes.

2 Metodologia

Devido a necessidade em analisar de que forma o trabalho de extensão oferecido pelo grupo impactou e auxiliou a vida acadêmica, profissional e artística dos seus ex-integrantes, o presente estudo, por meio de um questionário, desenvolveu uma pesquisa qualitativa de caráter descritivo e buscou compreender esses aspectos (ANDRÉ, 2009). Os bolsistas[6], a partir de reuniões virtuais, construíram questões para o questionário[7]. Este instrumento metodológico é um procedimento técnico que necessita de cautela em relação a “constatação de sua eficácia para verificação dos objetivos; determinação da forma e do conteúdo das questões; quantidade e ordenação das questões; construção das alternativas; apresentação do questionário e pré-teste do questionário” (GIL,1999, p.121)

O formulário foi enviado para os ex-integrantes do grupo e as respostas e suas análises foram resguardadas pelos parâmetros éticos que envolvem as pesquisas na UFMG, de anonimato e confidencialidade. Ele foi dividido em três seções mescladas em questões abertas e de múltipla escolha, sendo elas: Identificação dos Participantes, Ingresso no Sarandeiros e Egresso do Sarandeiros.

Posteriormente ao envio do formulário, obtivemos 53 respostas dos ex-integrantes. Ao mensurar os dados foi apurado, na seção de Identificação, que o grupo era composto por 52,9% dos ex-integrantes do gênero feminino e 47,1% do gênero masculino. Não houve uma disparidade entre a quantidade de homens e mulheres, apenas 5,8%. Encontramos também que a faixa etária do grupo é de 28 a 47 anos, sendo que a maioria é de 1980 e de 1982.

Em relação às áreas profissionais dos ex-integrantes (Fig.1) pode-se perceber uma grande variedade. Como esperado, houve uma quantidade maior de professores de Educação Física (34,7%) e Professores de Dança (14,3%). Tal fato

[6] Os bolsistas que integram o grupo de pesquisa do Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros são: Bruno Balduíno, Júlia Braga Nascimento, Raquel Ribeiro Mendes e Tays Natália.
[7] O formulário pode ser acessado no link:https://forms.gle/zy1EvZf2yprZ5Fw26.

ISSN: 2238-1112

pode ser observado, já que o grupo se situa na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG.

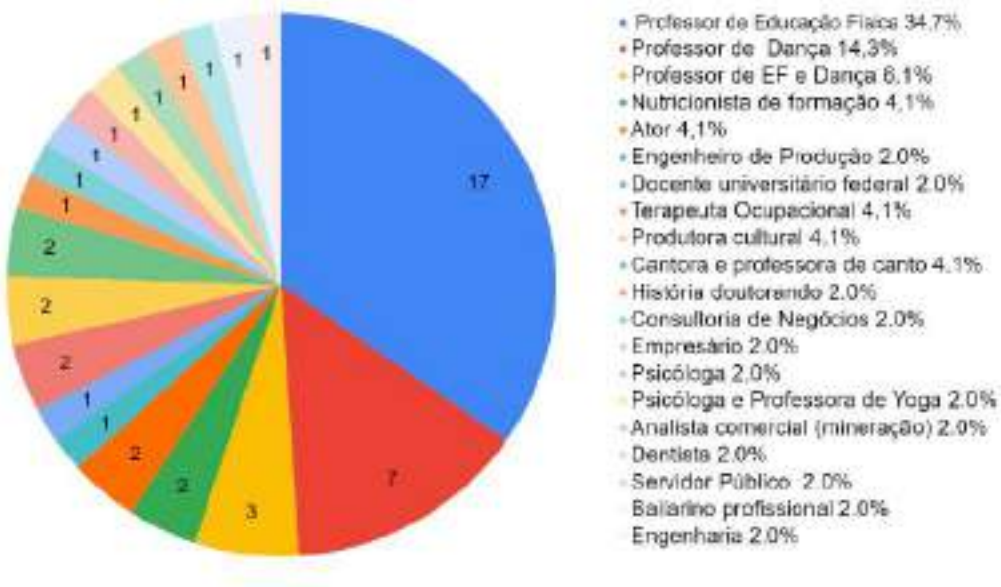


Fig.1:Qual área profissional atua atualmente? Fonte:Elaboração Própria

Além disso, como apresentado na Fig.2, 50,9% acreditam que o trabalho oferecido pelo Sarandeiros influenciou na vida profissional dos mesmos, enquanto 43,4% responderam parcialmente e 5,7% acham que não houve nenhuma influência.

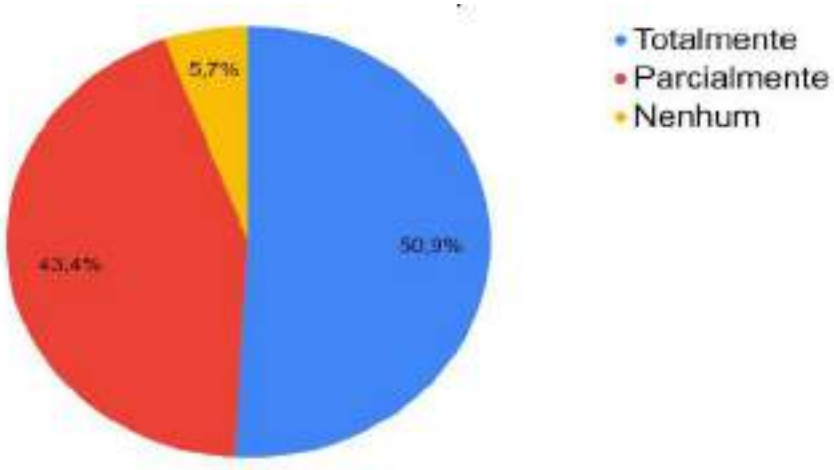


Fig.2:De que forma o trabalho oferecido pelo Grupo Srandeiros influenciou na vida profissional? Fonte:Elaboração Própria

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Esse resultado pode ser devido ao grande tempo que essas pessoas dançaram no grupo, grande parte esteve durante 7 a 8 anos (21,6%) ou a 9 anos ou mais (31,4%). Tal influência é ainda mais evidenciada através dos depoimentos realizados no final do questionário pelos ex-integrantes*:*

> *"O Sarandeiros foi um suporte muito importante na minha vida acadêmica, tornando-se meu lugar de maior pertencimento dentro da universidade. Foi crucial na minha graduação, já que nenhuma disciplina pôde me ensinar tão enfaticamente sobre a ética da diversidade e sobre ser fundamental conhecer os contextos de vida. Me ensinou a realmente amar a diversidade e perceber que é preciso me posicionar pessoal, profissional e politicamente para que ela exista. A passagem pelo grupo foi fundamental para o trabalho que realizo como Terapeuta Ocupacional na área da Saúde Mental, me despertando um senso crítico a partir da percepção do contexto em jogo. Meu raciocínio clínico é em grande parte guiado pela dança, ainda que eu esteja atendendo uma emergência. E, por fim, as danças populares brasileiras também são minhas ferramentas clínicas e políticas de subjetivação e afetação."*

> *"Despertou meu interesse e ampliou minhas perspectivas sobre cultura popular, tradições culturais brasileiras, dinâmicas de tradição e mudança nas/das culturas, e aspectos culturais, antropológicos e filosóficos da dança. Esses temas estiveram presentes em trabalhos acadêmicos desenvolvidos na minha graduação e contribuíram para minha atuação como mediadora no setor educativo de museus municipais de BH, bem como para cursos livre e disciplinas de graduação lecionados dentro do campo da História da Arte. Durante minha participação no grupo, atuei ainda profissionalmente como professora de danças populares em algumas ocasiões."*

A segunda seção do questionário buscou compreender como foi o ingresso dos ex-integrantes, ou seja, do momento de encontro ao grupo, além das motivações para permanecer e a influência na vida artística. Por meio dos dados, foi encontrado que a maior parte das pessoas ingressou pelas aulas de dança ou folclore (cursos de Educação Física ou Dança/ UFMG) (35,8%), pela UFMG (32,1%) e pela indicação de amigos (22,6%). Portanto, o que as motivou a entrar foi principalmente a prática da dança (67,9 %), possibilidades artísticas (64,2%) e o conhecimento sobre a cultura brasileira (52,8%). Ademais, a motivação em permanecer era devido a participação de espetáculos de dança (79,2%), aquisição de novas amizades (67,9%) e principalmente, pela possibilidade de participação em viagens (64,2%).

Com relação a influência do Sarandeiros sobre a vida artística dos seus participantes, averiguamos que os ex-integrantes possuíam parcialmente (67,9%) ou nenhum (28,3%) conhecimento sobre as manifestações da cultura brasileira antes de ingressar no grupo.

ISSN: 2238-1112

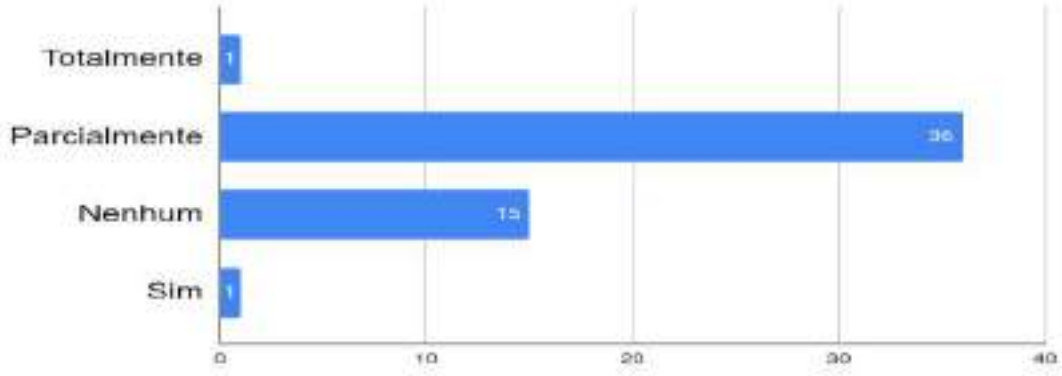


Fig.3: Você já tinha algum conhecimento sobre as manifestações tradicionais da cultura brasileira? Fonte:Elaboração Própria

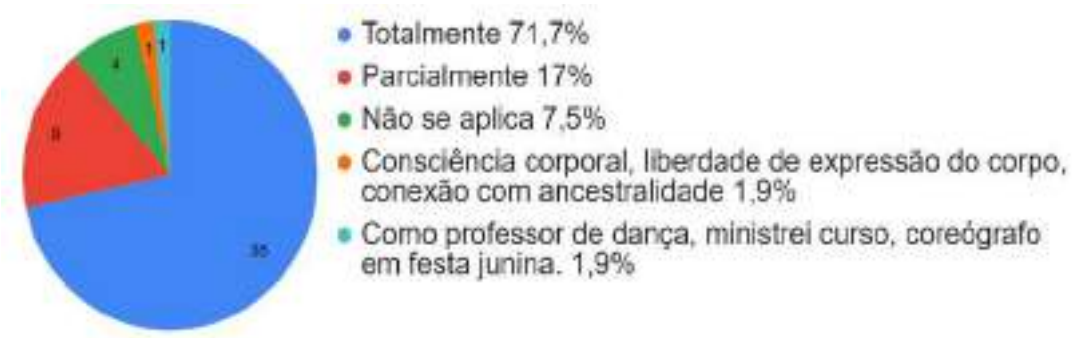


Fig.4: De que forma os conhecimentos adiquiridos no Sarandeiros influenciaram na sua vida Artística? Fonte:Elaboração Própria

Entretanto, com o ingresso no grupo, 71,7% dos participantes responderam que concordam totalmente que os conhecimentos adquiridos no Sarandeiros influenciam de forma significativa as suas vidas artísticas, o que é também verificado através de outros depoimentos dos ex-integrantes do grupo:

> *"O Sarandeiros me conectou com o Brasil, em termos de culturas populares e manifestações folclóricas, ao mesmo tempo em que contribuiu para o desenvolvimento de uma consciência corporal, que considera a versatilidade de identidades e de corpos refletida na diversidade do povo brasileiro. Mesmo considerando todos os recortes que possam ser feitos, eu acredito que exista um espírito que transpassa e perpassa todas as culturas semeadas nessas terras. Fui apresentado a esse espírito durante o período que estive no Sarandeiros e, sem dúvidas, faz parte de tudo que sou/estou. Pois além de contribuir para a técnica que utilizo ao escrever com meu corpo, está presente também na forma que sinto possibilidades de arte, na maneira que penso em pesquisa acadêmica e no meu olhar para formas de trabalhos no meio da dança."*

> *"Na artística,fui muito feliz e hj sou atleta de pole dance da vertente esportiva, participo de campeonato. O primeiro ano que participei de uma competição, fiz uma coreografia de frevo e foi sucesso! 2º Lugar no*

ISSN: 2238-1112

> *campeonato Brasileiro e 1º lugar no latino americano. Ainda tenho vontade de fazer o boibumba e Yemanjá em alguma apresentação ou competição. Meus anos como integrante do grupo foram de muita felicidade, tenho muito orgulho de ter sido parte, e de ter representado nossa cultura!"*

Na última seção do questionário, compreendemos melhor quais foram as perspectivas em relação à trajetória que os sujeitos construíram dentro dessa manifestação artística após o egresso. Assim, ainda em relação a influência artística, aferimos que hoje eles têm um novo olhar sobre as danças brasileiras, em razão de que 98,1% concordaram totalmente sobre essa nova visão.

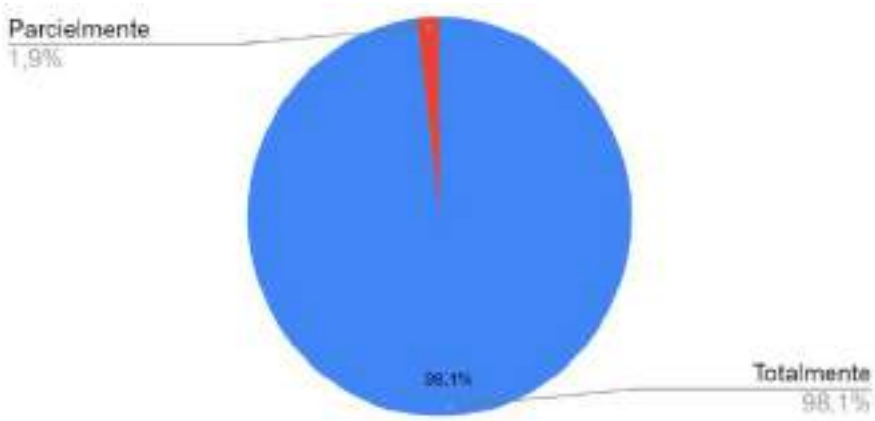


Fig. 5: O conhecimento adiquirido com a sua participação no Sarandeiros trouxe um novo olhar sobre as danças do Brasil? Fonte:Elaboração Própria

Bem como 100% deles veem a importância do trabalho feito pelo Sarandeiros, para a presença dos saberes populares advindos de festas e danças nas escolas, já que muitas vezes esses são negados:

> Nesse sentido, o trabalho com a dança poderá preencher uma lacuna existente nos estudos sobre o folclore nas escolas, onde é raramente discutido. Talvez tal discussão tenha sido esquecida nos currículos escolares por se tratar de assunto hermeticamente fechado, costurado dentro de padrões de pesquisas que visam ao "resgate" e ao aproveitamento do folclore com a finalidade de demonstrar o passado. (CÔRTES, 2013, p 48).

ISSN: 2238-1112

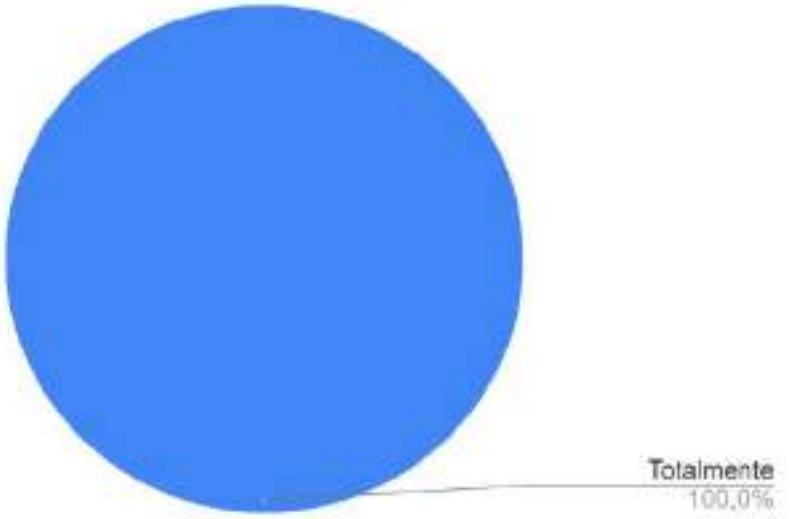


Fig.6: Você acredita na importância do trabalho com a dança do Sarandeiros para estudos sobre o folclore nas escolas, ou seja, a escolarização dos saberes populares advindos das festas e das danças? Fonte:Elaboração Própria

> *"Aprender, conhecer, debater, apresentar e usufruir da cultura popular brasileira, construindo práticas pedagógicas dentro do contexto da educação física escolar...Além disso, permitiu estudar mais profundamente as diversas manifestações artísticas da cultura popular brasileira, elaborando coreografias e apresentando em varios palcos e teatros de Minas e de outros estados brasileiros."*

3 Conclusão

A participação no Grupo Sarandeiros, nos relatos supracitados, proporciona além de experiências sobre as danças e a cultura do Brasil, uma oportunidade de reverberar essas vivências em diversas áreas da vida dos dançarinos. Portanto, esse estudo demonstra que a presença no Grupo promove impactos positivos nas experiências profissionais, pessoais e em seu âmbito artístico nas trajetórias de seus ex-integrantes. Visto que, as escolhas profissionais, produções artísticas e envolvimento contínuo com as artes perpassam por esse encontro com o Grupo Sarandeiros.

Assim, conectar com as experiências dos ex-integrantes do grupo que hoje são professores de Educação Física é significativo para nós graduandas, professoras em constante formação, pois de certa forma nos inspiramos e também desejamos trilhar e ressignificar essa trajetória repleta de raízes culturais.

Júlia Braga Nascimento
UFMG
juliabn98@hotmail.com
Estudante do curso de Educação Física (Licenciatura) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é membro do grupo de pesquisa Edudança, profissional da dança do grupo Sanrandeiros (UFMG) e bolsista do Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmos Sarandeiros - UFMG. Participou como bolsista do PIBID Educação Física-UFMG.

Gustavo Pereira Côrtes
UFMG
sarandeiros@gmail.com
Graduado em Educação Física (UFMG/2005) e Fisioterapia (Ciências Médicas/1999). Bailarino e coreógrafo profissional especializado em Danças Brasileiras desde 1999. Mestre em Educação, na linha de pesquisa em Sociologia da Educação, pela Faculdade de Educação da UFMG. Doutor em Artes, linha de pesquisa Artes da Cena, pela UNICAMPDados curriculares

Palloma Pereira Santos
UFMG
Pallomasantos.ef@gmail.com
Estudante do curso de Educação Física Bacharelado pela UFMG, membro do grupo de pesquisa Edudança, bolsista do projeto de extensão Escola de danças e Ritmos Sarandeiros na UFMG. Profissional da dança atuante no grupo Sarandeiros da UFMG. Membro voluntária do projeto de extensão Sports Stars Brasil UFMG. Formada em Educação Física Licenciatura na (UFMG/2019).

Referências

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. Etnografia da prática escolar. 18. **Ed. Campinas, SP: Papyrus**, 2004.
CÔRTES, Gustavo Pereira. "A tradução da tradição nos processos de criação em Danças Brasileiras: a experiência do Grupo Sarandeiros, de Belo Horizonte." (2013).
Ferrari, J. M. L. ., Bartholo, B. R., Santana, M. I. T., & Coelho, H. C. (2020). Desafios e possibilidades da extensão universitária diante do COVID-19: análise do projeto “Construindo Lugares de Urbanidade Metropolitana”. **Revista Científica Foz**, 3(1), 24. Disponível em: <https://revista.ivc.br/index.php/revistafoz/article/view/177> Acesso em: 10 de Janeiro 2021
GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999. _____. Projetos de pesquisa. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996
KLEINUBING, Neusa Dendena; DAL-CIN, Jamile. Formação inicial em Educação Física e a construção de saberes em dança: relações com a extensão universitária. **Motrivivência**, v. 32, n. 62, p. 01-16, 2020.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A gramática do samba-de-gafieira: Um mapa visual de sequências de movimentos nas danças de salão

Luiz Naveda (UEMG)
Bruno César Moreira (UEMG)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Neste trabalho apresentamos uma metodologia para a observação de gramáticas de passos de dança, coletados a partir de um caso de improvisações de samba-de-gafieira. As observações tomam a forma de visualizações realizadas a partir da rede de passos coletada, utilizando anotações de vídeo auxiliada por computador. Os resultados revelam uma gramática coreográfica atrelada a sequencias específicas de movimentos e hierarquias entre passos e música. O trabalho apresenta evidências de algumas relações importantes que ajudam a definir estruturas gramaticais no contexto do samba de gafieira. A discussão contribui para a compreensão de relações tácitas entre as danças e as características estruturais e temporais da cultura musical e coreográfica do samba.

Palavras-chave: samba-de-gafieira, anotação, vídeo, gramática

Abstract: In this paper we present a methodology for the observation of grammars of dance steps, which are collected from a case study of samba-de-gafieira improvisations. The observations take the form of visualizations of the network of steps collected using computer-aided video annotations. The results reveal a choreographic grammar tied to specific movement sequences and hierarchies between steps and music. The paper provides evidence of important relationships that help define grammatical structures in the context of samba-de-gafieira. The discussion contributes to the understanding of tacit relationships between dances and the structural/temporal characteristics of music and dance, in the case samba culture.

Keywords: samba-de-gafieira, annotation, video, grammar

1. As gramáticas latentes das danças de salão

As danças de salão representam um repositório rico de gramáticas não-faladas, ou não-verbais, onde as unidades de significado transitam pela concretude do corpo em movimento e a extensa malha de significado e subjetividades que as danças imprimem nas sociedades. Estas gramáticas são compostas de unidades de significado codificadas em padrões recorrentes de movimentos do corpo, comumente delineados pelo conceito de “passo”, no contexto da dança de salão.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Estes “passos” que reúnem sequências de movimentos, relações entre movimento e música, entre dançarinos, suas hierarquias temporais e de estruturas do espaço de baile.

Ainda que apresentem um objeto completamente distinto das gramáticas estudadas pela linguística tradicional, as gramáticas na dança podem ser pensadas como sequências de movimento também limitadas por elementos da cultura. Nas danças de salão, esses arranjos culturais se traduzem paisagens cognitivas complexas: relações de movimento, sons, imagens, circundadas por um contexto social específico particular, que orientam as danças para um delineamento específico. Frequentemente, esse enquadramento cultural é desenhado dentro de sistemas socioeconômicos, rituais ou tradicionais onde estilo de dança cresce de maneira sustentável, embora haja inovação e transformação. Em algumas culturas, as recorrências desses estilos passam a ser perpetuadas por modelos específicos de pedagogias coreográficas (HOERBURGER, 1968).

Nestes contextos, e em especial nos contextos onde emergem pedagogias ou diálogos interculturais, a necessidade de comunicação na dança parece induzir a expansão do vocabulário de padrões de movimento para um vocabulário de rótulos que são explicitamente atrelados a unidades de movimento (passos, poses, sequências). Esses rótulos podem satisfazer uma necessidade analítica, mnemônica e denotativa de “falar do movimento” e se apresenta por nomes de passos, transições, sequências e referências interativas entre bailarinos, entre dança e música, entre dança e espaço, entre outros. Hoerburger (1968) chamou este estágio ou regime histórico das danças de “segunda existência da dança” (tomando uma visão folclorista da dança na metade do séc. XX). Neste regime, a dança não é mais parte integral da comunidade, mas sim uma ocupação do tempo de entretenimento ou hobby, separada do ritual ou vivência da sua primeira existência. Paradoxalmente, enquanto na primeira existência da dança os elementos da dança não são imutáveis, na segunda existência estes elementos são fixados e as variações destas fórmulas são superficiais (HOERBURGER, 1968). Exemplos bem disseminados dessas gramáticas de movimento atreladas à rótulos verbais incluem as terminologias de vocabulários de danças com pedagogias mais formalizadas como o ballet (e.g. *Barre*, *Plié*, *Pas de Deux*) ou as chamadas verbais para os passos da salsa *Rueda de Casino*, onde p *cantante* declara a próxima sequência de movimento durante a performance (MARTINEZ, 2012).

ISSN: 2238-1112

A semântica coreográfica atrelada ao texto de rótulos ou nomes de passos facilita o trabalho de investigação dessa gramática dos estilos de dança porque ela já representa o resultado de um processo de formalização de relações movimento, e já denota uma hierarquia de importância e compartilhamento semântico na dança. Em outras palavras, a identificação de passos, poses e movimentos por meio de rótulos em uma cultura denuncia várias estruturas: a necessidade e importância de determinados passos no contexto, a construção de um vocabulário que permita a operação e comunicação desse vocabulário em aulas e performance, as relações dos elementos coreográficos com elementos externos ou metáforas. Isto acontece em detrimento de um distanciamento ético, um corte na experiência cultural, através da fixação de passos e rotulações (como apresentado por HOERBURGER, 1968). Entretanto, assim como um glossário ou dicionário não representa as articulações de significado de uma língua falada, os nomes dos passos não são suficientes para estabelecer as possibilidades de relações, funções e hierarquias entre os movimentos. Como visualizar este mapa de relações em uma narrativa temporal como a dança que não é diretamente análoga a estruturas linguísticas?

Neste trabalho exploramos a visualização das relações entre essa estrutura coreográficas definida como passos na busca de conformações ou recorrências de padrões que indiquem funções e estruturas específicas do samba-de-gafieira.

O contexto do samba-de-gafieira e as gramáticas coreográficas

Embora o termo gafieira possa indicar o ambiente de salão ou baile, o samba-de-gafieira como estilo de dança é considerado uma “dança a dois” (SÃO JOSÉ, 2005; SPIELMANN, 2017). O samba-de-gafieira está conectado à matriz cultural do samba carioca, que por sua vez parece herdar elementos de danças urbanas e rurais como o maxixe, o samba de umbigada, e talvez o lundu (NAVEDA, 2011; SANDRONI, 2001; SÃO JOSÉ, 2005). Como tal, o samba-de-gafieira traz consigo elementos que anunciam identidade culturais que normalmente estão mudas ou invisíveis nos estudos culturais (DESMOND, 1994), e sua performance exibe elementos de individualidade característicos das culturas com elementos expressivos que demandam participação (como o conceito de discrepância

ISSN: 2238-1112

participatória em KEIL, 1987). Estudos como Lacerda (2011) e Seelaender (2013), além de estudos dos próprios autores como Naveda (2011) ou Naveda e Leman (2013) apresentam exemplos de trabalhos recentes que tomam propostas de análise de dança a partir de base em dados de estruturas coreográficas e musicais.

A investigação sobre o paralelo entre as gramáticas coreográficas e a linguística têm vários precedentes. Na década de 1970, Kaeppler (1972, 1978) já havia proposto analogias entre estruturas linguísticas e coreográficas onde conceitos como fonemas, morfemas e palavras seria análogos à estruturas coreográficas denominadas *kineme, morphokine,* e *motif,* respectivamente. Em uma série de estudos pioneiros, Egil Bakka (1991) explora a ideia de estrutura do estilo e dialeto, tomando como base danças antigas da Noruega. Em outro estudo, Bakka (1991) propõe a utilização de computadores para resolver problemas de catalogação de estilos de dança. Neste sentido, Stuart e Bradley (1998) utilizaram computadores para estabelecer uma gramática de dança com base em dados de movimento de balé clássico. Leman e Naveda (2010) se utilizam da geometria de gestos repetitivos do estilo samba-no-pé para estabelecer quadros de referência sobre os padrões básicos dos movimentos da dança em relação à música. Aprofundamentos das relações da dança com a música foram abordados em diversas áreas como as ciências cognitivas (BLÄSING *et al.*, 2010; BROWN; MARTINEZ; PARSONS, 2006; LEMAN, 2007), os estudos culturais (DESMOND, 1994) e mesmo as tecnologias de interação e informação musical (NAVEDA *et al.*, 2016). Neste trabalho nos concentramos em uma análise de origem qualitativa que se utilizada da estatística visual da área de informação visual para encontrar estruturas no conjunto de dados.

Infelizmente, a tradição metodológica tem criado uma oposição política pouco eficiente que opõe os estudos culturais com áreas de estudo das ciências de dados, cognição e outras áreas dentro das ciências exatas. Este estudo trabalha dentro dessa fronteira pouco explorada que se utilizada das relações entre dados qualitativos e quantitativos e elementos do campo das humanidades digitais para uma compreensão mais aprofundada das redes de significados da cultura da dança. Nas próximas seções apresentaremos uma descrição dos métodos utilizados para capturar e analisar os dados de dança e os resultados obtidos.

ISSN: 2238-1112

2. Metodologia

Neste trabalho, a metodologia permite a elaboração um mapa visual de hierarquias entre os passos do samba-de-gafieira, coletados em improvisações de dança. Estes mapas tentam expressar visualmente como as relações entre passos dança de salão se estruturam como gramáticas dentro do contexto de algumas performances de professores de samba de gafieira. A metodologia consistiu na a) gravação de sequências de performances de dança, na b) anotação das categorias dos passos nas sequências de vídeo e no c) processamento das sequências de passos em um processo de visualização de dados. Embora estas três etapas envolvam tecnologias de gravação, anotação e processamento de vídeo e dados, elas envolvem procedimentos simples, facilitados por ferramentas computacionais, como descrito a seguir.

a) Gravação de sequências de danças

Foram gravadas em vídeo 4 sequências de improvisação de samba de gafieira apresentadas em um sistema de som. Nas quatro fases os bailarinos tiveram a liberdade de dançar livremente (improvisação) dentro do espaço demarcado de 3x3 metros. Cada sequência foi dançada sobre uma trilha sonora composta e sequenciada pelos autores que apresentava variações musicais planejadas. A escolha por uma trilha sonora original assegurou que os bailarinos não executassem sequências coreografadas anteriormente, permitindo um fluxo de improvisação menos dependente do repertório conhecido. Neste trabalho nos concentraremos nas estruturas de passos sem levar em conta as relações com as variações na música.

b) Anotação das categorias dos passos

A partir dos vídeos gravados foram realizadas anotações manuais auxiliadas pelas funções do software ELAN, exemplificadas na Figura 1. Esse procedimento que permitiu a anotação detalhada dos tempos inicial e final de cada passo, sua duração e sua categoria/nome. As anotações foram realizadas pelos autores com base em experiência prévia com o estilo e com base em coleções de nomes e descrições de passos encontradas em referências bibliográficas e

ISSN: 2238-1112

vídeográficas. A Tabela 1 mostra como a mesma sequência foi processada para visualização de dados.

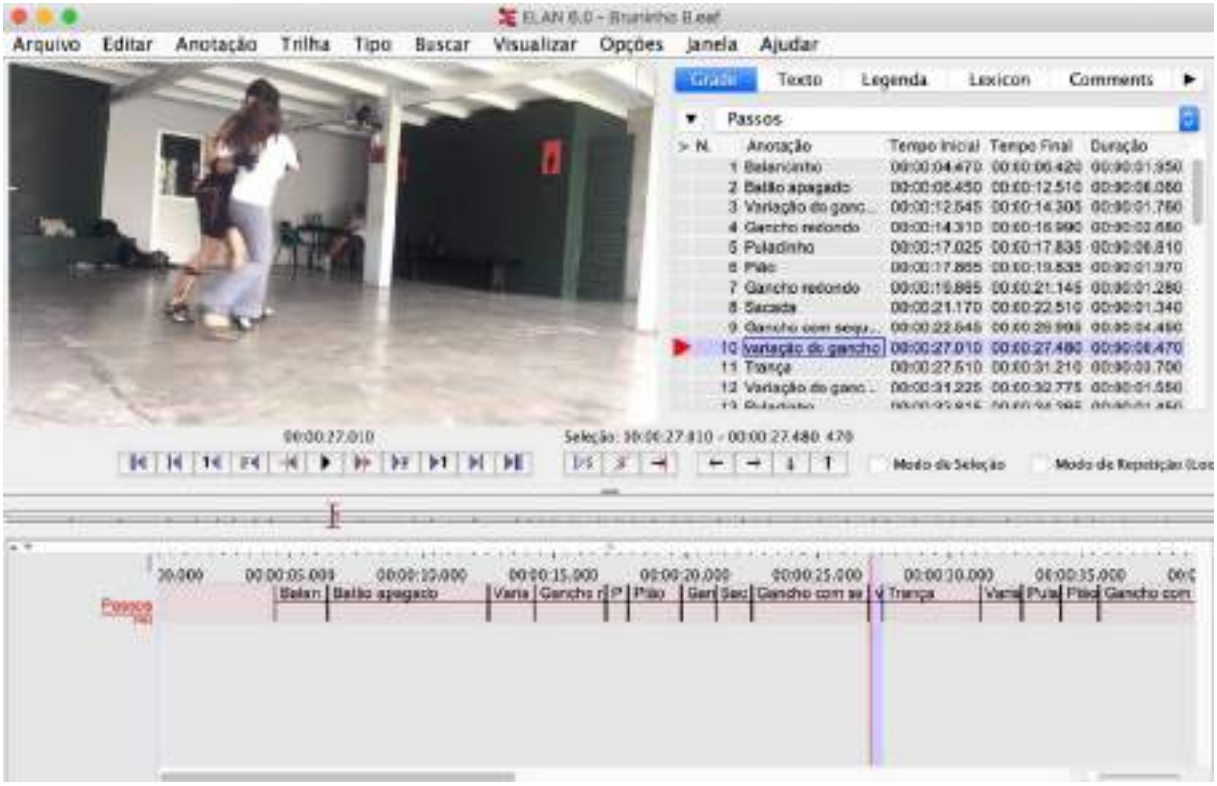


Figura 1: Tela do software ELAN demonstrando a anotação da performance 2 dos bailarinos. Cada passo é segmentado manualmente na sequência de vídeo. Para cada segmentação é atribuído um rótulo com base nos nomes de passos utilizados no contexto do samba de gafieira.

c) Processamento de dados e visualizações

As anotações realizadas no software Elan foram exportadas para tabelas que apresentam o tempo inicial, tempo final, duração e anotação de cada passo. Essas tabelas foram processadas para indicar os passos subsequentes de cada passo realizado na sequência, como descrito na tabela 1, abaixo. Este conjunto de dados permitem a verificação de uma série de qualidades ou descritores dos passos, como tempo gasto em cada passo, as sequências mais recorrentes, a estrutura de passos no tempo e as relações entre passos e as sequências musicais.

ISSN: 2238-1112

Tempo Inicial - mseg	Tempo Final - mseg	Duração - mseg	Passos	Subsequente 1	Subsequente 2
11309	13259	1950	Balancinho	Balão apagado	Variação do gancho
13289	19349	6060	Balão apagado	Variação do gancho	Gancho redondo
19384	21144	1760	Variação do gancho	Gancho redondo	Puladinho
21149	23829	2680	Gancho redondo	Puladinho	Pião

Tabela 1: Exemplo de construção das tabelas de dados de anotação

Após este processamento e da concatenação de todas as sequências de danças e passos os dados foram processados para visualização pelo serviço RawGraphs[1]. O serviço permite que o conjunto de dados seja explorado em vários tipos de visualização, que formarão os resultados apresentados nas próximas seções. Detalhes das visualizações serão indicadas em cada gráfico.

Universo de estudo

Foram selecionados 2 participantes, bailarinos profissionais com mais de 7 anos de experiência em dança de salão, incluindo a modalidade de samba-de-gafieira. Este estudo de 2 casos, produziu uma quantidade de passos gravados e anotados (252 passos) suficientes para representar um conjunto de observações e estratégias que refletem a atuação e performance criativa de bailarinos profissionais em relação à música.

3. Resultados

A Figura 2 apresenta os resultados de árvores de sequências de todos os passos presentes nas gravações. Esse tipo de visualização se apresenta em forma de uma árvore que mostra as possibilidades de sequências a partir de um tipo de passo. Ou seja, a partir dos dados de anotação, o processamento realizado pelo serviço RawGraphs analisa que tipos de passos se seguem, formado uma árvore de possibilidades de sequências. Essa árvore apresenta todas as possiblidades de 3 passos em sequência. Por exemplo, a Figura 2 indica que para todas as sequências anotadas o passo *Balão* foi seguindo por uma sequência de *Gancho-Gancho* ou pela sequência *Caminhada-Puladinho*.

[1] "Introduction to RAWGraphs", by RAWGraphs Team. Licensed under CC BY-NC-SA 4.0. Accessed: Nov 26, 2018, from https://rawgraphs.io/learning/introduction-to-rawgraphs/

ISSN: 2238-1112

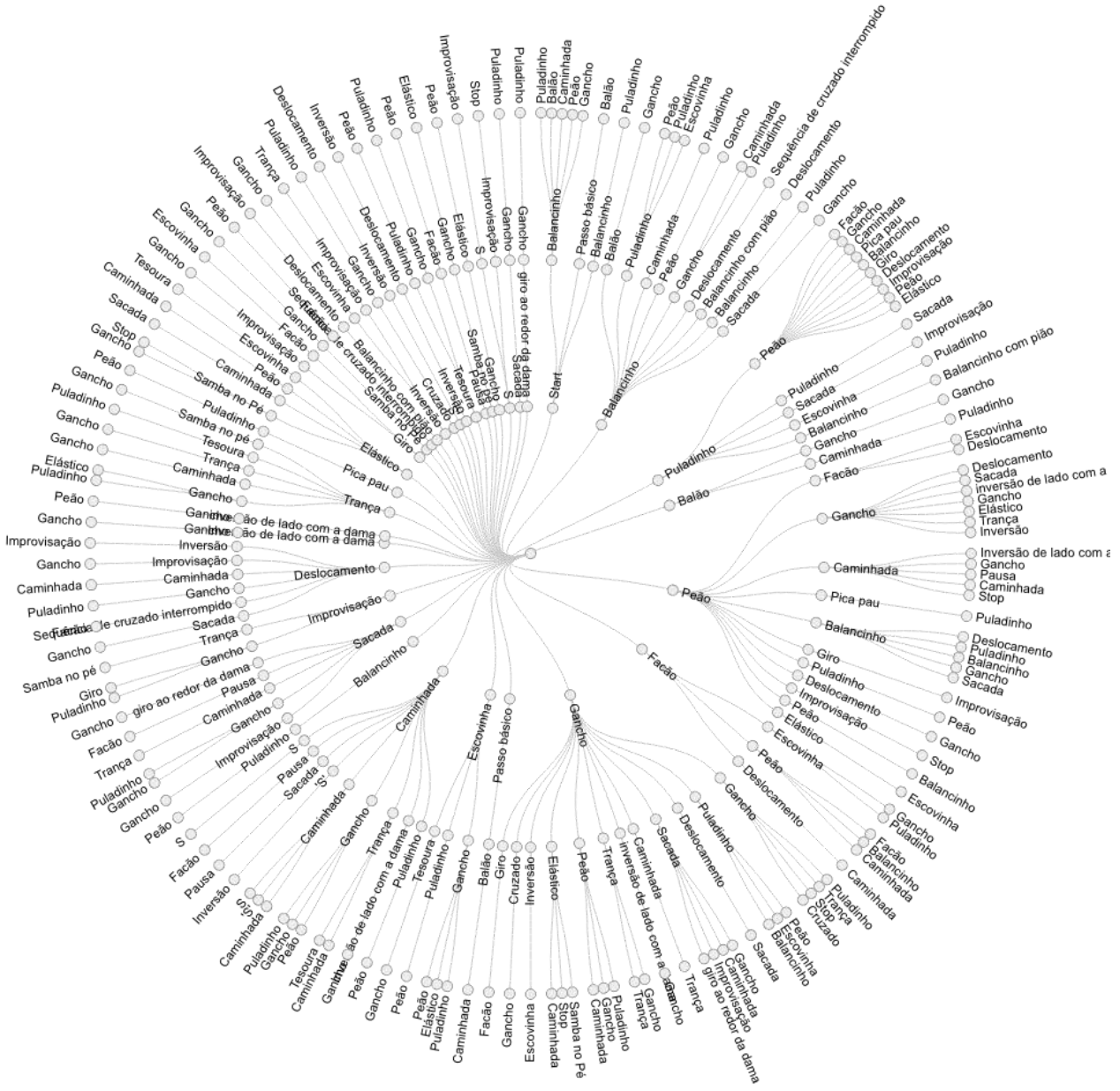


Figura 2: A árvore de passos acima representa a concatenação de passos em uma sequência de três passos para todo o conjunto de dados. Por exemplo, se observarmos o passo “balão” (à direita do gráfico) podemos indicar que depois do balão se seguiram um “gancho” seguido de outro: gancho”, ou uma “caminhada” seguida de um “puladinho”.

O gráfico na Figura 2 demonstra como estruturas importantes nas categorias de passos surgem no âmbito das performances. Essas categorias se expressam pela existência (1) de passos que funcionam como nodos gerais que podem ser seguidos por muitos outros passos, e a existência de (2) passos que são seguidos por sequências mais limitadas. Por exemplo, passos como *Gancho, Balancinho, Peão, Puladinho* e Caminhada podem ser conectados com uma

ISSN: 2238-1112

diversidade de passos, em contraste com o *Facão* e a *Escovinha*. Passos “nodos” podem funcionar como uma espécie de espera e marcar estruturas musicais mais homogêneas e sem expectativa. Outros passos como por exemplo a *Escovinha* possuem sequências mais limitadas e funcionam com expectativas mais bem definidas.

As relações desta gramática, desenvolvida a partir de possibilidades de sequenciamento de passos, podem ficar mais evidente no gráfico da Figura 3, que demonstra o fluxo e hierarquia entre passos está também refletido na recorrência de passos (largura das faixas) e na sequência (para onde os gráficos fluem). Veja que os passos *Gancho, Peão, Caminhada, Puladinho, Balancinho e Trança* tomam uma duração significativa nas performances. Passos como o *gancho* são repetidos ou se concatenam com o *Puladinho*. Passos como o *Puladinho* são seguidos quase exclusivamente por um *peão*. Isto confirma as funções diferentes da gramática coreográfica do samba de gafieira, onde passos diferentes têm 3361 sequenciamentos diferentes.

ISSN: 2238-1112

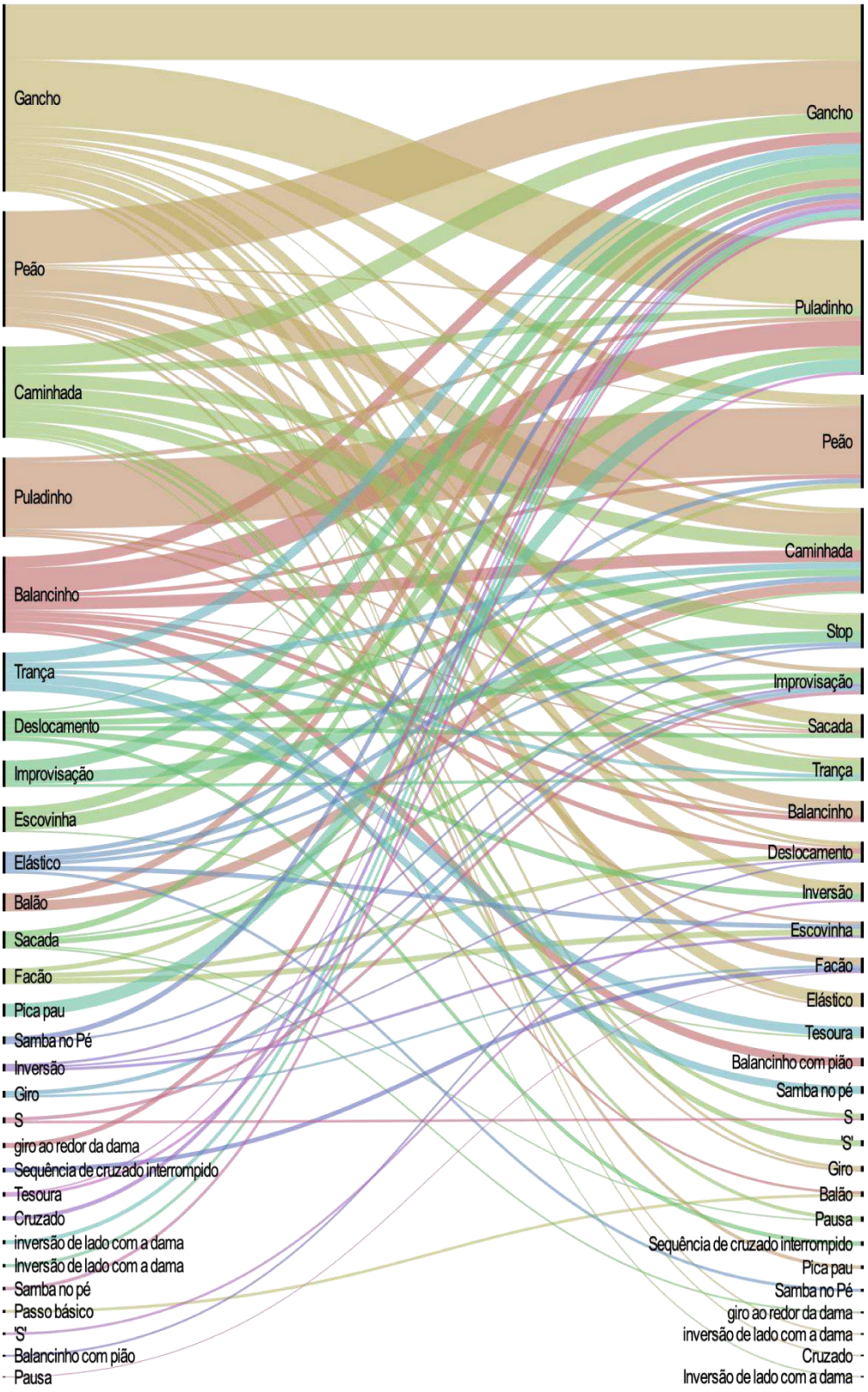


Figura 3: O gráfico acima representa as tendências das sequências de 2 passos (anterior e posterior). A largura dos fluxos de um passo ao outro representa a magnitude de recorrência dessa sequência no conjunto de dados. Por exemplo, podemos observar que uma parte significante dos passos se concentrou no *Puladinho* que foi seguido quase que totalmente pelo passo *Peão*.

Embora a tarefa de estabelecer uma gramática para uma expressão coreográfica do samba como estilo seja inviável e até desnecessária, as visualizações demonstram que no contexto gravado há uma estrutura emergente que expõe hierarquias e funções diferentes. Esta estrutura não é aleatória e dispõem de hierarquias e elementos de denotam diferenças entre padrões de dança e se conectam com as metáforas latentes nos próprios rótulos de dança. Por exemplo, a metáfora de gancho, pode estar relacionada com o padrão cinemático da movimentação corporal, mas também denota a ideia de fechamento, captura da sequência para posterior condução à outra sequência. Esse “gancho” coreológico que captura a coreografia no curso da improvisação está claramente evidenciado nas amplas possibilidades de recondução para outros passos, disposta nas figuras 2 e 3.

A existência de uma metodologia estabelecida e estruturada neste artigo abre condições para a ampliação do universo do estudo para mais casos e dançarinos, incluindo uma análise da ampla disposição de vídeos e música presente nas mídias digitais. Outras possibilidades como a análise de movimentos do corpo e estudo dos passos pode aprofundar as análises sobre a coreografia tanto nas danças de salão quanto em danças de outras matrizes coreográficas, anotadas a partir de outras ontologias e organizações de movimento. Dada a importância das matrizes coreográficas nas culturas musicais, nas indústrias culturais e no fluxo simbólico e econômico da cultura, é necessário que tenhamos métodos mais diversificados para o mapeamento das formas de elaboração presentes no tecido da cultura de danças. Este trabalho demonstra uma possibilidade, dentre muitas outras, que surge do encontro amigável entre as dimensões qualitativas, quantitativas e informacionais da investigação sobre dança.

Agradecimentos

Os autores gostariam de agradecer aos profissionais que participaram das gravações e ao apoio das agências de fomento que suportam realização desta pesquisa, como parte de projetos correntes realizados no grupo de pesquisa Corpuslab (www.corpuslab.info. Esse trabalho é resultado de projetos de pesquisa apoiados pela FAPEMIG (CHE - APQ-02689-15) e CNPq (437219/2018-6).

Luiz Naveda
UEMG
luiznaveda@gmail.com
Luiz Naveda é graduado em Música (UEMG, 1999), mestre em Performance Musical (UFMG, 2002), doutor e pós-doutor em Ciências da Arte pela Universidade de Gent (2011). Como pesquisador tem se dedicado à análise do gesto musical e coreográfico, performance e computação musical, sistemas interativos. Atua também como artista independente, consultor e desenvolvedor na área de software e hardware para aplicações musicais e multimídia interativa.

Bruno César Moreira
UEMG
brunocesarmoreira0@gmail.com
Possui graduação em Música pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2018). Atualmente é Coordenador do curso Técnico em Canto e Professor dos Cursos Técnicos em Canto, Instrumento Musical (Percussão/Bateria e Violão/Guitarra) e Artes Circenses - Centro Interescolar de Cultura Arte Linguagens e Tecnologias (CICALT). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação Musical

4. Referências

BAKKA, E. The Computer as a Tool in Dance Research. *Yearbook for Traditional Music*, v. 23, p. 125–130, 1991.

BAKKA, Egil. Dance Dialects: Traces of Local Development or of Processes of Diffusion. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 00004, v. 33, n. 1/4, p. 215–229, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/902445>. Acesso em: 20 maio 2019.

BLÄSING, B. *et al. The neurocognition of dance: Mind, movement and motor skills*. New York: Psychology Press, 2010.

BROWN, S; MARTINEZ, M J; PARSONS, L M. The Neural Basis of Human Dance. *Cerebral Cortex*, v. 16, n. 8, p. 1157–1167, 2006.

DESMOND, Jane. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, v. 26, p. 33–63, 1994.

HOERBURGER, Felix. Once Again: On the Concept of “Folk Dance”. *Journal of the International Folk Music Council*, v. 20, p. 30–32, 1968. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/836068>. Acesso em: 21 jun. 2021.

KAEPPLER, A L. Dance in anthropological perspective. *Annual Review of Anthropology*, v. 7, n. 1, p. 31–49, 1978.

KAEPPLER, A L. Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. *Ethnomusicology*, v. 16, n. 2, p. 173–217, 1972.

KEIL, Charles. Participatory Discrepancies and the Power of Music. *Cultural Anthropology*, v. 2, n. 3, p. 275–283, ago. 1987. Disponível em: <http://doi.wiley.com/10.1525/can.1987.2.3.02a00010>. Acesso em: 18 mar. 2020.

LACERDA, Rachelina Sinfrônio De. O bambear semiótico no samba: da canção ao salão. 2011.

LEMAN, Marc. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA: Mit Press, 2007.

LEMAN, Marc; NAVEDA, Luiz. Basic Gestures as Spatiotemporal Reference Frames for Repetitive Dance/Music Patterns in Samba and Charleston. *Music Perception*, v. 28, n. 1, p. 71–91, 2010.

MARTINEZ, Brian. *¡Casinando! Identity, meaning, and the kinesthetic language of cuban casino dancing*. 2012. Master – Florida State University, Miami, 2012.

NAVEDA, Luiz. *Gesture in Samba: A cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture*. 2011. PhD thesis – Ghent University, 2011.

NAVEDA, Luiz *et al.* Musical Meter, Rhythm and the Moving Body: Designing Methods for the Analysis of Unconstrained Body Movements. Lecture Notes in Computer Science, 2016, Cham. *Anais*... Cham: Springer International Publishing, 2016. p. 42–57. Disponível em: <http://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-46282-0_3>. Acesso em: 15 out. 2016.

NAVEDA, Luiz; LEMAN, Marc. Mapping idiomatic elements in the morphology of dance gestures: Meter, gender and cultural idiosyncrasies in the samba dance and music. In: SHIFRES, FAVIO *et al.* (Org.). . *Actas de 11o ECCoM*. Buenos Aires, Argentina: SACCoM, 2013. v. 1. . Disponível em: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/3321032/Website/blindSpot/publications/Conference-Confer%C3%AAncias/navedaleman_2013_mapping%20idiomatic%20elements%20in%20the%20morphology%20of%20dance_naveda2013mapping-idiomatic000.pdf>.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SÃO JOSÉ, Ana Maria. *Samba de gafieira: corpos em contato na cena social carioca*. 2005. Master – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas., 2005.

SEELAENDER, Ana Luisa. *O gesto em dança: descrição da gestualidade em uma narrativa dançada*. 2013. Mestrado em Semiótica e Lingüística Geral – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-18062013-094649/>. Acesso em: 3 mar. 2020.

SPIELMANN, Daniela. Os Bailes de gafieira - Repertórios em movimento. p. 9, 2017.

STUART, Joshua; BRADLEY, Elizabeth. *Learning the Grammar of Dance:* . Fort Belvoir, VA: Defense Technical Information Center, 1 jan. 1998. Disponível em: <http://www.dtic.mil/docs/citations/ADA452050>. Acesso em: 1 jun. 2021.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Orientalismo e antropofagia: Estratégias para decolonização da dança do ventre

Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos (UFBA)
Carmen Paternostro Schaffner (UFBA)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este artigo configura-se numa busca, um convite, no sentido de se fazer pensar em caminhos possíveis no que concerne a decolonização da Dança do Ventre. Inspira-se e expira-se no Manifesto Antropófago ou Antropofágico escrito em 1928 por Oswald de Andrade e que se tornou um dos marcos do movimento brasileiro inaugurado pela Semana de Arte Moderna. Tal qual o Manifesto, o presente trabalho aviva a necessidade de construção de uma produção artística autenticamente nacional, refletindo de forma rizomática nossa própria identidade. Nesse sentido, propõe-se um olhar acurado para a dança que praticamos, identificando o que já está decolonizado, mas também o que ainda pode ser trabalhado nesse sentido. As estratégias metodológicas adotadas para o desenvolvimento deste trabalho consistirão no levantamento, revisão e leitura crítica do quadro de referências teóricas, bem como na observação e análise de trabalhos de artistas e agentes da Dança do Ventre e suas fusões.

Palavras-chave: ORIENTALISMO. ANTROPOFAGIA. DECOLONIZAÇÃO. DANÇA DO VENTRE.

Abstract: This article is configured in a search, an invitation, in the sense of making people think of possible paths regarding the decolonization of Belly Dance. It is inspired and expired in the Antropófago or Antropofágico Manifesto written in 1928 by Oswald de Andrade and which became one of the landmarks of the Brazilian movement inaugurated by the Semana de Arte Moderna. Like the Manifesto, this work highlights the need to build an authentically national artistic production, reflecting in a rhizomatic way our own identity. In this sense, we propose an accurate look at the dance we practice, identifying what is already decolonized, but also what can still be worked on in this sense. The methodological strategies adopted for the development of this work will consist of surveying, reviewing and critically reading the framework of theoretical references, as well as the observation and analysis of works by artists and agents of Belly Dance and their fusions.

Keywords: ORIENTALISM. ANTROPOFAGISM. DECOLONIZATION. BELLY DANCE.

1. Introdução

Só não há determinismo – onde há mistério. Mas que temos nós com isso?
Oswald de Andrade

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Enquanto desdobramento da pesquisa de Doutoramento "Dança do Ventre Rizomática: Intermezzo entre Orientalismo, Transnacionalidade e Feminismo", em andamento no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, este artigo busca não apenas entender o viés orientalista da Dança do Ventre e os colonialismos que lhe estão impregnados, como também questioná-los à luz dos estudos Pós-Coloniais[1], em específico os levantados pela crítica decolonial[2]. Nesse sentido, utilizaremos o termo "decolonial" e não "descolonial" pela mesma razão mencionada por Catherine Walsh. Para ela, a utilização do termo "decolonial" distingue-se do significado de "descolonizar" em seu sentido clássico uma vez que a intenção não é desfazer o colonial ou revertê-lo, ou seja, superar o momento colonial pelo momento pós-colonial, mas provocar uma atitude e posicionamento contínuos de luta, transgressão e insurgência:

> No pretendemos simplemente desarmar, deshacer o revertir lo colonial; es decir, pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan de existir. La intención, más bien, es señalar y provocar un posicionamento – una postura y actitud continua – de transgredir, intervenir, insurgir e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar "lugares" de exterioridad y construcciones alternativas. (WALSH, 2009, p. 14-15)

Ao propor tais questionamentos, levantaremos estratégias possíveis de desconstrução de seus aspectos estigmatizantes e, ao trazer a Dança do Ventre para a realidade nacional, suscitar a criação de uma dança que não apenas espelha mas que também reflita as identidades pessoais, locais e regionais de seus participantes. Nesse sentido, a inspiração para este trabalho partiu de um dos marcos do movimento brasileiro inaugurado pela Semana de Arte Moderna, a saber, o Manifesto Antropofágico escrito em 1928 por Oswald de Andrade. Tal qual o Manifesto, o artigo aviva a necessidade de construção de uma produção artística

[1] Segundo Carvalho e Rosevics: o "projeto pós-colonial é aquele que, ao identificar a relação antagônica entre colonizador e colonizando, busca denunciar as diferentes formas de dominação e opressão dos povos. Como uma escola de pensamento, o pós-colonialismo não tem uma matriz teórica única, sendo associado aos trabalhos de teóricos como Franz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Edward Said, Stuart Hall e ao Grupo de Estudos Subalternos, criado na década de 1970 pelo indiano Ranajit Guha (2017, p. 187).

[2] Luciana Ballestrin sinaliza que o argumento pós-colonial foi radicalizado pelo Grupo Modernidade/Colonialidade nos anos 2000 que pretendeu inserir a América Latina de uma forma mais decisiva e posicionada no debate pós-colonial, muitas vezes criticado por um excesso de culturalismo e mesmo eurocentrismo devido à influência pós-estrutural e pós-moderna. O Grupo foi sendo paulatinamente estruturado por vários seminários e publicações tendo nos anos 2000 incorporado e dialogado com os seguintes nomes: Javier Sanjinés, Catherine Walsh, Nelson Maldonado-Torres, José David Saldívar, Lewis Gordon, Boaventura de Sousa Santos, dentre outros. (BALLESTRIN, 2013).

ISSN: 2238-1112

autenticamente nacional, refletindo de forma rizomática[3] nossa própria identidade. Longe de oferecer respostas deterministas, propõe-se à observação das experiências pessoais com dança e a partir dos questionamentos "do que é nosso" e "o que vem de fora", objetiva construir estratégias que promovam a sua efetiva decolonização. O que nos atravessa a partir dessas vivências? Estamos reproduzindo conceitos e ideias que nos estigmatizam ou nos engajado para desconstruir essas imagens? Identificar as colonialidades significa também apontar possíveis caminhos para combatê-las?

Uma reflexão rizomática, dentre outros aspectos, propõe uma abordagem ampla, em que se conectam tanto os referenciais teóricos que serão levantados ao longo deste estudo, como também as vivências e saberes frutos da experiência prática dos autores da dança. Da mesma forma, serão levadas em consideração as influências transnacionais que permitiram o desenvolvimento da configuração do que entendemos atualmente como Dança do Ventre. Nesse sentido, intenciona-se pensar a Dança do Ventre de forma mais conectada com nossas realidades locais, com as nossas histórias. Os conhecimentos que adquirimos através delas, como sinaliza Boaventura de Sousa Santos (2019), acabam por se materializar e corporificar em nossos próprios corpos, seja de forma individual ou coletiva. Então, a partir de nossos corpos conhecimentos e de forma rizomática, propomos uma abordagem ampla sobre a dança que nos conecta e questionamos a partir da inspiração de Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico: O que temos nós com isso? A dança que estamos construindo tem se relacionado com nossas realidades e singularidades? Quais valores estamos reproduzindo com nossas danças? Esses valores têm nos objetificado ou suscitado lutas? Podemos ressignificar tais valores enquanto estratégias de resistência e empoderamento?

2. A Concepção da Dança do Ventre Orientalista

Só me interessa o que não é meu. Lei do Homem. Lei do Antropófago.
Oswald de Andrade

A Dança do Ventre enquanto objeto deste estudo, realizou as suas primeiras exibições no ocidente dentro de um sistema mundo capitalista colonial, a

[3] A partir dessa consideração, um paralelo será traçado com o conceito filosófico de Rizoma, metáfora central do livro Mil Platôs elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari e lançado em 1980. A edição consultada é do ano de 2000.

ISSN: 2238-1112

partir das Feiras Mundiais no início do século XIX. Dentro deste contexto, cunhou-se o binarismo abissal entre o que é do outro e o que é meu. Assim, os conhecimentos de culturas fora do Ocidente foram empacotados, exibidos e vendidos para o público europeu e americano moldando a dança na forma que essas feiras e exposições do final do século XIX a exibiam. Ademais, muito do viés objetificador associado a esta prática origina-se por conta das teorias levantadas nesses espaços que fomentavam a subordinação das nações colonizadas frente aos interesses das nações imperialistas.

As Feiras Mundiais se caracterizavam por serem massivas exposições públicas que tinham como principal atração a construção de pavilhões de países de todo o mundo. Como um espaço de condensação, grandes multidões se reuniram para encenar um binário artificial reforçado pela perpetuação do discurso orientalista onde os "primitivos" em exibição e em performance interagiam com os "civilizados" que os observavam (HAYNES-CLARK, 2010). Segundo Burnam,

> [...] essas exibições etnológicas apresentavam pessoas reais de diferentes etnias, executando uma versão de suas práticas culturais nativas, entre reconstruções de seus ambientes regionais naturais. (2012, p. 35)

Enquanto instrumento criado pelos países colonizadores, as Feiras validavam e enalteciam o pensamento ocidental endossadas, além disso, pelo campo emergente de uma pseudociência social que pretendia provar através de teorias a superioridade da raça anglo-saxônica em detrimento da falta de civilização no mundo colonizado. À luz da comunidade científica da época, diversas concepções sobre raça, cultura e progresso foram difundidas e popularizadas através desses eventos. Dentre essas, cita-se o Orientalismo, eixo temático inaugurado pelo crítico literário Edward Said que o define como uma forma de pensar ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente enquanto unidade geográfica, cultural, linguística e étnica (2007).

A partir do discurso orientalista as nações europeias se colocavam num patamar de superioridade para afirmar e justificar o domínio sobre as colônias do Oriente Médio. Essa justificação foi alicerçada por uma narrativa política intrujada na forma de teorias fundamentadas exclusivamente sob a égide ocidental. Levantamentos etnográficos, descrições baseadas em relatos de viagem, compilação de informações sobre a região por meio de censos, mapeamentos e coleta de artefatos nativos para a apreciação em museus estrangeiros foram

algumas das metodologias empregadas para forjar uma identidade ocidental superior em relação ao oriente. Dentre muitos estereótipos, engendrou-se a dicotomia entre ocidentais e orientais que atribuía a estes últimos, noções de homogeneidade (todos iguais), intemporalidade (incapazes de mudar), feminilidade (ao contrário da heteronormatividade eurocêntrica), hedonismo (em que a busca pelo prazer era o único propósito da vida) e misticismo associados a uma geografia de vaga definição e história anacronicamente arcaica. Como bem esclarece Haynes-Clark,

> [...] o que é prejudicial sobre o orientalismo é que essas representações equivalem a um discurso canônico auto-referencial no Ocidente, o que leva a imprecisões e é frequentemente usado para justificar conquistas políticas, discriminação e apropriação cultural (2010, p. 6 - tradução nossa)

Foi justamente em meio a esse discurso Orientalista que os artistas argelinos, egípcios e as dançarinas ciganas particularmente as *Ghawazee* do Egito e as *Ouled Nail* da Argélia foram trazidos pela primeira vez para o Ocidente após a campanha francesa no Egito ter facilitado sua exportação para a Exposição Internacional de Paris, realizada entre os anos de 1855 a 1889. Invariavelmente essas figuras associaram-se diretamente com a prática que passou a ser chamada de Dança do Ventre e a esse respeito a pesquisadora e dançarina Rina Orellana Rall traz importante consideração acerca da aceitabilidade da dança no Oriente Médio e seu entrelaçamento com o papel das mulheres na sociedade. Em seu artigo **The history of American Tribal Style** [A história do Estilo Tribal Americano] publicado em 1997, Rina infere que às mulheres respeitáveis, a dança se limitava ao entretenimento do próprio lar enquanto que a dança profissional era o domínio das classes inferiores, às ciganas, comunidades minoritárias e aos membros mais pobres da sociedade. As ciganas sempre assimilaram costumes e tradições locais e faziam os seus próprios. Elas poliram e ampliaram a dança e música local a fim de usá-las como um meio de sustento. Então, quando os franceses encontraram a Dança na África do Norte em 1798 durante as invasões Napoleônicas, as dançarinas ciganas se apresentavam para os soldados franceses, adaptando seu repertório para atrair mais renda. Naturalmente, enquanto figuras principais do orientalismo, as dançarinas se tornaram uma obsessão para muitos viajantes ocidentais por causa da suposta liberdade e sensualidade proibida que as dançarinas representavam (RALL, 1997).

ISSN: 2238-1112

3. A Dança do Ventre Norte-Americana

> O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. (ANDRADE, 1928, p. 3)

Já na América do Norte, a Dança do Ventre apareceu primeiramente na Exposição do Centenário da Filadélfia em 1876 e depois em 1893 na Exposição Mundial de Chicago. Produtores dessas exposições patrocinaram a vinda de dançarinos de vários países do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central para se apresentar com suas danças improvisadas dentro do contexto dessas feiras mundiais. Na Feira Mundial de Chicago por exemplo, a maior exibição que fazia referência aos povos colonizados concentrava-se no setor denominado *Midway Plaisance*, cuja organização ficou a cargo do empresário e também político norte-americano, Sol Bloom[4]. O *Midway Plaisance* agrupava os povos considerados não civilizados em um longo corredor, estando ali os pavilhões da China e de países africanos, além de exibições esparsas de árabes e índios norte-americanos, bem como os pavilhões históricos que representavam as nações europeias em séculos passados. Este setor estava associado, portanto, ao "atraso" e ao "primitivo" (GIMENES, 2017) e era justamente nele, especificamente no espaço denominado "Rua do Cairo" em que as exibições associadas a Dança do Ventre estavam localizadas.

O trabalho que Bloom realizou com a Rua do Cairo alcançou estupenda popularidade, atraindo multidões de pagantes e sendo imitado em parques de diversões e teatros burlescos por todo o país. Ademais, ajudou a moldar uma representação da Dança do Ventre enquanto uma forma de entretenimento que desnudava o ventre das mulheres, estando essa terminologia associada à depreciação e vulgaridade. Reforçando a dicotomia, enquanto que as mulheres norte-americanas eram representadas nas Exposições como modestas e bem comportadas, as dançarinas de lugares "exóticos" eram exibidas como lascivas,

[4] O empresário Sol Bloom conseguiu os direitos de excursionar dançarinos e artistas argelinos após ver a apresentação da aldeia argelina, presente na exibição das colônias da França durante a Exposição Internacional de Paris de 1889. Após ficar fascinado com as dançarinas, acrobatas, comedores de vidros e engolidores de escorpiões e com a certeza de que poderia fazer uma fortuna nos Estados Unidos, criando um espetáculo para entreter e surpreender o público norte-americano, ele negociou um contrato exclusivo de dois anos para expor a Vila Argelina na Feira Mundial de Chicago (VASCONCELOS, 2019).

imorais e primitivas, sendo tais suposições ressaltadas cientificamente pelas taxonomias coloniais (BURNAM, 2012).

É possível inferir sem maiores dificuldades que a Dança do Ventre apareceu no ocidente não em alguma forma autêntica pura, mas como atos de entretenimento cuidadosamente planejados para representar o Oriente em um modelo microcósmico do mundo em que o ocidente era progressista e civilizado e o oriente, embora misterioso e sedutor, era atrasado e perigoso (BURNAM, 2012). A partir do turismo e colonialismo norte-americano e europeu, essa dança foi moldada de forma teatralizada e imprecisa, sem se preocupar com os povos e culturas que dela se vinculavam. Foram os movimentos e estética dessas danças que eram exibidas nas Feiras através dos registros de filmes, descrições e fotografias que se tornaram fonte de pesquisa para muitos dançarinos do ventre do século seguinte que continuaram ajustando a dança de acordo a esse escopo orientalista numa estratégia para atrair renda. Tendo esse modelo se popularizado a nível mundial através dos filmes de Hollywood e pelas dançarinas pioneiras da Dança Moderna, as próprias dançarinas do Oriente Médio remodelaram seu estilo para representar o ideal de Dança do Ventre que fora reinventado pelos filmes de Hollywood. Foram, portanto,

> [...] esses registros orientalistas, cujo desenvolvimento partiu da visão empresarial de um homem para atender sobretudo uma audiência masculina que dominou e mitificou o meio da dança oriental para as gerações seguintes. (VASCONCELOS, 2019, p. 32)

4. Decolonizando a Dança do Ventre: A Estratégia Antropofágica

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Oswald de Andrade

O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade já em 1928 sinaliza a não aceitação das lógicas eurocêntricas, através da farta utilização de aforismos inventivos e provocativos dos quais a devoração é a mais explícita. Até o findar de sua vida, Oswald se manifestou contra as relações de exploração e desigualdade, bem como as deturpações encobertas pelos encontros culturais promovidos por toda a colonização do Ocidente. Em seu manuscrito "Livro da Convalescença", Oswald faz um tipo de testamento em que afirma que a Antropofagia é uma concepção que deveria ser empregada inclusive como filosófica no Brasil:

ISSN: 2238-1112

> Adotei de há muito um completo ceticismo em face da civilização ocidental que nos domou. Acredito que ela está em seus últimos dias, vindo à tona uma concepção oposta – a do homem primitivo, que o Brasil podia adotar como filosofia. O ocidente nos mandou com o messianismo todas as ilusões que escravizam.[5]

Ainda que seu desejo implícito de devoração do modelo civilizatório ocidental não tenha chegado em seus últimos dias, presenciamos, todavia, um momento histórico no qual novas formas de pensamento e conhecimento não vinculadas ao saber universalista e eurocêntrico passam a estar em evidência. Tais conhecimentos considerados como inferiores e primitivos entram agora no cardápio principal, deixando de ser meros aperitivos. Nesse contexto, é que se destaca, como já sinalizamos, os estudos pós-coloniais se inserindo aí a noção de orientalismo discutida por Edward Said. Sendo um modo de construção de pensamento que se baseia nas próprias imagens e conhecimentos que cria e recria, o orientalismo pré-estabelece e institucionaliza a maneira de representar determinada região do mundo. Para Sérgio Costa:

> O oriente do orientalismo, ainda que remeta, vagamente, a um lugar geográfico, expressa mais propriamente uma fronteira cultural e definidora de sentido entre um nós e um eles, no interior de uma relação que produz e reproduz o outro como inferior, ao mesmo tempo que permite definir o nós, o si mesmo, em oposição a este outro, ora representado como caricatura, ora como estereótipo, e sempre como uma síntese aglutinadora de tudo aquilo que o nós não é e nem quer ser. (2006, p. 86)

A concepção filosófica oswaldiana da antropofagia como visão de mundo não evoca, portanto, a negação do outro, própria da moral escrava e colonizadora, mas a afirmação de si como motor criador ao se experimentar na absorção do outro uma verdadeira transformação. Nesse sentido é que propomos uma análise para as práticas conhecidas como Dança do Ventre, que ao longo dos últimos séculos reproduziram esse viés orientalista e colonial ao retratá-la enquanto prática exclusivamente feminina, dentro de um padrão corporal ocidentalocêntrico, envolta ainda numa atmosfera de misticismo e enquanto instrumento de sedução direcionada ao *voyeurismo* patriarcal.

Curiosamente, tentativas de uma remodelação dessa Dança do Ventre estereotipada e sexualizante passaram a receber notoriedade a partir da década de 1950 do século XX com movimentos de dançarinas norte-americanas que

[5] ANDRADE *apud* AZEVEDO, 2012, p. 38.

ISSN: 2238-1112

culminaram na formação do Estilo Tribal de Dança do Ventre[6]. Enquanto desdobramento contemporâneo da Dança do Ventre, esse estilo nasceu a partir da experiência de mulheres imigrantes, mulheres que passaram por violência doméstica e se divorciaram, tinham espírito pioneiro e empreendedor[7], assumiram suas identidades, despadronizando-se da imagem orientalista exagerada que moldou a Dança do Ventre enquanto ferramenta imperialista para justificação da dominação colonial. Praticamente todos os grupos de Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre que se formaram depois, se inspiraram na força e exemplo dessas mulheres para montar suas próprias comunidades, movidos por uma mesma linguagem e celebrando precipuamente mulheres trabalhando juntas em condição de igualdade, embora dançarinos homens não fossem excluídos. Semelhante aos artistas pós-modernos, na busca de garantias e direitos iguais, esses grupos não raro se apresentavam em eventos engajados em movimentos políticos e sociais, de luta pelas mulheres e por igualdade de direitos em todas as esferas (VASCONCELOS, 2019).

A evidente efervescência fruto dessa mudança de paradigmas, as lutas sociais e acontecimentos políticos das décadas seguintes foram sentidos dentro da comunidade de Dança do Ventre, fazendo com que grupos de mulheres começassem a se movimentar no sentido de propor uma dança mais engajada, mais crítica, mais política. Esse novo formato evidencia que a Dança do Ventre, tal qual um rizoma, conecta-se a outros sistemas de dança, bem como desenvolve-se paralela e juntamente à superfície a qual se insere, acompanhando suas mudanças sociais, políticas e culturais permanentemente, seguindo em infindas e indefinidas direções.

Nesse sentido é que nos aproximamos da questão antropofágica suscitada neste artigo e propomos a Dança do Ventre enquanto ferramenta política,

[6] O *American Tribal Style Bellydance*®, também conhecido pela sigla de *ATS*® e traduzido no Brasil como Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre, caracteriza-se por uma composição técnica e estética marcada pela pluralidade étnica à qual ela própria faz alusão e da qual deriva. Atualmente, a terminologia "Dança Tribal", remete tanto o Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre, como também, de maneira genérica, aos estilos surgidos a partir de suas variações, como o Tribal Fusion, tendo o termo adquirido uma amplitude de significados dentro de seu próprio contexto artístico (VASCONCELOS, 2019).

[7] Jamila Salimpour, a partir da experiência com seu grupo de dança *Bal Anat* e das implicações que ela suscitou, foi creditada por ter lançado a semente para o que se configuraria anos mais tarde como o Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre, desenvolvido por Carolena Nericcio. Quebrando inúmeros tabus para a sua época, ela divorciou-se e foi uma das primeiras mulheres em São Francisco a dirigir um Café Árabe (VASCONCELOS, 2019).

ISSN: 2238-1112

epistemológica e social de construção de pensamentos e relações de caráter feminista e decolonial. Há características importantes em seus desdobramentos mais contemporâneos que se já não se constituem, apontam caminhos possíveis rumo a decolonização de sua prática, dentre as quais citamos: preocupação com temas sociais, políticos e globais e por isso mesmo muitos membros participam ativamente de movimentos sociais, valorização da comunidade e coletividade uma vez em que a preferência se dá pelas formações de grupo em vez do solo, democratização dos corpos com a aceitação e valorização de todo e qualquer corpo, improvisação, compartilhamento da liderança, diversidade em relação tanto ao espaço da performance quanto a orientação dos dançarinos no espaço da performance. Assim, em vez de relações verticais em que os melhores ou mais aptos devem ficar na frente, se elaboram formações multidirecionais em que a liderança é sempre compartilhada, havendo um incentivo ao rodízio de liderança e até mesmo formações em que sequer existe liderança, como a formação em roda.

Ademais, é importante não repetir os binarismos aos quais essa dança foi associada sendo, portanto, leviano associar o aparecimento de tais características somente ao advento de seus desdobramentos mais contemporâneos, levando a um suposto entendimento de que o Tribal é mais crítico e/ou melhor do que a Dança do Ventre. Essa afirmação se torna absolutamente infundada na medida em que é sabido notoriamente que o estilo Tribal é nada mais, nada menos que a própria Dança do Ventre em uma configuração e contextos remodelados pela contemporaneidade (VASCONCELOS, 2019). Diferente do olhar orientalista que vê nesses povos e culturas algo fixo e imutável, a Dança do Ventre se modifica, se adapta, se reinventa e com isso vem acolhendo e maternando tantas gerações ao longo dos séculos e que cada vez mais se tornam conscientes de seu papel transgressor, político e de resistência.

Algo interessante a se citar é que enquanto resultado desse processo antropofágico que passou a permear o universo da Dança do Ventre começa a haver um novo campo de conceitos e identidades dentro de seu cenário partilhado não somente pelos dançarinos envolvidos, mas agora também pelo observador. Ao se dar mais ênfase ao que se é dançado improvisadamente em grupo, é preciso uma grande sintonia, atenção, integração e interação entre os membros para que haja fluidez e coordenação da performance. Assim, desobjetifica-se a percepção voyeurista do observador para uma única dançarina e destaca-se as relações

ISSN: 2238-1112

intersubjetivas que se desenvolvem entre os membros do grupo para que a apresentação se constitua. Da mesma forma, ao realçarmos a natureza plural desse estilo, realçamos também uma estratégia eficaz que desafia as noções convencionais de gênero, corpo e identidade. Noções essas que foram moldadas a partir de uma visão orientalista, heteronormativa e estigmatizante. Ao transgredi-las vemos aí a possibilidade de decolonização e antropofagia.

No entanto, é imprescindível não se estacionar confortavelmente nos aspectos teóricos, no campo das ideias, mas implementá-las de forma crítica também no mundo prático dando especial atenção às realidades locais nas quais essa dança se insere. Promover uma visitação honesta nos aspectos que ainda nos objetificam e buscar alternativas que os ressignifiquem, que os decolonizem, senão correremos o risco de nós mesmos reproduzirmos esses estereótipos. Essa é justamente a problematização que passou a permear a cena da Dança Tribal a nível mundial no que diz respeito a sua própria nomenclatura e a terminologia de inúmeros movimentos que fazem parte de seu vocabulário. Nesse sentido, embora o termo tribal tenha sido utilizado num sentido de aludir a sua configuração técnica e estética diversa, bem como realçar os valores de coletividade e irmandade, se perfaz desdenhoso com a experiência colonial devastadora dos povos tribais em todos os continentes. Esforços reais no sentido de tentar buscar uma maior descolonização de sua prática estão sendo feitos inclusive no que concerne a mudança de sua terminologia o que vem culminando com o franco desuso do termo "tribal" e o incentivo em se pensar em novas e coerentes formas de abordar o estilo realçando seus aspectos inclusivos e plurais.

Nesse sentido, o Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre passou a ser denominado de Estilo FCBD, sigla de *FatChance BellyDance*, nome do grupo pioneiro que é reconhecido por sua criação. O termo tem tradução aqui para "sem chance" e é uma resposta direta aos convites que inúmeras dançarinas de dança do ventre recebem no sentido de fazer um *show* privado para um homem, ou uma plateia masculina, a dançar para satisfazer o prazer voyeurístico de outrem. Para tais convites, a resposta direta é uma negação expressiva: "sem chance". Dentro do universo das fusões o termo tribal tem sido substituído pelo transnacional, uma abordagem trazida pela dançarina e pesquisadora Donna Mejia. Para isso referencio sua **Carta Aberta à Comunidade**, disponibilizada em seu site em janeiro de 2020:

ISSN: 2238-1112

> Um festival de fim de semana, que reúne dançarinos que conseguiram entrar em uma comunidade por meio de aulas pagas, não compartilha o mesmo cordão umbilical cultural, demográfico e físico. Certamente, não importa quais adversidades tenham atravessado como indivíduos, eles não vivenciaram o choque do genocídio coletivo e da perseguição por seu modo de vida. (MEJIA, 2020)

E no Brasil? O que tem sido feito nesse sentido? Para responder a tal questionamento passaremos a discutir os desdobramentos contemporâneos da Dança do Ventre a partir da experiência do Estilo Tribal dentro do cenário brasileiro.

5. Dança do Ventre Tribal no Cenário Brasileiro

Tupi[8]*, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses.*
Oswald de Andrade

No que concerne às produções em terras brasileiras, uma prática de decolonização importante é a associação das danças nacionais no contexto das fusões desde as primeiras incursões do estilo no país, a respeito do dançarino Marcelo Justino e dos grupos nordestinos Cia Shamman e Lunay. A abordagem de temáticas regionais em composições coreográficas e montagem de espetáculos também parece ser outro caminho possível rumo a decolonização a exemplo do Oriental Fair: Festival de Dança do Ventre e Fusões Bahia/ Brasil que há mais de dez anos realiza o maior encontro dessa natureza no Território Portal do Sertão. Neste ano foi desenvolvida a temática “Mulheres da Feira – Passado, Presente e Futuro” em que foram homenageadas personalidades femininas que fizeram e fazem parte da história de Feira de Santana, contribuindo para a formação social, cultural, econômica e política da cidade. Foram homenageadas, dentre outras personalidades, a heroína de guerra Maria Quitéria, a compositora Georgina Erismann, a bailarina Ângela Oliveira, as escritoras Alcina Dantas e Edith Gama, a feminista Eulina Thomé de Souza e a artesã Crispina dos Santos.

Trazer a Dança do Ventre para os espaços de discussão acadêmica, bem como implementá-la enquanto campo de estudo, pesquisa ou extensão universitária também é um caminho que tem se tornado fecundo para a discussão e desenvolvimento consciente de suas práticas. Aqui cito a minha experiência docente na área, quando por mais de dez anos, a partir de 2008 consegui implementar as

[8] Embora no Manifesto original publicado por Oswald em 1928, haja a transliteração do vocábulo "Tupy" grafado com "y", neste artigo será adotado o "Tupi", seguindo a padronização que foi posteriormente estabelecida.

ISSN: 2238-1112

oficinas de Dança Tribal na Universidade Estadual de Feira de Santana a partir do seu Centro Universitário de Cultura e Arte. Ao longo de uma década o ambiente universitário fomentou e possibilitou a discussão e ampliação dessa modalidade, atraindo centenas de alunos que passaram a entender melhor a Dança do Ventre, sua contextualização e a potente ferramenta de transformação social que ela representa.

Outra ação importante que vem sendo tomada pela comunidade do estilo no Brasil é a organização de eventos de caráter teórico que tem promovido discussões riquíssimas acerca do assunto nos convidando a pensar de forma mais horizontalizada e crítica. Outras ações antropofágicas possíveis é tanto o fomento de nosso intercâmbio em produções artísticas e aulas, quanto a realização de eventos em que haja produção real de conhecimento com a discussão e implementação de estratégias e pedagogias concretas de decolonização. Proclamemos, ademais, o uso de nossas músicas, de nossa literatura, de nossos pares, dos corpos invisibilizados em intercâmbio rizomático com as culturas também colonizadas no Oriente Médio e sejamos resistência.

Há, todavia, muitos desafios a se enfrentar, posto que é ainda um sistema que não descarta a visão orientalista de um grupo de mulheres dançando juntas num Oriente Médio vago e idílico. É ainda um estilo restrito a uma pequena parcela privilegiada, é ainda uma dança que nasce norte-americana e também reproduz muito de suas lógicas. Não obstante os vários desafios, o que se propõe não é negar a cultura estrangeira, até porque, enquanto rizoma, essa dança bebe de várias fontes. Em vez da mera cópia daquilo que se produz no exterior, é necessário degluti-la e processá-la para dar origem a uma dança que se coadune com nossas realidades locais, que promova produção e não reprodução.

6. Considerações finais

> O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores. (ANDRADE, 1928, p. 3)

Do exposto, entendemos a antropofagia como uma forma de pensamento que não nega a experiência ocidentalocêntrica, antes, ressignifica-se a partir dela em termos próprios. Uma Dança do Ventre antropofágica abre espaço para todas as formas possíveis de percebê-la, sem as restrições e universalismos que lhes foram

ISSN: 2238-1112

impostas a partir da experiência colonial. Mesmo com o fim da colonização ainda é majoritária a representação da Dança do Ventre num padrão em que as qualidades locais inerentes aos seus praticantes ao redor do globo sequer são observadas. A imagem associada pelo senso comum a esta prática é a que foi moldada pelos padrões eurocêntricos estando direcionada à mulher voluptuosa, sensual, mística e selvagem. A antropofagia regurgita este arquétipo para um que eleja a pluralidade dos gêneros, dos corpos e das fusões possíveis. Dançar de forma antropofágica seria, portanto, dançar com autonomia.

De forma atemporal, assim como Oswald de Andrade suscita em seu Manifesto a necessidade de uma vacina antropofágica, é preciso sinalizar caminhos possíveis para construção de uma Dança do Ventre que reflita de forma rizomática nossa própria identidade. A vacina significa um contato prévio com um agente para que nosso organismo responda, a partir de nossa memória imunológica, de forma mais fortalecida. Seguindo tal analogia, a prática da Dança do Ventre nos coloca em contato com a realidade colonial de forma direta, na medida em que reproduz todos os aspectos orientalistas que lhes foram atribuídos. Da mesma forma, nos aproxima de costumes e conhecimentos de culturas diversas, sobretudo as diaspóricas do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central. Dentro do âmbito antropofágico, é necessário reconhecer tais contaminações para que haja uma real decolonização da Dança do Ventre, fortalecendo assim a prática de milhares de agentes que dela fazem parte ao redor do mundo. Entender o que dançamos é o primeiro passo para nos imunizarmos da mera cópia, da estereotipização e sexualização de nossos corpos. No chamado à deglutição e posterior incorporação da cultura do outro para que se torne nossa, é que se faz imperioso olhar para as próprias referências, corpos que têm produzido dança no cenário nacional e regional e dar-lhes visibilidade.

Com efeito, a experiência da pandemia da Covid 19 desde 2020 chama à atenção sobre a importância da vacinação no mundo inteiro embora, paradoxalmente, o governo brasileiro tenha agido de forma negacionista e negligente no que concerne à sua implementação e distribuição. É um alerta importante sobre como temos lidado com os desafios da atualidade no sentido de seguir os antigos caminhos que levaram e continuam levando à precarização de nosso povo ou das insurgências rumo a soberania e igualdade em todas as esferas.

Em tempos pandêmicos em que a vacina nunca se fez tão necessária, apesar dos esforços maléficos de nossa governança nacional em interrompê-la, façamos também nossa própria vacina micropolítica contra o apagamento e estigmatização dos nossos corpos.

Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos
UFBA
biavasconcelosdance@gmail.com
Mestra e Doutoranda em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Bacharela em Direito pela Universidade Estadual de Santa Cruz. Integrante do Grupo de Pesquisa Corponectivos.

Carmen Paternostro Schaffner
Co-autora e orientadora
UFBA
carmen.paternostro@gmail.com
Diretora da Escola de Dança da UFBA (Gestão 2018/2022). Fez Bacharelado, Licenciatura e Mestrado na Escola de Dança, e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Escola de Teatro com estágio doutoral na Alemanha. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança e Pós-Graduação Profissional.

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *In*: **Revista de Antropofagia**. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo. 1. e 2. dentições. 1928-1929.
AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares. **Antropofagia** - palimpsesto selvagem. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política** (Impresso), v. 2, p. 89-117, 2013.
BURNAM, April Rose. **Bellydance in America**: Strategies for Seeking Personal Transformation. 2012. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes em Cultura e Performance) – Universidade da Califórnia, Los Angeles, 2012.
CARVALHO, Glauber; ROSEVICS, Larissa (Orgs.). Do Pós-Colonial à Decolonialidade. **Diálogos Internacionais**: reflexões críticas do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Perseu, 2017.
COSTA, Sergio. Pós-colonialismo e différance. **Dois Atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 2000.
GIMENES, Gabriela Xabay. A Exposição Universal de Chicago (1893): reflexões sobre o lugar dos Estados Unidos no mundo na virada do século XIX. *In*: **XX Revista Eletrônica da ANPHLAC**, ISSN 1679-1061, Nº. 22, p. 147-181, Jan./Jun., 2017.
HAYNES-CLARK, JenniferLynn. **American Belly Dance and the Invention of the New Exotic**: Orientalism, Feminism, and Popular Culture. 2010. 152 f. Dissertação

(Mestrado em Artes em Antropologia) – Universidade Estadual de Portland, Oregon, 2010.

MEJIA, Donna. **Transnational Fusion Dance...** An open letter to my dance Community. 2020. Disponível em: <https://donnainthedance.com/2020/01/10/transnational-fusion-dance-an-open-letter-to-my-dance-community/>. Acesso em 29 jun. 2021.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época**. Universidad Andina Simón Bolivar, Ediciones Abya-Yala: Quito, 2009.

RALL, Rina. **The History of American Tribal Style**. San Francisco State University, 1997. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/325233016/A-History-of-ATS-BD-by-Rina-FCBD#download>. Acesso em: 27 jun. 2021.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de S. **O Fim do Império Cognitivo**: A Afirmação das Epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

VASCONCELOS, Maria Beatriz F. **Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre**: Algumas Questões e Princípios Estéticos, Técnicos e Composicionais. 2019. 304 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

ISSN: 2238-1112

Sem mar, sem lugar, sem mestre: Meu corpo como o território em que a Cana Verde do Ceará habita

Maria de Lourdes Macena de Souza (IFCE)

Comitê: Dança e(m) cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: A dança da *Cana Verde* cearense é uma expressão cultural atualmente ameaçada de desaparecimento, se considerarmos como ela se encontra após a passagem de D. Gerta, sua Mestra, e as dificuldades sociais e culturais que envolvem a Cana Verde do Iguape e do Mucuripe há bastante tempo. Diante desses fatos, neste trabalho enfatizarei aspectos da Cana Verde desses dois territórios, buscando compartilhar conhecimento de seus elementos e atravessamentos que têm contribuído para sua estagnação, além de discutir e refletir sobre os aspectos que podem contribuir com a retradicionalização dos elementos culturais, cênicos e musicais por meio de todos os corpos cearenses que com ela se identificam.

Palavras-chave: CANA VERDE. DANÇAS SEMI-DESAPARECIDAS. RETRADICIONALIZAÇÃO.

No sea, no place, no master: my body as the territory that Cana Verde from Ceará inhabits

Abstract: Abstract: The Cana Verde dance from Ceará is a cultural expression currently threatened by disappearance if we consider how it is after D. Gerta passed away, the master of this dance, and the social and cultural difficulties that involve Cana Verde at Iguape and Mucuripe territories for quite a long time. Given these facts, in this work, I will emphasize aspects of Cana Verde in these two territories, seeking to share knowledge of its elements and crossings wich have contributed to its stagnation, as well as discussing and reflecting on aspects that can contribute to the retraditionalization of cultural, scenic and musical elements through all the bodies from Ceará's people bodies, wich are identified with it.

Keywords: CANA VERDE. SEMI-DISAPPEARED DANCES. RETRADITIONALIZATION.

1. Introdução

Neste trabalho trago um estudo sobre a dança da Caninha Verde cearense, suas características e como se encontra em nosso estado com o risco atual de desaparecimento. O objetivo é destacar situações que contribuem para desestruturar esses grupos coletivos e evidenciar as possibilidades de vida perene dessas expressões em outros corpos, muito além de seu território comunitário, a

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 ANOS 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

partir de outras relações que se criam nos corpos que sentem e se identificam de forma atualizada e em contextos contemporâneos com o que estas brincadeiras coletivas lhes proporcionam.

A Cana ou Caninha Verde é uma dança tradicional popular de origem ibérica, presente em vários estados brasileiros, porém, no Ceará, assumiu características próprias a partir de reinterpretação dos grupos que detêm seu legado ancestral.

O termo *dança tradicional popular* refere-se às danças também conhecidas como danças folclóricas, que possuem legado ancestral comunitário e coletivo, possuindo como matrizes elementos tradicionais específicos, que se relacionam com o território onde existem, e que, em seus aspectos, são sempre recriadas por seus mestres e brincantes, dentro do contexto social onde se encontram a cada tempo vivido.

São consideradas danças *semidesaparecidas* aquelas danças que sofrem processos dinâmicos sociais externos ou internos que acabam interferindo na existência do grupo e que o desmotiva a continuar sua brincadeira, seja esta votiva ou não. Entretanto, elas somente desaparecerão totalmente quando a última pessoa que dela lembrar também se for. Segundo os Tesouros Vivos do Ceará[1], após o *encantamento* (passagem) do Mestre ou Mestra, o saber tradicional deste/desta poderá se manter vivo por meio de outros que com este/esta aprendeu, conviveu, sentiu.

Diante disso, chamo a atenção para o fato de que a dança, enquanto saber tradicional popular, pode ter seus elementos essenciais e estéticos vivos e mantidos após a partida de seu detentor e de seu coletivo brincante. Apesar da não continuidade do contexto coreográfico coletivo, os aspectos da dança em si podem continuar vivos na memória de quem com este conviveu, sentiu, viu, entendeu, e esses elementos cênicos e musicais podem habitar e viver outros corpos que encontram nessas danças outras razões afetivas que podem dar continuidade ao brinquedo em outros contextos, porém não menos importante, socialmente e culturalmente falando. Esse trabalho busca discutir estas questões.

[1] Oitenta (80) Mestres e Mestras da cultura tradicional diplomados e reconhecidos pela Lei Estadual nº 13.842 de 27/11/2006 do Governo do Estado do Ceará. Receberam o título de notório saber da Universidade Estadual do Ceará em 2017.

Aqui, compartilho aprendizado como artista docente, utilizando-me de resultado de pesquisa participante advinda dos estudos e práticas como dançarina/professora/diretora de grupo, com vida atuante no *Grupo Miraira* (desde 1982 – 39 anos, onde estou até hoje), *Grupo de Tradições Cearenses* (dançarina por 13 anos, até 1991), *Grupo Folclórico do Centro Social Urbano Dr. César Cals* (por 4 anos – de 1974 a 1977). Utilizo também leituras, reflexões de estudos de companheiros das áreas de Educação, Arte, Sociologia, Antropologia etc., resultados das muitas atividades docentes onde atuo.

O objetivo deste trabalho é contribuir para empoderamento, reconhecimento das possibilidades, relevância e valorização dos Grupos Populares que utilizam matrizes estéticas tradicionais como processo criativo em trabalhos de performances culturais, auxiliando nos processos de salvaguarda de danças tradicionais semidesaparecidas.

2. A prática das danças tradicionais populares em mergulhos espiralados – reflexões necessárias

Vivo na prática efetiva de saberes tradicionais populares desde que nasci como filha do sertão que sou. Desde os 13 anos (1970), estou inserida em experiências práticas em grupos de Projeção Folclórica[2] também conhecidos como de tradições populares, parafolclóricos, entre outros. É importante frisar que o termo Parafolclórico, desde quando foi cunhado em 1951 até a contemporaneidade, sofre preconceito e interpretações equivocadas por parte de alguns estudiosos, por não entenderem os sentidos educativos, sociais e culturais que permeiam essas atividades e suas práticas em território brasileiro.

Provavelmente, devido a isso têm-se buscado outros nomes que sirvam de identidade e perfil para estes grupos diante de sua importância e força educativa que possuem. Vale destacar a descontribuição de alguns cursos acadêmicos de formação de professores que consideram esses grupos como uma prática imitativa, de reprodução da dança tradicional popular, utilização não adequada dos saberes tradicionais e populares dos Mestres e Mestras. Ou seja, colocam de forma

[2] Grupos Populares (Souza, 2020), Grupos Parafolclóricos (Carta do Folclore Brasileiro 1951, revista 1995; LEAL e LUCENA FILHO, 2012)

ISSN: 2238-1112

pejorativa e desconstrutiva por não conhecerem, provavelmente, a vida de aprendizagens múltiplas que essas práticas possibilitam.

No desejo de movimentar reflexões sobre processos de salvaguarda de patrimônio imaterial, no que diz respeito aos saberes e fazeres de práticas dançantes, trago este trabalho utilizando a Cana Verde como um estudo de caso específico para contribuir com a compreensão do que apresento aqui.

A despeito das experiências com saberes e fazeres dançantes, ou seja, as danças tradicionais populares, sejam votivas ou não, é importante levar em consideração o que aprendemos com Merleau-Ponty, “quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo” (1994 apud SOUZA, 2014, p. 116). Ou seja, nossas imersões nessas práticas dançantes é simplesmente para aprender sobre esse corpo, sua gestualidade, seus sentidos, pois não há outra forma de fazê-lo, a não ser sendo ali com e como eles. Além de tudo isso, também digo que, pela necessidade que sentimos, de viver aquilo ali que se projeta para nós como alegria brincante e/ou fé, aprendemos também de maneira expandida sobre formas de vidas colaborativas, lutas sociais, resistência, e identificamos e passamos a conhecer um Brasil extremamente desigual.

As danças tradicionais populares utilizadas na educação podem ser práticas educativas transformadoras. Tendo o saber fazer como um saber-ser-pedagógico (FREIRE, 1996), seguindo nessa cartilha da pedagogia da autonomia desse brilhante educador, podemos focar na prática das danças tradicionais em processos criativos de performances culturais como maneiras de compartilhar o aprendido, como saberes necessários na prática educativa, visando ações exitosas em espaços educativos formais e não formais.

Digo isso porque, por meio dessas práticas em grupos artísticos e/ou escolares, favorecendo a alegria de vive-las, senti-las aprendendo a dançá-las, é possível adentrarmos em questões que envolvem os Mestres e Mestras da tradição popular e suas demandas para existência de práticas e questões sociais que envolvem o seu cotidiano. Assim, é possível estabelecer várias “experiências expandidas de aprendizagens espiraladas” (CUPERTINO, 2020) possibilitando uma aprendizagem da dança muito além da dança em si, que vai envolvendo a todos em outras práticas sociais emergentes, e inclusive, formando uma compreensão sobre necessidades de estudos e aprendizagens decoloniais urgentes em dança.

ISSN: 2238-1112

Assim, O Grupo de projeção, Grupos Populares, Parafolclóricos ou o que os valha, *brincam*, quando dizem estar ensaiando. Sim, *brincam*, pois, experimentar os passos, gestualidade, corporeidade a partir do que cada um ali pode performar, traduz para eles espaços da *FIB - felicidade interna bruta*[3]. O ensaio se traduz como uma experiência brincante, se considerarmos todos os atravessamentos sociais e afetivos que isso produz e promove ao longo das relações desses que se tornaram coletivos por vontade própria e com o desejo de experimentar estas práticas.

Não é a questão de *representação.* Não é estar ali no lugar do outro, ou representando um Mestre, uma mestra ou sua coletividade, mas sim, traduzir no corpo aquele *tiquim*[4], pedacinho do que aprendeu com estes, na forma como entendeu corporalmente. É o que cada um leva salvaguardado no corpo, pelo corpo pois não existe outra forma de salvaguardar saberes e fazeres dançantes que não seja dançando-os.

Nas práticas com as danças tradicionais e populares vivemos e incorporamos elementos ancestrais e vamos aprendendo, considerando aspectos da memória e da prática efetiva. Conhecendo seus guardiões ancestrais, facilitadores dos saberes, que hoje conhecemos no Ceará como Tesouros Vivos, vamos aprendendo outras formas de viver a dança, conhecendo maneira distintas de repasse e de aprendizado pelo fazer constante, a partir de como se vai aprendendo a fazer, fazendo (Souza, 2014).

Nesses últimos trinta anos, a cultura tradicional popular ganhou visibilidade no meio da juventude e de jovens artistas, sendo costumeira a presença de uma gama de festivais com apresentações em espaços públicos e a realização de atividades diversificadas como oficinas, *workshops*, rodas de conversa, terreiradas, rodas de capoeira, entre tantas outras atividades. É dentro deste movimento que percebemos os Grupos de Projeção, nessa roda cirandeira de tudo buscar aprender. Não é apenas tocar, cantar e dançar como os “nativos” (TRAVASSOS, 2004, p. 114) e/ou falar sobre eles, mas sim, fazer parte disso, do que também somos, pois é com isso que nosso corpo se comunica, sente e traduz felicidade. Concordo com Travassos quando diz

> [...] Mais do que tema de estudo antropológico, a cultura popular é um campo de experiências técnicas e estéticas. A chamada etnografia pós-

[3] Novo indicador da ONU para medir o desenvolvimento de uma nação em contraponto ao PIB.
[4] No Ceará, traduz-se por uma pequenina porção de algo bem maior.

ISSN: 2238-1112

> moderna, que nunca foi assumida seriamente pelos antropólogos, parece ter encontrado seus realizadores. Se 'a tradução antropológica não é meramente encontrar frases equivalente, em abstrato, mas aprender a viver outra forma de vida e falar outro tipo de linguagem'- [...] o movimento de que falo é um contraponto à prática do estudioso que produz textos escritos. [...] Os defensores de novos modelos de etnografia vislumbraram saídas na poesia e na performance [...]. Talvez o destino das ideias sobre novas etnografias seja frutificar em áreas especificamente sensíveis aos modos não verbais de expressão. (TRAVASSOS, 2004, 114-116).

O que quero dizer é que a prática das danças tradicionais populares, compartilhada em forma de performance com outros, configura-se um conhecimento aprendido, tendo o corpo como o território fecundo para inscrição, experimentação e manutenção do que foi ensinado, e que, apesar do que envolve tradição, retradicionalização e a recriação contemporânea dos saberes tradicionais, ela, a prática, dentro do meu ponto de vista quando penso nas questões que envolvem a imaterialidade das danças e folguedos, serve como ações vivas de salvaguarda dessas expressões brasileiras. O processo prático do saber fazer, saber dançar, não exclui outras formas de registro, também necessários, porém nenhum desses substitui o dançar.

As danças tradicionais populares se configuram como um bem cultural imaterial por ser uma forma de expressão dinâmica e processual que podem estar envolvidas como celebrações ou como manifestações cênicas e lúdicas. Com efeito, afirmo que é necessário verificar quantas danças hoje estão perdidas nesse nosso país, porque nos descuidamos de aprender seus passos, gestos, cânticos, tocar seus instrumentos, acreditando no viés de que se a razão do núcleo social comunitário que a criou não existe mais, esses elementos não importariam para mais ninguém, o que discordo.

É possível sim, a existência de outros laços sociais significativos e que são importantes para uma convivência comunitária colaborativa, em meio a um país que perde a lógica das necessidades urgentes de ensino humanitário, sobre preservação do humano e do planeta e, tudo isso é possível de ser feito, no prazer de fazer a roda cirandeira. Daí porque trago neste trabalho a dança da Cana Verde e o caso dela, especificamente, como ocorre em Fortaleza, como exemplo do que pode ser feito para, por meio do que está registrado corporalmente, mantermos essas danças tradicionais, apesar dos problemas sociais que a cercam.

ISSN: 2238-1112

3. Territórios geográficos da Cana Verde Cearense e particularidades[5]

Observando vários levantamentos sobre a Cana Verde brasileira de autores diversos como Zaide Maciel (1960), Amália Giffoni (1964), Paixão Cortes e Barbosa Lessa (1967), Cássia Frade (1985), Câmara Cascudo (1972), Aloísio Alencar Pinto (1975), percebo que musicalmente essa manifestação tem formas distintas na maioria dos estados, apesar de ter alguns fragmentos comuns.

No princípio, a Cana-verde cearense foi vista brincando nas praias do Iguape, Majorlândia (Aracati), Mucuripe e até na fronteira com o Rio Grande do Norte, em Tibau, de acordo com Florival Seraine (1978), Elzenir Colares (1978) e Aluísio Alencar Pinto (1975). Hoje, em 2021, o grupo do Mucuripe não dança mais, e o grupo do Iguape é alimentado por meio de algumas ações para continuar sobrevivendo. Aqui, utilizo-me de abordagens especificamente sobre a Cana Verde do Mucuripe, por ser considerada uma dança semidesaparecida.

Minha imersão no campo deu-se com Dona Gertrudes Ferreira dos Santos, que na época da entrevista tinha 64 anos[6], e era quem dirigia a Cana Verde do Mucuripe. De acordo com suas informações[7], a Cana Verde foi introduzida no Ceará por volta de 1919 pelo português João Francisco Simões, sendo seu sucessor Pedro Mãe Chica (popularmente conhecido como “Chico ManChico”). Depois, ela foi entregue para “Zeca Três Vêis”, este renunciando para José dos Santos, que dançava a Cana Verde desde os 15 anos. Na verdade, o grupo que chegou até nós foi comandado por D. Gerta até seu encantamento em 2014.

Até os anos 50 do século XX, os pescadores e sua Cana Verde habitavam a praia do Mucuripe. A especulação imobiliária empurrou os pescadores para o Morro Santa Terezinha, o que comprometeu não apenas suas brincadeiras, mas toda uma estrutura de vida. Porém, apesar de isso ser outra história, é importante que a dança que gostamos de fazer sensibilize para as percepções que isso tudo merece.

Além de mãe de dez filhos do Sr. José dos Santos, D. Gerta foi também labirinteira e rendeira.

[5] Dossiê da Cana Verde para o estado do Ceará, Lourdes Macena 2003.
[6] Gertrudes Ferreira dos Santos, nasceu em 3 de setembro de 1927, no Mucuripe, onde viveu até seu encantamento em 15/08/2014. Foi Tesouro Vivo reconhecido pela SECULT/CE desde 2005 e hoje encontra-se entre os *Encantados.*
[7] Entrevista à autora- documento sonoro particular (gravação –fita cassete) - Mucuripe e Iguape-1990-1992.

ISSN: 2238-1112

Fig. 1. Gerta, 2006
Fonte: Alunos da autora

Fig. 2. Gerta, 2012
Fonte: alunos da autora

Fig. 3. Bolsa rendada D. Gerta
Fonte: Foto autora

Após o falecimento do Sr. José dos Santos, a Cana Verde teve uma parada até o momento de ser reconduzida por D. Gertrudes. Perguntada sobre o significado do nome Cana Verde, ela respondeu que era devido as vestimentas verde e amarela dos brincantes que representavam a cana do caule à folha, sendo complemento de sua vestimenta o chapéu trazendo o pendão do canavial, quando as canas estão maduras no ponto de ir para o engenho.

Na realidade, essa explicação de D. Gertrudes serve como exemplo para o que Joaquim Ribeiro (1977, p. 62) ressaltou como “aclimações, localizações de temas”, tão comuns nos fatos tradicionais populares, pois podemos verificar através de alguns versos da Cana do Ceará a confirmação da referência de Ribeiro sobre a Cana Verde como espécie de bebida Minhota, produzida por vinhas doentes, por exemplo, os versos da letra da música quando diz:

> *Não vá beber, não vá se embriagar (BIS)*
> *Não vá cair na rua pra polícia te pegar. [...]*
> *(Informação sonora, doc.37, 1975)*[8]

Sendo assim, fica claro que o significado de Cana Verde para os grupos do Ceará, já não é o mesmo de antes, quando de sua entrada no Brasil, o que é compreensível diante da dinâmica cultural peculiar dessas expressões.

Primeiramente, a Cana Verde cearense foi uma espécie de bloco carnavalesco. Como diz Carvalho (2006, p. 127): “O grupo brincava, de preferência, no Carnaval. Tudo era pretexto para a festa, apesar do areal, da luz fraca e das fantasias pobres, eles queriam mesmo se divertir”. Se apresentavam de forma

[8]Cana Verde - Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, nº 37, 1975- Aluysio Alencar Pinto

ISSN: 2238-1112

simples, numa sequência de 14 cantigas puxadas pelo/pela Mestre/Mestra. Depois, a manifestação passou a se fazer presente em outras festas da comunidade, incluindo outros aspectos como o casamento matuto, realizado de forma cômica cantada (presente também na Cana do Iguape) e a figura de um rei que autoriza o início do folguedo. Assim, eles iam brincando e fazendo sua folia no bairro também no período junino, na festa de São Pedro, padroeiro dos pescadores, na festa de Nossa Senhora da Saúde, padroeira do Mucuripe, e até no ciclo natalino e dia de Reis. Boa parte dessas apresentações ocorriam na própria colônia, em frente à Igreja de São Pedro e/ou nas praias do Mucuripe e Iguape. Posteriormente, os grupos foram se adaptando às mudanças socioculturais de suas comunidades e a Cana Verde passou a estar presente no circuito da cidade, a partir das oportunidades que o planejamento cultural governamental possibilitava (ou não).

Quando me encontrei com a Cana Verde de Dona Gerta pela primeira vez e quis saber como efetivavam seus ensaios, ela disse que o grupo ensaiou muito tempo numa casa desocupada pertencente ao cunhado do “Zeca Três Vêis”. No entanto, naquele momento eles estavam sem lugar para brincar, ensaiar. A Cana Verde reunia-se na cozinha de sua casa e nesse espaço de mais ou menos 2m x 3m preparavam a brincadeira. Nossa equipe não entendeu como eles conseguiam se movimentar num espaço tão pequeno. Por isso que digo que a defesa do território, do lugar onde vivem essas comunidades, é vital para manutenção e salvaguarda dessas expressões culturais. O que ocorreu nestes últimos 50, 60 anos com a Cana Verde, o Coco, o Fandango e o Pastoril do Mucuripe, depois que os pescadores tiveram que sair da zona praieira e foram empurrados para o Morro Santa Terezinha, é um dos maiores exemplos disso. Assim como a Cana Verde, a vida social e cultural dos pescadores e seus familiares sucumbiram/sucumbem em meio às demandas que nunca se resolvem. Essas brincadeiras fortalezenses foram, pouco a pouco, desaparecendo no âmbito dos grupos sociais que possuiam legado ancestral familiar.

De acordo com tudo o que li e vi, creio que é exatamente no item personagens que se inicia as grandes diferenças entre a Cana-Verde do Ceará e as de outros estados. É provável que em nenhum outro lugar a Cana-Verde tenha personagens definidos e uma história a ser representada por meio da brincadeira como ocorre na Cana-Verde cearense.

ISSN: 2238-1112

No imaginário de D. Gerta, a Cana Verde representa um pedido de casamento como ocorria na época medieval, em que as filhas já estavam prometidas. Esta, por sua vez, como tem o seu amado, pede à mãe, ao pai, ao irmão, mas ninguém libera para ela ficar com ele. Então, ela apela para sua majestade, que libera o casório. Diante da permissão do Rei, é feita uma grande festa dançante que é a Cana Verde. Os personagens são: o Rei, vassalos, padre, sacristão, a noiva Maria Culodina (Claudina), que dança ao lado do Rei, a mãe, o pai e o irmão da noiva e os convidados, que formam os cordões. Quem faz o noivo geralmente é a mestra da Cana. Fica na ponta (cabeça de fila) do cordão masculino, e é quem tira os versos principais para os demais repetirem. É importante dizer que, no princípio, a Cana Verde Cearense era dançada somente por homens, posteriormente, as mulheres foram ocupando seus personagens e, inclusive, chegando a fazer papéis masculinos se necessário, como ocorria com D. Gerta que fazia o noivo *Manuel da Balaiada.*

Fig. 4. Rei e Vassalos. Fonte: Foto autora e alunos

Fig. 5. Brincantes Fonte: Foto autora e alunos

D. Gertrudes nos falou que a Cana-verde procura mostrar “o casamento no canavial”. De certa forma, esta explicação nos dá uma noção da estrutura da apresentação da Caninha. Assim ela se expressou:

> Naquela época, pra gente possuir um esposo tinha que falar com sua Majestade. Pois é isso que mostramos. O Rei fica no centro, para que na hora em que o moço (noivo-mestre) for pedir a moça (noiva que fica ao lado

ISSN: 2238-1112

> do Rei) em casamento, os pais não dão, os irmãos não dão, quem dá a licença é a Majestade, o Rei [Informação verbal].[9]

Então é isso: no imaginário, a brincadeira representa o pedido, a licença e a festa do casamento da Maria Culodina (Claudina) com o Sr. Mané da Balaiada. A parte mais longa, segundo D. Gerta era a do sacristão, porém não localizei nenhum resquício dela.

Poucos autores fazem menção à indumentária da Cana-verde em outros estados. Para ser mais precisa, apenas Amália Giffoni (1964) aborda este aspecto, descrevendo a indumentária da Cana-verde simples do interior de São Paulo[10]:

A indumentária da Cana Verde cearense, no entanto, possui estética, no geral, que lembra aqui e ali, o colonizador português, com algumas variantes. As cores predominantes são o verde bandeira e o amarelo ouro, com detalhes em vermelho. Como já falei, as minúcias abaixo referem-se ao momento do registro no dia em que o fiz, de acordo com as informações de D. Gertrudes. Eis, na íntegra, a vestimenta de todos os participantes:

Rei: espécie de casaca tradicional, usada com uma Braga (calção até o joelho), de cetim ouro ou lamê. Camisa branca por dentro da casaca, faixa larga na cintura, capa de veludo vermelha ou azul, espécie de cetro cheio de pedrarias na mão, coroa, lembrando a usada por D. Pedro II. Segundo Colares (1978), no Iguape, o Rei usava roupa no estilo Luís XV, toda brilhosa.

Fig. 6. Rei e vassalos. Fonte: Mazé filha D. Gerta

[9] Documento Sonoro em fita cassete. 40min. gravado na Casa de D. Gerta.
[10] GIFFONI, obra citada, p.93.

Mastro do Rei: artefato de madeira enfeitado com fita amarela e verde com um grande laço na parte de cima, representando um pé de cana. Noiva (Maria Culodina – Claudina): Vestido de noiva comum. Padre: veste-se como os demais brincantes, só que acrescentando uma estola por cima da roupa. No Iguape, ele se veste de batina de padre. Noivo: (Manuel da Balaiada) Também se veste como os brincantes, acrescentando apenas uma faixa verde, diagonal, por cima da camisa. Príncipes: mesma vestimenta que os brincantes só que no lugar do chapéu eles usam uma coroa, e uma capa por sobre os ombros. No Iguape, eles se vestiam com roupas da corte portuguesa no Brasil. Vassalos: usa a mesma roupa do cordão só que um carrega o estandarte da cana e o outro, a bandeira. Brincantes dos cordões (família dos noivos): Homens – **Roupa** – calça verde tipo braga bombachinha, camisa amarela de mangas compridas, lenços com estampas floridas no pescoço, sendo a calça, a camisa e o lenço de cetim ou seda laquê. Variante no Iguape: calça verde comum, camisa amarela de gola e punhos verde, com lenço verde na mão. **Sapatos –** congas brancas com meias vermelhas. No Iguape, usa-se as meias brancas. **Chapéu –** cobertos com cetim verde, com aljôfares, brilhos, espelho, pena de pavão e um laço amarelo; feito com dois tipos de conta: uma pequenininha que cerca o espelho e outra maior para dar outra volta, dando grande beleza; quanto mais enfeitado, melhor. **Faixa** – na cintura tem uma faixa vermelha com franjas amarelas na ponta.

Adereços – **Bandeira** – Representa o pendão da cana, e o papagaio, que é o símbolo da Cana-Verde. Quem dança com ela é um dos vassalos próximos ao Rei. É de cetim branco, sendo o papagaio todo bordado ou aplicado. **Estandarte** – também é de cetim branco, ou verde. Nele tem os pezinhos de cana e a época que estão brincando, bordado, pintado ou aplicado. É usado por outro vassalo. **Pandeiros** – enfeitados com fitas e pintados, quanto mais brilho, melhor. Antigamente era feito de lata de doce, onde eles abriam buraquinhos nas laterais para colocação de moedas ou tampinhas de níquel amassadas. À medida que foram tendo acesso a outras tipologias no comércio, foram substituindo pelo mais prático e bonito segundo eles.

ISSN: 2238-1112

Fig. 6. Brincantes, vassalo e bandeiras. Fonte: Mazé filha D. Gerta.

A música da Cana Verde (as cantigas, como eles chamam) já é conhecida e os brincantes cantam de cor. Às vezes improvisam um ou dois versos, porém, percebemos que o conteúdo musical já é decorado por todos. Os ritmos predominantes são marcha, xote e rojão[11]. A estrutura musical é estrofe-refrão, sendo dividida em várias partes, onde cada parte tem um ritmo e um refrão diferente, contendo várias estrofes. A música é tirada sempre pelo mestre e repetida em coro pelos brincantes. Os instrumentos musicais são: o violão, o cavaquinho, bandolim, surdo e pandeiro.[12]

A parte coreográfica brincante da Cana Verde cearense ocorre entre dois cordões (filas, fileiras) onde, em uma fila ficam os personagens masculinos e em outra os femininos. Ao centro ficam o Rei, ao lado dele a noiva Maria Culodina, dois Príncipes e Vassalos. Os passos básicos acompanham os gêneros rítmicos marcha, xote, rojão e/ou baião. Como elementos coreográficos, foram vistos além dos passos básicos, giros, contra giros, movimentos dos cordões em serpentina, em roda, avanço e recuo dos cordões e/ou de personagens durante sua encenação.

Infelizmente, tudo o que aprendi com D. Gerta e seu grupo já não existe mais no Mucuripe. Entretanto, cada detalhe pulsa em meu corpo, salvaguardado

[11] Rojão: marcha de andamento bem vivo e rápido. Segundo Cascudo pode ser também: trecho musical tocado por viola ou rabeca entre um verso e outro dos cantadores nordestinos (1910), duração medida, estilo de cantoria, cadência, ritmo de velocidade (1918) – CASCUDO, 1972, p. 787.

[12] Indicamos para ouvir o CD Ispinho e Fulô disponível em http://www.digitalmundomiraira.com.br/Miraira/ProducaoMusical/Cd01/faixa_03.php

ISSN: 2238-1112

vivamente nos diversos corpos do Miraira na forma como vi, vivi, senti, dancei, continuo dançando e promovendo dançar.[13]

Considerações

Hoje, em 2021, os pescadores do Mucuripe ainda perdem seu mar e sua praia para a especulação imobiliária. A Cana Verde perdeu sua Mestra e aos poucos nosso estado vai deixando ir embora as brincadeiras e expressões tradicionais que deveria salvaguardar. Uma delas, a Cana Verde, está em mim, em meu corpo instalada, neste território sensível que dela se enamorou e teima em deixá-la viva em outros corpos, brigando pelos espaços que precisamos ocupar. Continuar dançando Caninha é salvaguardar seus elementos e fazê-los conhecidos pela juventude. Por meio do dançar a Cana é possível, além de salvaguardar passos, gestos e músicas, envolver os jovens com todas as implicações que os coletivos dessas brincadeiras sofreram e vêm sofrendo, colocando em destaque a forma como grupos populares, formados pela juventude local têm mantido aspectos dessas danças, inclusive como forma política emancipatória e reinvidicatória.

A Cana Verde Cearense tem relações com nosso estado em vários atravessamentos históricos e destaca o corpo do pescador que luta de forma invisível contra a especulação imobiliária no litoral, que, além de dificultar seu sustento, cria dificuldades para o seu festar. A Cana Verde sofreu interferências governamentais e foi aos poucos perdendo as conexões com as razões sociais que sempre as motivou, não apenas a perda dos parentes queridos, mas também pelo fato da pressão de negação e de invisibilidade sofrida, além da crescente violência que hoje interfere nas comunidades. Apesar de todas as perdas, seus elementos cênicos, sociais e sentidos continuam vivos em outros corpos criando diversas relações afetivas e sociais pelos e nos grupos que a fazem.

Lourdes Macena
IFCE campus Fortaleza
lumacena@ifce.edu.br
Dra. em Artes, profa. de Teatro e Cultura Popular
e Danças tradicionais populares,
coordenadora PPGARTES, Diretora do Grupo Miraira,
líder do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada.

[13] Para ver coreografia, música, fotos, video sugiro ver http://www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-tradicionais/

ISSN: 2238-1112

Referências:

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro,** 3ª edição. RJ; Edições de Ouro – Tecnoprint gráfica S. A. 1972. 930p. pp. 232-233.

CASCUDO, Câmera. **Literatura oral no Brasil***.* 3ª. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

CASTRO, Zaide Maciel de. **Danças do Norte e do Sul.** Rio de Janeiro: Organização Técnica de Educação Física Ltda. 1960. p. 49

CARVALHO, Gilmar. **Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará**. Fortaleza: Secult/CE, 2006.

COLARES, Elzenir. **Manifestações do Folclore Cearense.** Fortaleza: Gráfica Secretaria de Indústria e Comércio. 1978. Pp. 23 a 25

CORTES, Paixão e LESSA Barbosa. **Manual de Danças Gaúchas**. 3ª edição. São Paulo: Irmãos Vitale Editores – 1967 – p. 19.

CUPERTINO, Kátia. **As múltiplas aprendizagens da dança no e como contexto artístico-educativo do grupo Aruanda**. Belo Horizonte, 2020. 276f. Tese. (Doutorado em Educação) PUC Minas, Belo Horizontes, Brasil, 2020.

FRADE, Cássia. **Guia de Folclore Fluminense**. RJ: Presença Edições. 1985. p. 49

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia – saberes necessários a prática educativa.** São Paulo: Paz e terra, 1996.

ISPINHO E FULÔ: **Música Folclórica Cearense**. Cana Verde. Mestra Gerta (saber ancestral comunitário - detentora). Grupo Miraira IFCE (intérprete-conjunto regional). Fortaleza: CEFET/CE, 1999. [Compact Disc].

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Aprendizaje Situado. Participacíon Periférica Legítima.** Universidad Nacional Autônoma de México. 1991.

MERLEAU- PONTY, M. **Fenomenologia da percepção** (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Texto original publicado em 1945). 1994.

SOUZA, M. Lourdes Macena

SOUZA, M. Lourdes Macena. **Danças populares tradicionais em abordagens estéticas, memória e tensões políticas**. In: Thiago Silva de Amorim; Marco Aurélio da Cruz Souza; Ana Macara. (Org.). Saberes-fazeres em danças populares. 1a.ed. Salvador: Anda Associação nacional de pesquisadores em dança, 2020, v. 8, p. 74-86.

Tempo de amor e flor para quem sabe salvaguardar afetos. In: Lourdes Macena, Adriano Souza e Aterlane Martins. (Org.). XII Encontro Mestres do Mundo: Tempo de amor e flor para quem sabe salvaguardar afetos. 1a.ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019, v. 1, p. 12-18.

SOUZA, M. Lourdes Macena. **Mestres, saberes e vida real: reflexões necessárias para ações de salvaguarda**. In: CASTRO, Simone Oliveira de.; SOUZA, M. L. M. (Org.); CARVALHO, G. (Org.). (Org.). X Encontro Mestres do Mundo, Mestras e Mestres da Cultura Popular Tradicional: Saberes para todos os tempos. 1a.ed. FORTALEZA: Instituto Sociocultural e Artístico do Ceará, 2018, p. 220-231.

SOUZA, Maria de Lourdes M. de. **Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor.** 2014. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2014. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/JSSS-9GFHGX

STRAZZACAPPA, M. **A educação e a fábrica de corpos: a Dança na escola.**

SERAINE, Florival. **Folclore Brasileiro – Ceará**. RJ: MEC – FUNARTE. 1978. p. 28.

PINTO, Aloísio Alencar. **Documentário sonoro do Folclore Brasileiro** nº37. contracapa do disco.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular**. In:

TEIXEIRA, J. Gabriel; GARCIA, M. Vinícios; GUSMÃO, Rita, et. al. (org.). *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização.* Brasília: ICSUnB,

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Entre lanças, guiadas e flechas: Novas guerras, antigas batalhas e fantasias resguardadas

Rayana Santana (UFPE)
Maria Acselrad (UFPE)

Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este artigo vem compartilhar discussões levantadas pela pesquisa *Entre lanças, guiadas e flechas: as guerras dançadas nas ruas, nos palcos e nas salas de aula*, vinculada ao grupo *PISADA - pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia*[1], cujo objetivo é o de produzir reflexões etnocoreológicas, pedagógicas e artísticas a partir de um estudo comparativo entre Caboclinhos e Maracatus de Baque Solto, manifestações presentes na Zona da Mata Norte de Pernambuco, considerando as relações agonísticas ali performadas e vivenciadas no cotidiano. *Entre-la(n)çada* pela pandemia do Covid-19, a pesquisa teve que adaptar-se, bem como as tradições aqui em foco, uma vez que se instauraram novas guerras, vieram à tona antigas batalhas e as fantasias tiveram que ser resguardadas.

Palavras-chave: ANTROPOLOGIA DA DANÇA. CABOCLINHOS. MARACATU DE BAQUE SOLTO. DANÇA. GUERRA.

Abstract: This article shares discussions raised by the research *Between spears, guides and arrows: wars danced in the streets, on stages and in the classrooms*, linked to the group *PISADA - interdisciplinary research in dance and anthropology*, whose objective is to produce ethnochoreological, pedagogical and artistic reflections from a comparative study between Caboclinhos and Maracatus de Baque Solto, manifestations present in the Zona da Mata Norte of Pernambuco, considering the agonistic relations performed and experienced in daily life. In between by the Covid-19 Pandemic, the research had to adapt, as well as the tradition in focus here, as new wars were established, old battles surfaced and the fantasies had to be sheltered.

Keywords: ANTHROPOLOGY OF DANCE. CABOCLINHOS. MARACATU DE BAQUE SOLTO. DANCE. WAR.

[1] O grupo PISADA, coordenado por Maria Acselrad tem como objetivos ampliar e aprofundar os estudos em dança sob uma perspectiva antropológica, aproximando o conhecimento científico dos saberes populares e tradicionais relativos ao corpo e à dança, dando voz às perspectivas de fronteira, entre a antropologia e a dança, em diálogo com artistas, docentes e brincadores.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

1. Introdução

Com as atividades do grupo *PISADA - pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia*[2] iniciadas em 2019 e do projeto de pesquisa a ele vinculado *Descoreografia: danças de guerra, luta e combate - resistência e enfrentamento através da dança*[3], dedicado a refletir sobre a relação dança e guerra, expressa de forma estética, e também de forma ética, surgiu a oportunidade de um Projeto PIBIC em 2020, do qual este artigo é um dos resultados. *Entre lanças, guiadas e flechas - as guerras dançadas nas ruas, nos palcos e nas salas de aula* vislumbrava, inicialmente, produzir reflexões teóricas e *observações dançantes* que resultassem em uma criação artística e em um estudo comparativo a partir das relações agonísticas observadas nos Caboclinhos e nos Maracatus de Baque Solto, sobre o lugar das danças populares e tradicionais na sociedade, suas formas de expressão, transmissão e performance.

A partir de levantamento bibliográfico sistemático das produções acadêmicas recentes, previsto nas ações da pesquisa, neste artigo buscamos destacar os autores mais expressivos da produção etnográfica ligada ao nosso recorte sobre os caboclinhos, tais como Acselrad (2019) e Santos (2009), e sobre o maracatu de baque solto, tais como Amoras (2018), Chaves (2008), Esteves (2016) e Santos (2008; 2006) e, com eles, entretecer um diálogo que envolveu também interlocutores diretamente ligados às tradições aqui em foco.

A pesquisa tinha como base uma abordagem etnocoreológica, o que significa que ela se daria a partir de "trocas centradas na dança" (BEAUDET, 2017), por meio de uma antropologia da dança - que dança (ACSELRAD, 2019), ou seja, que reflete de forma encarnada sobre abordagens que constroem grafias por meio de corpos que se movimentam no espaço através da dança (CITRO, 2012). *Entre-la(n)çada* pela pandemia do Covid-19, no entanto, a pesquisa teve que adaptar-se, buscando alternativas, espaços de frestas e ressignificações do campo, bem como as tradições populares também o fizeram com suas práticas, uma vez que se

[2] Para acessar o espelho no CNPQ: dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4362172255045619

[3] Contemplado no Edital de Apoio à Pesquisa em Criação Artística (2019-2020) da PROExC/UFPE, este projeto foi uma oportunidade de pensar ações descoreográficas a partir do conceito de *desc*oreografia traçado por ACSELRAD (2019) em cruzamento com o de *coreografia* LEPECKI (2010), culminando em uma videodança, com perspectiva futura de performance presencial.

ISSN: 2238-1112

instauraram novas guerras, vieram à tona antigas batalhas e as fantasias tiveram que ser resguardadas.

Grada Kilomba (2019) ao refletir sobre quem está autorizado a falar, sobretudo que fala é legitimada, praticada, estudada e escutada no contexto acadêmico, afirma que “elas/eles têm fatos / nós temos **opiniões**; elas/eles têm conhecimento / nós temos **experiências**” (KILOMBA, 2019:52 grifos nossos), o que representa "uma hierarquia violenta que determina *quem pode falar*”. Pode-se perceber o quanto esta ideia encontra-se incorporada ao próprio discurso nativo, ao não serem reconhecidos seus lugares de importância perante os saberes acadêmicos. Por isso, chamamos atenção aqui para os três interlocutores desta pesquisa, Jeane Ferreira, Aguinaldo Roberto da Silva e Eliel Fernando, que mesmo mostrando-se um tanto desacreditados em relação à relevância de seus discursos diante de outras fontes de pesquisa já consagradas, reconhecem assim como nós a importância dos saberes tradicionais estarem em diálogo com a academia e suas epistemologias, na medida em que permitem também a promoção de ações de descolonização da ordem eurocêntrica do conhecimento aliado ao lugar do corpo, em coerência aos saberes afro-indígenas cujo corpo possui lugar privilegiado. De acordo com Mattos,

> [...] a lógica pressuposta em nossa maneira de pensar por categorias e disciplinas, por separação, fixação e quantificação entra em choque com um pensamento do corpo em movimento, um pensamento da dança marcado pelo contínuo, pela transformação e pela multiplicidade. (MATTOS, 2020:6)

2. Caboclinhos ou *cabocolinho*

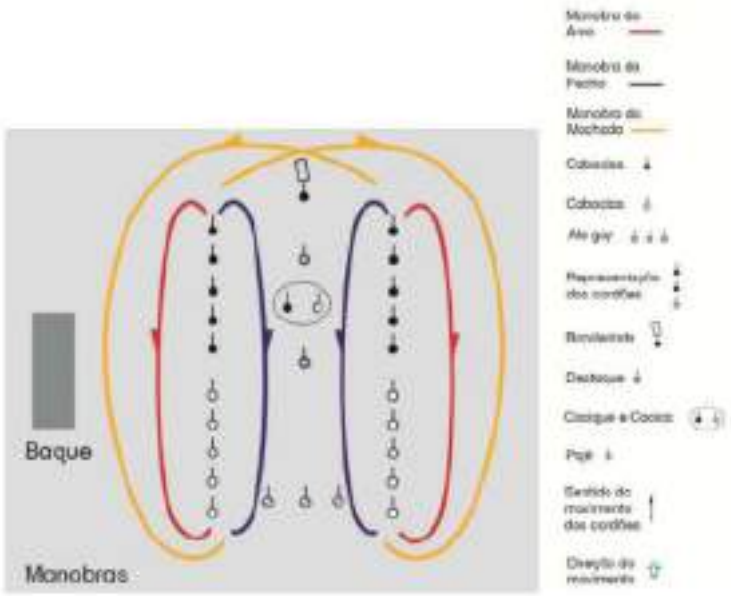
Caboclinho, ou *cabocolinho*, como nossos interlocutores, geralmente, pronunciam, representa uma imagem acústica da tradição (SANTOS, 2008), refere-se à dança, à música, à agremiação popular, aos integrantes e à brincadeira. Associada à jurema, religião de *motriz*[4] afro-indígena, é protagonizada pela figura dos Caboclos “conjunto de entidades espirituais que passou diretamente do mundo real para um mundo mítico, através do encantamento, ou seja, sem conhecer a experiência da morte” (PRANDI, 2001 *apud* ACSELRAD, 2019), onde “dançar é a

[4]Compreendendo a multiplicidade das *matrizes*, no sentido das origens, o conceito parece insuficiente quando observamos a complexidade das práticas culturais performativas, sendo mais condizente o conceito de *motrizes*, tal como apresentado por Ligiéro (2011).

forma que eles têm de se fazer presentes. É quando as forças das dimensões, visível e invisível, se atravessam" (ACSELRAD, 2019:8).

O resguardo de sete dias, sem relações sexuais, é indispensável para viver a tradição, sobretudo no que diz respeito à realização da *caçada do bode*, ritual de preparação que só acontece em Goiana, cidade situada na Zona da Mata Norte de Pernambuco, do sábado para o domingo de carnaval, onde uma oferenda é feita aos caboclos de forma a "liberarem a colheita do ano" e para que os integrantes da tradição possam obter cura e proteção, sobretudo no período do carnaval. As fantasias oficiais do ano só são vestidas depois que "colhem", ou seja, depois de fazerem a oferenda.

Organizados em cordões, os *caboclos* que os compõem são conduzidos pelos *puxantes*, ou *mestres*. Entre tais fileiras estão o *bandeirista*, que carrega o estandarte, o *caboclo destaque* seguido pelo *casal de caciques,* o *pajé*, fechando com a *ala gay* ou *ala da diversidade* (ACSELRAD, 2019). Tal composição se move em conjunto, no espaço, em *manobras*, categoria nativa para dança, evocando movimentos de guerra por meio de avanços e recuos, de acordo com o andamento da música tocada pelo *baque*, realizando passos que nem sempre têm o nome ou levam o nome dos *toques*.



Representação gráfica de Manobras In: ACSELRAD, 2019.

Os gaiteiros, cujo instrumento - a gaita - é protagonista na melodia do caboclinho, buscam "tocar os dançarinos através de sua música [...] tocam com sua melodia o corpo dos dançarinos. E ao fazerem isso, tocam também para os

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

caboclos" (ACSELRAD, 2019:6). O *baque* é composto, geralmente, por uma *gaita*, responsável pela melodia, por um *tarol/surdo*, que atua como guia para o baque, um ou dois *caracaxás*, par de chocalhos de latão, alguns também usam *o atabaque*, para tocar o ritmo intitulado *macumba*, e *o caixa*, adotado por poucos caboclinhos, através do qual percebe-se uma aproximação com o padrão rítmico do caixa presente também do maracatu de baque solto (SANTOS, 2009). A *preaca*, arco e flecha cujo estalido produz um som característico, não é considerada parte do baque, mas da *manobra*, isto é, da movimentação do *cordão* de dançarinos.

Os *toques*, ou gêneros musicais, são praticados geralmente nesta ordem: *guerra*, quando os instrumentos chegam um por um até executarem a guerra propriamente dita, e quando o passo da *tesoura* é dançado a fim de "cortar algumas coisas"[5], até o tarol indicar a mudança para o *perré*, ritmo de andamento lento, seguido pelo *baião*, de andamento mais cadenciado, e por fim, a *macumba*, ritmo de maior adesão entre os dançarinos, e quando costumam acontecer as incorporações.

Jeane Ferreira, aos 5 anos de idade, começou a integrar a brincadeira no Caboclinho Cahetés de Goiana de seu tio, um grupo fechado, geracional, ou seja, quem era de fora da família não podia fazer parte. Poucos anos depois seu pai, Mestre Nelson, fundou o Caboclinho União Sete Flexas de Goiana, que por não ter uma sede espaçosa ensaiava na rua e com isso permitiu que as pessoas que gostassem da brincadeira também pudessem participar, influenciando assim outros caboclinhos a se abrirem para participação. Em 2019, foram campeões na categoria Especial do Concurso de Agremiações, Mestre Nelson adoeceu de um câncer que o levou a falecer no mesmo ano e hoje, realizando o sonho do seu pai, Jeane é Mestra:

> *Ao ouvir 'não deixe meu sonho ir embora', eu não podia deixar um sonho, uma vida, ir embora com outra vida, é o meio que eu tenho de manter meu pai próximo a mim e de ele ter orgulho de mim, de onde ele está, no plano superior, de ver que a tribo dele está erguida. E aí que eu levo o meu sonho que é o sonho do meu pai. (Jeane Ferreira, 2021)*

O cruzamento das bandeiras entre grupos de caboclinhos que se encontravam nas ruas sempre foi considerado essencial para consubstanciar a paz, caso contrário a agressão física entre eles era inevitável, como certa vez aconteceu entre dois grupos de Goiana, presenciado por Jeane, que era criança e dançava na

[5] Ver ACSELRAD (2019:123-124).

ISSN: 2238-1112

época, custando a uma das participantes um profundo corte nos lábios, ao disputar com um rapaz da tribo rival.

Segundo ela, "a *guerra* é a forma que a gente tem de disputar o que a gente tá passando naquele momento, é como se a gente tivesse liberando ela dançando, e não agredindo, eu acho que a gente dançando a gente se sai bem melhor", e assim, defende que se você tem inimigos, deve enfrentá-los através da defesa e não do ataque "sabendo quem eu sou, pedindo aos meus deuses e aos meus orixás, sou filha das matas legítima, peço pra acabar com essa violência".

Alguns grupos da Zona da Mata também tocam a *sambada*, ou *pisada*. "Pela malemolência do corpo que a gente tem lembra um samba mesmo" e "porque a dança é pisando", explica Eliel Fernando, porta estandarte do Caboclinho Tupinambá de Goiana, que luta pela continuidade da tradição da pisada, ritmo típico de Goiana, mas que por ser proibido de ser dançado no Concurso das Agremiações Carnavalescas, somado ao virtuosismo da movimentação, vem gerando um desinteresse nas novas gerações, comprometendo seu processo de continuidade. "Eu tenho pra mim como uma dança de guerra, preparamento de tudo, de ir pra luta", completa Eliel, ao descrever o ritmo, tocado ainda hoje, nos ensaios e durante a caçada do bode, quando os caboclos através de sua performance e incorporação *pisam* e lutam com suas próprias flechas desafiando um ao outro para a dança.

3. Maracatu de Baque Solto

> *Por que o caboco de lança e o maracatuzeiro são tão criticados? Porque são negros, pobres, analfabetos, desempregados, cortadores de cana. Então quem faz o maracatu é isso. Gente que só tem o dia e a noite que deus deu, mas somos esses povo, esses guerreiro, esses caboco de lança guerreiro que traz a maior fantasia, o maior brilho que brilha não só o município, a cidade dele, mas o Estado, país e mundo. Então é esse povo guerreiro, com a mão cheia de calo que leva o maior brilho pra o mundo inteiro. (Aguinaldo Roberto da Silva, 2021)*

Há duas brincadeiras chamadas *maracatu*: *de baque virado*[6], cujo baque é composto por um conjunto percussivo de, aproximadamente, trinta alfaias, mineiros, tarol, gonguê, organizados em torno de terreiros de candomblé do Recife; e o *de baque solto*, objeto de estudo desta pesquisa, que de acordo com alguns mestres "refere-se ao ritmo instrumental (percussão e sopro), cujo andamento -

[6] "'Virado' diz respeito ao ritmo tocado pelos maracatus e que virar o baque é dobrar as batidas de vários instrumentos tocando simultaneamente" (SANTOS, 2006:3)

muito rápido - é parecido com o galope de um cavalo" (SANTOS, 2006:30), possui um conjunto menor de instrumentos[7] que compõem o *terno*, unidade musical que integra instrumentos de sopro, vozes, além do apito do mestre, o surrão dos caboclos de lança e os chicotes das burricas (*Ibidem*), acontecem na Zona da Mata Norte de Pernambuco, região marcada pela cultura da cana de açúcar, sendo também conhecido como *maracatu rural*.

Aguinaldo Roberto da Silva, um dos nossos interlocutores desta pesquisa, Mestre do Maracatu Leão de Ouro de Condado e filho de Mestre Biu Alexandre, começou a brincar no Maracatu Leão da Floresta aos 15 anos de idade. Na mesma época, seu pai havia abandonado a família e por isso teve que "cair na palha da cana logo cedo", junto ao seu irmão, para ajudar a mãe.

> *Mas como pai brincava maracatu e eu era criança quando ele brincava de caboco, a gente morava no Engenho São Bento, e aí bateu essa vontade porque eu achava aqui muito bonito, aquelas fantasias, as baianas com aqueles vestidos, o terno que chama muito a atenção da gente, a pancada dos instrumentos, os instrumentos de sopro também, as marchas, samba, galope, o corte do apito do Mestre... então é uma brincadeira que chama muito a atenção da gente. (Aguinaldo Roberto da Silva, 2021)*

As posições das personagens no maracatu estão de acordo com as funções que desempenham. Marcadas por uma hierarquia, carregam juízos de valor, de prestígio e de vantagem. A côrte dança protegida, pelas outras figuras, no centro, composta pelo *rei*, a *rainha*, a *dama do buquê* e a *dama do paço*, sendo esta última a única responsável por pegar a boneca *calunga*, protetora do maracatu. Os c*aboclos de pena*, ou *arreiamá*, simbolizam a paz da brincadeira. Costumam dançar acompanhados de duas índias, formando assim um trio que dança "para arriar o mal", ou afastar o mal, os perigos e infortúnios. Os personagens sujos de graxa, m*ateus* que vem à frente carregando uma bexiga de animal e um sino nas costas, a *burra* e a c*atita*, são caricatos e comuns a outras tradições como o cavalo marinho e o bumba-meu-boi. A *catita* surgiu em uma época que não havia apoio estatal ou federal, o que levava o maracatu a sair de porta em porta nos engenhos, com a catita na frente, perguntando às pessoas se queriam que o *brinquedo*[8] se

[7] Ver SANTOS (2006) p. 31.

[8] Segundo Aguinaldo, *brinquedo* **"***é exatamente, é uma coisa que eles tão brincando, é uma brincadeira, vamo brincar hoje? Vamo. Aquilo é mais um trabalho do que uma brincadeira, tá ali no bar bebendo pode ser uma brincadeira, mas o que a gente passa pra manobrar uma brincadeira, administrar uma brincadeira e aonde tem dinheiro, mesmo que seja pouco o cachê mas ele vai receber, e se a gente errar qualquer pessoa ali o presidente pode reclamar. Tem gente ali que acha*

ISSN: 2238-1112

apresentasse alí. Em caso afirmativo, ela pegava o dinheiro, pendurava na bandeira, e quando os donos da casa estivessem distraídos roubava uma panela, às vezes quente, de carne, feijão, arroz, peixe, ou o que tivesse, saindo às escondidas por dentro dos matos. Quando finda a apresentação compartilhava a comida roubada por dentro das canas. As *baianas* dançam no centro do cortejo com longas saias rodadas. O *mestre*, seguido pelo *contra-mestre*, além de chefiar o maracatu, improvisa as *loas* e orienta as *manobras*. Cada cordão, nas laterais, é introduzido por um *caboclo puxador de cordão*, seguido por dois c*aboclos boca de trincheira*, mais cinco c*aboclos de lança*, e no final vem a *orquestra*, isto é, o *terno*.

> Um caboclo de Maracatu, ele é protetor de uma orquestra que toca com a sonoridade da antiguidade, ele dança pra distrair seu público, brinca pra defender sua terra, veste-se de guerreiro, se pinta, muda seu cotidiano e conforta lutas ancestrais (Mestre Dedinha, poeta do Cambindinha In: IPHANGOVBR, 2020)

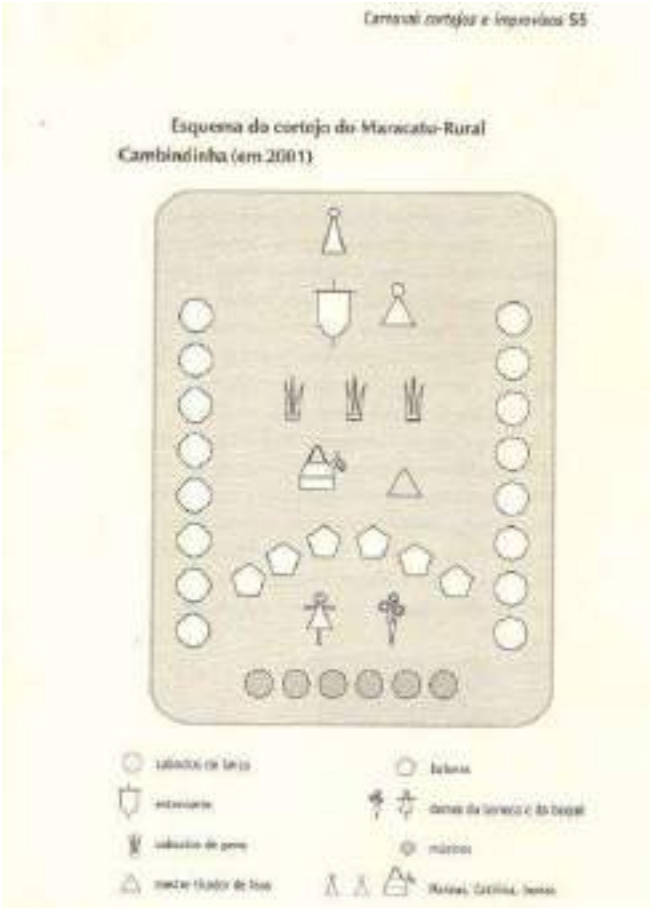


Ilustração das posições do Maracatu Rural In: AMORIM, 2002 *apud Dossiê Maracatu Rural, IPHAN*, 2013:134

que não é um trabalho, mas a gente tem que prestar atenção ali, se vacilar vai ser reclamado. Junta tudo isso e é o brinquedo" (Aguinaldo Roberto da Silva, 2021).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

> Na manobra, os caboclos de lança formam dois cordões, também chamados de *trincheiras*, que envolvem o miolo [...]. [O] Maracatu move-se rapidamente em diferentes sentidos, finge que vai para um lado e sai para outro. Os movimentos da manobra são como uma "estratégia de guerra que faz que vai para um lado e vai pro outro," de acordo com Biu Alexandre. (CHAVES, 2008:25)

Há uma noção de resguardo muito importante entre os folgazões, que diz respeito, por exemplo, a passar quinze dias sem relação sexual, contato, e até mesmo em pensamento, deve-se evitar dormir junto, além do cuidado com o que vai comer, evitar bebida alcoólica, preparando-se assim para brincar os três dias de carnaval sem o risco de ofender o brinquedo. Aqueles que não obedecem ao resguardo, pela norma do brinquedo, se fantasiam, mas não podem ser considerados caboclos ou *cabôcos*. Dentre os infortúnios, o carro pode quebrar, o mestre pode adoecer, ter briga dentro do maracatu ou acontecer algo que o "tire do eixo", o que segundo Aguinaldo pode ser considerado uma dimensão da guerra.

A guerra era parte da atmosfera do *tempo antigo* da brincadeira, que acontecia para além do período carnavalesco, envolto por episódios de violência física, até mesmo fatal, os folgazões eram movidos por um espírito da rivalidade. A rivalidade, porém, não é finda naquele tempo, se estende, se adapta e se expressa até hoje, de muitas formas. O Concurso de Agremiações Carnavalescas é um dos contextos onde essa rivalidade entre maracatus, e também entre caboclinhos, se expressa através da competição, aderindo às normas e noções estéticas criados pelos órgãos públicos do Estado e que determinam como devem ser as *manobras*, as *evoluções* e as fantasias, operando assim como mecanismos homogeneizadores ao promoverem um processo de espetacularização das tradições a fim que torná-las produto de fácil digestão para aqueles que são de fora da brincadeira. É como afirma Fabinho, sobrinho de Aguinaldo: "[...] é sempre destruir a coisa para ser algo popular [...] Não é popular, vamos assumir! É uma coisa de negro e de índio, fato. Tem dono." (Fabinho In AMORAS, 2018:66)

4. Entre lanças, guiadas e flechas

Climério de Oliveira Santos, professor, etnomusicólogo e autor dos livros *Batuque Book Caboclinhos* e *Batuque Book Maracatu*, refere-se ao momento em que as tradições se concretizariam, isto é, quando tomam as ruas, como *performance*, e não como apresentação, pois dentro delas também habitam

instantes de silêncio, pausas e conversas, constituintes das manifestações assim como os momentos que antecedem e sucedem suas culminâncias.

As performances do maracatu são os *ensaios*, quando os integrantes se reúnem para ensaiar e disputar entre si, as *sambadas*, que acontecem nos terreiros e nas sedes das agremiações fora do período carnavalesco (ESTEVES, 2016), são encontros onde duas agremiações se enfrentam.

> O Samba, além de ser um dos estilos poéticos do Maracatu, improvisado em seis ou dez linhas, se liga a sentimentos e atitudes diante da brincadeira: gostar, brincar, dançar, lutar, responder verso, beber, farrar, fazer resenha (fazer gozação), se interessar, observar, curtir, aprender, etc. [...] Muitos movimentos, danças e lutas acontecem somente na sambada (ou em momentos de espera/descontração durante o carnaval), isto é, o samba neste sentido da brincadeira no terreiro não é parte da performance das apresentações do carnaval. (CHAVES, 2008:22-23)

Além da *chamada de caboclo***,** o momento de anunciação de cada caboclo feito na sede dos maracatus antes das *evoluções*, acontecem as apresentações propriamente ditas. Nos caboclinhos as performances são os *treinos* ou ensaios que começam no mês de julho, geralmente nas ruas, onde é feita uma *chamada*, momento musical de aproximadamente quinze minutos, que avisa que o ensaio vai começar. Existem, ainda, as saídas ou apresentações e, também a *saída do caboclo*, quando se leva a comida ou oferenda deste para as matas.

O Concurso de Agremiações Carnavalescas de Pernambuco é uma performance comum a ambas as tradições, uma oportunidade de expressarem suas rivalidades e disputar através da dança. Como nos disse Eliel, “ganha quem fizer sua evolução melhor, sua demonstração de dança melhor, então isso aí já é uma batalha, já é uma guerra dentro da gente”. Responsável por incisivas modificações nos toques, na dança, na indumentária, nos instrumentos musicais, nas manobras e na disposição espacial, uma vez que são tradições que se expressam nas ruas, por ocasião do Concurso, os grupos devem adaptar-se ao formato espetacular e espacialmente restrito da passarela. Apesar disso, são um grande evento para as agremiações[9], sendo também um espaço de negociações, posto que precisam e querem o apoio do Estado.

Tais tradições estabelecem seu processo de ensino e aprendizagem a partir da oralidade, ou *auralidade* (SANTOS, 2009). A dança é ensinada a partir da

[9] Com exceção do Maracatu Leão Vencedor de Carpina que, para não se subordinar às regras dos concursos, não participa dos mesmos (SANTOS, 2006), assim como a Tribo Canindé do Recife.

ISSN: 2238-1112

observação, da imitação e do posicionamento ao final dos cordões, quando os iniciantes arriscam reproduzir os movimentos, e à medida em que estes se refinam avançam de posição.

A flecha é um elemento indígena, símbolo de caça e de guerra, de ataque e de defesa. É indispensável para "ritmar, para dar boniteza no caboclinho e marcar o compasso da dança, tudo a flecha determina" (Eliel Fernando, 2021). Elas apontam o caminho. No maracatu, as lanças carregadas pelos *caboclos de lança* são chamadas de *guiadas*, porque elas os guiam, funcionam como uma arma de defesa, ao passo que também são instrumentos de trabalho. Nos caboclinhos, a lança é o que identifica a cabocla Jurema, ela não dança com flecha, ela luta com a lança.

> *Quando a gente atira pra frente a gente tá liberando a energia e é como se a gente tivesse atirando em algum animal de caça. E o som libera as nossas fantasias de a gente estar nas matas, só pra quem cultiva uma jurema, pra quem está ensaiando é só uma diversão, só quem cultiva a jurema é que sabe o significado do que é uma lança, do que é uma flecha e do que é um arco e flecha, porque caboclinho trabalha com os três: trabalha com a flecha pra liberar o som, trabalha com arco e flecha pra atirar e trabalha com a lança pra se defender e guerrear na batalha. (Jeane Ferreira, 2021)*

Pela perspectiva do brinquedo, haveria algum ponto de confluência entre lanças, guiadas e flechas? Esta pergunta foi feita aos nossos interlocutores. "Muito diferentes, cada um com suas fantasias e seus talentos", diz Aguinaldo, em consonância com Jeane.

Já Eliel, que também vivenciou o maracatu em Goiana onde toca trombone, diz que ambas as tradições têm raízes africanas e por isso deve haver alguma intersecção religiosa à Jurema. Reconhece que ambas realizam o resguardo, além de dizer que no tempo antigo o maracatu também tinha gaiteiro, assim como o caboclinho.

> *Caboclinhos tem suas evoluções, maracatu também, porta-estandarte, rei e rainha que assim hoje em dia no caboclinho também tem, mas pra mim no meu contexto isso nunca existiu em tribos, pra mim rei e rainha dentro do caboclinho é o cacique e a cacica, um pajé também pode ser um rei, na verdade é um rei sim. Os curumins, que no maracatu é o caboclo mirim mesmo. Em termo da dança também, maracatu tem todo o seu ritual também, toda a sua dança, que é totalmente diferente. (Eliel Fernando, 2021)*

Essas tradições ocupam lugar semelhante na cultura local, cada uma com suas formas de expressão e performance. Realizam a guerra, seja ela física ou

ISSN: 2238-1112

espiritual, traçando-a pelo espaço real e imaginário, além de atuarem também como movimentos de organização e resistência coletiva. A prática das dinâmicas guerreiras atua, por vezes, de forma compensatória, acionando uma lógica de evitação daquilo que se pode, mas convém não fazer. Dançar a guerra desencadearia um mecanismo de autodefesa, tanto por mobilizar energias e padrões de movimento que se contidos ou reprimidos poderiam causar desequilíbrio ao entorno, como pelo poder de manter o inimigo afastado. Mas a dança também atua como forma de demonstração de força e de habilidades guerreiras, assumindo uma função preventiva e combativa, diante de momentos de maior dificuldade.

5. Resistência e enfrentamento através da Pandemia

Os tempos de pandemia têm gerado uma série de questões para os caboclinhos e maracatus. Essas tradições populares, assim como tantas outras, possuem relação com os ciclos festivos e a eles encontram-se ligados através de suas visões de mundo, igualmente marcadas por compreensões do tempo, do espaço e da vida. A *caçada do bode*, por exemplo, não pôde deixar de ser realizada pelo Caboclinho União Sete Flexas de Goiana, justamente, pelo entendimento que o grupo tem de que o ritual de preparação traz cura e prosperidade. Ensaiaram algumas vezes, do começo do ano até o carnaval, quando medidas mais restritivas foram estabelecidas pelo Estado, o que fez com que em momentos extra-ensaios as coisas fossem ficando cada vez mais difíceis para a Mestra Jeane, que tinha que evitar as aglomerações dos participantes. “Teve uma viatura policial com um grupo lá na frente já formalizando e eu saindo da minha casa até a sede, já meia fantasiada, que eu utilizei a fantasia azul e branco que era a paz que era o que eu tava querendo”, conseguiu realizar um breve ensaio para preparar-se. Ensaio feito, voltou para casa, tomou banho, colocou a roupa para seu ritual de caça quando recebeu uma ligação cuja mensagem era de que a caçada não poderia ser feita. “‘Mas os policial não disseram que 10 pessoas pode? Então eu não passo das 10’. Quando cheguei o policial tentou me proibir, aí eu disse: “nem que seja com vocês me escoltando, mas eu vou fazer sim, porque eu tô trabalhando na cura”.

Segundo Oliveira (2020), em artigo "Para que serve a antropologia (em tempos de Covid-19)?", a pandemia foi, e é, mais que sanitária, é uma crise da vida como a conhecemos. “Marcada por profundas relações de desigualdade e de modos

ISSN: 2238-1112

de exposição distintos à morte, à dor, ao sofrimento e às possibilidades de produzir medidas efetivas para preservação da vida" (OLIVEIRA, 2020:3). Como reconhece Eliel: "pros caboclinhos tá complicado, como pro Tupinambá e alguns outros que não tá na mídia". Neste momento, a tragédia de um é a de todos nós.

> Mais que números, foram irmãos, amigos, filhos, avós e avôs, colegas de trabalho, amigos de infância, trabalhadoras e trabalhadores. Pessoas com histórias diversas marcadas por alegrias, dores, sofrimento e que deixaram para trás entes queridos. Muitos desses sequer tiveram a chance de prestar seus sentimentos ou realizar os ritos apropriados que permitiriam a transformação da memória desses entes em um outro nível de registro, seguindo suas práticas culturais, tradições e regimes de conhecimento. Próximo a esses que partiram ou tiveram recusada a possibilidade de despedida, ficaram outros tantos que tiveram suas vidas transformadas pelo isolamento em suas casas. Muitas dessas casas, aliás, sem qualquer condição para atender aos tão refinados protocolos de distanciamento social que os órgãos sanitários preconizavam: os ritos da higiene, do espaço individual, da distância. (OLIVEIRA, 2020:3)

Reflexões sobre a pandemia vêm impactando os campos da antropologia, no sentido de instaurar uma reflexão acerca de como a antropologia poderia compreender a pandemia, como as populações estariam interpretando, se relacionando e produzindo respostas, e "como o instrumental teórico e metodológico que temos a nossa disposição poderia ser adaptado ou transformado para lidar com a situação e, eventualmente, colaborar com nossos interlocutores e parceiros de pesquisa." (OLIVEIRA, 2020:4)

Diante da questão "como essa antropologia que temos feito pode ser útil para pensar nossos próximos passos e, também, para honrar as vidas daqueles que se foram?", acreditamos que nossos colaboradores podem dar importantes contribuições, com base em suas práticas e reflexões aliadas às formas de resistência de suas tradições. Afinal, não somente as danças populares e tradicionais vêm sofrendo o impacto da pandemia, mas também os estudos e as pesquisas feitas sobre elas.

Jeane, por exemplo, compartilhou o desânimo entre os participantes do grupo pela impossibilidade de reunir-se, além de expressar preocupação em como cativar o grupo:

> *Como eu vou fazer com que acreditem em mim administrando um caboclinho que não tem recurso? Lutando, né, pra tentar resgatar o grupo, porque não adianta só ter um treino se eu não tenho nada pra oferecer, vou oferecer só a minha palavra? Não tem como. (...) Com a pandemia a gente não tem direito a nada, só alguma mesquinharia que o governo oferece, que*

> *eles acha que é muito, mas a gente sabe que pra manter um grupo não tem como manter (Jeane Ferreira, 2021).*

Segundo Aguinaldo, “para manter ela [a tradição] viva a gente tem que estar vivo”. A existência já é uma forma de resistência. Eliel acrescenta a importância da interlocução com pesquisadores, uma vez que a pesquisa é um espaço de registro, manutenção e conservação da tradição. “Acho que isso aqui [a entrevista] já é o bastante para manter ela [a tradição] viva. A gente é resistente, a gente só tá um pouco resguardado, mas a gente é existência e resistência”.

Saudades daquilo que a gente ainda não viveu é uma frase que repercutiu na internet como *meme,* passando a ser usada em diversos contextos. Nesses tempos em que adaptar-se à internet foi um dos nossos grandes desafios para mantermos nossas atividades, compreendemos que o sentido dessa expressão não poderia ser mais apropriado às pesquisas etnográficas que se dedicam a refletir sobre danças como os caboclinhos e os maracatus. “A gente sente o sabor, o gosto, o prazer da brincadeira, mas não tá brincando, mas não tamo ensaiando, não tamo dançando, não tamo suando, não tamo vendo o público”, como nos contou Aguinaldo. “É como se tivesse passando na rua ou na casa da pessoa, sentir o cheiro da comida e não tá comendo aquela comida, sentir o cheiro do café e não tá tomando o café”. Na expectativa e na luta por tempos melhores, encontram-se brincadores e pesquisadores de caboclinhos e maracatus.

O brilho da minha fantasia
que este ano não vai brilhar
vamo guardar o nosso brilho para o próximo carnaval (Aguinaldo Roberto da Silva)

Rayana Santana
UFPE
rayana.santana@ufpe.br
Licencianda em Dança na Universidade Federal de Pernambuco; bolsista PIBIC/2020-2021; integrante do grupo de pesquisa PISADA; bailarina; videodançarina.

Maria Acselrad
UFPE
maria.acselrad@ufpe.br
Professora adjunta do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco; Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA/UFPE; Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do PPGSA/UFRJ; Orientadora e líder do Grupo PISADA.

ISSN: 2238-1112

Referências:

ACSELRAD, Maria. **Dançando contra o Estado** - a relação dança e guerra nas manobras dos caboclinhos de Goiana/Pernambuco. Tese de doutorado (Antropologia) Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia PPGSA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

ACSELRAD, Maria. "Tocar, dançar, abalar: o corpo como instrumento dotado de alma". [no prelo] **Anais do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança**, Florianópolis: 2019.

AMORAS, Noshua; **Composição e metamorfose no maracatu da Zona da Mata de Pernambuco**. Dissertação de Mestrado (Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2018.

BEAUDET, Jean-Michel. **Dançaremos até o amanhecer**: uma etnologia movimentada na Amazônia (com a participação de Jacky Pawe), São Paulo: Edusp, 2017.

CITRO, Silvia. "Cuando escribimos y bailamos – genealogias y propuestas teórico-metodológicas para uma antropología de y desde las danzas" in: CITRO, Silvia e ASCHIERI, Patricia (org.) **Cuerpos em movimiento** – antropologia de y desde las danzas, Buenos Aires: Biblos, p. 17-64, 2012.

CHAVES, Suiá Omim Arruda C. **Carnaval em Terras de Caboclo**: uma Etnografia sobre Maracatus de Baque Solto. Dissertação de Mestrado (Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

ESTEVES, Leonardo Leal. "Maracatu de baque solto e o Estado: desafios para a salvaguarda de um "brinquedo pesado"". Trabalho apresentado na **30ª. Reunião Brasileira de Antropologia**, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB, 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê Maracatu Rural**. Recife, 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_MARACATU_RURAL.pdf >.

IPHANGOVBR. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XoaeZQ8nmSw>. Acesso em 15 de mar. 2021. *Maracatu Baque Solto*. Veiculado em: 06 jan. 2020. Dur: 29m22s.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019

LEPECKI, André. **Planos de Composição**. In: Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010 (org.) Christine Greiner, Sonia Sobral, São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

LIGIÉRO, Zeca, 1950. **Corpo a corpo:** estudo das perfomances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MATTOS, Amilton Pelegrino de. "Dançar a pesquisa: escrita e movimento na prática acadêmica indígena" in: **Hawò**, *[S. l.]*, v. 1, p. 1–43, 2020. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/hawo/article/view/65685.

OLIVEIRA, T. L., M, L. O., GHIROTTO SANTOS, M., LAURINO, B. van S. M., OLIVEIRA, A. F., & Regitano, A. **Para que serve a antropologia (em tempos de Covid-19)?** *Cadernos De Campo (São Paulo - 1991)*, *29*(supl), 1-15, 2020 https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v29isuplp1-15

ISSN: 2238-1112

SANTANA, Rayana. **Entrevista de Aguinaldo Roberto da Silva** em março, maio e junho de 2021. Pernambuco. Videoconferência via Zoom Meetings.
SANTANA, Rayana. **Entrevista de Eliel Fernando** em março e maio de 2021. Pernambuco. Videoconferência via Zoom Meetings.
SANTANA, Rayana. **Entrevista de Jeane Ferreira** em março e maio de 2021. Pernambuco. Videoconferência via Zoom Meetings.
SANTOS, Climério de Oliveira. **O Grito de Guerra dos Cabocolinhos: etnografia da performance musical da Tribo Canindé.** Dissertação de mestrado em Música. Paraíba, 2008.
SANTOS e RESENDE, Climério de Oliveira e Tarcísio Soares. **Maracatu: baque virado e baque solto**. 2 ed. Recife: Edição do autor. 2006. v. 1. 154p.
SANTOS e RESENDE, Climério de Oliveira e Tarcísio Soares. **Cabocolinho.** 1 ed. Recife: Edição do autor, 2009. v.1. 154p.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Interseções entre dança e música no coco de roda, na festa da comunidade do Ipiranga

Msª Silvia Azevedo Sousa – (UFBA)
Msª Katiusca Lamara dos Santos Barbosa (UFPB)

Dança e(m) Culturas poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: O artigo trata-se da interseção entre dança e música na brincadeira/jogo do coco de roda, uma prática músico-corporal coletiva, realizada entre sujeitos em roda, que dançam, cantam e tocam instrumentos percussivos. Acontece na comunidade Quilombola do Ipiranga, localizada no município do Conde-PB, no último sábado de cada mês. O evento é realizado pelo grupo local de coco "Novo Quilombo". Objetivamos apontar, como acontece as interseções entre a música e dança nessa prática cultural. Desta forma, a brincadeira é definida como um jogo na perspectiva cultural definida por Huizinga (1999). Entendemos que, para que a brincadeira/jogo aconteça, no contexto da festa, é necessária essa interseção. Esta pesquisa caracteriza-se como qualitativa, descritiva e usa como principal método a observação na perspectiva etnográfica interpretativa de Gertz (1989), do tipo participante. Concluímos que a interação e a aprendizagem colaborativa são os mecanismos necessários para a efetivação da interseção entre música e dança, e estas são determinantes para a existência da brincadeira/jogo. Nessa prática cultural, as pessoas estão mais do que adquirindo técnicas performáticas nas áreas da dança ou música, elas estão criando e recriando significados que conferem sentido à realidade.

Palavras- chave: COCO DE RODA; MÚSICO-CORPORAL; BRINCADEIRA/JOGO; INTERDISPLINARIDADE; INTERAÇÃO;

1. Introdução

Esse artigo é um debate sobre a brincadeira/jogo de uma prática músico-corporal[1] conhecida por coco de roda que acontece na festa da comunidade Quilombola do Ipiranga. A festa do coco é um acontecimento na comunidade do Ipiranga que ocorre no último sábado de cada mês. Ela envolve a interação coletiva e performática através de trocas e compartilhamentos de experiências na dança, no canto e na percussão e, por isso, denominada por seus realizadores como brincadeira. Nesse sentido, ela é compreendida como um elemento da cultura. Por

[1] Músico-corporal neste sentido significa a articulação conjunta entre os aspectos da produção sonora do fenômeno da prática cultural do coco de roda e sua relação direta com a expressão corporal por meio da dança.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

essa perspectiva, ela é uma atividade livre e conscientemente tomada como uma atividade “não séria” e exterior à vida habitual, praticada dentro de limites espaciais e temporais, segundo certa ordem e certas regras. Ela está desligada de interesses materiais, capaz de absolver o jogador de forma intensa. (HUIZINGA, 1999)

De acordo com a pesquisa de campo realizada entre julho e dezembro de 2018, identificamos alguns desses processos como a aprendizagem colaborativa entre os participantes na roda, como a limitação do espaço, pois a performance músico-corporal deve ser realizada dentro da roda como uma regra do jogo/brincadeira, porém com a liberdade para se expressar corporalmente. Outra regra importante é a estrutura rítmica do canto e percussão, determinando a partir do passo base, o jogador pode desafiar o seu par para exercê-lo em outras direções como também em níveis espaciais diferentes.

Usamos como principal método de coleta de dados a observação, na perspectiva etnográfica interpretativa de Geertz (1989) do tipo participante. Essas informações foram registradas em caderno de campo e áudio visual. Diante do exposto, esse estudo levanta como hipótese a prática cultural do coco de roda na festa da comunidade Quilombola do Ipiranga como uma performance músico-corporal realizado, por meio da brincadeira/jogo, compreendido como a interseção entre música e dança.

2. Métodos e Procedimentos

No que concerne às tradições e às manifestações populares brasileiras, as pesquisas avançam desde da última década na tendência pelos estudos sócio-filosófico-históricos-culturais nos estudos do corpo em métodos fundamentados na transdisciplinaridade e a multidisciplinaridade. Essas perspectivas das pesquisas contemporâneas são uma forma de repensar o pensamento acadêmico/científico, como aponta Edgar Morin (2000). Foi nesse caminho que o presente trabalho traçou seus percursos metodológicos.

A relação entre música e dança na prática cultural do coco de roda é intrínseca ao contexto da brincadeira/jogo, porém ao estudarmos as referidas expressões, somos induzidos a separar as linguagens artísticas e descrevê-las de acordo com os conhecimentos específicos estabelecidos por cada área. Ao entender o fenômeno da performance da prática do coco de roda como uma expressão

ISSN: 2238-1112

músico-corporal, essa pesquisa lança o olhar para a compreensão da complexidade dessa atividade, na perspectiva das duas áreas (música e dança) de maneira transdisciplinar.

Foi nesse sentido que esse trabalho escolheu o fenômeno do coco de roda no momento da sua brincadeira/jogo, na festa da comunidade quilombola do Ipiranga. Assim, os métodos usados para a coleta de dados foram construídos a partir de técnicas da etnografia, na perspectiva interpretativa de Geertz (1989), através do trabalho de campo, da observação participante e das entrevistas semiestruturadas.

Entre julho a dezembro de 2018, tivemos a oportunidade de acompanhar seis festas e participar como brincantes de coco de roda. Dançamos, tocamos e interagimos com os protagonistas daquele contexto. Os procedimentos de coleta de dados usados durante esses momentos foram os registros em um diário de campo das situações e fatos que se relacionavam ao momento da brincadeira/jogo. Foram feitos registros em vídeos e fotos das performances dos brincantes, dos músicos e dos mestres. Do resultado desse material, produzimos um texto reflexivo sobre as experiências, as emoções e os questionamentos de cada festa.

3 A festa do coco na comunidade quilombola do Ipiranga

A comunidade do Ipiranga fica situada no município do Conde, estado da Paraíba. Historicamente, essa região foi um lugar de disputa e conflito pela posse legal das terras, devido a sua formação e ocupação social e geográfica. Recentemente em 2013, a comunidade do Ipiranga recebeu a certificação da Fundação Palmares como uma terra de remanescente quilombola. Essa certificação contou com a ajuda do movimento negro, de outros movimentos sociais e da Associação dos Moradores.

Desde 2009, o grupo Novo Quilombo vem realizando a festa do coco, que é uma atividade cultural importante nesse processo de reconhecimento da comunidade e conquista pelo direito de seu território. Em 2013, o grupo recebeu um prêmio do Ministério da Cultura e, em seguida, construíram uma estrutura para a realização do evento no sítio da família da mestra Ana. O evento é realizado nesse local, no último sábado de cada mês. Em doze anos de atividades, o evento já passou por mudanças de local, alterações em sua estrutura física e na organização.

A festa representa o esforço da comunidade em manter suas práticas culturais ativas, ela é o processo, ou seja, o meio para se chegar ao um fim, é a realização da performance músico-corporal ou a brincadeira do coco de roda. Tornar essa prática regular tem sido a luta do grupo Novo Quilombo, das Mestras e dos voluntários que organizam o evento. Esses sujeitos são motivados por suas subjetividades e suas ações são determinantes para o funcionamento coletivo da brincadeira do coco de roda (RIBEIRO, 2017).

3.1 A performance na brincadeira – Interseção entre música e dança

A brincadeira/jogo é o momento na festa em que acontece a interação entre os visitantes e o grupo Novo Quilombo. O compartilhamento de experiências resulta na performance participativa, e esse momento é o que permeia todo o contexto do evento. Às vinte horas, os músicos já se posicionam na bateria, a Mestra Ana dá boa noite e convida todos os presentes para a roda, e avisa: “não existe certo ou errado”, ressalta: “o que não pode é ficar parado” (NASCIMENTO, Depoimento informal, jul., 2018).

Dessa forma, tem-se início a brincadeira/jogo, a Mestra é responsável pelo canto no grupo, porém as pessoas têm a liberdade de cantar, e isso acontece nos vários espaços da brincadeira, na dança e na bateria. A liberdade de experimentar e aprender na prática ampliam as possibilidades de experiências nos brincantes e estabelece uma relação de envolvimento entre os participantes, que é resultado desse sentimento de satisfação advindo do bom andamento dessas performances. Tudo isso é compreendido pela colaboração de todos (TURINO, 2008).

O repertório é composto só de canções. As letras/versos falam de contextos e histórias do cotidiano da comunidade. Uma característica importante da música cantada no coco de roda é seu caráter coletivo. Todos na roda têm a função de responder aos versos puxados pela Mestra, o que torna a participação de todos interativa. A estrutura musical, canto e dança são articulados pelos participantes durante toda a prática. Nesse processo, a solfa - forma como os brincantes do grupo Novo Quilombo chamam o canto - é repetida até que o cantor decida mudar ou parar, e dependendo da situação, a mesma música pode ser repetida por horas.

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

A interação entre os brincantes da roda, da mestra e dos músicos é quem determina o final ou início de um novo coco. Essa situação do canto é conectada ao movimento e à intensidade do passo dos brincantes na roda. Se a Mestra puxa os cocos com uma métrica mais subdivida, como os trava-línguas, ou os cocos de respostas rápidas, a tendência é que os músicos acelerem o andamento rítmico e automaticamente os dançarinos reagem a essa mudança, acelerando seus movimentos, de acordo com as acentuações e o andamento do acompanhamento musical e do canto da mestra. Da mesma forma, quando a mestra puxa os cocos com a métrica do canto menos subdividida (mais espaçado) a dança segue a intensidade de um andamento menos intenso (fica mais lenta).

O corpo é imprescindível para a brincadeira, de acordo com a Mestra Ana. A roda é formada e ao centro, duplas de dançarinos fazem sua performance como uma espécie de virtuosismo e no qual um tenta dar uma “umbigada” no outro. Além da coreografia característica do coco, cabe aos dançarinos ou brincantes “responderem” (com aqueles versos aprendidos com a Mestra lá no início da festa ou daquele coco específico) os versos entoados pelo “puxador” do coco.

Um outro elemento de destaque na dança do coco do Ipiranga é o movimento da saia. As mulheres que dançam no grupo Novo Quilombo usam saias longas feitas de um tecido tradicional da região Nordeste chamado de chita. Esse tecido é florido e bem colorido e tem um caimento flexível, que serve para dar essa movimentação na hora da roda do coco na festa. Segundo a Mestra, para dançar o passo do coco tem que aprender a rodar a saia, “é fazer com que a saia dance por ela, se não tiver a saia não tem coco, tem que ter a saia, quanto mais você roda, mais a coisa fica bonita” (NASCIMENTO, entrevista dez., 2018).

Tal fala traz a presença do jogo corporal presente na performance dos jogadores que intersecciona na relação entre música e dança no coco do Ipiranga. Efetivam-se por meio da interação das pessoas através da brincadeira na roda. O compartilhamento de experiências é conduzido pela estrutura rítmica como uma das regras do jogo, cuja percussão e canto sintetizam-se no corpo das pessoas, pela intensidade dos seus movimentos.

ISSN: 2238-1112

3.2 A brincadeira/jogo

Apesar do nome brincadeira, ao observarmos essa prática e conviver nesse contexto, identificamos elementos que permitem compreendê-la também enquanto jogo, pois apresenta características e objetivos determinados por um conjunto de regras, que são próprias da manifestação cultural e estão contidas no fazer musical, na dança, no canto e se realizam no momento da performance na festa.

A definição de Huizinga (1999) do jogo como um elemento da cultura é fundamental para a compreensão dessa brincadeira como jogo. Segundo esse autor, as caraterísticas do jogo são definidas por:

> uma atividade livre, conscientemente tomada como "não séria" e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absolver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de qualquer interesse material, com a qual não se pode obter lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais, segundo uma certa ordem e certas regras. Promovem a formação de grupos sociais com tendências a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes". (p.13).

No contexto do Ipiranga, o espaço da roda e da bateria são os lugares em que os brincantes se lançam na brincadeira, ou se colocam em performance. Apesar de não estarem disputando um valor material, é dentro desse lugar que as pessoas estão sendo submetidas às regras de uma estrutura rítmica lógica, que conduz a voz e a dança, num espaço pré-determinado, que é a roda, e a interação em pares no centro da roda, chamada de umbigada[2].

A limitação do espaço foi uma das primeiras formas identificada dessas características formais da natureza do jogo na performance músico-corporal na festa. Há momentos com tantas pessoas dançando no salão que a roda se perde. Quando ocorre algum episódio assim, a Mestra sempre tem o cuidado de pedir espaço para que a roda de brincantes se forme novamente, e explica: "o coco de roda tem a roda e o meio, onde os dois vão se encontrar ali para fazer a umbigada". Sem a roda não tem como acontecer o momento da "umbigada", e, na opinião dela, "a roda" tem esse significado de "os dois no meio brigando para se mostrar", e "tem que ter respeito".

[2] Termo usado pela cultura popular para caracterizar o movimento em que um dançarino desafio o outro à distância, empurrando sua pélvis para a frente como se fosse se encontrar com a pélvis do outro que também faz o mesmo movimento

Outra característica apresentada foi uma atividade “não séria”, que significa que todos que estão ali presentes fazem parte do processo independente da sua habilidade ou conhecimento na prática cultural do coco de roda. Quando você está na roda, assume o papel de brincante, e deve estar preparado para ser tirado por alguém para dançar no centro da roda.

Além disso, estar em roda mobiliza uma atenção multifocal do brincante, ao canto, à dança, ao coro, ao ritmo, à dupla que está no centro, às pessoas que estão ao seu lado, à sua frente. Todo esse conjunto de informações são compreendidos durante o movimento, quando você está em performance. Portanto, apesar de não ser uma atividade “não séria”, essas pessoas, durante o momento, se envolvem na brincadeira/jogo de forma intensa e integral.

Uma das características marcantes na experiencia da performance músico-corporal dos indivíduos na festa do coco do Ipiranga que destacamos é ser uma atividade livre. Isso significa que não existe um professor ou instrutor no sentido clássico do termo, o compartilhamento de experiências é conduzido pela estrutura rítmica da percussão e do canto através da performance dos músicos e pela intensidade dos movimentos dos dançarinos (brincantes). Esse compartilhamento pode ser compreendido como um tipo de aprendizagem cultural, no qual o aprendiz tenta aprender não a partir do outro, mas através do outro (TOMASELLO, 1993), denominada de aprendizagem colaborativa. Tal processo consiste na elaboração de pares que colaboram para construir algo novo e diferente. Apesar de existir uma estrutura lógica rítmica que conduz o canto e passo base, a Mestra avisa a todos sobre essa liberdade de se expressar corporalmente na brincadeira, “o que não pode é ficar parado” (NASCIMNETO, Entrevista, dez. 2018).

Assim, podemos dizer que a brincadeira/jogo do coco de roda, no contexto da festa do Ipiranga pode ser descrita como um espaço que congrega as interações entre os sujeitos inexperientes, ou os menos habilidosos, os aprendizes em potencial, os observadores e os experientes no coco de roda. Ao possibilitar o trânsito de sujeitos, essa prática cultural se potencializa e a experiência que se estabelece dessa relação de envolvimento entre os participantes resulta em um sentimento de satisfação advindo do bom andamento da performance, que é compreendido pela colaboração de todos (TURINO, 2008).

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

O que apontamos com essa pesquisa é a compreensão de que para a brincadeira/jogo acontecer é necessária a interseção entre música e dança no coco de roda do Ipiranga, no contexto da sua festa.

4. Conclusão

Diante do exposto, podemos destacar como principais resultados que o corpo é imprescindível para a brincadeira/jogo e a música e a voz estão diretamente integrados ao dançar. As regras do jogo são o ritmo musical e o canto e a criação da festa, cujo coco não se constitui sem a roda de pessoas. Foi o processo para que essa prática cultural pudesse acontecer de forma regular naquela comunidade e a interação e a aprendizagem colaborativa são mecanismos necessários para a efetivação dessa interseção entre música e dança.

O diálogo entre esses sistemas artísticos é a fonte que alimenta o processo de criação e recriação dos significados simbólicos da prática cultural do coco de roda para os brincantes da festa. Os processos de aprendizagem se dão pela observação dos outros, de forma colaborativa e coletiva. Não existe um instrutor, no sentido clássico do termo. Apesar de existir um passo básico e uma estrutura rítmica percussiva lógica que guia os instrumentos e o canto, o brincante tem a liberdade de se colocar em performance. Desse processo, resulta-se num enriquecimento cultural. Observamos uma variação constante de formas e movimentos diversos de se colocar na brincadeira do coco. A cada novo evento, a interseção entre dança e música potencializa a realidade simbólica de luta e resistência dos sujeitos brincantes.

Nesse sentido, a brincadeira também deve ser compreendida enquanto um espaço de resistência social, na qual as pessoas se organizam em grupo, porém sem hierarquias para a sua participação na performance músico-corporal do coco de roda.

Msª Silvia Azevedo Sousa
UFBA

Msª Katiusca Lamara dos Santos Barbosa
UFPB

ISSN: 2238-1112

Referências

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.

Huizinga, Johann. (1999). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva: São Paulo.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

RIBEIRO, Fabio Henrique Gomes. *Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa – PB.* 2017. [406f.]. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Centro de Comunicação, Turismo e Arte. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.

Tomasello, M., Kruger, A. C. & Ratner, H. .H Cultural learning. *Behavioral and Brain Sciences*. (1993).

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Entrevistas:

NASCIMENTO, Ana Rodrigues. Entrevista [dez.2018]. Depoimento concedido à Katiusca Lamara dos Santos Barbosa. João Pessoa, 2018. Arquivo de áudio (mp3), 80 minutos. Não publicada.

ISSN: 2238-1112

Tradições populares no ensino da arte: perspectivas decoloniais

Yasmin Coelho de Andrade (UNB)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este artigo apresenta alguns apontamentos importantes para pensar as tradições populares no ensino da arte a partir de uma perspectiva decolonial. Para isso precisamos pensar a cultura não como um fenômeno isolado, mas no seu sentido amplo, como uma complexa trama que permeia os campos políticos e econômicos da sociedade. Em nossa perspectiva, vamos olhar a cultura como uma matriz que articula memórias, narrativas, saberes e tradições populares e nos oferece, a partir da (re)construção de um passado histórico, possibilidades para a prospecção de futuros utópicos. Também vamos ressaltar as relações de poder envolvidas nesse processo, analisando de que forma as narrativas hegemônicas europeias contribuíram para o silenciamento de diversas tradições culturais dos povos africanos e ameríndios colonizados na América Latina. Pela perspectiva de um pensamento liminar, pretendemos defender a construção de um pensamento que se articula a partir da fronteira, das margens e que vai a contrapelo da narrativa hegemônica e do imaginário do mundo colonial/moderno, ressaltando o pluralismo cultural das sociedades contemporâneas. Nesse sentido, acreditamos que a sala de aula seja um espaço privilegiado para a valorização e (re)integração dos saberes tradicionais e populares, revertendo a lógica herdada pela sociedade colonialista.

Palavras-chave: TRADIÇÕES.POPULARES.ENSINO.ARTE.DECOLONIAL

Abstract: This article presents some important notes for thinking about popular traditions in art education from a decolonial perspective. For this we need to think of culture not as an isolated phenomenon, but in its broad sense, as a complex web that permeates the political and economic fields of society. From our perspective, we will look at culture as a matrix that articulates memories, narratives, knowledge and popular traditions and offers us, from the (re)construction of a historical past, possibilities for the prospecting of utopian futures. We will also highlight the power relations involved in this process, analyzing how European hegemonic narratives contributed to the silencing of various cultural traditions of African and Amerindian peoples colonized in Latin America. From the perspective of a liminal thought, we intend to defend the construction of a thought that is articulated from the border, from the margins and that goes against the hegemonic narrative and the imagination of the colonial/modern world, highlighting the cultural pluralism of contemporary societies. In this sense, we believe that the classroom is a privileged space for the valorization and (re)integration of traditional and popular knowledge, reversing the logic inherited by the colonialist society.

Keywords: TRADITIONS.POPULAR.TEACHING.DECOLONIAL.ART

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

1. Apontamentos para refletir sobre cultura e tradição popular no ensino da arte

Muitos pesquisadores têm analisado o complexo campo da cultura e têm observado os diversos mecanismos no qual a cultura age, tanto em aspectos considerados positivos como o seu contrário. O professor e crítico de arte Teixeira Coelho (2008) observa que a cultura pode ser considerada um poderoso instrumento ideológico, de expansão imperial e de agressão política, econômica e social. Este é um dos aspectos facilmente percebidos no campo da cultura, quando olhamos a penetração cultural dos EUA no Brasil, para difundir seus valores e interesses. Outro aspecto relevante da cultura, especialmente se olharmos para o caso brasileiro, foi o seu uso como instrumento de "integração nacional", sob a ideologia da ditadura militar entre 1964. Entre os anos de 2003 e 2004, Coelho identifica que a máxima "O melhor do Brasil é o brasileiro" pode ser explicada pela ação da cultura como um veículo (aparente e forçadamente privilegiado) de inclusão social, no qual a cultura é vista como uma mola para o bom cidadão e para o desenvolvimento do país. Nas décadas finais do século XX, com a fragmentação e a pulverização de guerras e conflitos culturais (muitas vezes envoltos pelos conflitos de interesse econômico — que Teixeira Coelho ilustra especialmente com o ataque terrorista aos EUA no primeiro ano do século XXI) a questão cultural assume contornos que expuseram seus componentes de negatividade, onde antes se costumava enxergar apenas positividades. De acordo com Teixeira Coelho, o que se observa hoje é um grande processo de domesticação cultural, no qual a economia é considerada a principal arma de dominação e domesticação: "O único inimigo alegado da cultura hoje, no Ocidente, depois de ter ela superado o papel social da religião e da ideologia, é a economia, na versão do divulgado conflito entre cultura e mercado" (COELHO, 2008, p. 11). Coelho também ressalta que não podemos deixar passar em branco a rediscussão do lugar e do sentido da cultura — como uma ferramenta social contra o obscurantismo da religião, da economia e da ideologia, como uma alavanca para a governabilidade laica, republicana e de uma qualidade de vida que preserve o mundo — mas "dificilmente ela poderá desempenhar essa função, porém, se sua rede de paradoxos e sua negatividade continuar a ser ignorada ou minimizada — em outras palavras, se continuar a ser vista e tratada em sua versão simplificada" (COELHO, 2008, p. 11). É neste terreno de ambiguidades, contradições e paradoxos

ISSN: 2238-1112

que vamos adentrar neste trabalho, pois somente escrutinando o amplo campo da cultura é que conseguiremos apontar caminhos para uma perspectiva decolonial no ensino das tradições populares e no ensino da arte.

Ao refletir sobre o trabalho com as corporeidades da tradição popular na escola, o professor e pesquisador Jonas Sales (2015) faz uma importante consideração inicial: ele sugere que para que possamos ter uma noção da relevância que as produções populares trazem para o contexto escolar e para a elaboração de formas estéticas, é necessário que os fatos artísticos sejam vistos como fatos culturais. Para ele, os fatos e fenômenos artísticos e estéticos, desde a sua fase inicial (de elaboração) até sua fase final (recepção e fruição), estão intrinsecamente relacionados com os fatos históricos e sociais. Deste modo, ele pondera que a Arte enquanto campo de conhecimento nos exige uma certa maleabilidade e abertura para a interdisciplinaridade. Ao evidenciar e distinguir a sinuosa relação entre os saberes acadêmicos e os saberes do povo, Sales também alerta para a necessidade de a academia, enquanto espaço de construção de processos sistemáticos de saberes, promover uma abertura para o conhecimento dos sujeitos populares, pois são os mestres e mestras populares, espalhados(as) nos diferentes cantos das cidades, que muitas vezes são conhecedores de informações não assimiladas no ambiente acadêmico. Deste modo, o providencial diálogo entre saberes acadêmicos e saberes populares pode resultar num interessante processo de construção de saberes mútuos. Neste aspecto, abro um parêntese para trazer uma breve contribuição de Amadou Hampâté Bâ (2010) sobre o campo da tradição e da perpetuação do testemunho de fatos passados, no que diz respeito aos assuntos africanos. Hampâté Bá se perguntava se deveríamos creditar na oralidade a mesma confiança depositada na escrita. Tal questionamento, que reflete sobre um certo aspecto de validade e grau de importância entre testemunho oral/escrito, pode ser comparado com a questão levantada por Jonas Sales sobre os dogmas e graus de validação que se sobrepõem sobre os distintos saberes acadêmicos/populares. O escritor malinês então conclui que o testemunho, seja ele escrito ou oral, não passa de um testemunho humano, ou seja, testemunho de um indivíduo que, antes de escrever ou falar, precisou recordar os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de terem sido vivenciados por ele próprio, tal como ele mesmo os narra. Essa reflexão é ilustrada com a citação do seu professor espiritual muçulmano, o místico e sábio Tierno Bokar Salif: “a escrita é uma coisa, e o saber,

ISSN: 2238-1112

outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram" (BOKAR SALIF apud HAMPÂTÉ BÂ 2010, p.167).

Voltando para o assunto das tradições populares na escola, a professora Regina Coelly Fernandes Saraiva (2015) nos traz apontamentos importantes que irão complementar e aprofundar tais questões. Saraiva nos propõe uma reflexão sobre o campo expandido da cultura ao relacioná-la com as mais diversas dimensões da vida social, individual e simbólica. De acordo com a professora, a cultura é o contexto da trama de significados das relações sociais e simbólicas, em que homens e mulheres se relacionam e interagem como sujeitos sociais e sujeitos de significação. Saraiva também assinala que a cultura é marcada pela noção de território, isto é, de local, de lugares, de contextos específicos nos quais as diferentes experiências simbólicas e sociais são produzidas. Sendo assim, podemos considerar que a cultura abarca a totalidade das atividades significativas da vida cotidiana, portanto devemos pensá-la para além do senso comum, aquele que costuma relacionar o conceito de cultura às manifestações folclóricas (festas e tradições). Segundo o jargão da professora "a cultura não é a cereja do bolo", entendemos que não devemos pensar que a cultura está apenas na camada superficial, considerando apenas a plasticidade das suas formas estéticas — "a cultura é o bolo todo", ela está presente em todas as formas de expressão e representação humana, do real e do imaginário, que dizem respeito ao seu conhecimento de mundo, sua religiosidade, lendas, mitos, ciência, tecnologia etc.

Apropriando-se então das ideias trazidas pelo filósofo Walter Benjamin, Saraiva vai se aprofundar na dimensão histórica da cultura construída no contexto, *no* e *a partir do* local. Para compreender a cultura como um contexto, Saraiva nos diz que é necessário compreender a importância do território onde homens e mulheres fazem cultura, e no qual o movimento cotidiano e histórico se constrói entrelaçando as diferentes dimensões econômicas, ecológicas, políticas, simbólico-culturais, relações de poder etc. "É no território que os grupos humanos se estabelecem social e culturalmente, de acordo com as formas coletivas que permitem a reprodução do seu modo de vida, e constituem sua identidade cultural" (SARAIVA, 2015, p. 62). Conforme apontado pela professora Regina Saraiva, a contribuição do filósofo da Escola de Frankfurt para o campo da cultura foi a ideia de

que as identidades são construídas a partir das experiências vivenciadas pelos sujeitos históricos na realidade concreta. Assim, as experiências vivenciadas pelos sujeitos na sua vida cotidiana nos permitem refletir sobre os seus significados no curso da história. Além de salientar a importância da memória para a construção da história e da identidade dos sujeitos, Benjamin preocupa-se com a capacidade de, ao olharmos para o passado, evocado pela memória, possamos ter a possibilidade de narrar novos futuros. Para ele, as narrativas e memórias produzidas pelos sujeitos, são uma possibilidade de (re)construção das experiências — não como uma ideia de resgate do passado, mas como um processo em que a rememoração permite que outros significados sejam atribuídos. Nesse sentido, (re)construir memórias permitiria que outras histórias possam ser escritas e novos pontos de vista possam ser contados. (SARAIVA, 2015). Ainda pelo olhar de Benjamin, Saraiva afirma que memória e tradição estão intimamente articuladas, pois, "é a memória que arranca a tradição do conformismo, procurando no passado, nas tradições, sementes de uma outra história possível" (SARAIVA, 2015, p. 63). Assim, Regina Saraiva conclui que a memória pode oferecer a possibilidade de uma história ser (re)contada a partir de múltiplos olhares, garantindo à história um caráter democrático e plural, no qual cada indivíduo tem o direito de contar a sua própria história. Esse princípio construtivista de evocar a memória na arte de narrar, de (re)construir memórias, também possibilita que visões hegemônicas e dominantes sejam questionadas e exclusões possam ser rompidas. Tal ponto de vista pode ser observado na seguinte citação:

> Em Benjamin, nos deparamos com o desafio de romper com o que foi silenciado. Assim, é preciso ouvir quem não foi ouvido, reconhecer significados em memórias que foram silenciadas, (re)conhecer saberes e fazer e identificar o que eles têm a dizer, numa construção de possibilidades da (re)escrita da história, onde os sujeitos excluídos se posicionam e revelam a importância de suas marcas no território. (SARAIVA, 2015, p. 64)

Regina Saraiva nos alerta que "questionar relações de poder presentes no contexto cultural nos ajuda a superar visões da cultura apenas como 'a cereja do bolo'". (SARAIVA, 2015, p. 67). Olhando para o campo educacional, ela alerta que é preciso fundar uma nova epistemologia que dê conta de representar os múltiplos sujeitos da história e não apenas reproduzir os valores universais existentes. A professora exemplifica tais ideias na citação a seguir:

ISSN: 2238-1112

> Trata-se de fundar uma epistemologia que não seja apenas a representação de valores que se pretendem únicos e hegemônicos; trata-se de desvendar identidades e reconhecer nas narrativas a compreensão do processo ativo de construção de significados sociais que são dados pelos diversos sujeitos. (Re)construir narrativas significa que as "interpretações sociais", "interpretações de mundo" não estão fundadas em visões essenciais, mas em "múltiplas interpretações" dos vários sujeitos da história, (re)construídas a partir de sua experiência com e na cultura. (SARAIVA, 2015, p. 68).

Observando as relações de poder que perpassam essa trama cultural, Benjamin nos provoca a olhar para as memórias que estão sendo silenciadas ou foram silenciadas nos territórios, bem como para os mecanismos políticos em que esses silenciamentos foram produzidos. Nesse sentido, ele nos propõe olhar para a (re)construção das narrativas históricas a partir do conceito da "história a contrapelo". Esse conceito sugere a possibilidade de que a história ou novas narrativas possam ser contadas a contrapelo, no sentido "contrário do pelo", isto é, no sentido de reconstruir uma outra história possível, contrária às narrativas hegemônicas e universalizantes. Esse processo nos sugere o reconhecimento dos diferentes saberes e fazeres nos territórios, garantindo que os sujeitos possam se reconhecer como protagonistas de sua própria história e, caso desejem, como aptos a (re)construí-la. Com isso, Benjamin nos lega a possibilidade de construir novos significados àquilo que outrora pode ter sido relegado ao esquecimento.

No que diz respeito aos diferentes tempos e contextos quando abordamos o assunto das tradições culturais populares, é importante destacarmos a importância da memória como constitutiva desse passado histórico que, por sua vez, está intimamente relacionado com a produção de novos saberes e a prospecção de novos futuros. Nesse sentido, Jonas Sales evidencia que

> as artes do povo estão vivas, e não pertencem a um passado mumificado. Para ela atravessar o tempo e se fazer contemporânea, foi fruto da reinvenção da própria manifestação ao enfrentar os diversos contextos passados por seus sujeitos e se fazerem atuais e com projeções futuras. (SALES, 2015, p. 50 e 51)

O pensamento de Sales dialoga com o pensamento de Carlos Rodrigues Brandão (apud Saraiva, 2015, p. 67) quando diz que "o que importa em uma 'dança de congos' não é o que ela tem de sobrevivência ou de antiguidade viva de nosso espaço, mas aquilo que as pessoas dizem entre si hoje e em seu contexto, através do saber a dança e do dançar o seu saber".

Para compreendermos ainda melhor essa noção de continuidade dos tempos, trazemos a ilustração da obra "Angelus Novus" de Paul Klee e da figura

ISSN: 2238-1112

mítica da Sankofa (pássaro da cultura africana), analisados criticamente pelos olhares de Benjamin e Sales, e que nos propõe reflexões similares sobre o assunto discutido até então. Nas próprias palavras de Benjamin, a obra de Paul Klee:

> Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impede irreversivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 14.)

Fig.1: Angelus Novus, Paul Klee (1920)

De modo similar, Jonas Sales, ao provocar o resgate simbólico de Sankofa, pretende evidenciar o diálogo entre os tempos que, ao mesmo tempo que se separam, são unificados pela ação do próprio sujeito, que vive e busca sua história anterior no presente e a projeta para o futuro:

> Sankofa, em uma de suas representações, aparece olhando para trás e com um ovo na sua parte traseira. Tem o sentido de trazer com o pássaro para o presente aquilo que é bom, e fazer disso construções positivas, com um bom uso para o conhecimento. Olhar para trás está ligado às heranças da tradição, o ovo remete ao futuro. (SALES, 2015, p. 55).

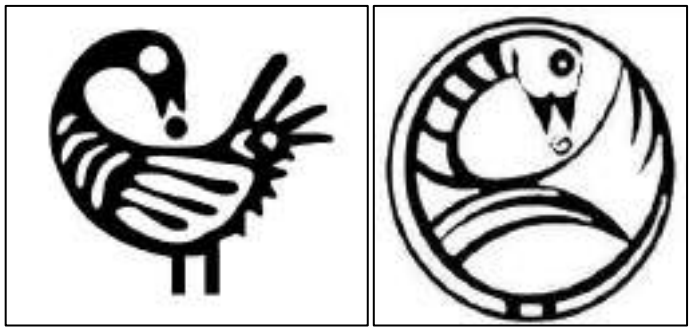


Fig.2: Representações do pássaro mitológico Sankofa
Fontes: http://xucurus.blogspot.com/,
https://projetomitologia1.wordpress.com

Para Sales o tempo é linear, mas ao mesmo tempo, a continuidade da história é incerta. Não seria possível romper a continuidade do tempo sem que se tenha como consequência as lacunas que representam a fragmentação da história do ser humano e do mundo. Ao trazermos essas ideias para o âmbito escolar não podemos pensar nas tradições populares como uma partícula do passado, a ser lembrada com saudosismo. Jonas Sales propõe que as expressões populares sejam pensadas *pela* contemporaneidade e *a partir dela*, pois trazem consigo códigos e significados que atravessam o tempo. As expressões populares oferecem compreensão para refletir não só sobre a arte e sobre as produções estéticas contemporâneas, como também contribuem para os processos de formação e aprendizagem, de construção ou (re)construção de identidades. Ao aproximar os estudos acadêmicos das vivências e expressões da arte do povo, poderemos oferecer caminhos possíveis para a produção de novas narrativas e para a perpetuação de saberes tradicionais, essenciais para a projeção de futuros utópicos e para pensar novos modos de ser e estar no mundo.

2. Perspectivas decoloniais

Walter D. Mignolo (2020), semiólogo e professor argentino, uma das figuras centrais do pensamento decolonial latino-americano, discute a noção de "diferença colonial" como um pensamento fundante do imaginário do mundo colonial moderno. Para ele, a diferença colonial separa e classifica de um lado, os saberes verdadeiros e essenciais, e do outro, os saberes inferiores e sem valor, portanto valores que não são significativos e podem ser silenciados. Ainda na perspectiva de refletir sobre esse imaginário do mundo colonial moderno, ele também traz à tona a ideia do "pensamento liminar", um pensamento que tem como proposição se

ISSN: 2238-1112

constituir como um “pensamento outro”, um pensamento que, conforme falamos anteriormente, estará seguindo a contrapelo do conhecimento hegemônico europeu. Para início de conversa é necessário ficar claro que os conceitos referidos acima engendram-se a partir da noção de decolonialidade. A noção de decolonialidade, por sua vez, surge como uma perspectiva epistemológica, teórica e política que se coloca no embate da narrativa moderna/colonial. Essa narrativa que agrega dois conceitos, modernidade e colonialidade, de acordo com o pensamento de Walter Mignolo é uma narrativa ficcional, imaginária, construída para nos fazer acreditar numa suposta distinção entre os diferentes povos, classificados hierarquicamente em termos de superioridade/inferioridade. Nos primórdios da era moderna, especialmente a partir do movimento cultural, político e econômico renascentista, o homem europeu cunha uma retórica de progresso, modernização e salvação. A Europa passa então a se situar como ponto de referência e de chegada da ideologia de uma sociedade moderna. Entretanto, essa lógica de progresso e modernização esconde uma face oculta: a colonialidade. De acordo com a perspectiva do Mignolo, em consonância com outros pesquisadores como Aníbal Quijano e Enrique Dussel, a modernidade na Europa só foi possível pela colonização e a consequente colonialidade dos povos afro-ameríndios na África e nas Américas. “Na América a escravidão foi deliberadamente estabelecida e organizada como mercadoria para produzir mercadorias para o mercado mundial e, desse modo, para servir aos propósitos e necessidades do capitalismo” (QUIJANO, 2005, p. 126). Desse modo “o projeto do sistema vigente justifica a opressão do oprimido e a exclusão do Outro”. (DUSSEL, 1995, p. 23).

Ainda aprofundando sobre a questão da “diferença colonial” faz-se necessário retomarmos um conceito não muito apropriado pelo academicismo atual, que é a gnose, ou gnosiologia. Mignolo (2020) nos elucida que com o passar do tempo este termo foi sendo suprimido pela configuração ocidental do saber, justamente porque a gnose e, consequentemente a gnosiologia, ocupavam-se de um conhecimento que estaria para além das culturas acadêmicas. Dialogando com aquele pensamento dicotômico que atribui validação e valores ao pensamento acadêmico *versus* popular, conforme elucidado por Sales (2015), a gnosiologia pode ser entendida pelo mesmo viés, se comparada à epistemologia e à hermenêutica. Mignolo nos relembra que na segunda fase da era moderna, a epistemologia e a hermenêutica passaram a se configurar como a base das ciências e das

ISSN: 2238-1112

humanidades, relegando a gnosiologia ao segundo plano. A gnosiologia, que naturalmente pertencia ao campo semântico e ao campo do conhecimento em geral, passa a ter uma recepção negativa na modernidade e, aos poucos, vai desaparecendo da configuração intelectual sobre o conhecimento sistemático com as ideias de racionalidade e cientificismo, que passam a se afirmar com mais intensidade a partir do Iluminismo. Com isso, surgem essas outras ciências com um efeito de reconversão do campo do conhecimento, configurando-se como o eixo do conhecimento científico — a epistemologia ocupando-se do domínio do conhecimento e da verdade, e a hermenêutica do campo do sentido e da compreensão humana.

Nosso interesse em nos apropriar da gnose se dá porque Walter Mignolo nos alerta que a gnosiologia desloca as formas hegemônicas de conhecimento. Ao captar formas de conhecimento descartadas pela filosofia e pela epistemologia, ela legitima os conhecimentos que não foram ouvidos, as memórias que foram silenciadas, o pensamento periférico, enfim, o pensamento dos sujeitos que foram excluídos da história dita universal. Ademais, a noção de diferença colonial surge justamente a partir desse imaginário colonial moderno que transforma as diferenças em valores. Somente com a classificação de um determinado saber como inferior é que a diferença colonial poderia ser legitimada, garantindo assim a subalternização do conhecimento.

Cabe ressaltar que estamos nos referindo ao período da segunda fase da Idade Moderna. Contudo, Mignolo evidencia que esse processo de diferença colonial tem início no século XVI, com a descoberta da rota do Atlântico e a consequente invasão e colonização das Américas. Na sua primeira fase, a demarcação da diferença colonial e o critério para a invasão e a colonização de povos e territórios estariam ligados ao domínio da escrita alfabética: os povos com domínio da escrita podiam escrever a história dos povos que não o tinham. Mignolo ressalta que, em um primeiro momento, essa forma de pensamento legitimou um processo de colonização que se articulava no âmbito espacial, mas que posteriormente ganhava também a esfera temporal. Ele explica que esses povos que não escreveram a própria história e, portanto, eram considerados atrasados, naturalmente estariam localizados no passado, sem a capacidade de se inserir no presente e progredir para o futuro junto com os avanços da modernidade. Mignolo também pontua que esse debate já havia sido iniciado por Foucault em seus estudos sobre a arqueologia e a

genealogia do saber-poder, quando o filósofo francês distinguia dois tipos de saberes, o saber acadêmico e disciplinado, e o saber não acadêmico e popular. De acordo com o pensamento de Foucault, o poder filtra e ordena os saberes populares em hierarquias, em nome de um saber verdadeiro. Assim, o conhecimento acadêmico, pela via da razão, do cientificismo e especialmente do poder do capital, conquistou a sua hegemonia perante os outros saberes. A diferença entre o saber acadêmico (científico, do homem branco e europeu) e os saberes subjugados (tradicionais e populares) produziram o que Mignolo denomina “diferença colonial”. Essa diferença garantiu então a subalternização dos saberes. Todo esse ciclo, conforme aponta Mignolo, faz parte de um tríplice sistema que compõe a colonialidade: a colonialidade do poder, do saber e do fazer.

Por um outro lado, Walter Mignolo também está interessado em refletir criticamente sobre as consequências da violência colonial na construção das identidades. De acordo com ele, a cultura é uma peça-chave na construção das narrativas que fundamentam o imaginário do mundo colonial moderno. Ele explica que a cultura era entendida como algo que estaria entre a “natureza” e a “civilização”. Assim, para além das características biológicas (o sangue ou a cor da pele) que legitimaram o domínio e a colonização de um povo sobre outro, a descrição sobre si mesmo e sobre o ambiente também eram considerados critérios para se estabelecer uma organização e uma hierarquia entre os povos. Em outras palavras, o modo como os indivíduos se autodescreviam a partir do reino dos signos e, principalmente, o modo como descreviam o outro, contribuiram para enfatizar os conflitos gerados pela colonialidade. Por trás das narrativas estava o universo dos signos, significados, significantes, das semânticas que elaboraram a construção de um imaginário de inferiorização dos povos ameríndios e africanos. Os discursos ideológicos imprimiam as verdades que o homem branco contava e inventava sobre os “povos de cor”. Assim, surge a ideia de raça e de todo um universo simbólico negativo que vai sendo construído (especialmente) sobre o negro e a negritude. Mignolo ressalta que se trata da “expansão de um conceito ‘representacional’ de conhecimento e cognição, que se impôs como hegemonia, epistêmica, política e ética”. (MIGNOLO, 2020, p. 47). Nesse sentido, o saber e as histórias locais europeias passam a ser vistas como projetos globais e universalizantes.

Por fim, vamos à ideia do “pensamento liminar”. Como a própria palavra sugere, o termo “liminar” se refere àquilo que está situado ou que se constitui no

ISSN: 2238-1112

limite, num ponto de passagem entre dois locais, situações ou atividades. Para Mignolo o pensamento liminar (ou gnose liminar) dialoga com o debate sobre o universal/particular e com aquilo que Foucault chamou de “insurreição dos saberes subjugados”. Trata-se de uma ruptura epistemológica, um rompimento com o saber hegemônico europeu, um novo modo de pensar que surge nas e a partir das margens. Mignolo (2020, p. 49) define o pensamento liminar como “os momentos de fissura no imaginário do sistema mundial colonial/moderno”. O filósofo explica que o projeto global do pensamento europeu, branco e cristão consiste não só em fermentar uma forma de pensar em seu próprio território, mas em implementar, exportar e encenar de maneira diferente o seu próprio projeto em locais particulares, conferindo uma subordinação e uma dependência dos territórios colonizados à sua metrópole. Mignolo preocupa-se então em disseminar a ideia de que ao Terceiro Mundo não cabe apenas a exportação de teorias, mas a preocupação em promover novas formas de crítica cultural, de emancipação intelectual e política.

O filósofo também salienta que o pensamento liminar não pretende se qualificar como um outro pensamento válido, único e universal, mas em se ocupar de uma lógica diferente, uma lógica que considere a pluriversalidade das narrativas e das múltiplas histórias locais pois, segundo ele, não existe um sujeito “puro”, que não esteja contaminado pelas questões liminares que narra e descreve. “Nas fendas e fissuras onde se origina o conflito é inaceitável uma descrição unilateral” (MIGNOLO, 2020, p. 41). Para Mignolo, o problema não é só contar a realidade dos dois lados da fronteira, mas fazê-lo a partir de sua exterioridade, fazê-lo considerando que exista somente um lado verdadeiro e puro. Inspirado pelas ideias do filósofo marroquino Abdelkebir Khatibi, Mignolo traz os conceitos de “dupla crítica” e “pensamento outro” para somar à construção da ideia do “pensamento liminar”. Mignolo conta que no período e no contexto histórico em que o filósofo árabe desenvolveu tais ideias, entre os anos de 1983 e 1990, ele se perguntava: o que fazer depois do pós-colonialismo? Reproduzir as mesmas estruturas políticas, econômicas e de pensamento do mundo ocidental ou reproduzir a teologia ideológica do nacionalismo árabe? Percebendo que esse conflito desencadeava uma máquina de desentendimento mútuo, surge a necessidade de uma dupla crítica, tanto ao fundamentalismo ocidental cristão quanto ao oriental islâmico. Essa dupla crítica consiste em pensar a partir dos dois lados da fronteira, pensar a partir de ambas as tradições e, ao mesmo tempo, de nenhuma delas. “Escapar dessas

ISSN: 2238-1112

dicotomias pressupõe uma dupla crítica e a busca de um outro pensamento." (MIGNOLO, 2020, p. 101)

Mignolo relata que tais ideias implicam uma redistribuição da geopolítica do conhecimento, que não está mais etnocentrada; situa-se ao mesmo tempo em todos os lugares e em nenhum deles: na sua fronteira. Ao invés de o pensamento estar fixado e fundado, ele é construído num lugar de passagem — é um pensamento que se move ao longo da diversidade do processo histórico. Para Mignolo, "progresso" e "progressão linear" não cabem na ideia de um pensamento liminar e muito menos na estrutura da sociedade contemporânea. Suas provocações reforçam a necessidade de deslocarmos o universalismo abstrato para uma rede de histórias locais e múltiplas hegemonias locais. Por outro lado, o pensamento dicotômico não é mais sustentável quando o "pensamento outro" pode ser encenado tanto no centro como na periferia. Nesse sentido, um dos principais objetivos do pensamento liminar é liberar os conhecimentos que outrora foram subalternizados. (MIGNOLO, 2020)

Trazendo tais ideias para o contexto educacional, mais especificamente para o campo das tradições populares no ensino de arte, podemos começar simplesmente observando algumas hierarquias consolidadas no espaço escolar e nos perguntando sobre como os conhecimentos tradicionais e populares estão inseridos nesse contexto. Em outras palavras, precisamos observar o quão presente é a noção de "diferença colonial" na forma de organização do espaço escolar, nos currículos, na relação professor-aluno, entre outros aspectos.

Sendo assim, nos convém deixar algumas perguntas que possam delinear perspectivas para uma pedagogia decolonial: O quanto estão presentes os conhecimentos tradicionais e populares nos currículos e nos livros didáticos de arte? Qual é a relação e o contato que os estudantes têm com os mestres e mestras do saber tradicional e popular? E o que isso representa no processo formativo desses estudantes? Os conteúdos que dizem respeito à arte afro-brasileira e indígena estão também contextualizados com a história e a luta dos movimentos negros e indígenas no Brasil, sua cultura como parte da formação da sociedade nacional, bem como a contribuição desses povos para as áreas social, econômica e política do Brasil? A história dos povos afro-brasileiros e indígenas está sendo contada por qual ponto de vista, o do colonizador-branco-europeu ou de acordo com suas próprias cosmopercepções, isto é, seus próprios modos de sentir e perceber o mundo? Como

ISSN: 2238-1112

podemos refletir a própria relação de ensino-aprendizagem entre professores e estudantes, quando nos referimos ao saber popular? Estamos atentos para ouvir e nos relacionar com os conhecimentos que vêm dos(as) nossos(as) estudantes? Em nossas práticas pedagógicas, reforçamos uma educação multucultural, uma educação para a diversidade, ou reproduzimos o modelo de educação que (re)força o processo colonial de apagamento do outro?

Nosso intuito não é propor a valorização de um determinado conhecimento em detrimento de outro, mas ouvir a pluralidade, perceber a historicidade das diferenças — linguísticas, culturais e políticais de cada um, de cada forma de expressão. Um bom caminho para isso é a retomada do pensamento dialógico de Paulo Freire, que incentiva uma educação que saiba reconhecer, primordialmente, a importância dos saberes vindos dos(as) estudantes e seu contexto histórico-social. Entendemos que a educação precisa ser percebida como algo que faça sentido para os(as) estudantes, como um caminho possível para a sua própria transformação. Dessa forma, ao invés de a educação estar centrada na figura do(a) professor(a), é extremamente importante pensar no outro, naquele que está na outra ponta da engrenagem: o(a) estudante. Talvez pensar a educação a partir da noção de “gnose liminar” seja pensar o conhecimento que se constrói na fronteira, na relação liminar em que professor(a) e estudante se encontram e ambos têm papel ativo e fundamental no processo de construção da aprendizagem. Enquanto a sala de aula for vista e tratada a partir dessa noção de “diferença colonial”, ainda estaremos provavelmente reproduzindo essa estrutura de apagamento das individualidades, do saber tradicional e popular e contribuindo para a reprodução da realidade social colonialista.

2. Considerações finais

Chimamanda Ngozi Adichie (2019) já nos alertava sobre o perigo de uma única história. A escritora nigeriana afirma que “a história única cria estereótipos, e o problema com estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história”. (ADICHIE, 2019, p. 26). Adichie afirma que as histórias são muito importantes, pois nosso conhecimento (e também podemos pensar na cultura) é, em parte, formado pelas histórias que escutamos. Para a autora, as histórias podem empoderar e humanizar as

ISSN: 2238-1112

sociedades, mas também podem despedaçar a dignidade de um povo. Histórias podem ser usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser utilizadas para reparar essa dignidade perdida e despedaçada. Adichie pretende chamar nossa atenção para o quanto os seres humanos são impressionáveis e vulneráveis diante de uma história, por isso ela defende a importância de escutarmos diferentes narrativas, diferentes modos de pensar uma mesma história, propondo diversificarmos as nossas fontes de conhecimento e sermos cautelosos ao ouvir somente uma versão dos fatos. A escritora também atenta para as relações de poder envolvidas no ato de se contar uma história, pois ela afirma que o poder "é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas fazer que ela seja sua história definitiva" (ADICHIE, 2019, p. 23). Em sua narrativa, a autora exemplifica a tradição que se tem no Ocidente de contar histórias sobre a África, e que essas histórias trazem sempre uma única e mesma perspectiva: uma história de catástrofe.

Fazendo um paralelo das ideias de Chimamanda Adichie com os conceitos trazidos por Mignolo e Benjamin como "diferença colonial", "pensamento liminar" e "história a contrapelo" percebemos que as consequências deixadas pela modernidade/colonialidade implicam a necessidade da elaboração de narrativas outras que deem conta de promover uma ruptura radical com as histórias únicas e hegemônicas contadas especialmente pelo lado Ocidental do mundo. Mignolo explica que a língua e a tradução compõem tanto o terreno do conhecimento e da epistemologia, como também o terreno da colonialidade. Desse modo, o cânone e a tradição (da Grécia, Roma à França) silenciaram a produção do conhecimento em outras línguas. Assim, "paralelamente às sociedades subdesenvolvidas, existem sociedades silenciadas" (MIGNOLO, 2020, p. 105). O autor reforça que o ocidentalismo é o imaginário dominante do sistema mundial, a sua face visível. Os saberes subalternos, dos povos subalternizados são a face invisível, pois são saberes de sujeitos que não têm a fala, não têm a possibilidade de narrar e enunciar a sua própria história, portanto estão em condições de invisibilidade.

Nesta seara, é imprescindível considerar os diferentes contextos que envolvem a elaboração de saberes e tradições culturais do povo, para a (re)criação de novas esferas de sentido a partir de percepções plurais de mundo. A partir do encontro com Saraiva (2015) e Sales (2015), percebemos também a importância do papel da formação política das escolas ao assumir diálogos com as questões

relativas à cultura, à memória e às identidades culturais. Partindo dessas considerações percebemos que quando falamos de cultura, estamos falando das diversas experiências, saberes e memórias que constituem os sujeitos, e que nos permitem dizer quem somos na nossa relação com o território e com o mundo em que vivemos. Considerar a dimensão formativa das tradições populares para as identidades, bem como considerar a cultura como parte dessa teia de relações, significa valorizar as diferentes formas de sentir e perceber, de ser e estar no mundo. Talvez assim consigamos produzir uma desconstrução efetiva de certos paradigmas e produzir formas críticas de pensar, descolonizando o pensamento.

Yasmin Coelho de Andrade
UNB
yasmin.andrade@aluno.unb.br
Coreógrafa, artista, professora e pesquisadora. Professora efetiva da Rede Municipal de Ensino de São Pedro da Aldeia-RJ. Bacharel em Dança pela UFRJ e licenciada pela AVM/Cândido Mendes. Estudante do Programa de Pós-graduação PROFARTES (Pólo UnB). Conselheira Municipal de Cultura de Rio das Ostras.

Jonas de Lima Sales
UNB
jnsales@unb.br
Professor efetivo do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e dos Programas de Pós-graduação PROFARTES (Pólo UnB) e PPgCEN/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Coordenador do projeto de Pesquisa e Extensão Cena Sankofa (Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea).

Referências:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
DUSSEL, Enrique. **Filosofia da Libertação**: crítica à ideologia da exclusão. São Paulo: Paulus, 1995.
HAMPÂTÉ BÁ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I:** metodologia e pré-história da África. 2ª ed. Brasília: UNESCO, 2010, cap. 8.
MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / Projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2020.
QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 117-142.

SALES, Jonas. Corporeidades da tradição popular na escola: caminhos possíveis. **Revista Trapiche**: Educação Cultura e Artes, Sergipe, v. 2, 2015, pp. 45-55.

SARAIVA, Regina Coelly Fernandes. A cultura não é a cereja do bolo: reflexões sobre cultura, memória e identidade. In: VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; PEREIRA, Paola Masieiro (Orgs.). **Cultura, arte e comunicação**. São Paulo: Outras Expressões, 2015, pp. 59-74.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Quadrilha junina no contexto do RN: gênero e sexualidade, pautas levantadas no âmbito da manifestação popular

Douglas Barros Gomes (UFRN)
Marcilio de Souza Vieira (UFRN)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: O trabalho tem como objetivo levantar a discussão sobre gênero e sexualidade partindo da vivência na Quadrilha Junina, onde existe uma potencialidade grande para abrimos essas reflexões, fazendo uma conexão com a minha experiência como Dama da Diversidade na Quadrilha Estilizada Junina São João, da cidade do Natal/RN. A partir de questionamentos sobre estereótipos em torno de gênero e sexualidade, é que este texto levanta a abordagem sobre estas problemáticas sociais que refletem dentro da Quadrilha Junina, desse modo que, está discursão possa transcender na área da Dança. A princípio parecia ser só um homem dançando de mulher, mas passou a se compor em um desencadeador da problemática de expressões denominadas como feminina e que um homem não poderia realizá-la. As pautas levantadas é de valorizar a manifestação da quadrilha junina e instigar a reflexão acerca da sexualidade e do gênero.

Palavras-chave: GÊNERO E SEXUALIDADE. MANIFESTAÇÃO POPULAR. QUADRILHA JUNINA.

Abstract: This work aims to raise the discussion about gender and sexuality based on the experience of Quadrilha Junina, where there is a great potential to open these reflections, making a connection with my experience as Dama of Diversity in the Quadrilha Estilizada Junina São João, in the city of Natal/RN. From questionings about stereotypes around gender and sexuality, this text raises the approach about these social problems that reflect within the Quadrilha Junina, so that this discussion can transcend in the area of dance. At first it seemed to be only a man dancing as a woman, but it started to become a trigger to the problem of expressions denominated as feminine and that a man could not perform it. The guidelines raised are to value the manifestation of the quadrilha junina and to instigate reflection about sexuality and gender.

Keywords: GENDER AND SEXUALITY. POPULAR MANIFESTATION. QUADRILHA JUNINA.

São João no Rio Grande

Dentro das manifestações culturais do Rio Grande do Norte, os festejos juninos têm destaque na capital, a Quadrilha Junina São João da cidade do Natal tem a finalidade de mostrar as características culturais e participar de concursos de

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

Quadrilhas Juninas na categoria Estilizada. Atualmente, percebemos que a Quadrilha Junina é um espaço em que as discussões sobre gênero e sexualidade não são debatidas, apesar de, esta dança possibilitar que homem dance com roupas femininas fomentando um debate acerca da presença da “Dama da Diversidade” nas quadrilhas estilizadas potiguar. Cabe salientar que no RN o homem que se traveste com trajes femininos, as mulheres trans e travesti para dançar quadrilha estilizada são chamadas no espaço quadrilheiro de Dama da Diversidade.

O Ciclo Junino, como é chamado pelos Quadrilheiros, é o período de junho a julho, quando as Quadrilhas fazem suas apresentações nas competições municipais, estaduais e nacional. Os festivais de Quadrilha Junina são marcados por competitividade, organização dos trabalhos coreográficos e temáticos aplicados a um contexto que culturalmente é visto como lúdico e festivo. Apesar do período Junino ser de dois meses, as quadrilhas passam um ano se preparando para os festivais. São meses de ensaios, confecções de figurinos e adereços, preparação do espetáculo, entre outras coisas, retrata Lima (2018) em seus relatos.

Os festejos juninos são contribuídos por vários elementos, tais como: as bandeirinhas, os balões, a fogueira, os chumbinhos, as bombinhas e as comidas típicas. A quadrilha junina é a grande atração das festas juninas por todo o Nordeste, onde a dança resiste fortemente. “Vivida como tradição, o São João é uma festa popular que revela, ano a ano, a dinâmica da vida política, econômica e social da cidade” (CHIANCA, 2006, p.27). Esta manifestação possibilitou através das Damas da Diversidade uma potencialidade em aproximar-se das problemáticas sociais, de modo que, possamos fazer uma reflexão sobre quem dança na festa junina e sua representação abrindo uma importante pauta no meio artístico e acadêmico.

Discussão sobre gênero e sexualidade

Nossos comportamentos e sentimentos fazem parte de nossa construção social, que muda de uma região para outra por influência cultural, refletindo nas questões de gênero e sexualidade. A sensibilidade associada ao feminino, muito presente na dança por influência do balé parece ter implicações para o masculino, com influência dos estereótipos tradicionais de masculinidade. Apesar de que, historicamente a dança clássica tenha sido realizada por homens e iniciada por

ISSN: 2238-1112

estes, no decorrer do tempo a imagem da bailarina consolidou-se como o "gênero" do balé, assim, refletindo em muitos estilos de dança.

> A dança é influenciada pelos valores culturais e morais construídos sobre o feminino e o masculino, pelos significados atribuídos ao corpo que dança a partir das representações hegemônicas de gênero e, simultaneamente, coloca em operação esses significados, definindo e regulando aquilo que se entende por desempenho corporal mais ou menos adequado a homens e mulheres, reproduzindo comportamentos, posturas e técnicas corporais associados aos estilos de vida considerados masculinos e femininos (ANDREOLI; CANELHAS, 2019, p. 7).

Como mencionado acima, o balé clássico estabeleceu seus próprios padrões de corpo e movimento, que são geralmente considerados adequados para meninas. Esse tipo de pensamento é por influência histórica e tem um impacto na dança de hoje. É como se outra manifestação da masculinidade na dança o questionasse, porém, dançar como dama em uma quadrilha é apenas uma possibilidade para os meninos que desejam dançar como dama.

Para Andreoli e Canelhas (2019, p.05) "[...] Pensar a relação entre dança e gênero, portanto, implica em problematizarmos a relação entre o corpo e o gênero". As Damas da Diversidade na quadrilha junina rompem com vários estereótipos impostos na dança, possibilitando que, um homem possa se transformar em uma dama para dançar. Salientamos que a sexualidade masculina nesse tipo de dança é questionada há muito tempo, vários rótulos de masculinidade tradicional são reproduzidos ainda hoje e a questão da sexualidade é algo que sempre foi presente nessa dança. Sobre esses questionamentos de sexualidade na dança, Andreoli (2010) salienta que,

> [...] Assim, é com o interesse de sustentar um modelo hegemônico de masculinidade e também de sexualidade, o modelo heterossexual masculino, que a sexualidade, na dança, é elemento de hierarquização e regulação de gênero. A partir daí, surge a noção de que homens que se aproximam da dança não são totalmente homens (ANDREOLI, 2010, p. 113).

As expectativas sociais sobre o homem são colocadas abaixo quando um homem dança de mulher ou realiza movimentações impostas como "movimentos femininos", e por mais que, a dança seja um espaço em que os padrões podem ser rompidos, facilmente encontramos profissionais da dança reproduzirem conceitos tradicionalmente impostos em seus trabalhos coreográficos ou de criação e direção do movimento ou ainda de direção artística e administrativa da quadrilha estilizada.

No Rio Grande do Norte, as quadrilhas juninas não se limitam a questões de gênero e sexualidade, mas não foi sempre assim. Por muito tempo as Damas da Diversidade não eram aceitas em grandes quadrilhas, devido a marginalização da sociedade para com as pessoas trans e mulheres travesti. Com muito diálogo e conhecimento, hoje, as quadrilhas do Estado recebem e valorizam estas damas e reafirmam o lugar de liberdade de expressão que na área das artes é permitido.

A partir da minha experiência como Dama da Diversidade em uma quadrilha é que levanto essas questões de gênero e sexualidade no âmbito da dança, para que possamos expandir o diálogo sobre essas outras possibilidades de corpo e sua aceitação nas quadrilhas estilizadas e quiçá em outros estilos de dança.

Penso que outros assuntos poderiam decorrer das questões aqui levantadas, mas é importante reiterar neste momento que, as discussões sobre gênero e sexualidade sejam levantadas na área da dança para fomentar discussões que pensem o ensinar dança para além de conceitos já estabelecidos e tidos como assertivos. Um pensar e ensinar dança que transgrida os cânones já estabelecidos sobre gênero e sexualidade e que pense o corpo como potencializador desse fazer dança, assim oportunizaremos todos, todas e todes a fazer dança sem que haja discriminação ou que se tenha um olhar sobre essa dança, em especial as quadrilhas juninas, apenas pelo sexismo.

Douglas Barros Gomes
UFRN
Dougbarros18@gmail.com
Graduando em Licenciatura em Dança pela UFRN, formação técnica em Guia de Turismo pelo IFRN. Programa de Iniciação à Docência (PIBID-Dança) e programa de Iniciação Cientifica na pesquisa de Mapeamento da Dança no RN pela UFRN.
Marcilio de Souza Vieira
UFRN
Marciliov26@hotmail.com
Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN).

ISSN: 2238-1112

Referências:

ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, p. 107-118, jan./abr. 2010.

ANDREOLI, Giuliano Souza; CANELHAS, Larissa. A dança e as relações de gênero: uma reflexão sobre a interação entre meninos e meninas em uma aula de dança. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, p.375-394, ano 19, nº 37, Janeiro/Março.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **A festa do interior**: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

LIMA, Talles Atyhê Cardoso de Lima. **Quadrilha Junina em Natal - RN**: Da Tradição à Estilizada. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

Reflexões iniciais sobre a atuação profissional do coreógrafo no meio tradicionalista gaúcho

Ederson Zaneti Vergara (UFPel)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: O presente trabalho tem o intuito de problematizar as peculiaridades do exercício do trabalho de um coreógrafo de invernadas nos últimos dez anos. Importante salientar que atualmente essa investigação está em processo de desenvolvimento como pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Dança-Licenciatura da UFPel. A hipótese é de que os coreógrafos de entidades tradicionalistas gaúchas têm uma forma de atuação muito singular, e precisa avançar em diversos aspectos. Este estudo se caracteriza como uma pesquisa qualitativa que articula a etnografia e a autoetnografia, trazendo descrições de práticas sociais coletivas onde eu me junto à discussão. Até o momento a investigação está atrelada a três categorias definidas para análise, são elas: logística e organização para uma coreografia; técnicas e preparação corporal do elenco; atuação profissional do coreógrafo.

Palavras-chave: COREOGRAFIAS DE ENTRADAS E SAÍDAS. COREÓGRAFOS. AMBIENTE TRADICIONALISTA GAÚCHO. ATUAÇÃO PROFISSIONAL.

Abstract: The present work aims to discuss the peculiarities of the work of a wintering choreographer in the last ten years. It is important to point out that this investigation is currently in the process of being developed as a research for a Final Course Paper (TCC) in Dance-Licentiate at UFPel. The hypothesis is that the choreographers of traditionalist organizations in the state of Rio Grande do Sul have a very unique way of acting, and need to advance in several aspects. This study is characterized as a qualitative research that articulates ethnography and autoethnography, bringing descriptions of collective social practices where I join the discussion. So far, the investigation is linked to three categories defined for analysis, they are: logistics and organization for a choreography; cast techniques and body preparation; professional performance of the choreographer.

Keywords: INPUTS AND OUTPUTS CHOREOGRAPHIES. CHOREOGRAPHS. GAÚCHO TRADITIONALIST ENVIRONMENT. PROFESSIONAL PERFORMANCE.

1. Entradas e saídas como produção profissional

Baseando-me nas minhas vivências pessoais de quase 25 anos no meio tradicionalista gaúcho, e quase 15 anos como coreógrafo, afirmo que o profissional

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · Artes Visuais Mestrado Centro de Artes | UFPel · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

que atua como criador das coreografias de Entradas e Saídas[1] de CTG ocupa um espaço relativamente novo no cenário. Aqui se dá o interesse dessa pesquisa, entender como transcorre essa atuação profissional do coreógrafo no ambiente tradicionalista gaúcho.

Para entrelaçar e discutir sobre os temas e as abordagens desta pesquisa trago alguns autores que falam sobre tradição, folclore, o gaúcho e suas contradições, para isso trago Tau Golin: “No lugar e com elementos do gaúcho real foi criado o gaúcho de palco, o modelo exportação” (1987, p. 17), sobre danças gaúchas e sobre coreografias de Entrada e Saída, que segundo Paixão Côrtes: “Vale dizer que o item Entrada e Saída tem uma ação criadora livre e de menos peso, no contexto da dança propriamente dita, atendendo-se mais ao “mis-en-scene” do espetáculo.” (1991, p. 16).

A hipótese que trago para este trabalho é que os coreógrafos de entidades tradicionalistas gaúchas têm uma forma de atuação muito singular, que se difere de atuações de coreógrafos em outros gêneros de dança, precisando, assim, avançar em diversos aspectos.

O objetivo central é problematizar as peculiaridades do exercício do trabalho de um coreógrafo de invernadas[2] nos últimos dez anos. Considerando como objetivos específicos os seguintes: promover uma leitura sobre logística e organização para a efetivação de uma coreografia de Entrada e/ou Saída; discutir sobre as técnicas e a preparação corporal dos grupos de danças gaúchas; refletir sobre e se há reconhecimento desses artistas-profissionais.

Todas as abordagens partem da seguinte questão: considerando a última década, como se dá a atuação profissional do coreógrafo de Entradas e Saídas em entidades tradicionalistas? O recorte de dez anos traz o foco necessário para o trabalho.

Este estudo se caracteriza como uma pesquisa qualitativa que se utiliza de duas metodologias como referência. Como primeira metodologia temos a etnografia, que dará sentido ao estudo que este trabalho propõe, segundo Polivanov (2013, p.62): “Seu intuito principal é, então, a criação dessas descrições densas de

[1] Para compreender melhor é importante dizer que entradas e saídas são as danças responsáveis pela abertura e encerramento de uma apresentação de grupos de danças gaúchas, normalmente coreografias criativas e que tem uma carga de história e/ou folclore do RS. Entre a entrada e a saída um grupo apresenta três danças tradicionais para compor uma apresentação completa.

[2] Invernada é o nome que usamos para nos referir aos grupos de danças do ambiente tradicionalista gaúcho.

ISSN: 2238-1112

práticas sociais de indivíduos ou redes de indivíduos (coletividades), com o propósito de entender diferentes aspectos de diversas culturas". Mais recentemente, ao realizar leituras para a feitura desta escrita, me deparei com um trecho escrito por Fortin, que diz:

> A crise da representação, longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos. De fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência? (FORTIN, 2009, p.82)

Então, com a intenção de me colocar mais participativo do processo da pesquisa e, também, por ocupar espaços que podem contribuir com o trabalho, trago a característica auto-etnográfica para articular com a etnografia.

Foi realizada a primeira coleta de dados a partir de uma atividade chamada PapoFolk, com realização do Núcleo de Folclore da UFPel, onde se encontraram virtualmente os sujeitos da pesquisa, Rodrigo Guterres, Gilmar Rocha e o próprio pesquisador. Nesta ação foram escolhidas três categorias de análise: Logística para produção do trabalho artístico; preparação física, técnica e corporal do elenco; atuação profissional do coreógrafo. Posteriormente marquei entrevistas individuais com os dois sujeitos afim de obter mais material e diversificar o formato de coleta. Para isso um questionário curto e com perguntas abertas foi criado para uma entrevista semi-estruturada. Com uso das gravações foram produzidas as transcrições na intenção de qualificar a pesquisa.

Até o presente momento posso afirmar que existe muita dificuldade de reconhecimento dos profissionais, pois o coreógrafo de CTG não tem sua função registrada em órgão algum, nem ao menos no MTG, tornando a atividade insegura e sem perspectivas. Também é possível perceber que o coreógrafo tem muita dificuldade na implementação de técnicas novas, pois os encontros com os grupos são de poucas horas para a montagem do trabalho e, na grande maioria dos casos, não proporciona novos encontros para a sua qualificação. Além disso os grupos, via de regra, tem seus elencos acostumados somente com a prática das danças tradicionais, que são coreografias deveras muito simples, o que causa dificuldades para o aprendizado das coreografias de entradas e saídas. Também é possível assegurar que não há piso ou teto de valores para a concepção coreográfica, ficando o acerto financeiro tratado entre as partes contratantes e contratadas. Sobre

ISSN: 2238-1112

este acerto, é significativo dizer que não existe um contrato formal, o acerto é verbal onde o coreógrafo recebe após o trabalho concluído e sem segurança alguma para as partes.

Este resumo é parte do que estou trabalhando no meu TCC em Dança-Licenciatura na UFPel, orientado pelo Prof. Thiago Amorim, e que ainda está em vias de finalização.

Ederson Zaneti Vergara
Universidade Federal de Pelotas - UFPel
E-mail: edersonvergara@gmail.com
Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança. Professor de Danças Tradicionais Gaúchas desde o ano de 1998.Também atua como coreógrafo de CTG (Entradas e Saídas) desde 2007, com experiências na BA, MS, PR e diversas regiões do RS. Graduando do Curso de Dança Licenciatura da UFPel, bolsista no Núcleo de Folclore da UFPel (NUFOLK).

Thiago Silva de Amorim Jesus
Universidade Federal de Pelotas - UFPel
E-mail: thiago.amorim@ufpel.edu.br
Professor Adjunto da UFPel/RS, atuando como docente no Curso de Dança - Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em História - PPGH. Doutor em Ciências da Linguagem pela UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina. Coordenador do Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK e Vice-Líder do Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte.

Referências:

CÔRTES, J. C. **Paixão. Danças gauchescas e a carta de Vacaria.** Canoas: Gráfica Linck, 1991.
FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**. Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.
GOLIN, Tau. Por Baixo do Poncho. RS: Tchê, 1987.
POLIVANOV, Beatriz. **Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia?** Implicações dos conceitos. Rio de Janeiro: Esferas, 2013.

QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO
6 CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 2ª EDIÇÃO VIRTUAL
ISSN: 2238-1112

A dança no processo ritual Baniwa

Iasmine Orleans Pinheiro Monteiro (UEA/PAIC)
Yara dos Santos Costa Passos (UEA)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos.

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise do papel da dança no ritual Podáali, que se refere a um ritual Baniwa de trocas entre povos indígenas. Uma breve revisão bibliográfica indica que há muitas pesquisas que envolvam a cultura indígena, tanto por antropólogos quanto por artistas pesquisadores. Entretanto, sentimos a necessidade de maior produção no próprio Estado do Amazonas. Assim, esta pesquisa pretende atender esta demanda, buscando responder o problema: Qual o papel da dança no ritual Baniwa? Adotamos como as principais referências a dissertação de Costa (2009) e o livro de Wright (2005). Como proposta inicial iremos nos deter em Itacoatiara-Mirim, uma comunidade periurbana de São Gabriel da Cachoeira (AM) constituída de diferentes etnias, mas cujo Cacique é um indígena Baniwa. Neste primeiro ano de investigação focamos a nossa atenção numa pesquisa bibliográfica para entender melhor o contexto Baniwa, sua cultura e as tradições ritualísticas ainda praticadas.

Palavras-chave: BANIWA. RITUAL PODÁALI. DANÇA. POVOS INDÍGENAS

Abstract: This work presents an analysis on the role of dance in the Podáali ritual, which refers to a Baniwa ritual of exchange between indigineous people. One brief bibliographic review indicates the existence of a good amount of research envolving the indigineous culture, either from anthropologists or from artist researchers. However, we feel the necessity of a higher output in the Estate of Amazonas. In that regard, this research focus to fulfil that demand, looking after the answer for the problem: What is the role of dance in the Baniwa Ritual? We adopt as main reference the dissertation from Costa (2009) and the book from Wright (2005). As the starting proposal, the research will be restricted to Itacotiara-Mirim, a community in the outskirts of São Gabriel da Cachoeira (AM), made of different ethnicities, which has a Baniwa indigenous as Cacique. In this first year of investigation, the attention was focused on a bibliographic research to better understand the Baniwa context, its culture and ritualistic traditions still practiced.

Keywords: BANIWA. PODÁALI RITUAL. DANCE. INDIGENOUS PEOPLE.

1. Um pouco dos povos Baniwa

De acordo com Costa (2009, p. 01) “No Alto Rio Negro predominam três troncos linguísticos: Aruak, Tukano e Maku. O povo Baniwa pertence ao tronco linguístico Aruak, e é uma forte representação deste tronco.” A sua maior população

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

vive no extremo noroeste amazônico, nesta pesquisa nos concentramos no ritual Podáali da comunidade Baniwa de Itacoatiara-mirin no munícípio de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas.

Figura01: Luiz Baniwa, Cacique e fundador de Itacoatiara-Mirim/São Gabriel da Cahoeira/AM e Mario Joaquim, sentados em frente a maloca onde acontece o ritual Podáali. Foto: Moisés Baniwa. Fonte: Acervo pessoal.

Os Baniwa mantêm vivos alguns rituais e/ou adaptaram no decorrer dos anos seus costumes e crenças às realidades deles, que sofreram mudanças no processo colonizador, principalmente decorrentes da intervenção de outras religiões e outras culturas. Para Wright (2005, p. 168) "[...] os rituais de dança e iniciação são celebrados apenas em poucas comunidades católicas do Alto Rio Aiary [...] o ciclo de encontros evangélicos (Santa Ceias e Conferências) tem substituído completamente as festas de dança, Pudali".

> A vida religiosa tradicionalmente baseava-se nos grandes ciclos mitológicos e rituais relacionados aos primeiros ancestrais e simbolizados pelas flautas e trombetas sagradas; na importância central do xamanismo (pajés e cantadores); e numa rica variedade de rituais de dança, pudali, associados aos ciclos sazonais, por exemplo, o de madurecimento de frutas. (CORNÉLIO; FONTES; SILVA; et al, 1999, p. 13)

O ritual Podaáli, também chamado de Dabucuri na língua Nhengatu, é um ritual Baniwa com trocas de alimentos, artesanatos e conhecimentos entre povos

ISSN: 2238-1112

indígenas e não indígenas. São realizados danças e cantos, usando instrumentos musicais, como as grandes flautas fabricadas pelos indígenas, chamada Yapurutu pelos Baniwa, entre outros elementos da cultura indígena.

2. Uma introdução à dança no ritual Baniwa

No início da década de 60 a pesquisadora Gertrude Kurath deu início aos estudos da dança na perspectiva antropológica, fundando a Etnologia da dança. Para esta pioneira, os estudos etnográficos devem ser percebidos como "uma abordagem, um método que atualiza o lugar da dança na vida dos homens" (KURATH, 1960, p. 234). Após isso, outros pesquisadores surgiram e perceberam que a dança poderia oferecer informações muito valiosas para o entendimento cultural. Para Kaeppler (2013, p. 98) "[...] a dança é uma forma cultural engendrada pelos processos criativos de manipulação dos corpos humanos no tempo e no espaço. A forma cultural produzida, apesar de seu caráter efêmero, possui um conteúdo organizado." Existem pesquisas pontuais sobre a relação da dança no contexto ritualístico.

Para Costa (2009, p. 68), "os povos Baniwa realizam o Ritual de Pudali para celebrar uma época de fartura de comidas, artesanato e outros, de modo a aproveitar a festa para trocar especiarias e estreitar relações, como promover casamentos". Desta forma, neste processo, entendeu-se como uma dança de movimentos livres, no sentindo de não haver regras para a prática, realizada por vezes como forma de iniciar ou finalizar o ritual, mas também como expressão corporal de alegria e envolvimento na prática do ritual.

> Talvez o Baniwa não saiba falar sobre as suas danças porque em algum momento esses significados de cunho sagrado ou profano perderam-se no processo de transformação e adaptação aos novos modos de viver. Hoje ele diz que as danças servem para alegrá-lo, mas como isso ocorre? (...) será o movimento da dança indígena um agente estimulador para a expansão da mente e do espaço das ações? (Costa, 2009, p. 67)

Em uma oficina[1] via google meet conduzida pelo indigena Fidélis Baniwa, foi apresentado cantos com instrumentos que são utilizados nos rituais, foi possível notar que durante os cantos a dança se manifestava com palmas, pisadas fortes no

[1] Projeto Agelim Vermelho. Oficina Corpo e Movimento na Cultura Baniwa. Realizado via google meet em 12 de maio de 2021 - 16 horas. Palestrante: Fidélis Baniwa. ID da reunião: 893 6738 0934.

chão, movimento de deslocar o corpo para frente e para trás de acordo com os sons emitidos pelos instrumentos e pela voz. Percebe-se uma forte relação entre som e movimento. Complementando tal consideração, Costa (2009) aponta que a dança Baniwa tem muito a ver com a história que a música traz, por exemplo, se a música canta sobre o Jaraqui (peixe amazônico de água doce) os movimentos da dança são "imitando" o nadar do peixe. Vale destacar que as histórias narradas sobre os povos Baniwa são construídas em cima de mitologias que envolvem animais amazônicos, plantas e seres das florestas. Desta forma as músicas e danças nos rituais seguem essas vertentes, a floresta de fato faz parte do povo Baniwa em toda sua cultura e vivência.

Iasmine Orleans Pinheiro Monteiro
UEA/PAIC
iopm.dan19@uea.edu.br
Graduanda em Licenciatura em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Pós-graduanda em Docência do Ensino Superior (UNIASSELVI).

Yara dos Santos Costa Passos
UEA
ycosta@uea.edu.br
Doutora em Comunicaçao e Semiotica (PUC/SP). Mestra em Performance Artística – Dança (FMH/UL). Pós-graduada em Coreografia (UFBA). Professora do Curso de Dança da UEA. Professora do programa de mestrado ProfArtes convenio UFAM/UEA. Diretora-Intérprete-criadora da Índios.com Cia de Dança.

Referências:

CORNELIO, José Marcellino, FONTES, Ricardo, SILVA, Manuel [et al]. **Waferinaipe Ianheke: a sabedoria dos nossos antepassados: História dos Hohodene e dos Walipere-Dakenai do Rio Aiari**. Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, v. 3. São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, ACIRA, 1999.

COSTA, Yara dos Santos. **Análise das Danças Baniwa: uma reflexão sobre a dinâmica identitária e cultural dos povos indígenas da Amazônia**. Dissertação de Mestrado em Performance Artística - Dança, Cruz Quebrada: FMH/UTL, 2009.

KAEPPLER, Adriene L. *A dança segundo a perspectiva antropológica*. In: **Antropologia da Dança I**. Giselle Guilhon Antunes (org.). Florianópolis: Insular, 2013. p. 97 – 122.

KURATH, Gertrude P. "Panorama of Dance Ethnology." In: *Current Anthropology*, vol. 1, no. 3, 1960, pp. 233–254. Acessado em 01 de julho de 2021.

WRIGHT, Robin M. **História Indígena e do Indigenismo no Alto Rio Negro**. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Instituto Socioambiental – ISA, 2005.

ISSN: 2238-1112

O movimento das saias nos corpos dançantes da cultura popular tradicional

Lorennys Beatriz Pérez Pérez - UFRJ
Elaine Aristóteles Moreira –UFRJ

Dança e(m) Culturas poéticas populares, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: O presente trabalho pretende um diálogo entre os movimentos do corpo, das saias e as culturas que estas representam. Elas podem ser coloridas, floridas, rodadas, lisas ou com texturas, pesadas, leves, longas ou curtas. Saias contam histórias, ressaltam ou escondem movimentos do corpo. Brincam no espaço, inventam trajetórias para dizer sobre a Cultura de quem a movimenta. Veloz ou delicada a saia singulariza o movimento e expressa a vida em comunidade. A pesquisa apresenta para análise movimentos do corpo e das saias utilizadas nas danças populares tradicionais e seus simbolismos. Iniciamos a observação a partir das vivências e conhecimentos construídos pelos corpos que dançam as danças populares tradicionais da Venezuela e do Brasil. A metodologia utilizada será a Pesquisa Sobre Si, desenvolvida por Eleonora Gabriel (2017) a qual propõe uma investigação nas nossas histórias corporais, nas observações que realizamos nos ambientes artísticos e culturais que vivenciamos.

Palavras-chave: DANÇA. CULTURAS POPULARES. MOVIMENTO. ELEMENTOS CÊNICOS. ARTE.

Abstract: This work intends a dialogue between the movements of the body, of the skirts and the cultures they represent. They can be colored, flowered, round, smooth or textured, heavy, light, long or short. Skirts tell stories, highlight or hide body movements. They play in space, invent trajectories to talk about the Culture of those who move it. Swift or delicate, the skirt makes the movement unique and expresses community life. The research presents for analysis body movements and skirts used in traditional folk dances and their symbolisms. We started the observation from the experiences and knowledge built by the bodies that dance the traditional popular dances of Venezuela and Brazil. The methodology used will be the Research on Self, developed by Eleonora Gabriel (2017), which proposes an investigation into our bodily histories, in the observations we carry out in the artistic and cultural environments we experience.

Keywords: DANCE. POPULAR CROPS. MOVEMENT. SCENIC ELEMENTS. ART.

‘Eu acho que durante muitos e muitos anos as nossas bandeiras eram as saias das mulheres do campo e os hinos eram canções de ninar’.
(BRANDÃO, 1982)

ISSN: 2238-1112

Trazemos para essa pesquisa a compreensão de que a arte está presente em variados ambientes relacionados ao homem. Através dela, cada povo manifesta as suas experiências vivenciadas, uma produção cultural histórica que é resultado da relação entre as pessoas e o ambiente onde vivem, traduzindo os valores estabelecidos pela comunidade, revelando signos e significados.

Acolhemos como caminho de estudo a *Pesquisa sobre Si* (GABRIEL, 2017), uma estratégia educacional de sensibilização para as culturas populares que incentiva e valoriza as nossas histórias familiares como objeto de estudo, fortalecendo a ideia de que somos produtores de conhecimentos.

> *A Pesquisa sobre Si* é realizada através da investigação das narrativas populares, produzidas no entrelaçar das histórias de vida, envolvendo fatos, pessoas e objetos demarcados pelo afeto, localizados em espaços e tempos emocionados muitas vezes em formas de festas (GABRIEL, 2017, p. 60).

São observações realizadas a partir de um olhar de ver o mundo como uma criação coletiva, de particularidades que se somam para a construção de novos conhecimentos, que 'Se interessa em desvelar esta força cultural histórica, social e artística no cotidiano das pessoas' (GABRIEL, 2017, p. 64). A *Pesquisa sobre Si*, que faz parte da construção deste estudo, corrobora com as análises decorrentes das vivências realizadas a partir das pesquisas de campo e também com as percepções e representações realizadas no palco pelas pesquisadoras deste estudo.

As danças populares tradicionais da Venezuela e do Brasil, fazem parte do universo de expressões artísticas criadas pelo homem e se manifestam por uma guia de movimentos corporais que se transferem para as comunidades através da tradição oral, da imitação, do contato corporal, sensibilizando, a partir do movimento, o outro e a si próprio. Elas podem estabelecer vínculos intrínsecos, latentes com o que está ao seu redor, entre o mundo visível e invisível, com a sua ancestralidade. Trazem em seus movimentos características que as particularizam e as identificam, revelam através de costumes, crenças, rituais, cerimônias e festas, aspectos históricos e geográficos, heranças que as envolvem. 'A dança é um rito: ritual sagrado, ritual social. Encontramos na dança essa dupla significação que está na origem de toda atividade humana.' (BÉJART APUD GARAUDY, 1980, p. 8).

Dentro desse universo de criação de significados existe um elemento presente nas cenas das comunidades e dos palcos que colaboram na construção

ISSN: 2238-1112

desse discurso simbólico que é a saia, uma invenção ou confecção das mais antigas.

> Estatuetas e baixos-relevos da antiga civilização suméria da Mesopotâmia (terceiro milênio a.C) mostram pessoas usando saias compostas de tecidos em tufos, isto é, panos com a aparência de tufos de lã dispostos, simetricamente, às vezes como uma série de babados (LAVER, 1989, p. 14).

Investigando sobre as imagens e significações geradas pelos movimentos do corpo e das saias ao se deslocarem pelo espaço durante as apresentações das danças tradicionais, percebemos que estas, não se restringem a um figurino ou a uma peça de vestuário. A partir do momento que ela é apoiada nos quadris, o corpo elabora uma transformação, cria um diálogo entre a saia, o dançarino, os movimentos e a tradição. Quem a veste, cria interação, poesia, corporifica o espaço, a comunidade, o tempo ancestral e o agora. O tipo de tecido, o peso, a estrutura e a textura, a cor, o comprimento e o diâmetro da roda de cada saia, podem influenciar no movimento que o corpo terá que realizar para a criação de seus significados. Como também, o deslocamento do quadril, das mãos, dos braços, do tronco, dos pés, as translações, os giros, a dinâmica, a força, as formas desenhadas pelo corpo dançante e pela saia no espaço, transmitem conhecimentos sobre o corpo, a cultura e o ambiente de sua criação. No livro *Manual de Danças Gaúchas*, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa (1953) apresentam essa relação de significação quando descrevem a dança Balaio:

> O nome 'balaio' origina-se do aspecto de cesto que as moças dão às suas saias, quando o cantador diz : 'Moça que não tem balaio, bota a costura no chão'. A esta última voz, as mulheres giram rapidamente sobre os calcanhares e se abaixam, fazendo com que o vento se embolse nas saias (PAIXÃO E LESSA, 1953, p. 113)

Da mesma forma, na Live que a Companhia Folclórica do Rio- UFRJ produziu em 2020, com os Cirandeiros de Tarituba, o relato da cirandeira, Cláudia Cristina de Bulhões Lara, segue a mesma lógica de construção de significado.

> Foram criadas, por algumas mulheres, estampas para as saias que seriam usadas na Festa da Santa Cruz de 2020, com desenhos de barquinho à vela, concha prego, canoa caiçara, estrelas do mar, maria farinha (caranguejo), pássaros, ondas, folha de embaúba, helicônia, bromélia, beijo, borboleta panapaná, peixes e algas (BULHÕES, 2020)

ISSN: 2238-1112

Todos os elementos citados, que compõem hoje as estampas das novas saias das cirandeiras de Tarituba, antes floridas, auxiliam a memória de cada dançante e dos moradores da comunidade, para que não esqueçam o seu ambiente natural e a pesca, uma das mais importantes atividades que compõem a identidade social e cultural do povo de Tarituba.

No universo de algumas danças populares tradicionais da Venezuela, observamos que as saias traduzem o litoral do país, assim como suas montanhas, rios e lagos. Elas contam a história da vida dos pescadores, falam das plantações da terra e da colheita. A saia de cada estado traz consigo um valor regional, é linda, colorida e ampla; simbolizam a feminilidade ancestral, a proteção do barco, do abrigo, das redes de pesca, das ondas e balanços do mar, movimentos e voltas rítmicas, as asas dos passarinhos, gaivotas, o caminhar dos cavalos, representação fiel da natureza. Saia que é, saia que conecta com as raízes da terra, saia os impulsos das ideias. Saia o resgate de nossos costumes, tradições e saberes.

Dando continuidade a esse caminho de construção de análise dos símbolos e significados, que as saias carregam, trazemos as falas das Mestras da Tradição Popular, retiradas da sequência de lives realizadas em 2021, pela Companhia Folclórica do Rio- UFRJ.

Na opinião de Rosa Reis[1], Mestra do Cacuriá (MA):

> A saia é um elemento fantástico em vários espetáculos. E dentro do Cacuriá ela tem um movimento enorme. Em determinados movimentos na coreografia, ela é que dá aquele realce … a saia é fundamental, não tem como a gente dançar sem ela. Eu vejo assim, já dancei o Cacuriá, antes de tocar e cantar … e sei como é importante esse movimento da saia, o bailado da saia, ele faz parte de todo o movimento e de toda a dança.

Já na opinião de Lazir Sinval[2], ela destaca que Jongo da Serrinha (RJ):

> A gente mantém a tradição com os pés descalços, as vestimentas, as jongueiras usam saias, e as mesmas tem mironga, tem magia, quando a gente gira ela mexe com toda essa energia, gira com toda essa força desse universo com esse planeta, com as forças dos planetas, a magia do sol de mironga. Quando a jongueira suspende, segura a saia, normalmente é para mostrar os pés, mostrar os passos sempre firmes e fortes, mostrar seu caminhar, com os pés descalços, sentir a vibração da terra. A saia é bem feminina, mostra esse lado bem feminino das jongueiras, tem magia.

Para Kalin Morgana[3], mestra das danças Ciganas do povo Calon (RJ):

[1] https://youtu.be/stbwIHFEJA0
[2] https://youtu.be/waVH-U07qOI
[3] https://youtu.be/SzxpwOqDLU

ISSN: 2238-1112

> A saia é um elemento fundamental na vida da mulher cigana, a saia para a gente é como se fosse parte do nosso corpo, por isso que a mulher cigana sempre usa saia, cobrindo as pernas, porque a gente acredita que nosso corpo é uma árvore, que tem que estar bem plantada com imponência, frondosa, árvore tombada ninguém respeita. Árvore bem plantada a pessoa vai ter boa sombra, colher bons frutos e a saia são as folhagens que revestem essa árvore, porque ela guarda o poder da vida, onde a vida nasce.

Podemos perceber, diante das falas das Mestras, a importância da saia nas respectivas danças por elas representadas. Compreendemos que saia não é apenas uma roupa, é um elemento ritual. Dessa forma os movimentos produzidos pelos corpos e pelas saias, os materiais e tecnologias que são aplicadas na sua construção, criam linguagem, expressam sentidos e pensamentos, modos de vida, códigos produzidos em comunidade que transmitem mensagens.

Quando um brincante veste a saia ele se envolve em um universo de significação, em uma realidade construída a partir dos símbolos que esta carrega. A saia, os requebros, os giros, as gingas, revelam uma rede de saberes e memórias, movimentos de pura poesia, de lutas cotidianas e reflexões. Um contínuo fazer e aprender, um tornar real as nossas histórias e identidades. A saia que gira, gira a história da comunidade, desenha formas nos espaços, conduzidas pelo corpo que gira.

Autora: Lorennys Beatriz Pérez Pérez
UFRJ
lorennys90@gmail.com
Dançarina da Companhia Folclórica do Rio- UFRJ e de Danças Folclóricas Venezuelanas na UNEARTE, Caracas. Estudante da Escola Técnica de Artes da ETA-UFAL, Maceió-Alagoas no curso técnico de Dança Contemporânea. Atualmente estudante do curso de Graduação Bacharelado em Dança na UFRJ.

Coautora: Elaine Aristóteles Moreira
UFRJ
elainejuju5@gmail.com
Licenciada em Educação Física e Desportos (UFRJ/EEFD), Pós-Graduada em Treinamento Desportivo (UFRJ/CCFEX). Intérprete, coreógrafa e assistente de produção da Companhia Folclórica do Rio– UFRJ desde 1989; participou em congressos, espetáculos e festivais nacionais e internacionais, organizadora dos eventos Folclorando e Dos Mestres Populares à Universidade: um diálogo de saberes.

Orientadora: Mônica Ferreira Luquett
UFRJ
monicaluquett@yahoo.com.br

Licenciada em Educação Física, especialista em Dança Educação, coreógrafa e integrante da Companhia Folclórica do Rio- UFRJ, participou como assistente de coreografia nos seguintes eventos: Jogos Pan Americanos de 2007 e Copa do Mundo 2014. Professora, pesquisadora e coreógrafa do Núcleo de Arte Copacabana SME/RJ, ministrando a oficina Dança Ritmo Brasileiro.

Referências

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore (primeiros passos).** Rio de Janeiro, Editora: Brasiliense, 1982.
GARAUDY, Roger. **Dançar a vida.** prefácio Maurice Béjart: tradução de Antônio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
GABRIEL, Eleonora. **Rodas e Redes de Saberes e Criação, o encontro dançante entre a universidade e a cultura popular ao som da Tamborzada**. Tese de doutorado apresentada ao PPGArtes (UERJ), 2017.
LAVER, JAMES. **A Roupa e a Moda - uma História Concisa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
PAIXÃO, Côrtes e LESSA, Barbosa. **Manual de Danças Gaúchas**. Porto Alegre: Irmãos Vitale Editores Brasil, 1953.
BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Que é Folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Entrevistas

REIS, Rosa. Relato feito durante live produzida no evento “Dos Mestres à Universidade – um diálogo de saberes” realizado pela Companhia Folclórica do Rio-UFRJ. Disponível em https://youtu.be/stbwIHFEJA0. Acessada em 02 de julho de 2021.
SINVAL, Lazir. Relato feito durante *live* produzida no evento “Dos Mestres à Universidade – um diálogo de saberes” realizado pela Companhia Folclórica do Rio-UFRJ. Disponível em https://youtu.be/waVH-U07qOI. Acessada em 02 de julho de 2021.
MORGANA, Kalin - Relato feito durante *live* produzida no evento “Dos Mestres à Universidade – um diálogo de saberes” realizado pela Companhia Folclórica do Rio-UFRJ. Disponível em https://youtu.be/SzxpwOqDLU. Acessada em 02 de julho de 2021.

ISSN: 2238-1112

Frevolé

Mônica Luquett - SME-RJ/UFRJ
Claudia Fragale - SME-RJ

Dança e(m) Culturas poéticas populares, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos.

Resumo: A parceria entre o Balé Clássico e as Danças Populares Tradicionais era um desejo e um desafio que nós, professoras do Núcleo de Arte Copacabana - SME/RJ, já havíamos pensado. Esse espaço educacional permite muitos encontros e na pandemia tivemos a oportunidade de realizá-lo. Desenvolvemos uma metodologia de trabalho para ensinar linguagens do corpo carregadas de significados, histórias e movimentos que de longe pareciam tão distintos, mas quando analisados de perto descobrimos suas similaridades. Um dos aspectos que particularizam o movimento humano é a cultura, pois todos nós possuímos a mesma carga genética. O corpo traduz em movimento, gesto, expressão, dança, o ambiente socioeconômico, e cultural que ocupa. Motivadas por essas afirmações, que estão baseadas na pesquisa de Cuche (1999), mergulhamos na investigação dos movimentos do Balé Clássico e do Frevo, na busca dos encontros e desencontros entre a cultura erudita e a cultura popular respectivamente.

Palavras-chave: DANÇA. CULTURA POPULAR TRADICIONAL. CULTURA. EDUCAÇÃO. ARTE.

Abstract: The partnership between Classical Ballet and Traditional Popular Dances was a desire and a challenge that we, teachers at the Copacabana Art Center - SME/RJ, had already thought of. This educational space allows for many meetings and the pandemic contributed to its realization. We developed a working methodology to teach body languages loaded with meanings, stories and movements that seemed so different from a distance, but when analyzed closely we discovered their similarities. One of the aspects that particularize the human movement is culture, as we all have the same genetic load. The body translates into movement, gesture, expression, dance, the socioeconomic and cultural environment it occupies. Motivated by these statements, which are based on the research by Cuche (1999), we dived into the investigation of the movements of Classical Ballet and Frevo, in the search for encounters and disagreements between high culture and popular culture, respectively.

Keywords: DANCE. TRADITIONAL POPULAR CULTURE. CULTURE. EDUCATION. ART.

A presente pesquisa foi realizada no Núcleo de Arte Copacabana, uma unidade de extensão da SME-RJ. Esses espaços educacionais estão presentes em

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

quase todas as Coordenadorias Regionais de Educação do Município do Rio de Janeiro. Se caracterizam por possuírem um processo dinâmico de discussão e reflexão sobre o papel transformador da arte na educação. Um dos resultados dessa ação são as diretrizes para o ensino das linguagens artísticas nos NAs. Esses documentos pedagógicos não limitam, ao contrário, ampliam o olhar na direção dos múltiplos caminhos para o ensino da arte. Entende a dança como instrumento de pesquisa, percepção e consciência do próprio corpo na relação com o mundo:

> Conhecer a História das linguagens e as várias formas nas quais ela se apresenta hoje, com seus diferentes estilos e propostas podem contribuir para o exercício da sensibilidade e da capacidade de ver além do que é aparente. A apreciação crítica é tanto maior quanto maior for a informação que se tem sobre o tema apreciado. (SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO, 2007, p. 22).

O exercício de conhecer culturas diferentes[1] é o fundamento, em particular, do desenvolvimento de uma proposta de ensinar dança popular tradicional no Núcleo de Arte Copacabana. Conhecer a produção artística e cultural dos grupos sociais, experimentar no corpo essas movimentações, criar pontes entre a cultura corporal do aluno e o objeto a ser pesquisado, perceber as similaridades entre as culturas, são alguns dos objetivos dessa proposta em educação. A prática do Balé neste espaço de educação, segue a mesma linha de desenvolvimento e reflexão sem perder suas características, traduzindo e aproximando essa linguagem da realidade do aluno. Essas ações buscam favorecer a transformação da sala de aula em ambiente de reflexão voltado à análise crítica dos espaços culturais e sociais que estas linguagens da dança ocupam. Dessa forma promover o encontro entre as danças populares tradicionais, em sala de aula virtual, fez todo sentido para esse estudo.

A dança é uma produção artística e cultural, está presente desde o início da história da humanidade. De acordo com Cuche (1999),

> [...] todas as 'populações' humanas possuem a mesma carga genética, elas se diferenciam por suas escolhas culturais, cada uma inventando soluções originais para os problemas que lhe são colocados. No entanto, estas diferenças não são irredutíveis umas às outras pois, considerando a unidade genética da humanidade, elas representam aplicações de princípios culturais universais, princípios suscetíveis de evolução e até de transformação (CUCHE, 1999, p. 10).

[1] Entendemos como culturas diferentes a cultura de outro país, estado, cidade, localidade como também todas as culturas silenciadas no espaço escolar, desvalorizadas como conhecimentos que muitas vezes fazem parte da realidade dos alunos, dos atores inseridos no processo de ensino aprendizagem.

Dessa forma, o Balé e o Frevo, podem ser compreendidos como expressões humanas que foram se diferenciando através do tempo e do espaço que ocupam e ocuparam nessa caminhada.

Segundo Garaudy (1980), “Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses.” (GARAUDY, 1980, p. 14). Um corpo que dança carrega histórias do ambiente e do tempo de sua criação, memórias que vão sendo contadas no ato de dançar, tensões, emoções, comemorações e crenças. Nesse contexto, compreendemos que os movimentos criados e executados pelos bailarinos e pelos passistas do Frevo expressam as negociações realizadas na interação com o ambiente. Cada uma das modalidades traduz o seu tempo, o seu percurso e se atualiza para existir nos seus respectivos territórios de atuação.

Os caminhos históricos percorridos pelo Balé e pelo Frevo descrevem ambientes socioeconômicos hierárquicos que os colocam em condições artísticas e culturais distintas. A busca da construção de processos educativos culturalmente referenciados colaborou para construção de reflexões críticas que favoreceram a criação de uma horizontalidade entre as linguagens permitindo a construção da análise de seus movimentos.

A descoberta de similaridades na forma e na execução entre alguns movimentos, possibilitou a criação de uma estratégia de ensino que, a partir da apresentação dos conteúdos planejados para as aulas de Balé, os passos de Frevo identificados como correspondentes foram sendo introduzidos para estudo. Dessa maneira, as crianças tiveram a oportunidade de vivenciar os passos do Balé de forma muito mais solta e prazerosa. Tanto as semelhanças como as diferenças, presentes nas movimentações, foram pontuadas durante o processo de ensino aprendizagem, com o objetivo de estimular o diálogo e a relação entre as linguagens. Esses movimentos que os alunos percebiam, compreendiam e aprendiam como similares, eram particularizados, singularizados pelos seus ambientes socioeconômicos, culturais e históricos. Segundo “Polak (1997) [...] um corpo ocupa o lugar de fusão de fenômenos orgânicos e sociais, sendo o cenário no qual a cultura e a natureza dialogam, onde o coletivo e o individual se interpenetram.” (POLAK, 1997 *apud* COMIN; AMORIM, 2010, p. 262).

ISSN: 2238-1112

As transferências de peso, os saltos, os deslocamentos do corpo como um todo e de suas partes, os alinhamentos, as posturas, as dinâmicas dos movimentos foram alguns dos conteúdos em dança selecionados, observados e analisados no estudo pelas professoras e pelos alunos. Iniciamos esse diálogo a partir da observação das variadas formas de apoio dos pés no chão, da percepção dos eixos, dos planos, dos alinhamentos e das torções, próprias de cada uma das modalidades. Estratégia que consideramos favorável para a compreensão dos alunos do que julgamos similar e singular entre as linguagens. E também porque atentamos para a possibilidade de os apoios dos pés no chão caracterizarem as linguagens e estarem na origem da construção de suas movimentações.

A estratégia de ensino se baseou na apresentação de imagens, criadas a partir de palavras carregadas de significados para os alunos como por exemplo, bola e pipoca. Estas palavras foram traduzindo e conduzindo à movimentação dos corpos facilitando o entendimento e execução das movimentações propostas. A busca pelo significado do movimento no corpo, perpassa pela estrutura cognitiva e pelos sentidos corporais, baseada no tripé palavra/imagem/movimento, levando à compreensão e transferência desse conhecimento para todas as linguagens. “É o grupo cultural onde o indivíduo se desenvolve que vai lhe fornecer, pois, o universo de significados que ordena o real em categorias (conceitos), nomeadas por palavras [...].” (OLIVEIRA, 1992, p. 28)

Avaliamos que as estratégias construídas nesse estudo contribuíram para a compreensão e aprendizagem dos movimentos trabalhados. A análise e busca de correspondência entre as movimentações, a correlação entre o contexto histórico e os conteúdos em dança selecionados, nos levaram ao entendimento de que as habilidades para execução dos movimentos entendidos como similares são as mesmas, o que os diferenciam são as motivações para a sua realização.

Nesse caminho contamos histórias buscando compreender os significados dos movimentos, nos detalhamentos dos deslocamentos que o corpo realizava. Motivados por esse processo de ensino aprendizagem, os atores dessa ação pedagógica criaram coreografia, reflexões e pontes entre as linguagens, as culturas e os territórios que estas ocupam e representam, buscando despertar no corpo entendimento das múltiplas possibilidades de movimentação e de encontros que a dança nos apresenta. Um olhar na direção de uma educação intercultural e processos pedagógicos que incluam o diferente. Um laboratório virtual em dança na

educação que se concretizou quando os alunos sugeriram um nome para essa ação educativa: “FREVOLÉ”.

Mônica Ferreira Luquett
SME-RJ/UFRJ
monicaluquett@yahoo.com.br
Licenciada em Educação Física, especialista em Dança Educação, coreógrafa e integrante da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, participou como assistente de coreografia nos Jogos Pan Americanos de 2007 e na Copa do Mundo de 2014. Professora, pesquisadora e coreógrafa do Núcleo de Arte Copacabana SME/RJ, ministrando a oficina Dança Ritmo Brasileiro.

Claudia Queiroz Fragale
SME-RJ
claudiafragale@hotmail.com
Graduada em Educação Física pela Universidade Gama Filho. Pós-graduada no nível de Especialização em Psicomotricidade pela UERJ. Pós-graduada no nível de Especialização em Dança-Educação pela UFRJ. Trabalha no Núcleo de Arte Copacabana da Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro com Dança/Balé.

Referências:

COMIN, Fabio Scorsolini. AMORIM, Katia de Souza. **Em meu gesto existe o teu gesto: corporeidade na inclusão de crianças deficientes.** 2010. Scielo. <http://www.scielo.br/>. Acesso em: 15 maio. 2021.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Tradução de Viviane Ribeiro Bauru: EDUSC, 1999.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

OLIVEIRA, Marta Kohl. **Vygotsky e o processo de formação de conceitos.** In: LA TAILLE, Yves de (Org.). **Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão.** 4ª Edição. São Paulo: Scipione, 1993.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. **Núcleo de Arte: Documentos Pedagógicos.** Rio de Janeiro, 2007.

ISSN: 2238-1112

Produção e construção de saberes nas relações corpo-arte-educação através das culturas populares

Rita Fátima Alves – UFRJ
Deivison Garcia Braga - TEAR

Dança e(m) Culturas poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar/demonstrar o leque de possibilidades que podemos realizar nos espaços educacionais a partir da pesquisa dos temas das culturas populares. Segundo Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, o corpo deve ser visto como um terreiro, suporte de saberes e memórias que no decorrer de sua história é marcado pelas escritas das entrelinhas culturais vividas. E é nesse encontro de escritas corporais que essa pesquisa se desenvolve, na observação dos alunos da Escola Municipal Pará e do Instituto de Arte TEAR - Rio de Janeiro, quando entram em contato com esse universo simbólico da nossa brasilidade, que se dá através de atividades pedagógicas acerca dos elementos das culturas populares brasileiras, que possibilitam e viabilizam essa produção de conhecimento a partir da junção das escritas desses corpos artísticos.

Palavras-chave: DANÇA. ARTE. EDUCAÇÃO. CULTURAS POPULARES.

Abstract: The objective of this work is to present/demonstrate the range of possibilities that we can realize in educational spaces based on research on popular culture themes. According to Luiz Antonio Simas and Luiz Rufino, the body should be seen as a terreiro, a support of knowledge and memories that throughout its history is marked by the writings of the cultural lines experienced.
And it is in this encounter of bodily writings that this research is developed, in the observation of students from the Municipal School of Pará and the TEAR Art Institute - Rio de Janeiro, when they meet this symbolic universe of our Brazilianness, which takes place through activities pedagogical about the elements of Brazilian popular cultures, which enable and enable this production of knowledge from the junction of the writings of these artistic bodies.

Keywords: DANCE. ART. EDUCATION. POPULAR CULTURE.

Esta pesquisa, ainda em andamento, tem como proposta revelar a importância de se utilizar as linguagens artísticas das culturas populares nos espaços de educação e arte, através de ações e atividades pedagógicas compatíveis com práticas ao encontro de uma educação transformadora.

Segundo Côrtes (2016), a cultura popular brasileira é interdisciplinar e dentro da escola pode ser investigada ou pesquisada a partir dos diferentes olhares

REALIZAÇÃO Anda associação nacional de pesquisadores em dança
CO-ORGANIZAÇÃO Escola de Dança UFBA · pppgdança programa de pós graduação em dança da ufba · PRODAN · UFBA · UFRJ 100 anos 1920 | 2020 · PPGDAN UFRJ · ARTES VISUAIS MESTRADO CENTRO DE ARTES | UFPEL · PPGArC
APOIO CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ISSN: 2238-1112

do espaço educacional. E é nesse contexto de trocas de saberes e de “tradução” do objeto pesquisado que esta pesquisa se apoia, pois desse encontro de memórias, simbologias, corpos terreiros e elementos das culturas populares, são geradas novas possibilidades de representação e criação artística, que surgem a partir da ressignificação dessas junções.

Ao ingressar em um espaço educacional o educando não surge como um livro com páginas em branco, ele traz escrito nas suas entrelinhas corporais, sensoriais e cognitivas, uma série de elementos e informações que foram adquiridos ao longo de sua trajetória histórica, como resultado dos encontros e conexões, obtidos a partir das suas relações com os grupos familiares, sociais e culturais. Seus aprendizados trazem um “eu” vivido a partir das experiências de um mundo partilhado com outros indivíduos. Neste contexto, ele reflete uma complexa bagagem cultural obtida através da relação interativa com outros sujeitos sociais, não do grupo em que habita, mas também, na atualidade, experiências e ensinamentos apreendidos com o universo virtual.

Corpos que possuem história e memória de uma coletividade. Neste contexto, a família e a comunidade ao seu entorno, são fundamentais para a sua formação e são responsáveis em propiciar conteúdos e experiências, pois, desde o seu nascimento este encontra-se inserido neste meio social, que lhes fornece signos e valores que o influenciam, atuam sobre ele, o transformando e permitindo ao mesmo, atingir a capacidade de conhecer e interagir com o seu meio.

Este ator social, o educando, é o sujeito e objeto de nossas pesquisas nesses dois espaços de educação no Rio de Janeiro: escola municipal Pará e Instituto TEAR, pois, a partir das atividades propostas acerca dos elementos das culturas populares brasileiras, reuniremos, através de suas respostas cognitivas e corporais, materiais primordiais para a nossa análise. A metodologia que utilizamos nestes espaços, misturam elementos da “Pesquisa sobre si”, uma estratégia utilizada pela professora doutora da UFRJ, Eleonora Gabriel, como mecanismo de sensibilização dos alunos do curso de graduação do bacharelado e licenciatura em dança da UFRJ, e a metodologia de Gustavo Côrtes, “Tradução da Tradição”, baseada no processo de desenvolvimento criativo da tradução das interações vividas por estes através das pesquisas de campo.

Segundo Nanni (2003), o educando é um sujeito ativo das ações que se constroem nos espaços de educação, este possui relevante bagagem cultural e uma

ISSN: 2238-1112

imensa capacidade de assimilar conteúdos através da criatividade, com habilidades para questionar e avaliar o seu fazer e suas representações. Consegue romper com imagens pré-concebidas e a ideia de um corpo estereotipado e massificado que reflete a complexidade da interatividade do mundo moderno, ao encontro de uma proposta mais inclusiva de corpos sociais dançantes.

Para Paulo Freire, a educação não deve ser feita por imposição ou doação, mas sim como retorno dos conteúdos coletados na própria sociedade que, organizados e sistematizados, serão devolvidos aos indivíduos em busca da construção de um cidadão mais crítico frente ao mundo, consciente de sua capacidade como agente transformador desta sociedade. O homem, sendo um ser em constante lapidação, busca através da Educação, a realização de sua plenitude em constante transformação.

Estas trocas de saberes e encontros de identidades culturais em um espaço educacional corroboram para o fortalecimento de uma educação transformadora, em direção a uma sociedade mais crítica que valorize a diversidade de saberes existentes, respeitando as diferenças étnicas, culturais e sociais.

Nossas ações metodológicas misturam elementos corporais trazidos pelos alunos (entrelinhas corporais) e atividades corporais variadas utilizando elementos pesquisados das culturas populares brasileiras, criando assim um encontro/interações corporais, produzindo com isso criações coreográficas baseadas nesse encontro de saberes culturais e corporais.

Assim, a partir da dança do passinho do Funk por exemplo, observamos similaridades em outras danças populares com a mesma dinâmica e energia como o frevo, o coco, refletimos sobre como o bailado do palhaço da Folia de Reis, embora em um contexto de religiosidade popular, traz o corpo acrobático e veloz nas chulas. O quadril que faz o quadradinho está presente na moça que dança o Cacuriá do Maranhão. Aquele samba no pé, tão pertencente às escolas de samba do Rio de Janeiro, está tanto nas lavadeiras do samba de roda, quanto nas sambadeiras do Samba de Pareia da Mussuca em Sergipe. Ou seja, a diversidade que apresenta as diferenças, aponta as semelhanças e conexões.

O diálogo travado entre esses atores sociais com as danças populares brasileiras, nos espaços de educação, é um momento pleno de interação dialógica e de riqueza interdisciplinar de aprendizagem através da manifestação das várias linguagens existentes que se revelam através da dinâmica dessa interlocução.

ISSN: 2238-1112

> Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar de fundo perceptivo é mediatizado para ele no discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido no exterior. (BAKHTIN 2006, p. 151).

Segundo Nanni (2003), o diálogo é múltiplo e dinâmico e as proposições geralmente referem-se a dois sujeitos, origina-se de alguém e dirigi-se á alguém, o que causa um encontro e uma interação dialógica que se concretizam nas perspectivas dos múltiplos encontros dos atores sociais.

A partir do resultado do encontro dessa potência dialógica interdisciplinar, educando, educador, escola e culturas populares, observamos alunos mais participativos, ativos e dinâmicos, motivados à pesquisa, não só dos temas das culturas populares, como também a de sua própria história cultural ancestral. Desta forma estes têm a oportunidade de refletir sobre os conceitos, condições e possibilidades das criações e produções em arte e seus significados para a humanidade.

A escola, enquanto lugar de formação deve abrir seus espaços a uma grade curricular que valorize os conhecimentos das manifestações populares locais e regionais dos diversos grupos sociais, buscando aproximar os alunos da infinidade de representações culturais que nos remetem às origens históricas e étnicas do patrimônio cultural brasileiro. Desta forma desempenhará um papel diferenciado e transformador, em busca da valorização da diversidade, unindo os saberes populares à educação.

Rita Fátima Alves
UFRJ
ritafalves13@yahoo.com.br
Licenciada em Educação Física e Desportos - UFRJ, Pós-graduada em Dança Educação - UFRJ. Desde 1987, intérprete, coreógrafa, e pesquisadora da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ e a, há dez anos, Coordenador do Projeto de extensão Festival Folclorando-UFRJ. Professora aposentada da Rede Municipal de Ensino-RJ, onde atuou também como coreógrafa.

Deivison Garcia Braga
TEAR - RJ
deivison.garcia@yahoo.com.br
Bacharel em Dança pela UFRJ. Formado em Ballet Clássico e Jazz dance e Contemporâneo pela Escola de dança Ateliê da Dança, Hip Hop pela Escola de Dança Santa Bárbara, Danças folclóricas e Populares brasileira pelo Ponto de

Cultura ARTE PONTO A PONTO em Padre Miguel. Bailarino-Intérprete e pesquisador da Companhia Folclórica do Rio (UFRJ).

Frank Wilson Roberto
UFRJ
frankwkwarf@gmail.com
Doutor em Memória Social pela UNIRIO (2017), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia Educacional nas Ciências da Saúde do NUTES/UFRJ (2004), graduado em Licenciatura em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986). Professor adjunto do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem.** Trad. Michel Lahud et. al. 12ª ed. São Paulo, Hucitec, 2006.

BRIDON. J., CARVALHO C., NEITZEL, A. A. **Cultura, escola e educação criadora: formação estética e saberes sensíveis** Itajaí, SC: UNIVALI Editora; Joinville, SC: Editora UNIVILLE, 2015.

COUTINHO, C. N. **Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. São Paulo, Editora Expressão Popular, 2011.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais** / Denys Cuche; tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

GONDAR, J.; DODEBEI, V.: **O que é Memória Social?** Pertence ao programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade** / tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. Ed – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LARAIA, R. de B. **Cultura: um conceito antropológico** – 13ª edição - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

NANNI, Dionísia. **Ensino da Dança: enfoques neurológicos, psicológicos e pedagógicos na estruturação/ expansão da consciência corporal e da autoestima do educando** – Rio de Janeiro: Shape, 2003.

PALADINO, Mariana; ALMEIDA, Nina Paiva. **Entre a diversidade e a desigualdade: uma análise das políticas públicas para a educação escolar indígena no Brasil dos governos Lula.** Rio de Janeiro: Contracapa Livraria; LACED/Museu Nacional UFRJ, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio, LUIZ, Rufino. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio, LUIZ, Rufino**. Flecha no Tempo**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz. **As Danças Populares no Brasil na Contemporaneidade.** São Paulo: All Print Editora, 2016.

ISSN: 2238-1112

A dança na mídia e a re-nov(ação) das justificativas de exclusão de danças populares do tempo presente na rede básica de ensino público.

Taynnã Oliveira (UFG)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Esta pesquisa objetiva apresentar debates sobre os argumentos que subsidiam as desqualificações e exclusões em relação à prática de danças populares do tempo presente, quando estas se encontram veiculadas nos meios de comunicação, partindo dos debates sobre indústria cultural (Adorno e Horkheimer, 1947) e das discussões sobre gênero (Butler. 2017[1990]). Além das análises bibliográficas, foram aplicadas entrevistas orais semiestruturadas, feitas em 4 escolas de rede pública de ensino básico de Goiânia no estado de Goiás. Assim foi possível demonstrar que parte dos discursos de censuras sobre as danças populares, são pautadas por desqualificações de classe, gênero e raça, mas que comumente são camuflados em termos de uma desqualificação estética.

Palavras-chave: GÊNERO. CENSURA. DANÇAS POPULARES DO TEMPO PRESENTE. ENSINO. MÍDIA

Resumen: Esta investigación tiene como objetivo presentar debates sobre los argumentos que sustentan las descalificaciones y exclusiones en relación a la práctica de las danzas populares de la actualidad, cuando son publicadas en los medios de comunicación, a partir de los debates sobre el campo artístico (Bourdieu, 2007), industria cultural (Adorno y Horkheimer, 1947) y discusiones sobre género (Butler. 2017 [1990]). Además de los análisis bibliográficos, se aplicaron entrevistas orales semiestructuradas, realizadas en 4 escuelas públicas de educación básica de Goiânia en el estado de Goiás, así como fuentes de sitios web presentes en Internet. Así, se pudo demostrar que parte de los discursos de censura sobre danzas populares están guiados por descalificaciones de clase, género y raza, pero que comúnmente se camuflan en términos de una descalificación estética.

Palabras clave: GÉNERO. CENSURA. DANZAS POPULARES DE LA ACTUALIDAD. ENSEÑANDO. MEDIOS DE COMUNICACIÓN

1. Introdução

Este estudo tem como objetivo principal, compreender quais são os suportes que sustentam os argumentos acerca das limitações e/ou resistências das instituições públicas de ensino básico em Goiânia, em relação à inserção da prática

REALIZAÇÃO CO-ORGANIZAÇÃO APOIO

ISSN: 2238-1112

de danças populares do tempo presente[1], enfatizando aquelas que também se encontram veiculadas nos meios de comunicação.

Para ter acesso aos argumentos que orientam as proibições de danças específicas, foi realizado a análise bibliográfica e entrevistas orais semiestruturadas, feitas em 4 escolas de rede pública de ensino básico no período de dois meses, respectivamente entre outubro e dezembro de 2019, no município de Goiânia no estado de Goiás. Foram selecionadas as seguintes instituições: Colégio Estadual da Polícia Militar de Goiás – Unidade Waldemar Mundim; Colégio Estadual de Período Integral do Setor Finsocial; Escola Municipal Presidente Vargas e Escola Municipal Professora Maria Nosidia Palmeiras das Neves. Para tanto, foram entrevistados os educandos (entre 6 e 14 anos), 13 profissionais[2], sendo 8 da gestão (direção e coordenação) e 5 professores ministrantes das disciplinas: artes, dança e teatro (dentre esses apenas uma professora é licenciada em Dança).

2. As censuras aos corpos femininos

De antemão é necessário expor de forma breve acerca do que aqui é entendido por gênero, sendo um aglomerado de simbologias estabelecidas em teias plurais e não lineares de relações sociais, culturais, econômicas, políticas e raciais e que não funcionam em uma essencial dependência entre elas, sendo impossível compreendê-las sem as interseções políticas e culturais que por/com eles são estabelecidas e discursivamente construídas com as categorias de classe e raça/etnia (BUTLER. 2017[1990]).

As formas com que as relações de poder são estabelecidas no âmbito institucional escolar na contemporaneidade são visíveis nas falas dos profissionais

[1] Entendemos por esse conceito, as danças criadas, significadas e praticadas pelos segmentos populares da sociedade no meio urbano, marcadas pelo tempo presente e tendo sua inserção, em muitas ocasiões, nos meios de comunicação de grande escala e internet. Portanto, trata-se de fazeres populares que não desfrutam do mesmo reconhecimento social que fazeres populares que possuem maior longevidade temporal, o que nos indica que o fator tempo é um dos indicadores permite qualificar atividades culturais e seus fazedores no meio social. Dentre exemplos dessas danças populares do tempo presente, podemos citar: funk carioca, axé, *dancehall*, brega, dança do treme, arrocha, passinho, etc. Cf: OLIVEIRA, Taynnã; GUARATO, Rafael. “Isso aqui não pode!” as danças populares do tempo presente em instituições públicas de ensino básico, em Goiânia. In: FERREIRA, R; CONSORTE, G. (Orgs.) *Discutindo juventudes*: microrrevoluções entre a cultura e a educação. Catu: Editora Bordô-Grená, 2020. pp. 13-25.

[2] Todos os profissionais entrevistados assinaram um termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE), autorizando a divulgação de seus nomes e dos conteúdos das entrevistas no todo ou em parte, editado ou não, bem como foi autorizado a conversa coletiva com turmas de educandos, porém, por serem menores de idade não terão os nomes divulgados.

ISSN: 2238-1112

da educação, principalmente direcionadas as mulheres e aquelas que performam feminilidade[3], como evidenciadas a seguir:

> Olha, é um problema sério, depende da faixa etária e depende do seu público, hoje você tem um número grande de estudantes que amam o funk, principalmente as meninas, amam funk, querem dançar funk na mostra cultural, porém aqui dentro da escola principalmente por ser um Colégio Militar, não é que não pode fazer, mas que você tem que ter muita cautela[...] o único estilo que eu percebo que a gente não pode desenvolver livremente é o funk. (...) a gente entende que existe alguns estilos de dança que vai trabalhar mais com a sensualidade, vai trabalhar com o corpo da mulher, e também por estar em um colégio militar. (Frank Júnior Barbosa, professor do Colégio Estadual da Polícia Militar, 2019).
>
> Essa parte aí, a parte do funk, é o que eles mais insistem, é o que é mais proibido, é o que a escola menos aceita, é isso aí, mostra muito o corpo, as danças mal interpretadas, tem muita aluna adolescente de 14 e 15 anos, é por isso que a escola barra. (Sônia Maria Roncato Ferraz, secretária da Escola Municipal Presidente Vargas, 2019).
>
> Por exemplo, nós temos na nossa música brasileira, algumas músicas que tem letras inapropriadas, às vezes com um vocabulário que estimule tanto a desvalorização da mulher, o estímulo ao uso das drogas, então eu penso que a gente precisa sim refletir que tipo de música que eu vou estar trabalhando, e mesmo nessa dança, por exemplo, uma dança que vai focar mais na sensualidade do que no corpo como artístico. (Suelaine de Lima Alves, diretora da Escola Municipal Professora Maria Nosidia, 2019).

Além de percebermos essa mesma dinâmica na fala de educandos, como por exemplo: “Aqui não pode dançar funk, porque os professores são velhos, os meninos são tarados e o coordenador fala que é inapropriado” (Aluna 1, 14 anos, Escola Municipal Presidente Vargas); Seguindo esses relatos, temos evidencias de um autoritarismo aplicado em específico às alunas, usando-se das relações de poder implantadas por uma hierarquia escolar para os silenciamentos e controle dos corpos, que se mantém numa lógica de carência para o diálogo com as diferenças e preferência por juízos de valor pré-estabelecidos.

A proibição acompanhada da falta de diálogo acerca das danças populares do tempo presente, não faz com que os educandos parem de (re)produzi-las, elas continuarão fazendo parte do cotidiano dos mesmos. Não é proibindo músicas com palavrões e mulheres de executarem movimentações com a região pélvica que a extinção se fará realidade, com a censura se é gerado uma maquiagem e um faz de conta em torno da realidade e das necessidades do

[3] Entendo que a feminilidade não é exercida somente por mulheres cisgêneras, podendo ser performada por outros corpos que assumem aspectos de feminilidade como elemento identitários de sua existência social e/ou artística -nos casos das Drags Queen-, e que por isso, também sofrem as violências simbólicas promovidas pela intolerância cultural.

ISSN: 2238-1112

educando dentro do ambiente escolar, a inserção de tais danças devem girar em torno do *como inseri-las* e não do *não inseri-las*. Assim, vale destacar que encontramos em uma das falas dos entrevistados, ressonância com os preceitos aqui pretendido, nas palavras do professor Luciano Diogo Freitas:

> É sempre um moralismo, a gente tem uma equipei muito religiosa, muito religiosa, é um outro ponto também, "há o funk foca na sexualização, na hipersexualização é na objetificação do corpo da mulher" mentira, não é objetificação do corpo da mulher a está em discussão, ela passa muito mais para o machismo de que essa mulher rebolando ela é uma prostituta, essa menina não se dá o respeito porque ela fica rebolando no corredor da escola do que um "olha, a gente tem que fazer as meninas se conscientizarem" não tem que fazer as meninas se conscientizarem nada, “tem que fazer elas ficarem quietinha, tem que fazer o corpo dela ficar muito bem comportado, com as pernas fechadas, sentadinha na mesa dela” [...] (Luciano Diogo Freitas, professor da Escola Municipal Presidente Vargas, 2019).

3. A desqualificação ~~de classe~~ estética

Os argumentos que justificam as censuras e/ou as desqualificações do que advém das camadas populares tem uma base discursiva acadêmica na escola de Frankfurt, com teóricos como Adorno e Horkheimer (1947) que entendem que os fazerem inseridos na indústria cultural são caracterizados como não arte por terem objetivos meramente mercadológicos, por reforçarem o capitalismo e não proporcionarem reflexões críticas. Esses e outros argumentos não se limitam a teóricos chancelados e replicados nos meios acadêmicos, eles também aparecem com frequência em recentes publicações referentes a área da dança, de autores que trazem para si a responsabilidade de escrever sobre essa área de conhecimento específica, mesmo não tendo formação acadêmica específica em dança.[4]

As classes economicamente privilegiadas ainda permanecem replicando um discurso separatista que pauta seu principal argumento na desqualificação estética do que é (re)produzido pelas camadas populares, cabendo a esses o lugar da cultura e quase nunca, a ocuparem o status de arte. No entanto, esse discurso não se limita a uma burguesia econômica, tendo em vista que se trata de um pensamento burguês, ou seja, é possível encontrarmos em diferentes classes sociais a existência desse mesmo pensamento. Nesse sentido, ele também encontra

[4] Cf: GALLARDO, Jorge; SBORQUIA, Silvia. As danças na mídia e as danças na escola. *Revista Brasileira de Ciência do Esporte* – v.23 – n.2, 2002; PINELLI, Tânia; Lara Larissa. *Trá-lá-lá... que dança é essa? funk na escola*: um olhar crítico sobre a linguagem corporal. Instituição: UEL, 2007; SOUZA, Adriano. O funk, a alienação e a mercantilização da cultura. *WebArtigos,* 2009.

defesas e replicações de uma elite pensante, de acadêmicos, pesquisadores e teóricos que discutem sobre arte e cultura, mas também em pessoas que não fazem parte dessa elite e nos meios de comunicação, sempre pautados por regras modernas, burguesas e eurocêntricas, aplicando-as a uma realidade contemporâneas, sul americana e periférica.

Com isso, o diagnostico feito para a recusa às danças populares do tempo presente, encontra historicamente seu pressuposto no preconceito de classe que até a contemporaneidade vem sendo replicado e discursivamente refeito de acordo com as surgências de suas especificidades, assim como, as justificativas para sua negação são direcionadas à uma desqualificação estética como forma de mascarar o discurso. A ascensão das “massas” no mercado cultural e artístico, tanto como fazedores como consumidores, incomodou, e muito, aos que insistem em tratar pessoas como “massa”, que até então era (e para muitos ainda é), os detentores das regras do campo artístico e os entendedores supremos do seu fazer.

As danças que estão inseridas nos meios de comunicação, existem antes mesmo de se inserirem nesses espaços, ou seja, o sucesso dessas danças não é tributo exclusivamente do poder dos meios e da capacidade de manipulação da indústria da cultura. Os estudos de cultura realizados por Williams (1992), Martín-Marbero (2009), Certeau (1996), Bião (1998), Guarato(2016), se esforçaram em demonstrar que há uma cultura que sustenta o sucesso dessas danças, uma cultura periférica que se reconhece para além dos limites geográficos, elementos de culturas populares que se reconhecem no deboche, nos movimentos do quadril, do trato com o corpo de modo menos privativo, no desvirtuamento dos valores dominantes, na ridicularização dos valores hegemônicos. Em outras palavras, o popular também consiste em se reconhecer através de atos de subversão.

Taynnã Silva de Oliveira
UFG
taynnasoliveira@gmail.com
Graduada em Dança pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica das Licenciaturas (PIBIC – PROLICEN) 2018-2021. Intérprete-criadora no Grupo Três em Cena (GO). Pesquisa Dança, gênero e meios de comunicação.

Rafael Guarato dos Santos
UFG
rafaelguarato@ufg.br
Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena e Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em Historia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Referências:

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (1985[1947]).

BIÃO, Armindo. O obsceno em cena, ou o Tchan na boquinha da garrafa. **Repertório Teatro & Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 23-26, 1998.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (2017[1990]).

CARVALHO, Ingrid Fernanda Dos Santos; Et.al. Afinal, pode funk? **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança** - ANDA. Salvador: ANDA, 2019. p. 1675-1680.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano:** Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

GALLARDO, Jorge; SBORQUIA, Silvia. As danças na mídia e as danças na escola. **Revista Brasileira de Ciência do Esporte** – v.23 – n.2, 2002

GUARATO, Rafael. Dança e os meios de comunicação de massa. **Urdimento** (UDESC), v. 2, p. 005020, 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Cuando la tecnología deja de ser una ayuda didáctica para convertirse en mediación cultural. **Revista Electrónica Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información**. Vol. 10, nº 1, p. 19-31, 2009.

OLIVEIRA, Taynnã; GUARATO, Rafael**. "Isso aqui não pode!"** as danças populares do tempo presente em instituições públicas de ensino básico, em Goiânia. In: FERREIRA, R; CONSORTE, G. (Orgs.) Discutindo juventudes: microrrevoluções entre a cultura e a educação. Catu: Editora Bordô-Grená, 2020. pp. 13-25.

PINELLI, Tânia; Lara Larissa. **Trá-lá-lá... que dança é essa?** funk na escola: um olhar crítico sobre a linguagem corporal. Instituição: UEL, 2007.

SOUZA, Adriano. **O funk, a alienação e a mercantilização da cultura**. WebArtigos, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Com vistas a uma sociologia da cultura**. In: Cultura; \Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 9-31.

Entrevistas:

Aluna 1. Entrevista, Goiânia, 10/122019.
Frank Júnior Barbosa. Entrevista, Goiânia, 14/11/2019.
Sônia Maria Roncato Ferraz. Entrevista, Goiânia, 10/12/2019.
Suelaine de Lima Alves. Entrevista, Goiânia, 01/10/2019
Luciano Diogo Freitas. Entrevista, Goiânia, 10/122019.