

DANÇA MEMÓRIA E HISTÓRIA

REALIZAÇÃO



CO-ORGANIZAÇÃO



APOIO



Historiografando, Dançando e Ensinando: as produções teóricas do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação (*lato sensu*)

Alexsander Barbozza da Silva (UFBA)

Profa. Dra. Letícia Damasceno (UFPE)

Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino (UFBA) – Orientadora

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: Este estudo dançante/educativo tem como objetivo compreender os temas abordados nas monografias do Curso da Pós-graduação em Dança-Educação (CPDE), *lato sensu*, realizado em 2000, no Rio de Janeiro, sob a coordenação da professora Celina Batalha (1950). Metodologicamente falando, adotamos a abordagem qualitativa segundo Minayo (1993), acompanhada da análise documental com os pensamentos de Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009), tomando como base as técnicas de análise de conteúdos de Bardin (1977), para tratamento dos dados coletados. Entendemos com a efetivação desta pesquisa, que as monografias defendidas no CPDE, tinham como interesse investigar e legitimar os processos de ensino-aprendizagem em Dança nas instituições de Educação Básica do RJ. As mesmas de encontravam assentadas na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBN (9.394/1996) e nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1997).

Palavras-chave: DANÇA/EDUCAÇÃO. HISTÓRIA DO ENSINO DE DANÇA ESCOLAR. CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA-EDUCAÇÃO. LABORATÓRIO DE ARTE-EDUCAÇÃO.

Abstract: This dance/educational study aims to understand the themes addressed in the monographs of the Postgraduate Course in Dance-Education (CPDE), *lato sensu*, held in 2000, in Rio de Janeiro, under the coordination of Professor Celina Batalha (1950). Methodologically speaking, we adopted a qualitative approach (MINAYO, 1993), accompanied by document analysis with the thoughts of Sá-Silva, Almeida and Guindani (2009), based on Bardin's (1977) content analysis techniques for the treatment of collected data. With the realization of this research, we understand that the monographs defended at the CPDE were interested in investigating and legitimizing the teaching-learning processes in Dance in Basic Education institutions in RJ. They were based on the National Education Guidelines and Bases Law – LDBN (9.394/1996) and on the National Curriculum Parameters (PCN, 1997).

Keywords: DANCE/EDUCATION. HISTORY OF SCHOOL DANCE TEACHING. POSTGRADUATE COURSE IN DANCE-EDUCATION. ART-EDUCATION LABORATORY

A Título de Introdução: Ei, o que está acontecendo no Rio de Janeiro? Parece que a Dança-Educação começou a ser reerguida pelos tijolos da história!

A princípio, convém salientar que este trabalho faz parte do projeto aprovado no Edital de Pesquisa e Formação da Lei Aldir Blanc da Secretaria de Pernambuco 2020, que teve como título, *O Ensino de Dança e a Escolinha de Arte do Brasil (Rio de Janeiro, 1948)*. O mesmo possuía como objetivo assimilar como o Ensino de Dança era abordado na Escolinha de Arte do Brasil.

No desenvolver da pesquisa, com a orientação da Profa. Dra. Letícia Damasceno, identificamos diferentes ações/eventos que ocorreram no Rio de Janeiro e que fomentaram a implementação do Ensino de Dança escolar, no referido estado. Entre os diferentes eventos, podemos citar a: I Mostra Estudantil de Dança Moderna do Rio de Janeiro (1982); I Encontro de Dança de Universidades (1983), finalizando com o Curso de Pós-graduação em Dança-Educação (2000).

Antes de mais nada, é importante entendermos que todos estes eventos se encontram conectados, posto que muitos deles ocorreram por intermédio da ação colaborativa entre o Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e o Projeto de Linguagens Artísticas da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (PLA/SME-RJ). Este último foi coordenado por José Henrique Azevedo (1958), tendo sua duração entre os anos de 1995 a 2008.

Em uma entrevista com a professora Celina Batalha (2021), ela nos destaca a importância da professora Maria Ignez de Souza Calfa como uma das grandes responsáveis por mediar esse diálogo, já que na época se encontrava vinculada ao Projeto de Linguagens Artísticas. Com o discurso de Batalha (2021), é possível vislumbrarmos caminhos interessantes para construção efetiva da Dança na escola, isto é, a partir do entrosamento político entre as Universidades Federais e as Secretarias de Educação.

Outro ponto interessante para refletirmos é a pouca atenção que os cursos, eventos e palestras realizados no estado, tem ganhado dos pesquisadores e artistas-docentes da Dança. Assim, acreditamos que estas temáticas são de extrema importância para a legitimidade deste campo epistemológico e para formação inicial de professores em Dança no Rio, que clama por reconhecimento histórico e atualizações.

Inclusive na atualidade podemos citar a criação da **Comissão para Revitalização da Dança Educação na UFRJ**, por intermédio da **Portaria nº 4.326**, de 26 mai. 2021, concebida pela Diretora da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EEFD/UFRJ), Professora Dr^a Katya Souza Gualter. A citada comissão tem como atribuição revitalizar a história da Dança-Educação no RJ.

A equipe¹ é formada preponderantemente por docentes, mestrandos em Dança (PPGDan/UFRJ) e graduandos vinculados à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como resultado, os materiais coletados irão compor o **Site: Dança-Educação da UFRJ**. Em nossa opinião, a criação do site pode nos levar a reflexões profícuas, como a visibilidade da biografia e o legado das diferentes artistas-docentes que contribuíram para a implementação da Dança e seu ensino nas instituições de Educação Básica do Rio.

Nesta conjuntura, optamos por explorar as monografias do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação (*lato sensu*) neste trabalho, porque acreditamos que essas pesquisas podem nos servir como panorama teórico, a qual nos promove entender o nosso ponto de saída e em qual conjuntura nos encontramos hoje. Analisando se avançamos, retrocedemos ou permanecemos na mesma realidade em que foram produzidas, porque estas monografias são um conhecimento situado no tempo e contexto específico.

Sendo assim, organizamos este estudo dançante/educativo em duas seções, na primeira iremos expor o contexto histórico em que surge o Curso de Pós-graduação em Dança-Educação, inclusive apontando a estrutura curricular e o corpo docente do citado curso. Em seguida, iremos expor o delineamento metodológico necessário para efetivação deste escrito e, por fim, as considerações possíveis de realizar com a efetivação do trabalho.

¹ De acordo com o documento a comissão encontra-se formada pelos seguintes integrantes: Profa. Dra. Katya Souza Gualter; Ana Carolina Navarro, Bruna Garcia de Oliveira Rocha, Thaisa Martins Coelho dos Santos, Ana Carolina Ribeiro Cuba Peres, Profa. Celina Corrêa Batalha, Profa. Dra. Maria Ignez de Souza Calfa, Profa. Dra. Isabela Maria Azevedo Gama Buarque, Profa. Dra. Lara Seidler de Oliveira, Profa. Dra. Denise Maria Quelha de Sá, Profa. Dra. Maria Aparecida Donato de Matos, Elaine Cristina Marques de Oliveira Nascimento, Alexsander Barbozza da Silva (PPGDança/UFBA), Rafaella Olivieri Barcellos Peters Henrichs.

Movimento Expressivo: Historiografia e Currículo da Pós-graduação em Dança-Educação

Na introdução do texto *Celina Batalha e o Curso Pós-graduação em Dança-Educação - Rio de Janeiro, 2000* (BARBOZZA; DAMASCENO, no prelo - a) os autores nos evidenciam que o conceito *Dança-Educação* surge no interesse dos/das artistas-docentes em evidenciar a perspectiva educativa da Dança, principalmente sua colaboração em âmbito formal. Conforme Barbozza e Damasceno (no prelo - a), este conceito encontra-se assentado nas filosofias empiristas em Dança, que foram determinantes para construção da Dança/Educação no país.

Corroborando essa perspectiva, Gehres (2008) nos ensina que essa corrente filosófica teve sua gênese no início da Dança Moderna europeia por via dos pressupostos da norte-americana Isadora Duncan (1877-1927) e do professor-pesquisador austro-húngaro Rudolf Laban (1879-1958), juntamente com a reformas educacionais tendo como noção os apontamentos do filósofo John Dewey (1859-1952). Estas compreensões chegam ao Brasil no início da década de 1940, centralizando de início na região sudeste, a qual foi sendo consolidada por diferentes artistas-docentes brasileiras e estrangeiras. Majoritariamente, os processos de ensino-aprendizagem em Dança alicerçados nestes princípios ocorriam por meio dos estímulos sensoriais da improvisação e de seus elementos (BARBOZZA; DAMASCENO, no prelo - b).

À vista disso, o CPDE surge por via de uma ação colaborativa, neste caso, entre o Laboratório de Arte-Educação (LAE)² do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, com o Projeto de Linguagens Artísticas da SME-RJ. O referido curso, tinha como objetivo “especializar professores interessados em Dança-Educação para atuação específica na área escolar. Fomentando pesquisas e a experimentação científica, artística e pedagógica na área de Dança-Educação” (BATALHA, 1999, p.3).

Nesta direção, Barbozza e Damasceno (no prelo - a) explicam-nos que o curso era organizado em quatrocentos e oitenta (480) horas, divididas em um ano letivo. Foram ofertadas quarenta (40) vagas para o CPDE, sendo que trinta (30) estavam direcionadas a professores vinculados a SME-RJ e as outras dez (10)

² O LAE foi criado no final da década de 1990 pela professora Celina Batalha.

vagas, foram voltadas para estudantes da UFRJ, bailarinos, artistas, e, outros profissionais interessados nos estudos acerca da Dança-Educação.

No que se refere ao corpo docente do curso, foi formado por profissionais com diferentes titulações de especialistas a doutores, sua maioria composto pelas diferentes mulheres³. A criação do CPDE, indica-nos a urgência da formação inicial de professores em Dança, pelo fato de que, no momento, o único curso superior em Dança oferecido na UFRJ era o de Bacharel em Dança, elaborado pela colaboração entre as professoras Ana Célia Sá Earp e Celina Batalha, no ano de 1993.

Nessa sequência, a professora Batalha (2021) em uma entrevista, nos complementa que neste mesmo período o Centro de Dança Rio, o Studio Dalal Achcar e a Escola de Dança Maria Olenewa (1987), esta última vinculada ao Estado do RJ, ofereciam cursos profissionalizantes de Dança em nível de 2º grau, para formação de bailarinos⁴. O único curso em nível de 3º grau, ou seja, em âmbito superior eram os cursos de Licenciatura em Educação Artística - habilitação em Artes Cênicas, ofertado pela Faculdade da Cidade. Assim como, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), que desde 1978, ofertava o curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em História.

Todavia, estes cursos não davam conta em formar docentes para lecionar o Ensino de Dança nas instituições de Educação Básica. Uma vez que, apresentavam processos de ensino-aprendizagem em Dança por via da técnica, não dialogando com as teorias e práticas do Ensino da Dança do momento, no caso a Dança e seu ensino empirista.

Curricularmente falando, o curso era formado por oito componentes, organizados em módulos, entre eles estavam: Didática e Prática de Ensino da Dança-Educação; Fundamentos e Práticas de Arte-Educação, por fim, Metodologias da Pesquisa em Dança-Educação. Convém ressaltar, que o CPDE teve apenas uma única edição, sendo finalizado em 2001, no mesmo ano, a professora Celina Batalha

³ Este termo é cunhado pela professora Letícia Nascimento (2021), para demarcar as possibilidades de construção dessas mulheres, isto é, as diferentes formas de ser/se tornar mulher.

⁴ No livro *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea* (FREIRE, 2005), a autora nos assinala que em 1985, foram aprovados e reconhecidos pelo MEC os cursos profissionalizantes de: Bailarino Contemporâneo, Recuperação Motora e Terapia Através da Dança da Escola Angel Vianna.

deu início a organização burocrática da segunda edição do curso, porém por motivos de saúde seus planos foram interrompidos.



Imagem (1). Estudantes do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação. *Fonte:* Acervo da Profa. Dra. Letícia Damasceno.

A imagem exposta acima foi tirada na mostra final do CPDE, entre os anos de 2000 e 2001, a qual foi apresentado o espetáculo, intitulado: **Metáforas de um Corpo Brasileiro**, composto pelos discentes do referido curso, com estudantes das escolas municipais do Rio de Janeiro. Esta mesma obra artística foi exposta no Teatro Carlos Gomes.

Em seguida, iremos expor o delineamento metodológico necessário para efetivação deste escrito.

Coreografia Metodológica: uma sequência de passos investigativos nas monografias do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação.

Como citamos na introdução, este estudo dançando/educativo se propõe a compreender os temas abordados nas monografias do Curso da Pós-graduação em Dança - *lato sensu*, realizado em 2000, no Rio de Janeiro, sob a coordenação da

professora Celina Batalha (1950). Deste modo, esta pesquisa se configura como uma pesquisa qualitativa em Educação, segundo Minayo (1993):

[...] uma análise qualitativa completa interpreta o conteúdo dos discursos ou a fala cotidiana dentro de um quadro de referência, onde a ação e a ação objetivada nas instituições permitem ultrapassar a mensagem manifesta e atingir os significados latentes (246).

Desta forma, a técnica de pesquisa qualitativa utilizada neste trabalho é a análise documental, que segundo Lüdke e André: “pouco explorada não só na área da educação como em outras áreas das ciências sociais” (1986, p. 38). Nesta orientação, Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009) nos indicam que a análise documental é:

[...] um procedimento metodológico decisivo em ciências humanas e sociais porque a maior parte das fontes escritas – ou não – são quase sempre a base do trabalho de investigação. Dependendo do objeto de estudo e dos objetivos da pesquisa, pode se caracterizar como principal caminho de concretização da investigação ou se constituir como instrumento metodológico complementar. Apresenta-se como um método de escolha e de verificação de dados; visa o acesso às fontes pertinentes, e, a esse título, faz parte integrante da heurística de investigação (p.13).

A análise documental se constitui como caminho fundamental para efetivação do estudo porque queremos a partir das monografias defendidas no Curso de Pós-graduação em Dança entender quais foram as temáticas contempladas, as concepções filosóficas que orientavam as pesquisas, se dialogavam com os documentos oficiais da educação brasileira e qual base teórica se filiaram para elaborar os escritos.

Como procedimento para organização, tratamento e análise dos dados reunidos, utilizamos as técnicas da Análise de Conteúdo (AC). Segundo as docentes Rita Caregnato e Regina Mutti (2006) esta técnica surgiu no início do século XX nos Estados Unidos, especificamente entre os anos de 1940 e 1950, impulsionado pelo interesse dos cientistas em analisar o material jornalístico e seus símbolos políticos, posteriormente se expandiu para outras áreas do conhecimento.

Nesta perspectiva optamos em nos filiar às premissas sistematizadas pela francesa Laurence Bardin (1977). Para a autora, AC é:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (Idem, 42).

Para tanto, nossa análise foi construída a partir de quatro operações: (1) a pré-análise; (2) a exploração do material; (3) o tratamento dos resultados obtidos e (4) a interpretação dos resultados. Logo que, nos possibilitando assimilar o fenômeno investigado, a partir dos conteúdos implícito-explicito e suas estruturas históricas.

Explorando e aprendendo acerca das trajetórias teóricas da Dança-Educação do Rio Janeiro.

Ao explorarmos o acervo do Laboratório de Arte-Educação (LAE), atualmente sob a coordenação da Profa. Dra. Maria Ignez Calfa, constatamos a existência de trinta e três (33) monografias, apesar disso, não identificamos os motivos da falta das pesquisas restantes. Em grande medida, estas produções se encontram direcionadas em investigar a importância dos processos de ensino-aprendizagem em Dança, para construção da personalidade dos estudantes e sua formação cidadã, na educação formal.

Para tanto, a seguir iremos expor a tabela com os temas, a qual catalogamos as monografias:

Nº	TEMAS	QUANT.	%
01	Psicomotricidade	02	6
02	Gênero	01	3
03	Danças Tradicionais	01	3
04	Ensino Fundamental	04	12
05	Educação Infantil	03	9,5
06	Currículo de Dança	02	6
07	Formação inicial de docentes	01	3
08	Corporeidade	02	6
09	Terapia Corporal	01	3

10	Metodologias para o Ensino de Dança	02	6
11	Classe Social	02	6
12	Escolas de Samba	01	3
13	Mídia Digital	03	9,5
14	Balé clássico	01	3
15	Criatividade	02	6
16	Preconceito racial	01	3
17	Formação Ética	02	6
18	Inteligência Emocional	02	6
TOTAL		33	100

Tabela (1). Organização dos temas e quantitativos das monografias do CPDE.

Com base no exposto acima, fica perceptível assimilarmos o quanto são profícuos os temas que cercam e evidenciam a contribuição do Ensino de Dança escolar. Conseguimos constatar que o Ensino Fundamental foi um grande campo de interesse nas monografias. Um dos motivos que pode ser atribuído a este fenômeno é o fato de que os primeiros exemplares dos PCN's divulgados foram os desses níveis de ensino. Estes foram um dos primeiros documentos nacionais da Educação a contemplarem a Dança e seu ensino.

Os dados ainda apontam que todos estes estudos se encontram vinculados às LDBN - 1996, os PCN's - 1997 e as portarias estaduais: DOJ nº 192 de 21 dez. 1998 - E/DGED, nº 10 de 12 dez. 1999. Essas últimas, apontavam a Dança como conteúdo a ser desenvolvido na disciplina de Arte, estruturado em dois encontros semanais. Na conjuntura atual, notamos que em grande escala as escolas do Rio oferecem apenas um horário por semana para este conhecimento, por consequência, podemos verificar a perda de espaço que a Arte e substancialmente a Dança, sofreu com a desatualização e mudanças educacionais.

Ainda sobre as monografias do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação (CPDE), verificamos que as produções na época estavam vinculadas aos documentos atuais da Educação Básica estadual e nacional. Isto é, a Dança e seu

ensino já tinham conquistado seu espaço na esfera educacional em seus aspectos formais e oficiais. Com efeito, era imprescindível que este conhecimento ganhasse forma e materialidade nas escolas do Rio.

Além disso, ao analisar as monografias fica nítido que a preocupação das/dos pesquisadoras não estava restrita em inserir o Ensino de Dança na escola e sim em pensar como esse conhecimento deveria ser explanado. Conseqüentemente, contribuindo para a formação de pessoas a partir do conhecimento do corpo e da possibilidade de sua expressão de forma criativa e sensível.

Teoricamente falando, conseguimos detectar que predominantemente as monografias encontravam-se assentadas nos ideais de Batalha (1986, 2000), Gualter e Pereira (2000), Laban (1978, 1990), Marques (1998, 1999) e Sá Earp (2000). Em primeiro lugar, é importante entendermos que os dois primeiros trabalhos abordavam os ideais de Sá Earp. Desse modo, estamos a crer que as práticas de ensino-aprendizagem em Dança para as escolas e os primeiros indícios de formação inicial de docentes no Rio de Janeiro foram desenvolvidas a partir das ponderações de Laban e de Sá Earp.

A presença dos pensamentos de Marques (1998, 1999) nas pesquisas sinaliza o deslocamento dos ideais empiristas na Dança e seu ensino, para a interacionista⁵. Logo, averiguamos que as narrativas projetavam o Ensino de Dança que anteriormente se encontravam direcionados à construção da personalidade, sendo ampliadas para formação social e cidadã. Com resultado, os processos de aprendizagem dessa linguagem artística, que se constitui por meio das relações entre: textos, sub-textos, contextos da Dança, em conjunto, com o contexto dos/das estudantes.

Para melhor aprofundamento da temática aqui investigada, a seguir iremos expor um resumo de três (03) monografias que ao nosso entendimento são extremamente pioneiras e nos preconizam ponderações singulares. Destarte, não é nosso interesse construir hierarquias entre as pesquisas, mas perceber os caminhos investigativos que as mesmas indicam.

⁵ Para Gehres (2008) a construção dessa linha de pensamento, se deu a partir da incorporação dos pressupostos da Dança e seu ensino, com os elementos propostos pelos estudos pós-modernos: o fim das metanarrativas, oposição ao universalismo, a valorização da diferença cultural e a denúncia das microfísicas do poder.

A obra *Currículos de Licenciatura em Dança e suas relações com a Dança-Educação* (LACCA, 2001), se propôs a verificar até que ponto a formação docente em Dança nas universidades fomentam práticas e reflexões relativas ao ensino desta linguagem artística em escolas especificamente ao ensino fundamental. Foram investigados os currículos dos cursos das Licenciaturas em Dança da UniverCidade e Faculdade Angel Vianna - Rio de Janeiro⁶; Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) - SP; Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Curitiba; Universidade de Cruz Alta (Unicruz) - Rio Grande do Sul; Universidade Federal da Bahia (UFBA) - Salvador. Ao explorar os documentos, nota-se que existem variações nos objetivos propostos pelos cursos e nos enfoques privilegiados por cada um deles na abordagem dos conteúdos. Afirmando que não são todos os cursos que contemplam na totalidade, os elementos da Dança-Educação (do ensino de dança escolar).

O interessante desta pesquisa é que para autora os processos de ensino-aprendizagem em Dança na escola deveriam ocorrer a partir da fricção dos estudos de Laban com a Abordagem **Triangular** (fazer, ler e contextualizar), desenvolvida pela professora Ana Mae Barbosa. Para o período, esse entrelaçamento era extremamente sofisticado, porque conseguimos vislumbrar os primeiros passos do descolamento da concepção do Ensino da Dança como **linguagem para conhecimento**, se aproximando da perspectiva defendida por Marques (1996, 1999). Entendemos perfeitamente, que ambas definições estão co-imbricadas, todavia, a perspectiva da Dança e seu ensino como conhecimento, foi determinante para legitimar este campo epistemológico, destacando que o mesmo possui conteúdos específicos, processos didático-metodológicos singulares, sendo assim, necessitando de uma formação específica.

Ao explorar os currículos da formação inicial de docentes em Dança, fica explícito que os processos ensino-aprendizagem desta linguagem artística, direcionados para escola, são contemplados de forma superficial nas licenciaturas. Para a autora este fenômeno pode “significar que este mercado é considerado *menor* para a dança” (LACCA, 2001, p. 49). De certo modo, parece-nos que essa realidade aos poucos vem mudando, ao passo que os pesquisadores em Dança

⁶ Ambos os cursos foram criados em 2001, reforçando a demanda pelos cursos de Licenciatura em Dança na cidade do Rio de Janeiro. Apenas em 2009, surge o curso de formação inicial de professores em Dança da UFRJ.

vêm se interessando pela temática e os artistas-docentes são inseridos nas instituições de Educação Básica.

Na segunda monografia, Paiva (2001) o escrito *Construindo a Dança na Escola*, apresenta como interesse elaborar uma proposta de Ensino de Dança escolar, tendo como base as teorias construtivistas e os elementos que emergem nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN 's, 1997). Posteriormente, alega as propostas de Laban (1978, 1990) e Helenita Sá Earp (2000), como o mais apropriado para os processos de ensino-aprendizagem em Dança nas instituições de Educação Básica. Desta maneira, a realização do trabalho oportunizou verificar que existia um pequeno quantitativo de produção a respeito de metodologias para o Ensino da Dança, bem como a importância desta temática na formação do profissional que atuaria na área, no momento, ainda era pouco eficiente. Concluiu-se também que a teoria construtivista, apesar de não conseguir sustentar sozinha a formulação de uma metodologia, poderia servir como suporte na elaboração de estratégias para a construção de conhecimento em/pela dança.

Elegemos esta pesquisa, porque ela nos oportuniza entender de fato a construção do Ensino de Dança na escola, tendo como início a compreensão que para este conhecimento estivesse na educação formal, seus processos de aprendizagem precisavam romper com o ensino por meio de técnica. Em segundo ponto, é entender que os processos de investigação ocorriam via prática para teorização, por fim, a necessidade de pensarmos metodologias para o ensino dessa linguagem artística, que tem como prisma “os conhecimentos prévios que os alunos trazem nas suas vivências corporais e história de vida” (PAIVA, 2001, p. 33)⁷.

A monografia intitulada *Dança-Educação e o preconceito racial no âmbito escolar: possíveis contribuições* (SANTOS, 2001), se configura como resultado de uma pesquisa bibliográfica sobre o preconceito racial relacionados aos alunos afro-brasileiros e as contribuições que a Dança-Educação (*o ensino de dança escolar*) pode oferecer para a superação dessa problemática. Para a autora, o assunto é pouco discutido pelos estudiosos em educação. Principalmente quando consideramos, que o preconceito racial é um dos causadores da baixa autoestima

⁷ Por certo, entendemos que no momento presente foram sistematizadas diferentes metodologias para a Dança e seu ensino. Portanto, optamos em destacar o texto **Metodologia para o Ensino de Dança: Luxo ou Necessidade?** (MARQUES, 2003), que podemos encontrar caminhos metodológicos interessantes para pensarmos a Dança e seu ensino, em diálogo com as questões do presente.

entre estudantes negros/negras, afetando seu rendimento escolar, aumentando o índice de repetência na escola e causando transtornos de ordem socioemocional. Então, o referido trabalho se propôs em ampliar a discussão a respeito desta temática trazendo possíveis contribuições por meio da Dança e seu ensino, para assim, superar estes episódios e violência social, na educação formal. Como resultado, foi certificado que os educadores que se deparam com fenômenos dessa natureza deveriam estar bem mais informados sobre a temática para que por meio de seu fazer docente pudessem viabilizar espaços onde a Dança fosse um elemento integrador dos estudantes afro-brasileiros com a escola.

Decidimos abordar o trabalho exposto acima em virtude de sua sofisticação e singularidade. Cabe pontuar que a referida monografia antecede as Leis de nº 10. 639/03 e 11. 645/08⁸. Interpretamos esta monografia como a denúncia de um preconceito racial que as pessoas negras são sujeitadas, por serem incluídas e expostas em uma educação de supremacia branca. A autora descreve o quanto essas violências afetam a personalidade e a forma como as/os negro/negras se veem no mundo. Porém, expõe que o Ensino da Dança pode ser um caminho para colapsar e enfrentar a estrutura que se coloca posta.

Neste sentido, Santos (2001) acredita que a formação de professores precisa viabilizar subsídios para que os docentes saibam como atuar ao se depararem com os episódios de preconceito racial. Corroborando o entendimento da autora, acreditamos que além disso, nos dias que correm, é primordial que os processos de ensino-aprendizagem em Dança passem por uma autoanálise para identificarmos que tecnologias coloniais e da supremacia branca ainda regem esses fazeres dançantes/educativos. Assim, surge uma questão: Como a Dança e seu ensino podem enfrentar episódios de racismo estando assentados em ideais de embranquecimento?

Considerações Finais

⁸ As referidas leis tornam inteligível a obrigatoriedade do ensino das Culturas e Histórias dos povos Indígenas e de Matriz Africana nos currículos da Educação Básica, evidenciando ainda que o dia 21 de novembro deve ser comemorado o Dia da Consciência Negra.

Como citamos anteriormente, este trabalho tem como objetivo perceber os temas abordados nas monografias do Curso da Pós-graduação em Dança-Educação (*lato sensu*), realizado em 2000, no Rio de Janeiro, sob a coordenação da professora Celina Batalha (1950). A princípio foi possível observarmos que majoritariamente as monografias defendidas no CPDE tinham como interesse investigar e legitimar os processos de ensino-aprendizagem em Dança nas instituições de Educação Básica do RJ.

Estas pesquisas estavam assentadas na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBN (9.394/1996) e nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1997). Como consequência, apontam-nos diferentes caminhos de como a Dança e seu ensino podem contribuir para formação de cidadãos. Nestas pesquisas, fica nítido que o papel da Dança na escola começa a ser delineado: propor uma educação por meio desta linguagem artística.

Ao nosso ver, este episódio é extremamente potente e visionário, já que todos os trabalhos finais foram direcionados à educação formal, em um contexto que não existia, de forma pública, o curso de formação docente em Dança no Rio. Em virtude disto, estes escritos legitimam em grande escala o campo do Ensino de Dança escolar, criando bases para suas discussões teórico-práticas, sinalizando a urgência de se pensar em uma educação por meio da Dança, com profissionais formados na área.

Identificamos também que as monografias se encontravam vinculadas às premissas de Laban (1978, 1990) e Sá Earp (2000), desta maneira, é evidente que o Ensino de Dança escolar no Rio teve sua base nos estudos Empiristas da Dança e seu ensino. Contudo, constatamos a presença dos estudos de Marques (1999), sinalizando o deslocamento das concepções empiristas para a interacionista. Logo, as narrativas que projetavam anteriormente o Ensino da Dança para construção da personalidade, foram ampliadas à formação social e cidadã.

Assim, é inegável que a contribuição do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação não se restringe exclusivamente ao seu pioneirismo na formação docente em Dança no Rio. Mas, suas produções ampliaram o campo e legitimaram o campo do Ensino de Dança escolar em terras cariocas, o que oportunizou vislumbrarmos itinerários profícuos para a-Dança e seu ensino; formação docente; mercado de trabalho para esses profissionais; enfrentamento às violências sociais e delineando metodologias para o ensino desta linguagem artística.

Alexsander Barbozza da Silva
UFBA
abarbozza@outlook.com

Artista da Dança Pernambucana, Artista-docente, Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Especialista em Arte/Educação pela Faculdade Venda Nova Imigrante (FAVENI) e Mestrando no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA). Tenho me dedicado a pesquisas sobre a História do Ensino de Dança Escolar Brasileiro, Currículo e Formação de Professores em Dança.

Profa. Dra. Letícia Damasceno
UFPE
leticiadamasceno85@gmail.com

Artista da Dança e professora do Curso de Dança- Licenciatura da UFPE. Doutora e Mestra em Estudos Interdisciplinares em Memória Social UNIRIO, Especialista em Dança-Educação pela UFRJ.

Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino
UFBA
aquino.rita@gmail.com

Artista de dança, professora da Escola de Dança da UFBA, PPGDança e PRODAN. Doutora em Artes Cênicas, Mestre e Especialista em Dança pela UFBA. Líder do Grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces.

Referências Bibliográficas

- BARBOZZA, Alexsander; DAMASCENO, Letícia. **Celina Batalha e o Curso de Pós-graduação em Dança-Educação (Rio de Janeiro, 2000)**, no prelo - a.
- BARBOZZA; Alexsander; DAMASCENO, Letícia. **O Curso de Dança na Educação e a Escolinha de Arte do Brasil (Rio de Janeiro, 1970 a 1975)**, no prelo -b.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- BATALHA, Celina. **Competências definidoras do professor de Dança**. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), 1986.
- BATALHA, Celina. **Projeto Curso de Pós-graduação em Dança-Educação**. Departamento de Arte Corporal -Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 1999.
- BATALHA, Celina. **Didática da Dança-Educação**. Apostila do Curso de Pós-graduação em Dança-Educação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- BATALHA, Celina. **Entrevista por vídeo chamada [2021]**. Entrevistador: Alexsander Barbozza. Rio de Janeiro. 2021.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Brasília: MEC, 1997.
- CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. **Pesquisa qualitativa: Análise de Discurso versus Análise de Conteúdo**. Texto Contexto Enfermagem: Florianópolis, vl.15, n 4, p. 679-84, 2006.

- FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna, uma biografia da dança contemporânea.** Dublin, 2005.
- GEHRES, Adriana. de Farias. **Corpo-Dança-Educação: na contemporaneidade ou na construção de corpos fractais.** Instituto Piaget. 2008.
- GUALTER, Katya; PEREIRA, Patrícia. **Apostila da Disciplina Fundamentos da Dança.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** São Paulo: Editora Summus, 1978.
- LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna.** São Paulo: Ícone, 1990.
- LACCA, Claudia. **Currículos de Licenciatura em Dança e suas relações com a Dança-Educação.** Monografia - Curso de Pós-graduação em Dança-Educação, Rio de Janeiro. 2001.
- LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação: Abordagens qualitativas.** 5 ed. São Paulo: EPU, 1986.
- MARQUES, Isabel Azevedo. **A Dança no Contexto: Uma Proposta para educação contemporânea.** Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de São Paulo (USP), 1996.
- MARQUES, Isabel Azevedo. **Corpo, Dança e Educação Contemporânea.** v. 9, São Paulo: Faculdade de Educação - Unicamp, 1998.
- MARQUES, Isabel Azevedo. **Ensino de Dança hoje: textos e contextos.** São Paulo: Cortez, 1999.
- MARQUES, Isabel. **Metodologia para o Ensino de Dança: luxo ou necessidade?** In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia. (org.) Lições de Dança 4. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.
- MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança: arte e ensino.** São Paulo: Digitexto, 2010.
- MINAYO, Maria Cecília de S. **Quantitativo-Qualitativo: oposição ou complementaridade?** Cadernos de Saúde Pública: Rio de Janeiro, p. 239-262, 1993.
- NASCIMENTO, Letícia Carolina P do. **Transfeminismo.** São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.
- PAIVA, Alborina Matos. **Construindo a Dança na Escola.** Monografia - Curso de Pós-graduação em Dança-Educação, Rio de Janeiro. 2001.
- SANTOS, Noemia Lourdes da S. do. **Dança-Educação e o preconceito racial no âmbito escolar: possíveis contribuições.** Monografia - Curso de Pós-graduação em Dança-Educação, Rio de Janeiro. 2001.
- SÁ EARP, Maria Helena Pabst de. **As atividades rítmicas educacionais segundo nossa orientação na ENEFD.** Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000.
- SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos, GUINDANI, Joel Felipe. **Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas.** Rev. Bras. de História & Ciências Sociais. n. I, p. 1-15, jul., 2009.

Do maxixe ao samba de gafieira: caminhos para uma revisão de literatura de danças de salão brasileiras

Aline dos Santos Paixão (FGV-CPDOC)

Dança, memória e história

Resumo: Diante de um campo de estudos escasso e fragmentado, o pesquisador de danças de salão brasileiras encontra enormes dificuldades no momento de construção de uma revisão de literatura que dê conta da história dessas danças. Nossa intenção é proporcionar ao pesquisador do tema um vislumbre do campo de pesquisa que possa facilitar essa tarefa. Portanto, o objetivo do artigo é analisar a produção científica dos últimos anos, identificando em quais áreas as pesquisas sobre a história do maxixe e do samba de gafieira vêm se desenvolvendo no Brasil. Buscamos por artigos publicados em periódicos revisados por pares entre os anos de 2000 e 2021, nas bases de dados Google Acadêmico, *Scielo*, *Redalyc.org* e biblioteca FGV. Constatamos que a área de maior relevância na produção de conhecimentos sobre a história da dança de salão brasileira é a História, com as pesquisas sobre música popular brasileira e sobre as formas de lazer e associativismo da classe trabalhadora no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX. Analisando os materiais encontrados, conclui-se que a chave raça-classe mostra-se imprescindível para uma compreensão menos parcial e enviesada da história da dança de salão brasileira.

Palavras-chave: REVISÃO DE LITERATURA. MAXIXE. GAFIEIRA. DANÇAS DE SALÃO BRASILEIRAS. HISTÓRIA.

Abstract: Faced with a sparse and fragmented field of studies, the researcher of Brazilian ballroom dances encounter enormous difficulties when needs constructing a literature review about the history of these dances. We intend to provide the subject researcher with a glimpse of the field which can facilitate this work. Therefore, the paper aims to analyze the scientific production of recent years, identifying in which areas research on the history of Maxixe and Samba de gafieira has been developing in Brazil. We searched for papers published in peer-reviewed journals between 2000 and 2021 in the Google Scholar, Scielo, Redalyc.org, and FGV library databases. We found that History is the most relevant area in the production of knowledge about Brazilian ballroom dancing's history. This area presents research on Brazilian popular music and the forms of leisure and associations of the working class in Rio de Janeiro in the late 19th century and early 20th century. After analyzing the materials founded, we concluded that the race-class key is essential for a less partial and biased understanding of Brazilian ballroom dancing's history.

Keywords: LITERATURE REVIEW. MAXIXE. GAFIEIRA. BRAZILIAN BALLROOM DANCES. HISTORY.

1. Apresentação do objeto de estudo

A pesquisa no campo da dança apresenta muitos problemas que vêm sendo abordados por pesquisadores brasileiros há algum tempo. Guarato fala sobre o tratamento de neutralidade perante os documentos e fatos e sobre o privilégio das danças clássicas frente as populares (GUARATO, 2010). Além disso, o acervo é limitado e é possível encontrar em diferentes livros basicamente os mesmos dados e forma de organização (SILVA, 2012). Para a autora, a prática historiográfica através dos livros de História da Dança no Brasil não cumpre o papel “de narrar as trajetórias e as teias de relações que possibilitaram a existência da própria Dança.” (SILVA, 2012, p. 14). Esse panorama é o que Britto denomina de perspectiva tradicional e afirma que “esse modelo de historiografia da Dança apenas sugere uma previsibilidade de trajetórias incompatível com o sentido multidirecional e simultâneo do fluxo de continuidade histórica.” (MARQUES E BRITTO, 2018, p. 04).

Há ainda, o que Cadús denuncia como violência epistêmica que recai sobre os estudos da dança, onde a História da “Dança” com letra maiúscula seria uma estratégia homogeneizadora. A autora propõe um olhar para a “dança ou danças com minúsculas e plurais” (CADÚS, 2020, p. 20). Inspiradas ainda pelo artigo de Cadús, consideramos que é necessário falar de danças de salão também no plural, cuidando das especificidades geográficas, históricas e político-sociais.

Diante dos vieses e problemas do campo da história da dança e da dança de salão, o objetivo da presente pesquisa é expor um panorama da produção científica dos últimos anos, identificando em quais áreas as pesquisas sobre a história do maxixe e do samba de gafieira vêm se desenvolvendo, analisando também as referências e fontes que estão sendo utilizadas e o tratamento crítico dispensado a esses materiais.

Dessa forma, delimitamos nossa pesquisa em torno do maxixe e do samba de gafieira, considerados respectivamente como primeira dança de salão brasileira e seu sucessor (TINHORÃO, 1986; PERNA, 2001; SANDRONI, 2001; EFEGÊ, 2009).

2. Hipótese central

A nossa hipótese é que a escolha das referências utilizadas, os conceitos e abordagens privilegiados e os resultados dos artigos irão delinear um esboço de como a história da dança de salão brasileira está se configurando.

3. Referencial teórico

Dentre as referências bibliográficas mais antigas para os estudos sobre a história das danças de salão no Brasil, estão livros que documentam a história da música popular brasileira. Destaque para os estudos de etnomusicologia empreendidos por Mário de Andrade na década de 1920 e que inspirou vários outros estudiosos do assunto posteriormente. Dentre as obras mais utilizadas estão *Pequena História da Música* (2015) de Mário de Andrade; *Samba, o dono do corpo* (1998) de Muniz Sodré e *Pequena História da Música Popular. Da modinha ao tropicalismo* (1986) de José Ramos Tinhorão nos quais podemos encontrar capítulos ou trechos que deixam entrever episódios, costumes e modas nas danças de salão praticadas no Brasil a partir de meados do século XIX.

A perspectiva de Mário de Andrade considera as músicas e danças populares brasileiras como resultado de um amálgama das culturas portuguesa, espanhola, ameríndia e africana. Chama a atenção um peso maior dado para a influência europeia nas músicas e danças populares brasileiras. Por outro lado, autores como Muniz Sodré contestam alguns pontos abordados por Mário de Andrade, assumindo uma perspectiva onde os elementos culturais africanos possuem um protagonismo maior na história cultural brasileira atuando como resistência e “continuum” do universo cultural africano. Dentre as referências mais usadas nos trabalhos em dança de salão, seguem-se autores que se alinham à primeira¹ e à segunda abordagem². Ressaltamos, que até os dias de hoje, nos estudos sobre dança de salão brasileira, os elementos negros que deram origem ao maxixe, e depois ao samba de gafieira são subestimados. É comum que a polca, uma dança de salão europeia, seja considerada como principal elemento na constituição do maxixe (ANDRADE, 2015; EFEGÊ, 2009; TINHORÃO, 1986; PERNA, 2001). No entanto, Sodré destaca uma inegável articulação entre lundu-

¹ Ex: Tinhorão (1986); Jota Efegê (1974); Perna (2001);

² Ex: Sandroni (2001); Lopes e Simas (2015); Lira Neto (2017);

maxixe-samba (SODRÉ, 1998), o que mais tarde é defendido por Sandroni ao afirmar que o maxixe herdou das danças europeias, da polca e da valsa, apenas sua organização global: par enlaçado, música externa, participação simultânea de todos os pares e do lundu, herdou o gesto coreográfico mesmo: *o quebrar ou requebrar* (SANDRONI, 2001).

Em trabalho anterior sobre o tema³ defendemos que a história da dança de salão brasileira é dupla e atentamos para o fato de que existe uma enorme clivagem entre as duas histórias: a que chega ao Brasil trazida pelos europeus, aceita e cultivada pelas elites, e a dança de salão brasileira que surge de danças populares cultivadas pelos negros e mestiços aqui escravizados. Portanto, não se pode trabalhar essa história como se fosse única, ou ainda, supor que suas inter-relações se deram de forma harmônica e sem conflitos – velados ou explícitos. A história da dança de salão brasileira é profundamente marcada pela intersecção raça e classe. Portanto, compreender como os pesquisadores atuais vêm trabalhando as linhas de pensamento desses autores é importante para observarmos que história da dança de salão brasileira estamos construindo.

4. Metodologia

Cientes da escassa e fragmentada produção sobre o tema, construímos uma estratégia de busca onde escolhemos um recorte temporal amplo (2000-2021). Além disso, ao analisar a bibliografia dessas pesquisas e como elas estão trabalhando as ideias sobre raça e classe, o panorama teórico se amplia. As pesquisas foram realizadas nas bases de dados Google Acadêmico, *Scielo*, *Redalyc.org*, e bases de dados da biblioteca virtual da FGV. As palavras-chave utilizadas nas buscas foram: “dança de salão”, “história”, “baile”, “maxixe”, “gafieira”, “dança” e “salão”, algumas vezes utilizadas isoladas outras vezes combinadas entre si através do operador *booleano* “AND”. Foram excluídos resultados que incluíam as palavras “educação”, “escola” e “saúde”, pois esses resultados fugiam do escopo *história das danças de salão brasileiras maxixe e samba de gafieira*. Foram descartados ainda os artigos que demonstraram através das palavras-chave e dos resumos não tratar, nem mesmo de forma tangencial a respeito do tema. Foram

³ PAIXÃO, Aline S. Duas histórias: a dança de salão no Brasil e a dança de salão brasileira (2019)

descartados também artigos que tratavam de outras danças de salão brasileiras e internacionais, como o forró, *habanera*, tango e salsa.

5. Resultados

Os resultados apontaram um total de quinze (15) artigos válidos para nossa investigação, publicados em periódicos das seguintes áreas: História (07), Ciências Sociais (02), Transdisciplinar/ Multidisciplinar (02), Literatura (01), Educação (01), Antropologia (01) e Artes (01). Esses dados revelam que a principal área que produz conhecimentos sobre a história ou historiografia da dança de salão é a História, no entanto é importante salientar que tais trabalhos tratam da dança de salão de forma apenas tangencial, seus objetos são na maioria dos casos “história da música popular brasileira”, que a exemplo das obras seminais utilizadas no campo, citadas anteriormente, deixam entrever informações importantes sobre a dança de salão. Isso demonstra que o principal campo teórico de apoio para os trabalhos em história dança de salão brasileira continua sendo a história da música. Faremos agora uma análise dos textos coletados. Iniciando pelos artigos da área de História, que são maioria, dois autores se destacam: Marcos Napolitano e Leonardo Affonso de Miranda Pereira, com três (03) trabalhos cada.

O primeiro artigo de Napolitano sobre o tema analisa a questão das origens da música popular brasileira, e como esse momento se constituiu, em certa medida, como momento fundador da identidade nacional. Identifica duas grandes correntes historiográficas: uma que se dedica à “busca das origens”, que pretende identificar a raiz da “autêntica” música popular brasileira; e a segunda corrente que se coloca de forma crítica diante da própria questão da origem, evidenciando os diversos “vetores formativos da musicalidade brasileira” (NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000, p. 168). O autor se coloca na segunda corrente historiográfica, buscando analisar a pluralidade dos elementos que constituíram a música popular urbana. Ponto interessante para os estudos sobre dança de salão é a análise crítica das perspectivas de Mário de Andrade sobre a música e danças populares, como o lundu, maxixe e samba. O autor localiza o pensamento e o projeto de identidade nacional proposto por Mário de Andrade e o coteja com outros pontos de vista, principalmente o pensamento folclorista urbano, iniciado por Francisco Guimarães (Vagalume). Esse debate torna-se bastante proveitoso para as pesquisas em dança

de salão, que muitas vezes projeta nas ideias de Mário de Andrade, um modelo absoluto e inquestionável para analisar as ideias sobre as danças de salão populares.

No segundo artigo de Napolitano analisado, também sobre historiografia da música popular brasileira, o autor ressalta que a maioria dos autores concorda que “a música popular é fruto de um cruzamento da música ligeira com as músicas tradicionais, das danças de salão com as danças folclóricas.” (NAPOLITANO, 2007, p. 155). No entanto, alerta que o momento histórico que propiciou esse encontro, marcado pela industrialização da cultura, carece de maior atenção. Portanto, o gênero musical seria produto mais das convenções de mercado e não seria definido apenas pelo “ritmo”.

Neste trabalho, observa-se que o autor defende que somente voltando-se para uma “experiência mais completa” do gênero musical em questão é possível construir uma historiografia mais rica. Considera temas urgentes para avançar no campo de historiografia da música, dentre outros: “os diversos gêneros *pop* (...) músicas populares não canônicas ou legitimadas (brega, axé, bolero etc.). (...) práticas de dança de salão ao longo do século XX, a formação e ensino musical, a relação entre televisão, cinema e música popular” (NAPOLITANO, 2007, p. 170). Nesse ponto, o autor revela a possibilidade de um intercâmbio mais intenso com a história da dança de salão, assim como a viabilidade de contribuição em via de mão dupla, ou seja, a dança de salão como importante chave para compreender questões da música também.

Em seu mais recente artigo publicado sobre o tema (2019), Napolitano assume uma postura mais crítica em relação às perspectivas tradicionais. O autor, aborda o tema a partir do ângulo das conexões transatlânticas e não mais do prisma da identidade nacional. Apresenta uma proposta de cartografia centrada nas trocas musicais entrecruzadas entre Europa, Américas e África. Outro ponto que chama a atenção é a dedicação às danças de salão neste artigo. O autor praticamente reconta a história das práticas de dança de salão no país sob a ótica das trocas transatlânticas e suas interinfluências. Apresentando assim, uma excelente alternativa à história que vem sendo contada pela perspectiva tradicional dos estudos em danças populares. Deixa claro também as interferências sofridas pelas manifestações populares pela cultura hegemônica imposta pelas elites nacionais.

O autor chama a atenção para a interseccionalidade raça e classe, a qual chamamos a atenção anteriormente neste trabalho. Do mesmo modo que o autor lança luz sobre essa problemática no campo da música popular, consideramos que os estudos sobre as danças de salão populares não podem avançar isentas dessas questões. O artigo vai se tornando mais interessante para os estudos em dança de salão, à medida que o autor admite que a música popular necessita ser analisada conjuntamente com as danças de salão em caso de uma análise mais ampla e dialética. Ao relatar a chegada da polca às Américas, o autor tem o cuidado de separar a sua prática pelas elites e pelas camadas populares, que se dá em momentos e formas diferentes. Outra diferença dos estudos de Napolitano em relação aos estudiosos das perspectivas tradicionais da história da música é a priorização do elemento africano nas trocas e constituições: “não seria exagerado dizer que, nas matrizes da música popular que se afirmaram em vários países da costa atlântica do continente a partir do começo do século XX, o elemento africano foi primordial.” (NAPOLITANO, 2019, p. 53). O trabalho de Napolitano, portanto, se mostra um interessante campo de apoio teórico para as pesquisas sobre as primeiras práticas de dança de salão no Brasil e para o desenvolvimento do maxixe.

O outro autor que vêm tratando de temas que contemplam a dança de salão de forma consistente é Leonardo Pereira. Seu objeto de estudo são associações de lazer formadas pelos trabalhadores, em sua maioria negros e mestiços, no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX. Em seus artigos, Pereira também denuncia o papel de passividade geralmente atribuído às experiências dos trabalhadores negros e mestiços nas formulações sobre formação da cultura brasileira, e afirma que esses sujeitos lutaram de diversas formas contra às dominações a que estavam submetidos (PEREIRA, 2013). Ao analisar os costumes recreativos de trabalhadores de ascendência africana, com suas articulações políticas e disputas sindicais e busca por direitos, disponibiliza algumas descrições sobre as danças praticadas em clubes recreativos como o *Anjos da Meia Noite*:

Contrapostos à imagem europeizada dos salões dançantes dos bairros mais ricos da cidade, a marca dos bailes organizados no bairro em que apareceram os Anjos da Meia Noite seria a força que tinham ali costumes dançantes de suposta origem africana ou indígena. Essa singularidade marcava, ao mesmo tempo, a ligação dos bailes da Saúde com o fenômeno mais geral que via pela cidade e a sua singularidade, moldada por essa marca cultural particular. Como resultado, formava-se nos pequenos salões

do bairro um tipo de dança forte e original, que já não se misturava com as tradições dançantes particulares a partir das quais ela havia sido criada. (PEREIRA, 2013, p. 102)

Vemos neste trecho, o autor marcar diferenças entre as danças praticadas pelas elites e pelas camadas populares, identificando também diferenças que se delimitavam pelos bairros da cidade do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo que mostra as lutas de resistência desses homens e mulheres que solicitavam na justiça o direito de funcionamento de seu clube, o autor coloca a dança como importante elemento definidor de sua identidade enquanto grupo.

Leonardo Pereira também realiza uma interessante pesquisa sobre a definição do samba enquanto cultura popular brasileira do ponto de vista de um cronista pouco estudado pela literatura, conhecido como Vagalume. Diferente dos demais cronistas da época, Francisco Guimarães (Vagalume) era negro e estava inserido nas práticas populares de lazer das camadas populares que se organizavam em clubes recreativos musicais e dançantes. Pereira conclui que a produção de Vagalume, articulada a partir da década de 1920, ultrapassa os filtros modernistas e constrói, baseado no ponto de vista dos homens e mulheres negros e mestiços como ele, uma nova imagem de nacionalidade ancorada na musicalidade sincopada gestada nos pequenos salões (PEREIRA, 2015).

O autor também analisa atividades políticas que seriam articuladas por esses clubes que, normalmente, vêm sendo apagadas ou minimizadas na história. Resgatando assim, práticas políticas que demonstram estratégias de resistência e luta por direitos da classe trabalhadora, nas questões de lazer e cidadania. O pesquisador retrata as atividades da Sociedade Dançante Carnavalesca Reinado de Siva, do bairro Cidade Nova, fundada em 1919, que possuía dentre suas atividades a “realização semanal de animados bailes dançantes” (PEREIRA, 2017, p. 67).

Ao identificar o perfil sociocultural dos membros desses clubes recreativos, em sua maioria indivíduos que vinham da experiência da escravidão, o autor os identifica também como alvo principal das ações repressoras da polícia e da imprensa comercial. O autor denuncia a construção de uma imagem negativa para as sociedades recreativas formadas por trabalhadores negros e pardos com a finalidade de distanciar esses locais de temas relativos à luta por cidadania e resistência cultural: “definido como local de encontro de malandros e prostitutas, o clube era descrito pelas autoridades como um antro de crime e vadiagem”

(PEREIRA, 2017, p. 67). O autor conclui que essas pequenas sociedades dançantes possuíam força política, apesar das perseguições. E que através de atividades cotidianas de lazer, eles eram capazes de articular redes de solidariedade que os transformavam em sujeitos relevantes no cenário político do Rio de Janeiro da época. Podemos observar, através do trabalho de Pereira, como era o cenário político, social e cultural onde o lazer da população negra ocorria, incluindo aí a prática das danças de salão. Fica evidente a relação muito próxima das práticas dançantes dos salões populares com a formação do mundo do trabalho na capital federal.

Ainda na área da História, Gomes, analisando a cultura carioca, a música popular e a figura do malandro buscando relacionar as ideias sobre uma identidade nacional brasileira e conceitos como “mestiçagem”, “pureza” e “cultura popular”. Concluiu que o samba e a malandragem conseguiam simbolizar através de um repertório de imagens ideias de ingenuidade, juventude e pureza nacional, que se adequavam a ideais cultivados no momento histórico da formação de uma identidade nacional (GOMES, 2004). O artigo traz ainda alguns pontos interessantes que discutem porque foi o samba a ocupar esse posto e não o maxixe.

Em artigo também da História, publicado em 2014, Melo traz a dança de salão como objeto ao analisar os aspectos educacionais da prática tanto no contexto formal de ensino como nos bailes promovidos pelas elites do Rio de Janeiro em meados do século XIX. O autor analisa esse contexto através do olhar de um importante cronista da época, José Maria da Silva Paranhos. Necessário ressaltar que o período analisado pelo artigo foi pré Abolição, portanto tratava-se de uma sociedade escravista, onde a cultura popular ainda não havia florescido na cidade, como aconteceu no pós-Abolição, formando assim o contexto urbano onde as danças de salão brasileiras floresceram. O artigo trata, portanto, das danças de salão praticadas pelas elites.

É comum encontrar esse mesmo discurso de valorização positiva da dança de salão como agência civilizadora em trabalhos sobre a prática na atualidade, muitas vezes utilizando referências que pesquisaram a dança de salão no contexto das elites, como é o caso de Melo. Esses trabalhos fazem uma conexão temporal direta, das danças de corte e das elites brasileiras com as praticadas hoje em dia. Dessa forma, promovem um apagamento de todo um contexto de disputas no campo social e cultural que as danças de salão populares tiveram que enfrentar no

final do século XIX e início do XX para ser reconhecidas. Além disso, promovem uma confusão de conceitos, ao alinhar as danças de salão praticadas hoje, com os mesmos parâmetros pesquisadas no contexto de Melo, ou seja, das elites, em que eram utilizadas como ferramenta de educação dos corpos: “a dança não era, portanto, somente um divertimento (...). Uma exigência social, devendo, portanto, ser motivo de educação. Uma educação do corpo, dos sentidos, das sensibilidades.” (MELO, 2014, p. 15). Dessa forma, ignorando que as danças populares passaram por processos distintos, que não se alinham a educação e controles dos corpos e sim a outras questões como liberdade, autonomia e identidade.

A dança de salão também é assunto em Carloni, 2018, que busca a partir do exame de registro de imagens e textos presentes na imprensa carioca, analisar as práticas de danças sociais na cidade durante as três primeiras décadas do século XX. A autora está atenta aos olhares idealizados e preconceituosos das elites que comandavam as revistas e jornais, quando se tratavam de danças não europeias. Faz interessante análise das práticas dançantes, atenta as questões de raça, classe e gênero e conclui que:

(...) encontramos idealizações positivas do popular coexistindo com preconceitos de cor, de gênero e de origem social, nas reflexões de uma elite intelectual que, ao se confrontar com o passado escravocrata e com o caráter multiétnico da população, se propunha desvendar o ‘gênio nacional’. Criando, assim, a solução da mestiçagem positiva materializada, por sua vez, no maxixe. (...) A mulher, sobretudo, transgrediu ao som do maxixe, do jazz e do tango. E neste universo o corpo feminino negro emergiu como lugar de condensação das contradições, dos impasses e dos preconceitos da jovem República. (CARLONI, 2018, p. 378)

Observamos, dessa forma que os autores da História se debruçam, quase em sua totalidade sobre as questões da formação de uma identidade nacional, onde a dança de salão emerge como um importante elemento, dentro dessa perspectiva, alguns caminhos se mostram ainda pouco explorados, como a visão de “baixo”, dos próprios sujeitos negros, pobres, trabalhadores que criavam os fazeres da cultura popular, outro caminho é o ponto de vista das conexões transatlânticas e sua influência na formação de uma cultura popular das Américas.

Na área das Ciências Sociais, nos deparamos com o trabalho de Lopes, 2006, que analisa a comédia *Forrobodó*, de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, estreada em 1912 no Rio de Janeiro, identificando esse espetáculo como um evento que abriu caminho para a ampliação do interesse das classes médias cariocas pela

cultura produzida no que se convencionou chamar de “Pequena África” (LOPES, 2006). Afirma que a peça proporcionava à classe média branca carioca os elementos que preenchem sua necessidade de uma representação ambígua de raça e classe. Conclui que “transformar a mulata num ícone foi talvez o primeiro movimento que brancos cariocas fizeram no sentido de romper seus impasses diante do medo e do desejo firmemente enraizados pelo seu Outro, o negro carioca” (LOPES, 2006, p. 163). Apesar de não ter como um foco central a dança de salão, o artigo demonstra como elementos do universo simbólico da cultura negra carioca foram sendo consumidos pela classe média branca. O autor afirma também que essa trajetória ajudou a construir o mito da democracia racial, que no campo prático não mudaria as condições extremamente adversas em que a população negra vivia na cidade.

O segundo artigo das Ciências Sociais é o de Velloso, 2007, onde a autora explora um evento, que foi a apresentação da dança maxixe em Paris em 1913. Velloso articula o tratamento dado pela opinião pública (imprensa) ao acontecimento como uma dramatização de nacionalidade. Traz como referências Mário de Andrade, Olavo Bilac e Raul Pederneiras para trabalhar a dimensão corpórea de brasilidade. Além disso, no âmbito do cotidiano, traz a narrativa de Maria Lina, dançarina e atriz protagonista do evento. Declara que o artigo faz parte de “um conjunto de reflexões sobre a constituição de uma sensibilidade modernista brasileira, centrada no corpo” (VELLOSO, 2007, p. 01). Esse trabalho é o único, que, ao analisar o período (início do século XX), traz a mulher como agente ativo. Revela que Maria Lina, além de dançarina de maxixe, contribuiu como formadora de uma opinião pública sobre a dança em questão e sobre o evento da apresentação em Paris.

Lina faz questão de distinguir a natureza do seu trabalho em relação ao do conjunto das mulheres dançarinas e cantoras. Argumenta que essas teriam que se submeter às solicitações e excentricidades dos clientes masculinos. Não teriam portanto, autonomia de pensamento e capacidade decisória. Era uma forma de legitimar a sua opinião frente ao público, reforçando a sua condição de artista, de intelectual, e, sobretudo, de mulher moderna e informada. Ao longo da sua palestra, Lina mencionava citações do crítico literário José Veríssimo e idéias filosóficas de Nietzsche e Bergson. A atriz pretendia participar do processo de formação de uma opinião pública à respeito da dança do maxixe. (VELLOSO, 2007, p. 05)

Além de destacar o papel de Maria Lina em sua análise, a autora invoca no artigo o interessante intercâmbio cultural Rio-Paris. Conclui que o evento

analisado revelou conflitos de opiniões sobre a dança do maxixe que têm como pano de fundo o confronto entre distintos grupos sociais. Considera o corpo como elemento central da cultura brasileira e que a historiografia sobre o modernismo não faz referência a esse corpo.

A dança de salão também é objeto de artigo da área da Antropologia, fruto dos estudos de Veiga, 2012. O artigo trata da constituição dos “estatutos da gafieira”, que serve de indicador de regras que devem ser seguidas no salão da Gafieira Estudantina. Utilizando uma análise antropológica urbana, o autor busca identificar os processos de construção moral das ambiências urbanas e práticas sociais relacionadas à dança social no centro do Rio de Janeiro. Considera que o estatuto é um “instituto” que tem ao mesmo tempo a função de estabelecer as regras e instruir sobre o ambiente da gafieira, funcionando como um dispositivo de controle social. Conclui que entre o respeito às tradições e as novidades observadas nos salões de dança, se configura uma cartografia da dança de salão carioca, com salões com distintas moralidades e diferentes códigos de conduta (VEIGA, 2012). Dentre os artigos analisados, o de Veiga é o primeiro que traz um recorte histórico diferente do final do século XIX e início do XX, se voltando para as práticas mais atuais, o que é característico das pesquisas em antropologia urbana.

Os últimos artigos analisados são de pesquisadores da Música, Literatura e Artes, respectivamente. O artigo de Araújo (2010), músico pesquisador, ao analisar a produção de Guerra-Peixe, denuncia que a música para o salão de baile é desprestigiada pelos estudiosos do tema. O trabalho de Avelar (2011), faz uma análise da música popular através das crônicas de Machado de Assis, onde defende que através dessa análise percebe-se que o escritor antecipa-se aos conceitos modernistas. O artigo demonstra que Machado registra a polca como um exemplo privilegiado da hibridez brasileira, que culminaria nas ideias definidoras da nacionalidade.

Mais do que qualquer outra importação, a polca abre-se para um suplemento rítmico contramétrico que o Brasil, rico em culturas afro-atlânticas, estaria em posição privilegiada para acrescentar às danças de salão europeias. (...) Ao suplementá-la no terreno da dança, o Brasil sincoparia, ‘quebraria’ a polca e constituiria seu primeiro gênero massivo urbano, o maxixe. (AVELAR, 2011, p. 176).

Ao tomar como referência as análises de Machado de Assis, o artigo nos leva de volta às ideias das perspectivas tradicionais modernistas e da história da

música popular brasileira, dando prioridade à música e à dança europeia, sendo a contribuição afro-brasileira, apenas complementar, ficando suprimida da análise a influência do lundu na construção do maxixe.

O último artigo de nossa amostra é da área de Artes, de Villar e Gunesch (2020), o objetivo do artigo é analisar a formação da dança de salão brasileira sob o foco da teoria da hibridização cultural. Para isso, os autores analisam diversos autores para uma reconstrução de uma história da dança de salão brasileira. Consideram que o maxixe é um híbrido resultado do contato de várias influências como o lundu, a habanera, a polca, a valsa e a mazurca, sem no entanto, entrar em questões sociais ou raciais na interação entre essas danças. Sobre as movimentações do maxixe afirmam que:

Do lundu, o maxixe herdou as movimentações sinuosas e as umbigadas, caracterizadas pelos movimentos das pernas entrelaçadas e os quadris do casal muito próximos um do outro. Da habanera herdou as batidas marcantes, e da polca o andamento e a movimentação expansiva, animada e contagiante. (VILLAR E GUNESCH, 2020, p. 37)

O que chama a atenção nessa descrição que consta na primeira parte do artigo, é a falta de referências para tal afirmação. Além disso, esse trecho vai de encontro à descrição do maxixe fornecida por vários autores que afirmam uma relação direta do maxixe com o lundu, herdando das danças europeias como a valsa e a polca, apenas a organização geral do salão (SODRÉ, 1998; SANDRONI, 2001; NAPOLITANO, 2019). Ao longo do artigo, aparecem outros longos trechos que descrevem o surgimento e desenvolvimento do samba de gafieira sem nenhuma referência da origem dessas informações. Dado que esses trechos fazem parte do referencial teórico, constitui-se um grande problema. Uma referência muito utilizada pelos autores é Perna, que por sua vez, também apresenta trechos em sua obra baseados em pontos de vista pessoais, o que diminui a coerência e consolidação das informações. Por exemplo:

Alguns autores afirmam que o Samba de Gafieira não tem nada a ver com o samba de roda [Sodré, 1979]. Afirmação precipitada, pois depende do ponto de vista. Como dança com passos codificados e a dois enlaçada ou agarrada, parece realmente não ter nada a ver com o samba de roda. Porém, se olharmos a ginga (balanço, suingue) dos negros no Samba de Gafieira e a marcação do passo básico (vindo do sapateado do samba de roda) vemos que tem tudo a ver. (PERNA, 2001, p. 143).

Afirmações sem referências, baseadas em opiniões e observações pessoais são muito comuns em obras sobre a dança de salão brasileira,

especialmente nas análises das danças atuais. Talvez seja sintoma de um campo escasso e fragmentado, como diagnosticamos no início deste trabalho.

6. Considerações finais

O pesquisador das danças de salão brasileiras necessita conhecer melhor o campo ou campos que tratam de seu objeto. Faz-se necessário cultivar uma visão mais ampla e completa das áreas e temas que envolvem a construção de uma história das danças de salão brasileiras. Ao conseguir identificar correntes historiográficas e perspectivas históricas e sociais das obras e autores, poderá tratar criticamente os textos que chegam às suas mãos, contribuindo com trabalhos cada vez mais relevantes, com informações consolidadas e discussões importantes em temas prementes, como classe, raça e gênero na formação e desenvolvimento histórico das danças de salão brasileiras.

Aliando os conhecimentos coletados nessa pesquisa, com o conhecimento prévio de outras obras sobre o tema, como livros, teses e dissertações, observamos que a maioria dos trabalhos utilizam como referências a história da música popular brasileira apenas na perspectiva tradicional, utilizam ainda fontes sem o devido tratamento crítico. Ao analisar um discurso sobre dança de salão frequentemente presente na literatura, como por exemplo, “a dança de salão é indício de civilidade e boas maneiras”, deve-se localizar tal discurso (quem fala, para quem se fala e sobre qual dança de salão estão falando). Outro ponto observado é que as questões de raça e classe são pouco discutidas, e o enfoque da mestiçagem como solução dos conflitos (visão freiryana) sobressai.

Concluimos, através da análise dos nossos resultados, que a área de maior relevância na produção de conhecimentos sobre a história das danças de salão brasileiras continua sendo a História com as pesquisas sobre música popular brasileira. Felizmente, foram observados bons avanços na discussão crítica desse tema. Outra área que vem surgindo como importante apoio para os estudos da história do maxixe e do samba de gafieira é a história das formas de lazer e associativismo da classe trabalhadora no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX. Analisando essas recentes pesquisas, constatamos que a chave raça-classe, mostra-se imprescindível para uma compreensão menos parcial e enviesada da história das danças de salão brasileiras.

Aline dos Santos Paixão
FGV-CPDOC

paixaosantos.aline@gmail.com

Mestre em História, Política e Bens Culturais pela Escola de Ciências Sociais da FGV-RJ (2020). Graduada em Educação Física pela UFC (2007), atuou por mais de quinze anos como professora de danças de salão. Interesses de pesquisa em história da dança de salão brasileira e história das corporalidades, danças e formas de lazer das camadas populares.

Referências

ALVES, Andréa Moraes. **A dama e o cavalheiro**: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade. Rio de Janeiro: editora FGV, 2004.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ARAÚJO, Samuel. Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 98-109, 2010.

AVELAR, Idelber. Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 37, p. 171-188, 2011.

CADÚS, Eugenia. Narrativas dominantes e violência epistêmica na historiografia das danças argentinas: possibilidades de desobediência. In: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta Ramos; CADÚS, Eugênia. **Memórias e histórias da dança por vir**. Salvador-BA: Editora ANDA, 2020. pp. 16-36. Vol. 7. Disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-7-MEM%C3%93RIAS-E-HIST%C3%93RIAS-1.pdf>. Acesso em: 07 mai. 2021.

CARLONI, Karla. Dança e identidade nacional na imprensa carioca do início do século XX: diálogos culturais e relações étnicas e de gênero. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 365-379, 2018.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a Dança Excomungada**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

GUARATO, Rafael. O culto na história da dança: olhando para o próprio umbigo. In: VI CONGRESSO DA ABRACE, v. 11, n. 1, 2010, São Paulo. **Anais**.

LOPES, Antonio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 21, n. 62, p. 69-83, 2006.

LOPES, Nei & SIMAS, Luiz A. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARQUES, Roberta Ramos; BRITTO, Fabiana Dultra. Reagências do/no presente: propostas para o ensino de uma historiografia da dança, corporificada e afetiva. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 8, n.16, p. 1-24, 2018.

MELO, Victor Andrade. Educação do corpo – bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos. **Educação & Pesquisa**. São Paulo, v. 40, n. 3, p. 751-766, 2014.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**. São Paulo, n. 157, p. 153-171, 2007.

_____. Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas. **Revista USP**. São Paulo, n. 123, p. 45-58, 2019.

1843

NETO, Lira. **Uma história do samba: volume I (As origens)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NUNES, Bruno Blois; NASCIMENTO, Flávia Marchi. Produção de conhecimento sobre danças de salão: um levantamento de livros, teses e dissertações no Brasil. **Revista da Fundarte**, Montenegro, n. 41, ano 20, p. 1-20, 2020.

PERNA, Marco Antonio. **Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.

PEREIRA, Leonar Affonso de Miranda. Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República. **Revista Tempo**. Niterói, v. 19, n. 35, p. 97-116, 2013.

_____. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 35, n. 69, p. 13-33, 2015.

_____. A dança da política: trabalhadores, associativismo recreativo e eleições no Rio de Janeiro da Primeira República. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 37, n. 74, p. 63-88, 2017.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SILVA, Carmi Ferreira. **Por uma história da dança: reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo**. 122f. Dissertação (Mestrado em Dança). Escola de Dança, UFBA, Salvador, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. São Paulo: Art Editora, 1986.

VEIGA, Felipe Berocan. **“O ambiente exige respeito”**: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina. 466f. Tese (Doutorado em Antropologia). ICHF, UFF, Niterói, 2011.

_____. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas. **Revista Antropolítica**, Niterói, n.33, p. 51-71, 2012.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Paris, p. 1-13, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/3709>. Acesso em: 24 mai. 2021.

VILLAR, Fernando; GUNESCH, Julia. Considerações iniciais sobre hibridação cultural e a dança de salão brasileira samba de gafieira. **Revista Cidade Nuvens**, Crato, v.1, n. 1, p. 30-45, 2020.

Corpo, coro, *choreo*: circularidade dança-teatro como teoria

Dinis Zanotto (UFRJ)

Dança, memória e história

Resumo: Ampliando e ouvindo o que dizem *choreo*, *chorus* e *choreia* em coreografia e seus sentidos originários, percorre-se um caminho de pensamento e diálogo entre dança e teatro. Há, neste círculo de palavras, a re-apresentação do mítico no rito que é entendido o teatro. A palavra *theatron* diz lugar de ver e ressoa com *theoría* que, para Cauquelin (2005), diz um encaminhamento ou procissão, tal como prática, em sentido do aparecimento ou determinação do que se mostra, dá a ver. Dança e teatro são, assim, manifestação e eclosão do fenômeno do ver, do mostrar e do ver-se, seja este o ver-se a si tal como se é ou o ver-se no outro e como outro (de si). São, neste sentido, a própria teoria originária. Revela-se, no caminho do ver originário da dança e do teatro, a excessividade da circularidade. Unidade, comunhão humana e o sentido do ser são experienciáveis neste movimento. O que possibilita o ver próprio do dançar e do representar é o ato de pro-dução, discutido por Jardim (2005). Pro-duzir, como agir que garante mundo e vigência como presença e sentido a algo, é o que torna o humano mais humano; modo o qual a obra de arte (ou o dançar, ou o representar), tomam o humano e possibilitam eclosão de obra, artista e ação. Ou seja, pro-duzir inaugura dinâmica de ver, de aparecimento. Neste aparecer, arte é *espetaculum*, é espetáculo como lugar do teorizar (especular) e do ver-se (espectar). Dança e teatro são aí o encontro que possibilita ver e entrever este aparecer.

Palavras-chave: POÉTICA. DANÇA. TEORIA DA ARTE. TEATRO.

Abstract: By enlarging and listening to what say the Greek words *choreo*, *chorus* and *choreia* that are in *choreography* and its originary senses, a trail of thoughts and dialogues between dance and theater is walked. There are, inside this circle of words, a myth's re-presentation in the theater rite. The word *theatron* talks about a place for seeing and resonates with *theoría*, which, for Cauquelin (2005), says some forwarding and procession, such as practices, in the means of shows or determinates itself, giving itself for being seen. Dance and theater are, this way, the outbreak and the manifestation of seeing, showing and being seen, whether it is to see itself/yourself just like it is, you are or to see itself/yourself on and as other. They are originary theory. It is revealed, in the train of originarily seeing dance and theater, the excessiveness of circularity. Unity, human communion, and the sense of seeing are experienceable on this movement. What enables dancing's and representing's seeing is the pro-duce, thought by Jardim (2005). It is, as the action that grants world and cogency as presence and sense to something. It is what become human more human. It is how the work of art (of dancing, of representing) take the human and make the happening of work, artist, and art. It means, pro-duce premieres a seeing and showing dynamics. At this presenting, art is *espetaculum*, it is spectacle as a place for theorizing and for seeing (itself/yourself). Dance and theater are the meeting that enables seeing this showing.

Keywords: POETICS. DANCE. ART THEORY. THEATER.

1. Circunscrição: dança e poética

Nos rituais de preparação e celebração das caças realizados pelos primeiros humanos na antiguidade, já havia dança. Nas festas populares e de diversas vertentes religiosas brasileiras, há espaço para se dançar. Nas comunidades marginalizadas é também pelas danças que se reproduzem e renovam-se resistências. Os salões de baile giram do subúrbio ao centro unindo gerações. Até mesmo na última das novidades de redes sociais dança gera engajamento, participação, circulação e compartilhamento. Há algo no dançar que nos coloca em roda com o que é do humano; do todo e do um; do e eu e do nós. Algo que circula por entre nossos corpos sempre que dançamos.

Circunscrito a um eixo de poéticas e interfaces para a dança, o estudo e caminho de pensamento aqui proposto procura ser produção de e em dança que acontece nos encontros, entremeios e encruzadas da dança. Se dá no quando e como que engloba a dança simultaneamente como prática artística, como espaço de pensamento, como forma de conhecimento e saber e como atividade de constituição humana. O principal encontro já dado e que não é só mera junção, mas a forma como o caminho pôde ganhar maior vigor e continuidade foi de dança de encontro à poética ou, ainda, aquele da poética da dança. Poética, aqui, é uma forma de pensamento ligada à filosofia hermenêutica e às ontologias do ser e da arte, principalmente; assim como respaldada pelas linguagens, letras e literatura. Pensar a poética é pensar como a arte revela o ser humano sendo no mundo. É pensar o que é a realidade pela premissa de que a arte é o modo privilegiado do ser e da realidade se porem em obra¹, isto é, se mostrarem, aparecerem, estarem em acontecimento.

Isso quer dizer, também e desde já, que o terreno por onde caminhamos, dançamos e ao qual nos circunscrevemos não é o das subjetividades e objetividades. Não se trata de algo neste âmbito porque busca pensar as relações ontológicas, ou seja, anteriores à forma de relação das coisas como objetos para sujeitos ou sujeitos analisando objetos. Não quer dizer, entretanto, que nega as

¹ Conforme Heidegger (2010) e Jardim (2005).

relações subjetivas, mas sim que se encaixa e que pretende pensar a dança num lugar anterior à estas relações, ainda que fale muito amplamente de relação.

Posto isto, infinitas são os nexos que se nomeiam atravessando os corpos que postos em dança e as discussões que se travam dialogando com estes corpos. As conexões que aqui nos interpelam e se nos aparecem como motivadoras do caminhar o fazem desde escutas que nos são exigidas e diálogos que são levantados, sejam eles individuais ou coletivos, não desta ou daquela, mas de danças. O ponto de partida é gerado desde uma inquietação. Buscando pelo sentido de coreografia e perguntando o que essa palavra traz e remete, há um caminho que acomete à dimensão etimológica da conhecida junção *coreo* + *grafia*, palavras de origem latina e grega, anteriormente, mas que nunca haviam sido utilizadas juntas, como uma palavra só, até o século XVI². Lembramos, apenas para marcar um ponto por onde passamos, que *coreo* geralmente é ligado a corpo, enquanto *grafia* diz escrita. Evidencia-se, porém, que o sentido de coreografia como escrita do corpo ou uma escrita de algo relacionado ao corpo é sempre novamente insuficiente para dar conta do sentido do fenômeno de dança, de corpo, de arte que se acabou por nomear coreografia. Ao mesmo tempo, a própria palavra, mesmo como neologismo que foi, guarda outros sentidos em latência e lança-os às vezes inauditos.

Há uma coreografia para diversos sentidos, presenças e círculos aparente na própria coreografia. Nela, dançam corpo, palavra, história, dança e teatro. O ver é conduzido a amplo sentido e questionamento. Ao longo desta dança, algo é colocado diante ou mais à frente, há coisas lado a lado, outras se movem por aqui ou ali. Na coreografia há também o que se harmoniza para querer lançar ao pensamento algo que surja do e no encontro e que é sempre algo por se revelar. Há, em coreografia, o *choreo*, o *chorus* e a *choreia*: palavras, que como força de reunião, dizem a dança, o coro, o círculo. Isto é, são trazidos à voga: o movimento de velar e desvelar de sentidos, algo como conjunto em harmonia e a circularidade latente ao que é uno. Na circunscrição dos pretextos, o círculo, especialmente, apresenta-se tal como configuração (de coisas, cênicas ou não) cujo princípio remonta a rituais originários e míticos até hoje reiterados. Cerimônias, celebrações, comemorações, confabulações são marcadas por círculos que (re)apresentam questões do humano, do fazer, do pensar e do ser.

² Conforme Lepecki (2017).

A figura ou a disposição circular aparece e reaparece em diversas culturas e civilizações ligada a manifestações de arte. Podemos citar desde as pinturas rupestres de figuras ao redor de um elemento central, as formas arquitetônicas de arena construídas em períodos antigos da História até a noção contemporânea de cinesfera do corpo cunhada por Laban (1978). O mesmo aparece em diferentes esferas da arte como rodas de samba, salões de baile, disposição de orquestras, rodas de jongo, batalhas em danças urbanas etc. O círculo nos remete, conforme nos diz Heráclito e amplia Heidegger (2002), à continuidade de princípio e fim³, de retorno, retomada e reencontro. Circulares são os ciclos, as unidades, as relações.

O pensar ao qual aqui nos propomos dialoga também com a área da Poética no afimco que esta realiza na direção do entendimento, resgate, recuperação e limpeza etimológica de algumas palavras. Como nos lembram os poemas de Fernando Pessoa, é preciso raspar os sentidos⁴, limpar as palavras⁵. A palavra em si, sem as “camadas de tinta” que recebe, já nos lança em pensamento, já é reunião e recolhimento de sentido de algo que se interpõe. Já é a ação de dar nome, circunscrever algo que nos interpela por fazer sentido, por aparecer (JARDIM, 2005). Por isso a importância do cuidado de escutar as palavras e seus sentidos, de dialogar com os sentidos das palavras e de dançar com os sentidos das palavras, sem que isso seja só dar voltas ou mero jogar com elas. A dança como pensamento, como manifestação e acontecimento de saber passa por este exercício e ação de pôr em dança, mover, deslocar. Pesar – sejam corpos, sejam palavras, sejam sentidos. É também do dançar colocar na dinâmica de mover e repousar os nomes, os fenômenos, as questões.

Pensar o hoje da dança espelha sua história e seus diversos porvires possíveis. O que veremos num amanhã pode já hoje, e há muito, estar circulando. Por este fluxo vão e vem, chegam e passam, são lembradas e esquecidas um número sempre maior de produções em/de dança. Pensar o hoje da dança é uma forma de pensar o seu originário e vice-versa. Neste caminho, retomar às palavras

³ Princípio e fim são aqui entendidos originariamente. Princípio como aquilo que segue por se principiar, está sempre novamente se dando na coisa – como um rio, que nasce e seque nascendo e *riando*, sendo mais rio conforme flui, corre –, e fim não como término ou o consumir-se de algo, mas como a consumação da coisa como e naquilo que é – uma flor não termina quando desabrocha, mas sim está se consumando flor quando o faz.

⁴ Conferir Guardador de Rebanhos, em PESSOA (1993).

⁵ Conferir MOSÉ (2004).

choreo, *choreia*, *chorus* nos dão orientações para dialogarmos com fenômenos de corpo, de coro, de circularidade, de configuração e de circunscrição que desde sempre e ainda hoje compõem danças. Estas três palavras determinam a circularidade ritualística que fez/faz surgirem as figuras do artista, do coro, do palco e da plateia e, por fim, do que acabou por ganhar o nome de teatro. Para o caso destas palavras, exemplifica-se a Grécia antiga, mas é possível também encontrar ressonâncias em outras culturas e povos originários.

Fala-se, então, acerca de um diálogo da dança com o teatro. Pretende-se traçar *mais uma* relação entre dança e teatro. Entretanto, não se pretende um tratamento acerca da dança no teatro ou da teatralidade na dança, de discussões de técnicas, ou de análises e demonstrações de intersecções possíveis, tais como a dança-teatro, o teatro físico, a atuação de papéis em obras de dança, a presença da dança como treinamento corporal para o teatro ou, ainda, como coreografia tem servido ao teatro ou este à dança. Não se trata de demonstrar ou aplicar. A pretensão maior, portanto, é a aproximação, numa perspectiva originária, entre teatro e dança, permitindo que fique posta uma impossibilidade de distanciamento entre os dois nomes e suas evocações essenciais. Como aporte e fortalecimento destas discussões, dialogamos com pensadores/as da arte como Anne Cauquelin (2005), Antonio Jardim (2005) e Martin Heidegger (2002) entre outros/as para explorarmos o encontro, suas interfaces e dimensões, e para pensar o produzir artístico-poético humano.

2. Circularidade dança, teatro, teoria e ver

A história ocidental nos conta que o teatro nasceu quando o corifeu se destacou do coro e passou a dialogar com este. Tépsis, o primeiro ator, em meio a uma celebração dionisiaca, assumiu o papel do Deus e disse: "Eu sou Dioniso". Ao destacar do coro, assume o papel do Deus, dá-lhe vida, torna mais próximo o ritual, ao mesmo tempo que lança o caráter profano sobre ele. O teatro se dá não como cópia, mas como a manifestação real daquilo que já existe antes e depois do tempo, cria uma outra forma de ritual, que se distancia do ritual original, originando seus próprios ritos, práticas, caminhos. O sentido deste ritual é de homens e para homens, salvaguardando o mistério e as questões relativas à humano. É um ritual de celebração do humano talvez em busca de comunhão, de resgatar o sagrado no agir humano, agir ressaltado pela observância do observador interessado. Essa ação do ator que atravessa o espaço é o operar da obra, manifestando se como real, instaurando mundo (COPELIOVITCH, 2014, p. 230).

Teatro acontece como apresentação e representação do mito, da força mítica que compõe tal ritual. Ao ser re-apresentado, o mito nova, diferente e singularmente torna latente (presenta) questões humanas. O aparecimento histórico do teatro como arte, prática e como lugar do ver, do dar-se a ver nos encaminha hoje para outras circularidades e projeta, assim, diálogos (desde o ver) com o aparecer, o corpo e a arte. É originário da palavra grega *theatron*, que guarda os sentidos múltiplos de *Tea*. Para Heidegger, além de referenciar uma divindade, a palavra *Tea* diz da oferta de um mostrar-se, o delineamento daquilo que se apresenta num presentear (HEIDEGGER, 2002). Enquanto *-tron* designa lugar, ambiente, espaço, no encontro temos que teatro pode então ser entendido como: lugar do ver, lugar do mostrar, lugar do dar a ver. Logo, é possível remeter a lugar do aparecer e, tão logo, a lugar de um conhecer, já que pelo que se nos aparece podemos conhecer, saber de, perguntar, aproximar. Fazer sentido é já o aparecer imediato, anterior à mediação da subjetividade, e por isso que já se pode conhecer. É porque algo já faz sentido em um, em mim, em alguém, que se pode perguntar por este algo. Aparecer, fazer sentido, ver, conhecer, questionar, insistir e circundar é uma forma de delinear uma simultaneidade que compacta o caminho aqui a percorrer. Pelo que nos aparece, nos faz sentido, podemos conhecer, perguntar, saber mais. Também desde a escuta das palavras gregas que constituíram teatro podemos ouvir reunião originária do homem e lugar de reunião no sentido do que se reúne em unidade de sentido e do que se reúne em encontro⁶.

Nesta (re)descoberta ou retorno ao sentido originário de coreografia, inicialmente, e agora de teatro, são interpostas diversas questões, percursos e percalços. Nos chama a necessidade de distinção de sentidos de algumas palavras que podem nos ajudar a tocar e distinguir os sentidos aqui escutados e propostos. Há uma distinção entre re-apresentar e representar, contida neste último, que nos encaminha de volta ao sentido originário de teatro. O liminar do representar que acabou por possibilitar o entendimento moderno de representação é diferente do re-apresentar que faz as questões se mostrarem sempre novamente na ativação do mito. Representar, como algo que apenas re-coloca à medida. Isto é, re-presenta apenas com a medida do que é mensurável, exato, preciso, calculável, cartesiano – nada do que transborda ou da ordem do invisível. Apenas dá conta do que é fato,

⁶ Conferir PEREIRA (1969).

ordinário. Representar, neste sentido mensurável, esquece o transbordante, o excessivo, o coletivo, a circularidade da coisa que se mostra, aparece, se apresenta, aparece, pode ser vista, mas não pode ser medida. Mesmo invisível, faz sentido, nos indicando um outro ver. Naquilo que se re-apresenta é possível outra vez que se apresente o extraordinário do ordinário, este excessivo transbordante que é o poético. Este é o agir do ser. Nos possibilita enxergar e experienciar a coisa tal como ela é, em sua totalidade, possibilidade e circularidade, mais do que apenas aquilo que foi, o caso, o fato. Nos possibilita entrever o invisível, este outro ver que não mede e paradoxalmente vê o invisível. Conhecer se aproxima mais do experienciar do que uma mera análise de fatos como prevê a Modernidade⁷. Tem mais afinidade com o que faz sentido. Conhecer se circunscreve no experienciar da circularidade.

É necessário e importante que se marque, então, estas distinções. O representar do teatro, bem como o dançar da dança, não falam nem se aproximam da representação de sentido mensurável, dado, mas sim do representar que re-apresenta, origina, principia, ou seja, dá possibilidade de vir a ser de novo e vir a ser outro, ser mais. A representação de um gesto, de um movimento, de um papel não é o mesmo de exceder ao coletivo, transpor à circularidade de dançar (este) um gesto e/ou à circularidade de representar (este) um papel. Uma obra dramática re-vivida, re-apresentada, é o renascimento do corpo em dança, em gesto, em poesia.

Dançar é um dar-se a ver de corpo e como corpo em acontecimento, isto é, aparecer sendo mais corpo quanto mais em dança; e sendo mais dançante quanto mais próprio de si, apropriado. Dançar faz corpo aparecer (mais), fazer (mais) sentido, mostrar-se (mais) corpo. Por isso dança (arte) não representa nem pode ser representada: não significa ou esconde algo outro que não si mesma, não faz referência nem idealiza nada além ou aquém do fenômeno que é (JARDIM, 2005). Seria o dançar o próprio ser corpo, a corporeidade de corpo? O representar do teatro e o dançar da dança, no sentido ontológico-poético-originário, não são expressão de algo ou alguém outro, mas sim o acontecimento-aparecimento da arte, do poético, da possibilidade do ser. Nesta dimensão, dança não é nunca expressão ou representação de (algo ou alguém), mas é teoria.

Temos aqui uma outra relação entre palavras que nasceram da mesma circularidade ritualística originária, que são teatro e teoria. Ou seja, o mesmo coro e

⁷ Sobre Heidegger e a modernidade, a superação do funcionalismo da modernidade, conferir HEIDEGGER (2005).

a mesma circularidade, como fenômenos ritualístico e mítico, que foram originários de *coreo* (*choreo*, *chorus*) para coreografia, o foram para o lugar do ver (do teatro) e para teoria. Esta diz de uma forma de conhecer por este dar-se a ver da coisa como coisa, ou seja, pelo seu revelar-se. No domínio do *theatron* – termo grego que diz lugar para ver – dançar e representar são *theoría* originária, isto é, aquela em que pensamento advém desde e como prática, ação, corpo. Conforme Cauquelin (2005) teoria (desde *theoría*) guarda o sentido de reunião, procissão, prática em direção a algo, culminação de ação em grupo ou fazer conjunto. Aí temos: coro. Para a autora, prática teorizada e doxa teorizante compõem teoria especulativa e ritual, esta que especula, que descobre e põe em vista pela realização. Ela ainda diz do poder que a teoria tem ou não de construir (a coisa que circunscreve) enquanto condição de ser posta em determinada forma, apresentada, especializada. Sendo assim, ela aponta que teoria – deste sentido coro realizador – é indispensável para a vida das obras (da arte), para que nela/dela a arte se desenvolva e se consuma (CAUQUELIN, 2005). O pensar poético, destarte, permite pensar não só o originário de toda teoria, mas, a um só tempo, pensar como teoria o originário de obra (e) de arte.

Encontramos, ainda, consonância acerca do originário de teoria também para Jardim. Numa escuta etimológica e originária, o pensador diz:

Teoria vem do verbo grego *teoreín* que quer dizer uma forma especial de considerar, uma forma privilegiada de ver. A palavra provém da junção de dois conceitos *Tea* e *orás*. O primeiro, de onde deriva a palavra teatro, diz: o aspecto sob o qual algo se apresenta; o segundo significa: olhar qualquer coisa, o saber pela luz dos olhos, o considerar. Se acentuadas diferentemente essas palavras modificam um pouco seu sentido. Desse modo, *Téa* significa: a deusa, [...] no sentido de des-velamento, para os gregos, a verdade; e *óra* uma forma de tomar atenção. Desse modo, entendemos que, originalmente, teoria pode ser no primeiro sentido: ‘considerar o aspecto sob o qual a coisa se apresenta’; e no segundo: visão e guardiã da verdade, do processo de des-velamento (JARDIM, 2005, p. 116-117).

Chegamos numa circularidade de dança, teoria e teatro e podemos elaborar como dança e teatro se aproximam fazendo interface e podemos entrever o que aparece nesta: a teoria originária. No sentido de coro realizador de teoria, apresentado por Cauquelin, está fortemente contida a ideia de prática. Temos aí mais um viés para ver as artes cênicas – dança e teatro, especialmente. Já no encontro com o que é trazido de Jardim, como reunião, teoria aglutina sentidos enquanto quer dizer a própria possibilidade de ver, o próprio ver. Diz de um modo de ver, de conhecer, enquanto modo próprio no qual a coisa se mostra, é. Coisa aqui

pode ser qualquer fenômeno, acontecimento ou questão. Teoria, neste raspar e resgatar sentidos, é aquele outro ver (paradoxal) do que é invisível, para conhecer. Teoria, originariamente, conforme visto, fala a respeito da revelação daquilo que é vigente em sua vigência, isto é, a coisa se mostrando, se dando a ver coisa durante seu estar sendo coisa. Teorizar, assim, é ver a maneira como algo se mostra a partir de si. É conhecer pelo aparecer, mostrar, dar a ver, enxergar, saber entrever, saber escutar, saber esperar. É este ver (d) o que se dá a ver. Ver, aparecer, clareira (do ver, do ser) só podem se dar junto ao e desde o acontecer da coisa como coisa. Há que acontecer o visto para ver, para teorizar. A teoria não pode ser anterior à prática. O ver, o teorizar não podem ser anteriores à coisa se dando, à vigência, ao aparecimento, ao real sendo.

A obra de – arte, dança, atuação – é o real acontecendo, em obra e operação, para que então se possa ver, teorizar (a realidade no todo que é, não é e vem a ser). A obra opera, isto é, uma obra de arte é real e concretamente obra quando o poético é instaurado, quando tempo-espacialidades são abertas e quando a circularidade se evidencia. O ritual precisa acontecer, o mítico precisa ser novamente outra vez evocado para que o real (ou o ser) se apresente como sempre está, se dando, sendo. Só aí que pôde e pode haver a teoria, do conhecer. O lugar deste aparecimento, deste dar-se a ver é, em sentido ampliado de ritual, teatro. No teatro se representa, se dança, a arte se faz. O ritual do teatro, do dar-se a ver, se dá na dança, no representar, no fazer (da) arte, qual seja. Daí para ser, então, também, o lugar do teorizar. Este – assim como o conhecer – nunca é nem será assegurar-se de um controle da realidade, mas sim de seu entrever e saber em sua infinitude e complexidade. É estar em abertura à realidade do real. Assim nos aproximamos do mesmo que é pensar, dançar, atuar.

Teatro deve passar a ser entendido para além da dimensão do lugar físico ou geográfico – uma infraestrutura – para ser fundação deste próprio sentido originário de teoria, como prática. Prática esta que é exercício, que é realizar, fazer, criar, inventar, como é o fazer da arte, de trazer ao mundo desde o nada. O dançar e o representar se nos revelam como formas de teorizar, de conhecer, fazer aparecer, fazer com que se mostre. Dançar e representar dão algo a ver, fazem com que algo apareça. Este algo, sumariamente, é corpo. Tanto quanto é a própria dança e o próprio teatro. Este algo, entretanto, é também a circularidade que dança e teatro nos possibilitam ver e pela qual se constituem o isto que são. Ela faz abertura ao

agir do ser, ao acontecimento poético, ao sentido interposto. Circularidade que põe em unidade, como um abraço dança-teatro, mas que ainda assim distingue, dando mais ser coisa à coisa, ou seja, mais dançar à dança e mais representar ao teatro.

Este sentido de teoria originária como prática realizada em coro, coletivamente, que através de si evidencia o estar coletivo e o pertencer a uma rede é o que podemos experienciar com o dançar. Por isso também que dançar, e aqui em proximidade com o representar do teatro, são caminhos. Percorremo-los para conhecer, para teorizar e principalmente para experienciar o ser sendo o que é, o humano sendo humano.

3. Circularidade do pro-duzir

Coro e círculo, início das formações ritualísticas e referência à forma grega do palco: um lugar para que o acontecimento (poético, artístico, ontológico) aconteça, elevado e privilegiado em relação ao seu redor. Coro (re)aparece como corpo(s) em ação, em agência. O teatro, como rito e como espaço palco-coro-artistas, permite participação no ver o corpo sendo (este) coro e se fazendo arte, obra, dança. Deste círculo, dançar e representar se manifestam e, com isto e para isto, uma figura – a do artista – é obrada, é surgida. Figura esta num só tempo reflexo e reflexão do coro, da circularidade.

Palco passou a ser lugar de destaque, como comumente hoje se gasta esta palavra em discussões ou acusações de privilégio, visibilidade e atenção. Ainda assim, desgastada, a palavra carrega seu sentido originário de visibilidade, do dar-se a ver, seja a si, ao outro, mas principalmente do a-si-no-outro. *Espectulum* (que resulta posteriormente em espetáculo), vale grifar, é a origem em comum daquelas palavras que rodeiam um então abraço da dança com o teatro. Remete-se ao mesmo tempo e em sentidos orbitantes a espectral, especular, espelho, espectador e espetáculo, evidenciando o momento de ver-se outro, ver-se no outro e ver-se com o outro. A todos estes momentos nos convidam – da mesma forma - o dançar da dança e o representar do teatro como teoria originária.

Contudo, seriam estas relações e referências entre dança e teatro apenas um pensamento do ver? Ou ainda, são pensamento do fazer em coro, de uma circularidade ou rede como o que permite que dança aconteça? O delineado histórico da formação circular na ritualística dionisíaca acaba por derivar no teatro

como acontecimento da tragédia, da comédia, da arte, da vida, do poético, do sagrado. Um grupo de artistas que mais do que mostrarem algo, fazem re-aparecer o mito, o rito. Ou seja, teorizam, re-apresentam, movem, re-nascem neste fazer, no exercício poético que tem como espaço de realização palco e espetáculo. O fazem circulados por um coro, para o humano, para seus pares, seus iguais, seus reflexos. Acontecer em coro não diz de uma espécie de contrato social, mas disto que é possibilitado apenas pela rede, pela circularidade, pelo extraordinário, pelo poético, que acolhem, aglutinam, reúnem. São feitura de encontros.

Seguindo pela circularidade de *choreo*, *choreia* e *chorus*, retornamos agora à pergunta pelo que é remetido por coreografia. Pode este caminho traçado nos dizer que coreografia seria, à sua maneira, teoria originária? Pelo diálogo etimológico e pelo movimento de revelação e desvelamento de sentidos que experienciamos, coreografia deve ser, acredita-se, uma forma de reunião ou organização disto que se dá a ver. Coreografia deve ser (atualizada ou retomada?) como forma ou investida a organizar (para reunir) ou reunir (para organizar) o que se dá a ver no dançar da dança: a circularidade da dança. Organizar e reunir são escolhidas por serem palavras que remetem à disposição e distribuição e, ao mesmo tempo, a recolher e guardar. Palavras que se aproximam de um sentido de ordenação e escrita que carrega/carregou por muito tempo coreografia, mas que distinguem sentidos desta atualização que se mostra necessária. Mais do que fechar o dançar (em conceitos ou sequenciamentos), coreografia deve, em vigor do que aqui pensamos, ser mais uma forma de dispor, abrir (coisas, corpos, danças) que faça e fará reaparecerem, ou que re-apresenta ou ainda que re-ritualiza as questões. Sejam de corpo, de arte, de verdade, de existência, do ser – questões ontológicas-poéticas-originárias.

Coreografia não precisa servir para limitar, escrever ou registrar danças. Além e aquém disso, é para que possam ser sempre outra vez acessados, tocados e experienciados caminhos de diálogo com as questões, similares ao que aqui fazemos. Ela é teoria quando e como este caminho – prático, procissão – no sentido da ativação de circularidade. Coreografia é um fazer em coro, de dança, do teatro, que atualiza o sentido de ação em direção e culminação conjunta, do originário de teoria. Ainda que se evidencie o caráter coletivo, abarca também o fazer solitário do artista, sempre em rede e atravessamento. Mesmo em coreografia de um dançar solo, nunca é individual, é sempre de coro, com coro e coletivo.

A teoria originária é circular, em círculo na, da e com a prática. Como coreografia, é caminho, disposição e organização para que a circularidade se dê a ver. Coreografia não deve ser mero sequenciamento de passos, movimentos, intenções, gestos, deslocamentos ou posições. Ela deve ser ordenação apenas no sentido de ser ou dar caminho para que o sentido se interponha. Quer dizer, ela pode conduzir ao ver enquanto pode também ser condutora do aparecer de circularidade.

Seria coreografia teoria de dança, do dançar? Relembremos Jardim (2005) e seu apontamento da teoria como visão e guardião da verdade, do processo de desvelamento. Teoria revela a circularidade da coisa quando esta se dá a ver, no caso, de dança, de corpo em dança. A realização em coro aparece – teoria – como o que revela o ser da dança, como o que nos possibilita (entre)ver o ser da dança, a circularidade do dançar. Torna-se aparente nas danças que nascem, vão e vem, se mantêm ou se perdem. Ainda assim é invisível, está de passagem e nas passagens do dançar pelos corpos. Se instaura, mas não é capturável; retorna, mas não é previsível ou produzível. Circula, faz sentido, mas nunca é mensurável. Se instaura. É unidade, bem como totalidade, mas que está sempre atenta, voltada à singularidade, atualizando e transformando desde o singular. O que se dá a ver em circularidade, em renovação, porvir e por fazer-se, como algo que se destaca, se dá a ver para se mostrar em comunhão – espelho ou reflexo do coro. Não espelhando o individual, mas o uno. Um reflexo invisível entrevisto na ambiguidade do paradoxal. É a circularidade do que vê e se vê no que vê, do que se dá a ver (teoria) para se ver. Porque é reflexo de si no outro, círculo; porque se consuma como circularidade, se consuma como visto, feito.

No abraço dança-teatro, o que se reflete/vê é a capacidade e primor humanos disto que Jardim (2005) e Heidegger (2010) chamam pro-duzir: trazer ao mundo, criar, dar corpo ou realização. Isto, a que Jardim encontra afinação e ressonância e ao que Heidegger chamou pro-duzir é, na realidade, a mais privilegiada ação humana. Criar, pôr em obra, pôr no mundo, pela e como arte, é onde privilegiadamente se experiencia a pro-dução. Não no sentido de especialidade, mas sim no sentido do que nos faz humanos, nos provê (ou restitui) humanidade. Trazer ao mundo, libertar, pro-duzir é um exercício tão diário quanto raro, tão comum quanto epifânico ou exclusivo ao artista. Na verdade, é muito menos do artista do que do humano, que acaba por fazer-se canal para o

acontecimento, é feito lugar de eclosão da arte e aquele que serve ao acontecer. Fazendo, torna-se feitura, feitor e coisa feita. Neste abraço, unidade entrevê-se circularidade em pro-dução.

A pro-dução não é um fazer do artista, mas da arte, da obra. Conforme Heidegger (2010) Jardim (2005), o artista é capturado pela arte, pelo fazer, tornando-se apenas o caminho de eclosão da obra, isto é, do pro-duzir. Ainda assim, como vimos, raramente é um fazer individual, ficando evidente outra vez o coro e a coletividade, estes também como caminho do pro-duzir. Isto que toma, que invade, que preenche ao mesmo tempo que esvazia, que eleva ao mesmo tempo que faz retornar à terra e ao mundano, que atualiza a comum união do homem (em geral) à humanidade, é o movimento da circularidade. Desde esta, produção de dá a ver. Com a circularidade desde e pela arte, pro-duzir é fazer-se mais da terra, do poético, mais humano, criativo e criação. É fazer-se reflexo e reflexão, é atualizar o singular no coletivo e este naquele, é ação em direção à abertura ao ser.

O que se dá a ver na dança, no teatro, na dança-teatro também, mas em geral, nas artes uma vez ditas performáticas, cênicas, do corpo é pro-dução. Porém, quais não seriam as artes “do corpo”? Quais não produzem o “cênico” como encontro-instauração espaço-temporal? Quais artes, se é possível esta pergunta, não são sua própria performance desde e na unidade fazer-feito-feitor, arte-obra-artista? Isto que se mostra e se retrai, se desvela e vela, que reúne sendo fruto de reunião – quando reunião em sentido do ser-com, ser-no-mundo e circularidade –, é o acontecer ou agir do ser, do poético, do originário (ou ainda: da mágica, da arte, do obrar). Pelo exercício do fazer arte – do dançar, do representar – em continuidade e manutenção é que circularidade vai podendo ser vista, podendo fazer (mais) sentido e se desdobrando. Nas suas dobras e desdobramentos o que se conhece (mais) é o humano e seu ser. O movimento se preenche de repouso, o que é se preenche de não-ser e poder ser, o todo se preenche de vazio, de excesso de possibilidade do próprio preenchimento. Tal exercício, pro-duzir.

A evocação do sentido do mito, da qual o artista é ferramenta e o teatro (rito) é fenômeno, possibilita o fazer do artista e o acontecer da arte. Admirado, isto é, *ad-mirado*, *ad-visto*, junto do visto, junto do ver, em proximidade e experiência de teoria, o artista é poeticamente inaugurado, quer dizer, ganha sentido, é tomado pelo conhecer, pelo sabor do saber. Por esta ciência, toma-o a pro-dução, inaugura-se a obra. Por esta ciência, o humano ocorre. O homem age e este agir é o atuar, o

dançar ou o poetar, é a escuta do ser. Este atuar, como agir, é a eclosão do excessivo no homem, é a humanidade aflorando violentamente na dinâmica de recolhimento tensionada no gesto. A excessividade da circularidade que se mostra, se faz experienciar.

O ver da teoria originária enquanto coreografia acaba por, em última instância, delinear o humano do homem, a humanidade da humanidade. Da mesma forma, quando somos realização da arte acontecendo em corpo, como na dança, somos mais humanos. Aí podemos entender e nos aproximarmos das questões de existência e ontologia do ser.

O que possibilita o ver próprio do dançar e do representar é o ato de produção. Aparece como agir que garante mundo e vigência como presença e sentido a algo, é o que torna o humano mais húmus, terra, originário. É o modo o qual a obra de arte (ou o dançar, ou o representar), tomam o humano e possibilitam eclosão de obra, artista e ação. Ou seja, pro-duzir inaugura dinâmica de ver, de aparecimento. Neste aparecer, arte é espetáculo como lugar do teorizar (especular) e do ver-se (espectar). Dança e teatro são aí o encontro que possibilita ver e entrever este aparecer.

Para que pro-dução aconteça, é condição coro e encanto. Pensando melhor, é condição ser humano ou, numa redundância estratégica, é condição condição humana. Esta nos diz da lembrança (retomada) do sentido do ser, da experiência (e dor, ferida) da finitude e da imediatez do ser-com e ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2002). Isto é, somos humanos porque referência entre ser e sendo, porque nascemos para a morte e porque sempre e imediatamente estamos jogados no mundo. Pro-duzir é o que nos restitui condição humana e nos conduz a experienciar e conhecer a realidade em sua dimensão ontológica e poética. Dançar e representar são, aí, caminhos para que o humano seja mais humano, mais memória e mais história enquanto realização do real e acontecer do e no tempo.

Dinis Zanotto
 UFRJ

dinotto@gmail.com

Mestrando em dança pela UFRJ e bacharel em dança pela Faculdade Angel Vianna.

Bailarino, professor, coreógrafo e diretor com três espetáculos autorais estreados e textos publicados em periódicos internacionais e capítulo de livro.

Orientador: Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes
UFRJ
igortsfagundes@gmail.com

Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ e coordenador do curso de Bacharelado em Teoria da Dança na mesma instituição. Lidera o grupo de pesquisa/CNPq “Corpo, educação e poéticas interdisciplinares” e coordena o Núcleo Interdisciplinar de Filosofia, Educação, Poética e Corporeidade (DAC/EEFD/UFRJ).

Doutor em Poética (UFRJ), poeta, ensaísta, macumbeiro. Autor de diversos livros, tais como Poética na incorporação (2016) e Pensamento dança (2018).

Referências

- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.
- COPELIOVITCH, Andrea. Teatro. *In*: CASTRO, Manuel Antônio de, FAGUNDES, Igor, FERRAZ, Antônio Máximo, TAVARES, Renata (orgs.). **Convite ao Pensar**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 229-230, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad: Manuel Antônio de Castro e Idalina Azevedo. São Paulo: Edições 70, 2010.
- _____. **Ser e Tempo**. Trad: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JARDIM, Antonio. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LEPECKI, André. **Exaurir a dança: Performance e política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.
- MOSÉ, Viviane. **Receita para lavar palavra suja**. Rio de Janeiro: Arteclara, 2004.
- PEREIRA, Isidro S. J. **Dicionário grego-português e português-grego**. Porto: Apostolado da Imprensa, 1969.
- PESSOA, Fernando. O Guardador de Rebanhos. *In*: **Poemas de Alberto Caeiro**. 10ª ed. Lisboa: Ática, 1993.

No meio do caminho havia uma pandemia: (re)definindo a pesquisa a partir de imagens e memórias arquivadas do Projeto Orlandança

Janaina Pimenta Calixto (PPGACV – FAV/UFG)
 Leda Maria de Barros Guimarães (PPGACV- FAV/UFG)

Dança, memória e história

Resumo: Trata-se de um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento, no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da FAV-UFG e pretende discutir acerca das mudanças nessa investigação devido à pandemia de COVID-19 iniciada em 2020. Intenciono refletir sobre o exercício da escrita do memorial narrativo intitulado “Percurso de uma prática educativa em dança: memórias afetivas, visuais, dançantes”, escrito no ano de 2020 durante a pandemia, acerca de minhas experiências como artista/docente junto ao Projeto Orlandança de 2015 ao início de 2020 na Escola Municipal Orlando de Moraes em Goiânia. Desejo discorrer sobre como a construção deste memorial narrativo, através das imagens arquivadas de minha história à frente desse Projeto contribuíram para a (re)configuração de minha pesquisa de mestrado, encaminhando as discussões para os campos de acervo, arquivo e memória. Neste trabalho recorro à autores de campos de conhecimento diversos, sendo eles: dança, cultura visual e imagens, educação, arquivo e memória.

Palavras-chave: DANÇA NA ESCOLA. IMAGEM. MEMÓRIA. ARQUIVOS DE DANÇA

Abstract: This is an excerpt from an ongoing master's research in the Postgraduate Program in Art and Visual Culture at FAV-UFG and intends to discuss the changes in this investigation due to the COVID-19 pandemic, carried out in 2020. Intentiono reflect on the exercise of writing the narrative memorial entitled "Visual pathways of an educational practice in dance: affective, visual, dancing memories", written in 2020 during a pandemic, about my experiences as an artist / teacher with the Project Orlandança de 2015 to early 2020 at the Orlando de Moraes Municipal School in Goiânia. I want to talk about how the construction of this narrative memorial, through the archived images of my story ahead of this Project, contributed to the (re)configuration of my master's research, forwarding it as responsible for the fields of collection, archive and memory. In this work I resort to authors from different fields of knowledge, namely: dance, visual culture and images, education, archive and memory.

Keywords: DANCE AT SCHOOL. IMAGE. MEMORY. DANCE FILES.

1. Introdução

Este texto trata-se de um recorte de pesquisa de mestrado no Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da

1860

Universidade Federal de Goiás (PPGACV-FAV/UFG) em andamento, intitulada “Imagens e memórias arquivadas: experiências de uma artista-docente no Projeto Orlandança”, partindo de experiências enquanto artista-docente na Escola Municipal Orlando de Moraes em Goiânia, entendendo artista/docente como

aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir também tem como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também explicitamente educacionais. (MARQUES, 1996, p.112, grifos da autora).

Surge a partir das mudanças provocadas pelo isolamento social trazido pela pandemia de COVID-19 e todas as reflexões surgidas deste contexto, provocando uma saída da zona de conforto enquanto pesquisadores, motivando-nos e trazendo a urgência de modificações, (re)definições dos caminhos metodológicos da pesquisa. Especialmente no caso da pesquisa em que proponho, pois, toda a investigação seria em campo, em uma escola municipal, onde desenvolvo a docência em dança – no Projeto Orlandança.

Com o início da quarentena em março e a suspensão das aulas presenciais [e o avançar desta sem previsão de retorno], tornou-se impossível cumprir o cronograma de pesquisa estabelecido anteriormente.

Estava extremamente angustiada [como muitos] com os rumos que a pesquisa iria tomar, diante do atual cenário pandêmico. Como realizar a construção de dados se o local da pesquisa estava fechado? Impedido de qualquer contato ou investigação presencial? Todo o planejamento tinha ido por água abaixo e eu me perguntava como continuar. Dessa maneira, fui provocada por minha orientadora Leda Guimarães à (re)definir alguns elementos desta “célula coreográfica” que constituirá a grande coreografia final – a dissertação.

Assim, ela me instigou a escrever um memorial narrativo sobre minhas experiências junto aos estudantes do Projeto Orlandança, à princípio sem muitos referenciais bibliográficos, a fim de trazer uma escrita mais fluida e baseada em minhas memórias e arquivos. Seria um exercício de memória como provedora de respostas sobre a própria origem e identidade, como aponta Assmann (2011).

Este foi um momento considerado divisor de águas para a investigação. Me trouxe certo acalento no coração de pesquisadora, e me permitiu esperança de realização e conclusão da pesquisa. Este exercício, de olhar, de escuta, de (re)lembrar minha trajetória com os estudantes, ao longo dos cinco anos de trabalho,

trouxe uma clareza e maior segurança sobre alguns aspectos da pesquisa que para mim ainda se mostravam frágeis. Pretendo discutir neste texto sobre este exercício e suas reverberações na pesquisa.

2. “No meio do caminho havia uma pandemia”: modificações [coreográficas] no percurso investigativo

A pandemia de COVID-19 atingiu particularmente meu mundo no dia 16 de março de 2020, quando recebemos a notícia oficial da Prefeitura de Goiânia sobre a suspensão das aulas presenciais. Lembro-me de até então encarar tudo o que vinha sendo apresentado pela mídia a respeito do que acontecia nos outros países atingidos pelo vírus “com uma sensação de frio distanciamento, como às vezes se discute uma possibilidade remota. Afinal, não era fácil determinar se tais previsões se tornariam reais.” (DAS, 2020, p.01)

Mas as previsões se tornaram reais, e o que à princípio parecia ser algo “passageiro” como apontavam algumas medidas governamentais, não se concretizou. O isolamento foi se avançando e com ele a angústia e a desesperança do “que fazer com a pesquisa?”, “como trabalhar a construção de dados diante da impossibilidade de encontro com os estudantes, sujeitos da pesquisa?”.

Nesse período a pesquisa já estava submetida e aprovada pelo Comitê de Ética, com um cronograma rígido a ser cumprido, onde pretendia iniciar as observações e desenvolvimento das atividades propostas na segunda quinzena de março, ou seja, na semana em que tudo parou!

No meio de todo esse caos vivido, era impossível não questionar, sobre a realidade [desigual] enfrentada pelos participantes da pesquisa – estudantes de uma escola pública de periferia, com baixo poder aquisitivo e acesso restrito a bens essenciais de sobrevivência. A começar pelas experiências de governança que têm variado muito entre diferentes regiões do mundo, e até mesmo em uma mesma cidade, pois as políticas de isolamento social têm ocorrido de maneiras distintas para as classes média, alta e para os pobres.

Assim, precisei refletir sobre a situação delicada enfrentada pelos estudantes da escola municipal onde leciono. Nos quais em situação “normal”, em seu bairro de periferia de Goiânia, já são privados de acessos básicos como saúde, educação, saneamento básico, tratamento de esgoto [onde em vários pontos do

setor o esgoto corre à céu aberto], segurança... e em tempos de pandemia e isolamento social se viram ainda mais privados, tendo que se “amontoar” em espaços pequenos de suas residências, onde dividem o ambiente com aproximadamente umas dez pessoas, entre pais, irmãos, tios e avós, na maioria das vezes, ao contrário de outras pessoas de outras classes sociais e bairros nobres de Goiânia que permaneciam isolados com todo o conforto e privilégio de seus lares, inclusive me reconheço nesse lugar de privilégio, de melhores condições e acesso a moradia, saúde, educação e etc.

Outro fator de desigualdade nesta pandemia, que merece destaque, vem também pelo acesso às aulas on line. Os estudantes da escola municipal onde estou professora, estiveram desde o início do isolamento social praticamente sem acesso à aulas até agosto de 2020, pois a Prefeitura de Goiânia inicialmente realizou um levantamento, em modos de questionário, afim de avaliar se as famílias tinham acesso à Internet, como a maioria do nosso alunado vem de família carente de recursos econômicos, muitos não tem acesso à uma Internet de qualidade, muitos fazem uso de 3G e ainda precisam dividir o celular [já que muitos não possuem computador] com seus pais e irmãos.

Às vezes para muitos pode parecer absurdo, e fora do nosso contexto, porém trago um exemplo para ilustrar essa dificuldade e desigualdade de acesso à Internet por parte destes estudantes. Durante a quarentena, em 2020, uma estudante conversou comigo tentando organizar uma intervenção para o dia internacional da dança [29 de abril], que realizamos todo ano na escola.

Propus que gravassem pequenos vídeos deles dançando, e me enviassem via whatsapp através do grupo do Projeto Orlandança que temos, para que fosse feito uma edição. Muitos se mostraram animados e interessados, mas infelizmente a atividade não pôde ir adiante pois a maioria não conseguiu enviar o vídeo, devido à má qualidade da Internet, então mais uma vez, as condições sociais, tecnológicas os privando do acesso a práticas educativas, neste caso, em arte.

Atualmente, a Rede Municipal de Educação de Goiânia (RME-GO) tem trabalhado por meio de um Ambiente Virtual de Aprendizagem Híbrido (AVAH), onde os estudantes estariam agrupados por escola, por turmas, tendo acesso direto aos seus professores e colegas para receberem as atividades por disciplinas diariamente. Porém, esta plataforma tem se mostrado, até o momento, carregada de

inúmeros erros e falhas, vive sobrecarregada e inviabiliza um ensino efetivo e contato maior com os estudantes.

Enquanto isso, os estudantes seguiram preocupados e questionando sobre suas aulas. Lembro de uma destas estudantes – participante desta pesquisa, preocupada com as aulas on line, em 2020, querendo acessá-las e ainda perguntando algumas indicações de canais no You Tube para que ela continuasse de certa forma a ter aulas de dança, já que o único acesso vivenciado que esta e demais estudantes possuem à arte, à dança, vem da escola.

E ainda, em setembro de 2020, ao me enviar uma mensagem via Instagram me perguntando se ela poderia postar alguma foto dela dançando no dia do bailarino (01 de setembro), seguida de um áudio emocionado onde ela afirma que tem assistido diversos filmes de dança nesse período e tem ficado angustiada ao pensar que não está fazendo o que mais ama que é dançar, se questionando se teria realmente uma oportunidade de dançar como outras pessoas, já que a única oportunidade de acesso ao conhecimento à dança que já teve e tem é por meio da escola.

Esta estudante por diversas vezes compartilhou suas angústias e reflexões sobre estar sendo privada de seu acesso à arte, à dança, já que neste ano ela sairia (e saiu) da escola, não podendo mais participar do Projeto Orlandança, sem saber se teria uma outra oportunidade de um ensino crítico/reflexivo em arte/dança na escola.

Necessário pontuar que as atividades do Projeto Orlandança estão suspensas durante todo este período pandêmico, haja vista que, como exposto, não seria possível a continuidade destas de forma remota.

Toda essa realidade posta neste período, me fez refletir sobre a pesquisa, e na necessidade de (re)configuração desta. Diante de todo esse contexto não seria possível continuar com a formatação pensada anteriormente.

Nesse sentido, entendo que,

La fragilidad biológica actualiza también una de orden ontológica. Cuántos comienzos y proyectos suspendidos, viajes cancelados, porvenires sacrificados. El virus sabotea el imaginario del cálculo y control del sí mismo. La soberanía sobre el tiempo ha sido maniatada sin más. No somos sujetos sobre un predicado maleable, sino más bien puro devenir-frágil en un mundo que no controlamos. (GONZÁLEZ, 2020, p. 140)

Assim, a escrita do memorial narrativo surge como elemento essencial para essas mudanças e fragilidade do momento, (re)definições do modo de se fazer pesquisa passam ser prioridade, e de certa forma um alívio para as angústias neste momento de incertezas, trazendo uma possibilidade de continuidade e realização da pesquisa.

A (re)configuração desta, partindo de uma escrita de um memorial narrativo a partir de minhas experiências no Projeto Orlandança, fervilharam diversas discussões. Sabe-se que na Academia, nos Programas de pós-graduação, a experiência, nesse caso, minha experiência docente, pode não ser considerada um conhecimento caracterizado como acadêmico. Embora haja diversas pesquisas empíricas, é inevitável o surgimento de debates inúmeros, levando-me a pisar em um terreno delicado e movediço da empiria.

Neste contexto, entendo que a “Covid-19 mostrou, tragicamente, que é impossível saber com antecedência que tipo de conhecimento será caracterizado como acadêmico, não acadêmico ou instrumental.” (DAS, 2020, p.05). Sendo que a autora compreende por instrumental, aquele conhecimento que mostra sua relevância imediata, contabilizada.

Assim, penso que é preciso tentar reorientar nossas pesquisas de maneira

a dialogar com as demandas por mais conhecimento geradas pela pandemia em termos de variações locais [...] podemos melhor colaborar quando diante de problemas concretos que nos requerem colaboração — e que sem o conhecimento trazido por diferentes disciplinas para as situações ficaremos aprisionados em nossos casulos. Algumas vezes, nossas questões são imediatas. (DAS, 2020, p.06)

Entendo que as questões que me fizeram alterar os modos de pensar a pesquisa são imediatas, e o contexto pede essas mudanças, que tem tido, de certa forma, um efeito positivo nesta investigação.

É necessário entender que “el coronavirus está poniendo a prueba nuestro sistema” (HAN, 2020, p. 97) Nossas estruturas sociais, econômicas, culturais e educacionais não serão mais as mesmas pós pandemia.

Nessa perspectiva, penso que teremos um desafio grandioso pela frente, ao término dessa pandemia, do isolamento social e retomada das aulas presenciais, já que o mundo não será mais o mesmo, nós não seremos mais os mesmos, nossos estudantes não serão mais os mesmos, pois “trarão suas experiências de sofrimento

social e pessoal em massa para as salas de aula no próximo ano” (DAS, 2020, p. 05)

Recordando das histórias hostis de seus cotidianos, que os estudantes já contavam antes da pandemia, questiono sobre como serão essas histórias ao retornarmos... como lidaremos com tudo isso? Como o ensino das artes poderá contribuir neste sentido? Como as experiências docentes em dança na escola, poderá lidar com essas realidades, de uma forma crítica e empoderadora?

Pretendo preparar os estudantes para ler criticamente o mundo, seu contexto sobre a pandemia e produzir mais conhecimento em Arte sobre as variações, sob certas condições sociais, especialmente sobre o que vivenciaram em suas comunidades neste período. (DAS, 2020). Quem sabe propondo criações em dança que tragam para a cena essas realidades.

Interessante notar que iniciei meu percurso nesta pandemia com desesperança e desespero em realizar a pesquisa na escola como havia planejado anteriormente, no entanto, foi possível (re)definir minha pesquisa e encontrar certa esperança e otimismo, de que tempos incertos pedem cautela, respiro e principalmente flexibilidade e (re)invenções. Felizmente a dança vem contribuir neste sentido, se uma ideia, um movimento não está dando certo, não se encaixará na coreografia final, é preciso mais experimentações e criatividade, para que novos movimentos surjam e assim possam fazer parte desta coreografia final, como encaro a construção de minha dissertação.

3. Arquivos, imagens, memórias que dançam, ganham “corpo”, movimento e [re]definem a pesquisa

Antes de discorrer sobre as modificações na pesquisa, é preciso entender como esta era antes da pandemia. Assim, o título inicial desta era: “Visualidades e empoderamento pela dança análise dos processos de mediação no “Projeto Orlandança”. Inicialmente, a metodologia desta investigação se caracterizava como uma pesquisa qualitativa, levando em consideração uma relação dinâmica entre sujeito e mundo real, uma contínua interação entre mundo objetivo e subjetividade, o que ainda se mantém.

Seria realizada uma pesquisa etnográfica com os estudantes do Projeto Orlandança na Escola Municipal Orlando de Moraes, utilizando a observação

participante como um dos instrumentos de investigação. Para a coleta de dados, sendo criados alguns encontros com rodas de conversas e momentos sensíveis onde os estudantes teriam acesso aos vídeos gravados de coreografias que já dançaram, suas imagens de apresentações, para colher os dados dessas experiências visuais. Sobre as relações que os alunos fazem entre dançar, vestir um figurino específico, estar em cena, o modo como se veem, que os outros os veem, e o empoderar desses sujeitos.

Além disso, como instrumentos de coleta de dados, pretendia-se aplicar um questionário e entrevistas semi-estruturadas, buscando aproximação do objeto de estudo, junto aos alunos do “Projeto Orlandança”, para avaliar as relações entre o aprendizado da dança, suas performances e o empoderamento social desses sujeitos. Além disso, intentava-se, criar junto com os educandos do Projeto, uma coreografia retratando as relações entre dança, visualidades e empoderamento social.

Houve mudanças significativas no que se refere ao tipo de pesquisa realizada e aos instrumentos de coletas de dados, pois, como dito anteriormente, com o fechamento das escolas, esse formato de pesquisa se tornou inviável e irrealizável. Discorrerei a respeito a seguir.

O ponto chave da mudança desta investigação, foi a escrita do documento memorial narrativo intitulado “Percurso de uma prática educativa em dança: memórias visuais, afetivas, dançantes”, escrito por mim em maio de 2020, após entender que o isolamento social se estenderia por mais tempo que o previsto, e conseqüentemente o fechamento da escola, inviabilizando a realização da pesquisa original, me provocando a criar brechas de se fazer essa pesquisa.

Procurei iniciar minha escrita a partir das imagens fotográficas e em vídeo que eu tinha arquivados desde o início do Projeto Orlandança, e qual não foi minha surpresa ao perceber o quanto eu já possuía, um material rico, que poderia ser estudado, debruçado para a partir daí surgirem diversas reverberações e discussões no campo das experiências de um ensino crítico e reflexivo em arte na escola pública, como têm surgido.

Toda a narrativa foi construída a partir das imagens, que com elas foram trazendo memórias, lembranças, afetos... detalhes de cinco anos atrás que eu nem me lembrava mais, foram surgindo e sendo transformados em imagens textuais. Isso

foi possível pois a “memória segue rastros soterrados e esquecidos e reconstrói provas significativas para a realidade.” (ASSMANN, 2011, p. 53)

Sobre o aspecto narrativo deste memorial, Marques e Satriano (2017), afirmam que através de narrativas, têm-se a possibilidade de se (re)elaborar questões internas e dessa forma, fortalecer a autonomia e a autoria.

A narração não é a descrição fiel do fato, mas como ele foi construído mentalmente pelo narrador. No narrado podemos conhecer mais acerca da subjetividade do narrador do que a “verdade” em si do narrado. (MARQUES; SATRIANO, p.373)

Entendi neste processo que as imagens

são marcadas por todos os estigmas próprios da animação à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem. Elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma face que encara o espectador. (MITCHELL, 2015, p. 167)

Assim, a partir dessa escrita, a pesquisa se modificou para uma etnografia da minha experiência – as experiências vivenciadas ao longo dos anos de 2015 a 2020 no Projeto Orlandança - ou autoetnografia. Para Perotto (2015), amparada em Hernandez e Rifá (2011), um texto autoetnográfico é aquele que emerge da experiência corporalizada do investigador.

A autoetnografia vem se consolidando como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu. Uma parte significativa dos artistas/pesquisadores procede a colheita de informações sobre sua própria trajetória e processo de criação, procedimento que se assemelha a uma colheita de dados autoetnográficos. Nesse caso, o pesquisador utiliza essas informações para produzir conhecimentos intrínsecos à prática artística. (DANTAS, 2016, p. 174)

Com isso, pretendo, atualmente, discutir, através dessas experiências, qual a potência do ensino de arte na escola? Como minha experiência docente responde essa questão?

Ao escrever este memorial, percebi que memórias, fatos, histórias foram surgindo em minha mente, e passadas para a escrita, coisas que já nem me recordava mais com frequência. Ao contar essas histórias a partir de minhas memórias, consegui perceber que “a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.212)

As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. “E é justamente por que as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história.” (DIDI HUBERMAN, 2012 p. 213)

Assim, entendo que as

imagens se constituem na possibilidade de acesso ao mundo e, ao mesmo tempo, de ser acessado. Troca que se expressa em pensamento, uma vez que cada representação tem um jeito próprio de se organizar a cada momento.” (BITTENCOURT, 2012, p. 311)

Em uma das imagens presente no memorial narrativo, onde apareço dançando com uma estudante, tive um grande exemplo de como esse exercício de escrita a partir desses arquivos me afetou, trazendo memórias há muito esquecidas. Essa coreografia, surgiu a partir de uma solicitação da estudante presente em cena, que me pediu para criarmos uma coreografia para dançarmos juntas no final do ano na escola, inspirada pelas aulas de dança na escola e outras aulas de dança que fazia fora da escola. Assim, criamos juntas uma coreografia e dançamos para a comunidade escolar.

Essa foi uma experiência incrível, pois além de estar compartilhando a dança com uma das estudantes do Projeto Orlandança - fato que aconteceu bem no início do Projeto em 2015 - onde ela participou inteiramente da criação, os demais estudantes puderam perceber e apreciar como a professora deles estaria num palco, numa apresentação de dança, num lugar que eles poderiam ocupar. Compreendi que nossos estudantes possuem muita curiosidade em nos ver praticando aquilo que ensinamos, talvez para entenderem se realmente “é possível” e “o que é possível”.

Este momento de ver a comunidade escolar “do palco” e não dos “bastidores” ou “plateia” como na maioria das vezes me coloco quando meus alunos se apresentam, foi bem interessante para mim, me colocar neste lugar de insegurança também, de (re)descoberta, uma certa fragilidade e ao mesmo tempo de grandes possibilidades. Em contrapartida, o “ser vista” pelos alunos também foi um momento de muita potência, percebi nos olhinhos maravilhados e nos comentários que vieram em seguida: “nossa professora, você também dança!”, e ainda “dança conosco, com uma de nós”. O que para nós parece ser corriqueiro, para eles se tornou algo de muita importância e valor. Interessante que ao lembrar disso agora, percebo que nunca mais me permiti ou possibilitei uma experiência como esta na escola, sempre faço questão de falar que não danço com meus alunos, pois não quero tirar deles este momento “sublime” de estar no palco, de “ser visto”, correndo o risco de acabar desviando, em algum momento, a atenção do público para mim, pela diferença histórica e de experiências vividas no/pelo movimento dançado e expressado. Sem me

dar conta do quanto esses momentos de dançar com eles em um palco, também é de igual importância, e podem se tornam momentos únicos de aprendizados e trocas de saberes. (APÊNDICE, 2020)

Isso ocorre, pois as

imagens se constituem na possibilidade de acesso ao mundo e, ao mesmo tempo, de ser acessado. Troca que se expressa em pensamento, uma vez que cada representação tem um jeito próprio de se organizar a cada momento.” (BITTENCOURT, 2012, p. 311)

Após este exercício de escrita e olhar mais atento para as imagens que compõem a história de minhas experiências na docência em arte na escola – no Projeto Orlandança, a pesquisa se encaminhou para uma investigação com arquivos.

O arquivo é uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado. Nele, tudo se focaliza em alguns instantes de vida de personagens comuns, raramente visitados pela história, a não ser que um dia decidam se unir em massa e construir aquilo que mais tarde se chamará história.” (FARGE, 2017, p.14)

Assim, esta pesquisa com os arquivos do Projeto Orlandança, se torna potente no sentido de focalizar alguns instantes de vida dos estudantes deste Projeto, sujeitos periféricos, raramente visitados pela história. Anjos (2012) amparado em Pierre Nora (1993) e Pierre Burke (1992) afirma que o desejo de preservar apenas o que se considera importante sobre a trajetória de determinado grupo, de uma cidade ou instituição, torna o arquivo um lugar de memória, um lugar material, simbólico e funcional, onde nenhuma memória é espontânea, mas criada, podendo ser tanto uma memória social como também de uma amnésia social.

A partir daí, essa pesquisa busca se aproximar do termo memória social onde o

arquivo torna se o lugar que ajuda a apresentar às gerações futuras determinadas imagens do grupo ou instituição que nele deposita sua documentação, das quais se constitui baluarte e guardião. Ele oferece, a partir de um conjunto de realidades que ajuda a recordar, uma identidade para o grupo que o institui. (ANJOS, 2012, p. 175)

Nessa perspectiva, Farge (2017) aponta que talvez “o arquivo não diga a verdade, mas ele diz *da verdade*” (p. 35, grifo da autora), pois são elementos da “realidade, que por sua aparição, em determinado momento histórico, produzem sentido. É sobre sua aparição que é preciso trabalhar, é nisso que deve decifrá-lo” (p.35), já que o arquivo possui uma linguagem própria, sendo essa língua, essa escrita devendo ser decodificada.

Entendo que atualmente o maior desafio é organizar, selecionar, analisar, compreender as imagens arquivadas do Projeto Orlandança e o documento Memorial Narrativo.

Para isso, amparada em Farge (2017), pretendo construir uma catalogação deste material arquivado, realizando o que esta chama de os gestos de coleta, tendo as seguintes “fases”: despojar (apreciação, leitura cuidadosa e paciente do memorial narrativo), jogos de aproximação e oposição (organização do documento a partir de temáticas que interessam mais às discussões da pesquisa), recolher (coletar e classificar os dados organizando-os em ordem cronológica e espaciais previamente estabelecidos), armadilhas e tentações (cuidado ao procurar decidir e selecionar o que é essencial e o que é inútil para a pesquisa neste momento).

Atualmente, após as modificações, a coleta de dados e sua construção, se dará a partir da análise de arquivos, memórias, fotografias, vídeos, textos e outros, acumulados em um acervo da pesquisadora, ao longo dos cinco anos de docência no Projeto Orlandança e que em partes, constituem o documento memorial narrativo acima citado.

Para a continuidade da pesquisa está prevista a constituição do arquivo das imagens que compõem o acervo da minha experiência no Projeto Orlandança. Este arquivo, se constitui do memorial narrativo escrito em 2020, tendo neste: uma escrita narrativa permeada de cerca de 250 imagens, sendo elas categorizadas inicialmente em – fotografias de dança (do espaço físico onde acontece as aulas, atividades desenvolvidas nas aulas, processos de criação, apresentações dos estudantes e apreciações em dança); imagens textuais (com falas dos estudantes, textos utilizados nos processos de criação e etc).

Além disso, o acervo dessa pesquisa também se constitui de outras imagens que não foram utilizadas no memorial narrativo e à priori foram classificadas em pastas por anos (de 2015 a 2020), contendo imagens fotográficas e vídeos diversos relacionados ao Projeto Orlandança: o espaço utilizado na escola, as atividades das aulas, os processos de criação, as apresentações coreográficas e demais atividades associadas.

Além disso, pretende-se utilizar como instrumento de coleta de dados cartas escritas pelos estudantes do Projeto, onde contam suas experiências durante

as aulas e como podem ter contribuído para uma leitura de mundo, sensível, crítica e empoderadora.

Já recebi as cartas de alguns estudantes, porém outros já não se encontram mais residindo no Setor e nem matriculados na escola, já que o contexto pandêmico atual obrigou muitas famílias a se mudarem e se adaptarem à nova realidade. A esses estudantes, ofereci a possibilidade de escreverem a carta e enviarem uma foto da mesma via aplicativo de mensagem, no entanto não obtive respostas. Acredito que utilizarei apenas as cartas já recebidas, totalizando oito até o momento.

Para AYOUB (2012), a escrita de cartas são uma possibilidade de deixar que as ideias possam fluir de uma forma mais livre, mais solta, mais pessoal, onde os estudantes são convidados a reconstruir suas memórias do Projeto Orlandança. Eles se tornariam parceiros nessa aventura de narrar o vivido.

Também realizarei uma entrevista sem-estruturada, com perguntas abertas, com membros da equipe diretiva da E.M. Orlando de Moraes, a fim de compreender qual o olhar e significado construíram acerca do Projeto Orlandança. Essa ocorrerá de forma remota, on line via aplicativo Zoom, já que o contexto atual não permite uma entrevista presencial.

4. Considerações provisórias

Encerro provisoriamente minhas considerações a respeito dessa temática, na certeza de que o contexto social atual, de pandemia, e isolamento, tem sido motivador no sentido de repensar e redirecionar os caminhos da pesquisa. Possibilitando um amadurecimento de minhas ideias e soluções criativas para a pesquisa em andamento.

Penso como Tourinho (2012), que ser professora, pesquisadora, e artista [da dança], é desejar, sentir, desfrutar, vivenciar o incômodo e o prazer de nunca estar em um lugar só, de se instituir em espaços diferentes, de ser nômade. Ser nômade nem tanto no sentido físico, mas no subjetivo, intelectual que te desloca e te leva para outro lugar como aponta Braidotti (2009).

Entendo que a urgência dessa totalidade incompleta que me constitui enquanto sujeito na contemporaneidade (sujeito pesquisadora, sujeito artista, sujeito professora) e que marca a ambiguidade das nossas posições reforça de certa forma

a parcialidade e o caráter provisório do conhecimento que construo em minha pesquisa. (TOURINHO, 2012).

Essa (re)definição de meus caminhos metodológicos significam para mim, uma reestruturação de meus posicionamentos sobre fazer/pensar a pesquisa, contextualizando saberes e fazeres investigativos, buscando constantemente articulações entre autoconhecimento, reflexão e criatividade.

Assim, pretendo ter minhas experiências do ensino em arte na escola como centro desta pesquisa, norteando-se a partir das imagens e memórias arquivadas por mim ao longo dos cinco anos de docência no Projeto Orlandança. Desejo contribuir com as discussões a respeito de um ensino crítico, reflexivo em arte na escola.

Para isso, compreendo a partir de Shohat e Stam (2006) que não basta dizer que arte acarreta construção. É preciso se perguntar: construção para quem? A partir de quais ideologias ou discursos? Pretendo olhar para minhas experiências de ensino em arte na escola como tenho procurado construir minhas aulas e diálogos de saberes com os estudantes, entendendo a arte como representação, política, uma delegação de vozes.

Janaina Pimenta Calixto
(PPGACV-UFG)

jana_calixto@hotmail.com

Mestranda em Arte e Cultura Visual PPGACV – UFG. Graduada em Educação Física pela UEG. Professora efetiva na Rede Municipal de Educação de Goiânia e Estadual de Educação de Goiás.

Leda Maria de Barros Guimarães
Orientadora(PPGACV-UFG)

leda_guimarães@ufg.br

Doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes-ECA da USP, Mestre em Educação e Linguagens pela UFPI. Licenciada em Arte Educação – FAAP- São Paulo. Professora da Faculdade de Artes Visuais da UFG.

Referências

APÊNDICE. Memorial narrativo – **Percursos de uma prática educativa em dança:** memórias afetivas, visuais, dançantes. 2020.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** Formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Ed. Unicamp. 2011.

- ANJOS. Juarez José Tuchinski dos. **O arquivo como um “lugar para a história” reflexões a partir da prática de pesquisa em história da educação no oitocentos** Revista HISTEDBR On line, Campinas, n 46 p 173 189 jun 2012.
- AYOUB, Eliana. **Gestos, cartas, experiências compartilhadas.** Leitura teoria prática. n 58 jun 2012
- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos:** dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BRAIDOTTE, R. **Sobre la ética nómada.** Transposiciones. Barcelona. Editorial Gedisa, 2009
- DANTAS, Mônica Fagundes. **Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência:** etnografia, autoetnografia e estudos em dança. Urdimento, v.2, n.27, p.168-183, dezembro, 2016.
- DAS, Veena. **Encarando a Covid-19:** Meu lugar sem esperança ou desespero. DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social. Rio de Janeiro. Reflexões na Pandemia, 2020
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo.** São Paulo: Edusp, 2017.
- GONZÁLEZ, Gustavo Yañez. **Fragilidad y tiranía (humana) en tiempos de pandemia.** In: Sopa de Wuhan: Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias. ASPO, 2020
- MARQUES, Isabel. **A Dança no contexto uma proposta para a educação contemporânea.** Tese: Faculdade de Educação da USP, 1996.
- MITCHELL, W. J. T. **O que as realmente imagens querem?.** In: ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- PEROTTO, Lilian Ucker. **De ida y vuelta Una investigación biográfica narrativa en torno a las experiencias de ser estudiante en la universidad.** Tese de doutorado Universidade de Barcelona, 2015
- TOURINHO, Irene. **Imagens, pesquisa e educação questões éticas, estéticas e metodológicas.** In MARTINS, Raimundo TOURINHO, Irene Culturas da imagem desafios para a arte e para a educação Santa Maria Ed da UFSM, 2012
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Estereótipo, realismo e luta por representação.** In: _____. Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e Representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 261-312.

Um modelo para empreender história (em) da dança: Evolucionismo à vista

Marcos Bragato – UFRN/RN

Dança, memória e história

Resumo: O modelo teórico proposto pelos evolucionistas abrange a noção de natureza humana, ao contrário dos defensores da *tábula rasa* de que cada indivíduo é uma folha em branco a ser preenchida pela história de vida da vivência em seu mundo social. Nas últimas quatro décadas, o desenvolvimento de uma explicação evolucionista de fenômenos culturais e de fatos a eles relacionados tem avançado rapidamente, especialmente quando encontradas predisposições da mente humana para a transmissão cultural. Muda, portanto, o entendimento do que pode ser nomeado como história com a alteração dos estudos da evolução cultural. Somos animais particulares porque somos uma espécie cultural evoluída, e espécie cultural evoluída implica em características fortemente moldadas pela atuação da seleção cultural no protagonismo da imitação via aprendizado social. Isso deve ser considerado quando se alude ao fenômeno histórico.

Palavras-Chave: SELEÇÃO CULTURAL. CONSILÊNCIA. HISTÓRIA. DANÇA.

Abstract: The theoretical model proposed by evolutionists encompasses the notion of human nature, unlike the defenders of the blank slate that each individual is a blank sheet to be filled in by the life story of living in their social world. Over the past four decades, the development of an evolutionary explanation of cultural phenomena and related facts has advanced rapidly, especially when predispositions of the human mind to cultural transmission are found. Therefore, the understanding of what can be called history changes with the alteration of the studies of cultural evolution. We are particular animals because we are an evolved cultural species, and an evolved cultural species implies characteristics that are strongly shaped by the role of cultural selection in the role of imitation via social learning. This must be considered when alluding to the historical phenomenon.

Keywords: CULTURAL SELECTION. CONSILIENCE. HISTORY. DANCE.

1.Sem *tábula rasa* e conciliação epistêmica Introdução

O modelo teórico proposto pelos evolucionistas abrange a noção de natureza humana (CARROLL, 2011), ao contrário dos defensores da *tábula rasa* de que cada indivíduo é uma folha em branco a ser preenchida pela história de vida da vivência em seu mundo social.

Ao empreender determinado recorte analítico sobre fatos incrustados na realidade, e realidade aqui significa regularidade de eventos, tomar-se-á a necessidade da conciliação dos chamados universais, formas básicas do comportamento humano – reprodução, desejo por sexo, status – com os traços individuais/a história de vida, os caracteres que fazem uma pessoa seja aquela pessoa.

O modelo está inserido no projeto Consiliente, a necessidade de se utilizar de achados de áreas diversas para se analisar um fenômeno; áreas como arqueologia, antropologia física, psicologia evolucionista e, especialmente, a área voltada aos estudos do selecionismo cultural como a Teoria Memética e Teoria Gene-Cultura. Como somos espécie culturalmente acumulativa, os fatos não podem ser entendidos deslocados da espécie evolutivamente que somos. E espécie culturalmente cumulativa significa se ater a pontos os quais são desenhados por comportamentos que se acumulam o suficiente para serem mais complexos; os que conseguiram ultrapassar as restrições impostas pela evolução cultural.

O historiador alemão Curt Sachs (1937) tenta implementar história da dança sob o viés evolucionista, o entendimento do ancestral comum e da ação da seleção cultural, embora não se possa afirmar que essa tenha sido posição deliberada. Entender a dança como um comportamento diferente de espécies próximas e sugerir continuidade no erguimento da especialidade de acordo com o estilo de vida parece ter sido o empreendimento de Sachs.

Nas últimas quatro décadas, tal empreendimento de desenvolver uma explicação evolucionista de fenômenos culturais e de fatos a eles relacionados tem avançado rapidamente. Achados importantes têm alterado o cenário do estudo da evolução cultural. Foram encontradas predisposições da mente humana para a transmissão cultural (WHITEN; HINDE.; LALAND; STRINGER, 2011).

Procuramos apresentar um panorama das características que regem os estudos da evolução cultural para fornecer outra tentativa de entendimento dos eventos formadores da história, e o entendimento contrário de que a história não está sob a ação da seleção cultural. A história estaria sob outra ordem (INGOLD, 2002) em posicionamento frontalmente contra a presença evolucionista na moldagem dos eventos da natureza humana, na tentativa de restabelecer a noção de tábula rasa.

2. Evolução e variabilidade

O pensamento darwinista (Charles Darwin 1809 – 1892), em particular o princípio da variação e seleção (eliminação), é hoje amplamente empregado nas ciências humanas e sociais. Darwin propõe uma maneira nova de pensar: o que encontramos nos organismos vivos não são classes constantes (tipos), e sim populações variáveis (DARWIN, 2011). Cada espécie é composta por numerosas populações locais.

O desdobramento desse entendimento é de que cada indivíduo é diferente de todos os outros; o “individualar” significa características presentes num dado conjunto populacional. É o que se nomeia como pensamento populacional (MAYR, 2005) porque baseado no estudo de populações.

A definição de evolução de Ernst Mayr (2005) é amplamente adotada por abranger a genética: como a distribuição genética dos indivíduos que toda população sofre de geração para geração (Ibid). Como consequência temos uma mudança que pode ser constatada na expressão material, o que se chama de fenótipo e pode ser desde um organismo a um determinado comportamento.

Em outras palavras, tem-se a sobrevivência preferencial de indivíduos, os tais fenótipos com os genótipos mais aptos para lidar com as mudanças ocorridas no ambiente. Desse modo, haverá uma modificação contínua da composição genética de qualquer população. A modificação da população que resulta desse processo é chamada de evolução.

A teoria darwinista, amplamente verificada nos fósseis e nas sequências moleculares, compõe-se de cinco principais componentes: mutabilidade das espécies, ancestralidade comum ou evolução ramificada, atuação da seleção natural, gradualismo e diversidade. O processo avança porque o traço é selecionado, conseqüentemente, varia; variação e seleção. Estes dois últimos estão intrinsecamente ligados

Como ressalta Mayr (2005), a disponibilidade das variações é um pré-requisito indispensável da evolução. Os desdobramentos da disponibilidade têm evidenciado a presença da variabilidade não apenas nos traços visíveis – tipos de órgãos, *layout* das espécies - mas também nos mecanismos psicológicos, nos padrões comportamentais, nos aspectos ecológicos e nos padrões moleculares.

O que Darwin (1859) chama de seleção natural é um processo de eliminação. É um processo com duas etapas: a primeira, são produzidas novas variações; este é um processo estritamente aleatório, exceto pelo fato de que existem limites para o grau de variação; a segunda, a de seleção - eliminação, a “excelência” do novo indivíduo é constantemente testada (MAYR, 2005). Não custa lembrar que é a variabilidade quem torna factível o processo de seleção natural que pode ser entendido como uma eliminação.

Com a eliminação se tem a adaptação que é uma propriedade da estrutura, de um traço fisiológico ou mesmo de um comportamento que tem garantido o favorecimento pela seleção natural frente a propriedades alternativas. Faz-se necessário lembrar que tal processo somente poderá ser constatado com base na análise dos fatos, ou seja, depois da ocorrência do processo evolutivo.

A biologia evolucionista, de que Darwin é um dos fundadores, ensina-nos que o processo não ocorre apenas na instância de nossos átomos, mas também no que respeita às características que mais valorizamos: os nossos afetos e emoções, a nossa inteligência complexa e o sentido da moralidade. Os campos das ciências humanas ganharam novas e provocantes abordagens a partir de uma visão evolutiva, especialmente na arqueologia e psicologia evolutivas estendidas aos fenômenos da cultura.

Tem sido propalado que uma teoria adequada da cultura não é factível porque as crenças e comportamentos humanos não seguem padrões previsíveis. No entanto, modelos teóricos de transmissão cultural e observações do desenvolvimento das sociedades sugerem que padrões na evolução cultural ocorrem (ROGERS; EHRLICH, 2008) em instâncias as mais diversas.

2. Consiliência

O entomologista estadunidense Edward Wilson, especialista no estudo das formigas, propôs em *A Consilience: the unity of knowledge* (1999) o entendimento da coevolução entre natureza e criação. Biologia, psicologia e antropologia, e diríamos nós, arqueologia e paleantropologia, têm gerado nos últimos 40 anos a perspectiva coevolutiva gene-cultura. Ele observa que são duas as camadas responsáveis por pavimentar tal perspectiva. A primeira delas, é a

adição da trilha paralela da evolução cultural a da evolução genética e a segunda, a ligação enfática entre elas.

Nessa perspectiva, cultura é entendida, simultaneamente, como produto comunitário e como produto do cérebro humano geneticamente estruturado (WILSON, 1999). No entanto, de acordo com o alerta do autor, a ligação entre os dois momentos é tortuosa porque, desde o nascimento até a morte, cada indivíduo absorve partes da cultura existente à sua disposição, cuja seleção natural é guiada por regras epigenéticas herdadas pelo cérebro individual.

Para visualizar a coevolução gene-cultura, sugere-se considerar o exemplo do medo das serpentes, como tendência inata e fascinação, enraizado em regras epigenéticas, e o sonho com cobras. Aqui a consilência completa: metáforas e narrativas são criadas e desenvolvidas pela cultura quando se vale do medo e do fascínio; em cada geração são reconstruídas nas mentes individuais as metáforas e as narrativas, mas quando essa tradição oral recebe o suporte da escrita e arte a cultura se amplifica. No entanto, as regras epigenéticas são inerradicáveis e constantes; por isso, o medo de cobras.

Juntamente com o biólogo canadense Charles Lumsden (1981) propõe o conceito de *culturgens* ao considerar que genes e cultura estão associados no circuito evolucionário. Cultura e estruturas mentais devem ser entendidas como um processo desenvolvimental que se encontra garantido pelos genes. Estes, por sua vez, são produtos de forças seletivas em atuação com o ambiente e em interação com o comportamento social.

Para entender cultura não basta a percepção dos detalhes ricos que a configuram, mas também devemos seguir cada passo no circuito coevolucionário – da temporalidade da evolução cultural à temporalidade fisiológica, do tempo evolucionário à evolução genética, e daqui para lá.

Por isso, gene e cultura coevoluem em um processo de crescimento e desenvolvimento do organismo. Nele, as capacidades da aprendizagem inata respondem a certas formas ou tipos de informação cultural, de modo preferencial por uma e assim assinala o território em torno do qual opera a diversidade cultural (LUMSDEN, 1999).

2.1 Evolução natural e seleção cultural

Desde o início dos anos 1970 quadros teóricos diferenciados surgem na aplicação de conceitos ao proporem modelos de estudo do fenômeno cultural. Os modelos partilham o entendimento do fenômeno cultural como uma extensão da mesma tradição que informa as ciências biológicas. A extensão inclui desde ação da seleção cultural no *design* de canoas (ROGERS; EHRLICH, 2008) à evolução do prestígio (HENRICH; GIL-WHITE, 2001) ou status como um dos mecanismos chave na modelagem da espécie humana.

Nesse entendimento, dois princípios se sobrepõem: o da descendência com modificação e o da adaptabilidade como sinalizador da alteração. Se antes se detinha sobre eventos como tipos imutáveis, o tal fixismo, passa a incluir no cenário a diversidade biológica e, em seguida, o da diversidade cultural.

No primeiro princípio, todas as formas de vida na terra derivam de um ancestral comum e um novo modo de pensamento sobre o organismo e suas partes (LINQUIST, 2010). Afinal, as espécies são cruzamento de linhagens continuamente reajustadas pelo ambiente.

Como tal princípio, temos o desdobramento da descendência cultural. Isso significa afirmar o compartilhamento das culturas humanas com o ancestral comum, o que invalida a noção de qualquer descontinuidade. Igualmente à preservação de certas estruturas genéticas e morfológicas em organismos relacionados ao longo de sucessivas gerações, determinadas crenças, valores, habilidades e ferramentas estão preservados com alto grau de fidelidade, o bastante suficiente para ser transmitidos socialmente de indivíduo para indivíduo (LINQUIST, 2010).

A adaptabilidade, ou seja, a aptidão funcional de uma espécie a seu ambiente, é o segundo princípio. Para que realize a adaptação necessita de passos que evoluem a variação, a hereditariedade e a aptidão diferencial chave na reprodução de um determinado organismo. Esses passos constituem a seleção natural que podem conduzir ao processo evolutivo.

O termo “evolução” está envolto em uma confusão; no senso comum, o termo é referido por carregar uma mudança progressiva, sempre para a melhor, de uma meta última. Tem tido esforço para desconsiderar essa implicação teleológica porque “evolução” não quer dizer fim último e sempre a melhor escolha da natureza. E a evolução não deve ser confundida com o mecanismo darwiniano de seleção natural ou cultural (LINQUIST, 2010).

Os teóricos da evolução cultural têm cuidadosamente se utilizado de uma abordagem *top-down* na sua classificação de mecanismos psicológicos sob a perspectiva evolucionista, o da seleção cultural. O cuidado na abordagem inclui perguntar: em quais condições a cultura deve satisfazer a fim de evoluir por seleção natural? A pergunta desagua na identificação de uma série de categorias de papéis funcionais como a invenção da chefia e da liderança, do ser cooperativo e até mesmo ser “playboy”.

Como aponta Stefan Linquist (2010), deve haver alguma procedência de variação da novidade e as características preservadas, e outro processo que seleciona e faz a “escolha” entre elas, as que aparecem e que são mantidas no cenário do processo de evolução cultural.

A perspectiva evolucionista na cultura encontra argumentação em traços que aparecem no cenário do *Homo sapiens* como o surgimento do prestígio entre nós; o *status* se consolida como condição fundamental em espécie iminente social como a humana. De acordo com Joseph Henrich e Francisco Gil-White (2001), o reconhecimento de prestígio é uma adaptação relativamente recente em seres humanos. Nasce aqui (LINQUIST, 2010) o que os autores chamam de economia informacional.

A nomeação contém a hipótese de que os indivíduos de prestígio estão em concorrência uns com outros, com a previsão de se envolver em diversos tipos de comportamentos não ameaçadores, mas, paradoxalmente, correlaciona o prestígio a um conjunto diferente de traços psicológicos da dominação (LINQUIST, 2010; HENRICH; GIL-WHITE, 2001).

Isso inclui a cooptação de indivíduos socialmente ingênuos e a decisão de quem entre os disponíveis emulam e imitam os papéis-modelos. Os que imitam os traços dos mais experiente sai na frente dessa corrida armamentista, a ponto de desfrutar de uma vantagem de aptidão

Nesse viés, não há rompimentos. Há alterações algumas visíveis a olho nu e outras imperceptíveis no desenho formativo rumo à especialização; sob ação de processo semelhante que ocorre na biologia: atuação da seleção cultural em operar de modo assemelhado ao da seleção natural para gerar diferenças culturalmente herdáveis entre os indivíduos e adequadas entre grupos ou mesmo operar na esfera das variantes culturais, independentemente dos efeitos que as

variantes culturais têm na adequação da aptidão de indivíduos ou grupos (MAMELI; STERELNY, 2009) como é a proposta da Teoria Memética.

3. A frontalidade dos eventos

A dimensão da temporalidade arguida desde Leslie A. White (2009) e, recentemente por Tim Ingold (2002), sobre a diferença entre história da cultura e evolução cultural, sobre história e evolução, perde a razoabilidade quando pactuamos que estamos inseridos em uma cadeia evolutiva; quando observamos que certas propriedades podem ser vislumbradas nos mundos macro e micro.

Não faz mais sentido diferenciar um do outro: a sequência histórica como um composto de eventos “únicos” e processos evolucionistas como série de ocorrências.

Tim Ingold (2002) alega que ações humanas devem ser vistas como “incorporativas”, incorporadas nas formas de paisagem e de seus habitantes, e não como “inscrutivas” e “descritivas”, no sentido que elas são envolvidas nas formas da paisagem e dos indivíduos “vivos” porque a natureza não é a superfície da materialidade que a história humana está inscrita (INGOLD, 2002). O autor parece não considerar as variantes culturais como parte da natureza por ela moldadas, e a natureza poder ser “ajustada”, ao ligar e desligar determina informação por restrição ambiental.

Quando considera os fenômenos deste mundo identificados por suas “histórias”, pela narratividade, e não como um conjunto de padrões classificatórios, o antropólogo britânico argui que a cultura se realiza por aquilo que chama trajetórias de movimentos relacionais (INGOLD, 2015). O presente vivido não é definido, de acordo com ele, a partir do passado da história, mas como contínuos. Aqui precisamos esclarecer que a argumentação de Ingold não se refere a descendência por modificação proposta por Charles Darwin.

Como outros autores, Ingold postula a história como um encadeado de alterações nas condições subjetivas e nas estruturas de percepção e cognição. Mas, neste caso, qual é a tamanha alteração no equipamento humano, o corpo, desde a saída do *homo sapiens* do continente africano por volta de 60 mil anos atrás e passar a fazer arte há 40 mil anos? Quais alterações dão se a ver no

comportamento humano? Quais são as possibilidades de ampliação do repertório cognitivo e da inteligência corporal?

A resposta de Ingold parece se ater a uma almejada maleabilidade na competência humana em se integrar ao ambiente. Por isso, afirma que as ações humanas devem ser vistas como “construídas” ou “incorporadas” nas formas da paisagem que se apresenta aos habitantes vivos no processo de “crescimento”. Uma solução aparentemente mágica entre os humanos e o ambiente no qual está inserido, o que nas entrelinhas refuta a noção de aparecimento e fixação de padrões dessa relação.

No entanto, a abordagem darwiniana da cultura é unificada pelo entendimento de que crenças, hábitos, atitudes, habilidades e comportamentos pertencem a um sistema de herança adquirido por imitação e aprendizagem social (BOYD; RICHERSON, 1992). O produto desse processo são variantes culturais, de acordo com alguns autores, que determinam o movimento dos indivíduos, juntamente com ajustes do genótipo ao ambiente e vice-versa.

4. Processos microevolucionários florescerem a história: gene-cultura ou a teoria da dupla herança

A objeção à abordagem darwiniana se centra no entendimento da história como uma cadeia de eventos únicos e contingentes e, por isso, qualquer explicação da vida humana deva ser particularista e interpretativa (BOYD; RICHERSON, 1992). No entanto, essa objeção pode ser refutada ao se considerar que processos culturais evolucionários podem desencadear desenvolvimento divergente e bifurcado, tendências seculares e outros traços que, igualmente, podem gerar sequência históricas particulares.

De acordo com autores (BOYD; RICHERSON, 1992), mudança cultural é um processo no âmbito de populações que pode ser estudado pela abordagem darwiniana. Apresentam duas importantes razões para se pensar que a mudança histórica é mais do que é entendido como “mudança histórica São processos com camadas de atuação: trajetórias não são estacionárias na escala temporal de interesses e condições iniciais similares florescem qualitativamente diferentes trajetórias (BOYD; RICHERSON, 1992).

Isso significa afirmar que processos adaptativos atuam em curtas escalas temporais muito mais rápida do que o observado na história, arqueologia e registro fóssil. Isso não é impedimento para a formação de padrões, necessários para a navegação pelos ambientes.

Proponentes da teoria da dupla herança ou conhecida como teoria gene-cultura, o antropólogo Robert Turner Boyd e o biólogo Peter Richerson (1992, 2010), ambos estadunidenses, têm avançado na explanação, inclusive com a presença de modelos matemáticos, em especial no tema da manutenção dos traços culturais.

A teoria gene-cultura, inicialmente descrita acima, afirma que o comportamento humano é um produto de dois diferentes e interagentes processos evolucionários: evolução genética e evolução cultural. Em um processo constante de retroatividade, alterações genéticas podem levar a mudanças culturais as quais também atuam para alterar seleção genética, e vice-versa.

Portanto, uma das afirmações fundamentais da teoria é que a cultura evolui – com atuação da seleção natural apresentadas como alterações genéticas que, por sua vez, obriga o aceleração da seleção cultural – via processo selecionista darwiniano.

Comportamentos com alta frequência em um determinado ambiente tende a ser uma transmissão conformista, o que leva à homogeneização do grupo social: crenças semelhantes e persistência ao longo do tempo.

É consenso entre os defensores da teoria da dupla herança a proposição enfeixada por Luigi Luca Cavalli-Sforza e Marcus W. Feldman, *Transmission Cultural and Evolution: A Quantitative Approach* (1981) que a transmissão de qualquer informação cultural se dá em três diferentes instâncias quando ela é vertical – de pais para filhos – oblíqua – geração mais velha para uma geração mais jovem – e horizontal - entre membros da mesma população. Assim, produz-se os eventos na cadeia histórica dos fenômenos iminentemente humanos.

5. Memética

O etólogo e biólogo evolutivo britânico Richard Dawkins nomeia o termo *meme* no último capítulo de seu livro *O Gene Egoísta* (2005), publicado originalmente em 1976. Nele, propôs o *meme* como um replicador na evolução cultural análogo ao gene na evolução genética. A existência desse replicador pode

ser reportada anteriormente quando o antropólogo australiano F. Cloak (1968) cunha duas instâncias para uma unidade cultural: *i-meme* e e-meme.

Dawkins, por sua vez, chama a atenção para a existência desse replicador, uma unidade de transmissão cultural ou uma unidade de imitação, como um novo flutuador no caldo da evolução humana. Ao contrário da teoria da dupla herança, o meme flutua independente da evolução genética e, conseqüentemente, das restrições genéticas. Também introduz o termo “meme” para incentivar o pensamento de que os princípios darwinianos podem ser estendidos para além dos domínios dos genes.

Como os memes são também “egoístas”, ou seja, atuam em causa própria, podem conflitar com seus hospedeiros; podem estar em conflito com interesses de seus hospedeiros genéticos. A visão do “olho do meme” pode ser responsável por certos traços culturais evoluídos, como, por exemplo, o terrorismo suicida, que têm sucesso em espalhar o meme do martírio, mas são fatais para seus hospedeiros e, muitas vezes, para outras pessoas.

Precisamos lembrar da atuação da variação e seleção no meme ou no conjunto de memes/memplexo na clássica evolução darwiniana, o que o processo evolutivo da cópia no qual atua é um candidato a um mecanismo de evolução cultural.

Como ocorre nos eventos naturais, o meme também é um replicador evolutivo que pode ser definido como uma informação copiada de pessoa a pessoa por imitação, sujeita ao processo de seleção natural, ou seja, o meme é a informação que faz com que um artefato ou comportamento seja aquilo que se apresenta fenotipicamente. E o fenótipo do meme depende da conjunção de órgãos direta ou indiretamente pelo processo fundamental da evolução biológica (DENNETT, 2006).

O fenótipo varia de acordo com as mutações na transmissão ou no armazenamento mental. Como é de sua natureza replicar e desenvolver aptidão diferenciada, isso pode levar a processos de adaptação, coevolução, dinâmica populacional e surpreendentemente semelhantes aos seus homólogos biológicos.

O cenário é o da concorrência informacional o que possibilita outro entendimento do ambiente cultural: uma arena competitiva de ideias e comportamentos com memes “colaboradores” ou memes “competidores”. Por isso, o

conceito de unidades replicantes nos ajuda explicar por que uma ideia em particular se dissemina.

6. Variação cultural e comportamento de dança

Tem sido propalado que uma teoria adequada da cultura não é factível porque as crenças e comportamentos humanos não seguem padrões previsíveis. No entanto, modelos teóricos de transmissão cultural e observações do desenvolvimento das sociedades sugerem que padrões na evolução cultural ocorrem (ROGERS; EHRLICH, 2008) em instâncias as mais diversas. Os autores analisam o projeto funcional e simbólico de canoas da Polinésia, como isso tem ascendência na evolução de taxas diferentes em uma mesma população.

As perguntas do biólogo evolutivo Joseph Henrich e antropólogo Richard Mcelreath (2003) convergem para o âmbito da importância de se adotar o evolucionismo para se entender a ação de uma informação que não é genética: Como a aprendizagem social em humanos aumenta adaptabilidade e, assim, permitir a nossa espécie a ocupar com sucesso tal enorme variedade de ambientes? Se mecanismos de aprendizagem cultural são tão adaptativos, por que tais mecanismos aparentemente são raros na natureza? Quais processos cognitivos guiam a aprendizagem social humana?

Assim também perguntamos: como a cultura molda a psicologia e história das comunidades humanas? Tais questões devem ser entendidas com a progressão natural da solução do entendimento entre os desafios ambientais e as competências humanas como produtos da evolução cultural.

As capacidades humanas podem ser observadas como um padrão geral de adaptação para aprendizagem em ambientes que variam. Aqui se encontra um mistério evolucionário: a ampla vocação para se adaptar e o aparente projeto de sua singularidade.

As adaptações comportamentais são particulares em humanos. A variedade ambiental é a prova da capacidade humana em sobreviver e promover “novidades”: forrageamento, a busca e a exploração de recursos alimentares, horticultura tropical e pastoralismo no deserto, arte e religião, parecem o sucesso da espécie humana, mas isso somente acontece quando há aprendizagem social e acúmulo de informação e instruções ao longo das gerações.

O *know-how cultural*, que se acumula ao longo de gerações e se transmite de pessoa a pessoa, está implicado, entre outras características, na imitação, mecanismo evoluído na natureza humana. Isso explica por que somos tão dependentes da cultura e como dependemos de uma informação não genética (CHUDEK; MUTHUKRISHNA; HENRICH, 2015).

Somos animais particulares porque somos uma espécie cultural evoluída, e espécie cultural evoluída implica em características fortemente moldadas pela atuação da seleção cultural (McELREATH; HENRICH, 2006) no protagonismo da imitação via aprendizado social. Isso deve ser considerado por historiadores.

O protagonismo da imitação tem nos possibilitado sobreviver como espécie, e nos permitiu e permite desenhar vocabulários de dança, entre tantas outras coisas. Copiamos novos comportamentos ao observar os outros (PAGEL, 2012).

Assim, uma explicação evolutiva nos reinsere no comportamento de uma espécie cultural; e no ponto em que tal comportamento transmitido se acumula o suficiente para ser mais complexo e adequadamente adaptado ou mal adaptado do que qualquer coisa que um único indivíduo, sozinho, poderia conceber em sua vida.

Esse entendimento altera qualquer protagonismo de um único indivíduo e nos obriga, em primeiro lugar, a prescrutar determinado padrão histórico que insiste em permanecer e, em segundo lugar, a padronagem que se dissolveu por ação da seleção cultural; o que viceja em continuidade ao que parece ter desaparecido seja por meio de restrições genéticas e ambientais, no caso da teoria gene-cultura, e fluxo de regras e instruções sem o papel do hospedeiro.

7. Considerações finais

É árduo e dificultoso carregar áreas diversas para se tratar de fenômenos tidos como “únicos”. A dificuldade está justamente no entendimento da história como o lugar de série de eventos cuja particularidade não é “repetível”. Os modelos evolucionistas desafiam esse entendimento ao ampliar o campo de origem e formação do que se denomina como cultura.

A adesão a um dos modelos pode permitir uma expansão nas análises históricas e na produção cênica do comportamento de dança. Como não há uma dança, mas danças que necessitam de participação e danças feitas para serem

observáveis precisamos de um modelo evolucionista para abranger as camadas que as formatam; ou dentro genericamente da produção simbólica de determinado agrupamento social ou como fios informacionais que desafiam a infosfera em sua generalidade.

Os valores, crenças, atitudes, comportamento, não são “outra” coisa do produto artístico em dança. São a coisa que os move. Como produto da cultura, experimenta rumo exponencial nos parâmetros de singularidades fincadas no desatino da evolução cultural.

Mas a pergunta chave é: por que a enormidade de pesquisadores tão atenciosos com a cultura humana, especialmente os historiadores, exclui e ignora os processos darwinianos para explanar sobre o quantitativo das “invenções”? A resposta de Daniel C. Dennett parece ir de encontro a essa resistência, a de que a operação *stricto sensu* dos cérebros humanos é suficiente para explicar o trabalho dessa operação na cultura (DENNETT, 2021).

Marcos Bragato
UFRN/RN

marcos.bragato@ufrn.br

Professor associado e Vice-Coordenador do Curso Licenciatura em Dança do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Referências

BOYD, Robert; RICHERSON, Peter J. RICHERSON, Peter. J; BOYD, Robert (2010) The Darwinian theory of human cultural evolution and gene-culture coevolution. Chapter 20 in **Evolution Since Darwin: The First 150 Years**. M.A. Bell, D.J. Futuyma, W.F. Eanes, and J.S. Levinton, (eds.) Sinauer, pp. 561-588.

_____. How microevolutionary processes give rise to history. In: NITECKI, Matthew H.; NITECKI, Doris V., **History and Evolution**. New York: State University of New York Press, 1992, p. 179 – 209.

CARROLL, Joseph. Reading Human Nature: Literary Darwinism. In: **Theory and Practice**, Albany: State University of New York Press, 2011.

CHUDEK, Maciej; MUTHUKRISHNA, Michael; HENRICH, Joe. Cultural Evolution. In: BUSS, David, **The Handbook of Evolutionary Psychology**. Volume 2 Integrations. Hoboken, New Jersey: Wiley, 2015. p. 749 – 769.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies: e a seleção natural**. São Paulo: Madras, 2011.

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. Tradução de Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DENNETT, Daniel C. Cultural Evolution and Generalized Darwinism: Theory and Applications, Editor's foreword to Special Issue of **American Philosophical Quarterly**, " Vol. 58, No. 1, January 2021, p. 1-6.

1888

- _____. **Quebrando o Encanto: A religião como fenômeno natural.** Tradução de Helena Londres. São Paulo: Editora Globo, 2006
- HENRICH, Joseph; GIL-WHITE, Francisco. The Evolution of Prestige Freely conferred deference as a mechanism for enhancing the benefits of cultural transmission. **Evolution and Human Behavior**, 22, 2001, p. 165 – 196.
- HENRICH, Joseph; McELREATH, Richard. The Evolution of Cultural Evolution **Evolutionary Anthropology** 12: 2003, p. 123–135.
- INGOLD, Tim. On the Distinction between Evolution and History. **Social Evolution & History**, Vol. 1 No. 1, July 2002. p. 5–24.
- LINQUIST, Stefan. Introduction. The Evolution of Culture. **Ashgate Series in Evolutionary Thought: The Evolution of Culture**, Ed. Stefan Linquist. Surrey/England: Ashgate Press, 2010.
- CAVALLI-SFORSA, Luigi Luca; FELDMAN, Marcus W. Transmission Cultural and Evolution: A Quantitative Approach. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- LUMSDEN, Charles . Evolving Creative Minds IV, 1999. Disponível em: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2768/1.html> Acesso em: 14.05.2021.
- LUMSDEN, Charles J; WILSON, Edward O. **Genes, Mind, and Culture: The Coevolutionary Process.** Cambridge, MA: Harvard University Press., 1981.
- MAMELI, Matteo; STERELNY, Kim. Cultural Evolution. **Routledge Encyclopedia of Philosophy**, 2009.
- McELREATH, Richard; HENRICH, Joseph. Modeling Cultural Evolution. In: DUNBAR, Robin; BARRET, Louise (editores). **Oxford Handbook of Evolutionary Psychology**, 2006.
- MAYR, Ernst. **Biologia, Ciência Única: Reflexões sobre a autonomia de uma disciplina científica.** Tradução de Marcelo Leite. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- PAGEL, Mark. Adapted to culture. **NATURE**, February, VOL 482, 2012. p. 297.
- RICHERSON, Peter. J; BOYD, Robert (2010) The Darwinian theory of human cultural evolution and gene-culture coevolution. Chapter 20 in **Evolution Since Darwin: The First 150 Years.** M.A. Bell, D.J. Futuyma, W.F. Eanes, and J.S. Levinton, (eds.) Sinauer, 2010, p. 561-588.
- ROGERS, Deborah S.; EHRLICH, Paul R. Natural selection and cultural rates of change. **Proc Natl Acad Sci U S A**. 2008 Mar 4;105(9):3416-20.
- SACHS. Curt. **World History of the Dance.** New York: W. W. Norton Publishers, 1937.
- WHITE, Leslie A.; DILLINGHAM, Beth. **O Conceito de Cultura.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- WHITEN, Andrew; HINDE, Robert A.; LALAND, Kevin N.; STRINGER, Christopher B. Introduction Culture evolves. **Phil. Trans. R. Soc. B** 366, 2011. p. 938–948.
- WILSON, Edward. **A Consilience: the unity of knowledge.** New York: Vintage Books, A Division of Random House Inc., 1999.

Habitante-criadora: Uma invenção poética em construção

Mayrla Andrade Ferreira (UFPA)

Dança, memória e história

Resumo: Este artigo é uma trama da experiência sensível de uma invenção poética aqui chamada de habitante-criadora, que se volta para cidade que habitamos no ato de investigar como os saberes e as práticas cotidianas constroem uma experiência em dança na cidade de Ananindeua, no estado do Pará. A investigação, em construção, versa sobre caminhos e encontros de habitantes ananindeuenses, detentores dos saberes e práticas local, em suas invenções cotidianas, que se situam na travessia de contatos partilhados entre a água, terra e mata. O mote inicial deste trajeto está nas memórias e histórias de vida da pesquisadora como habitante-criadora local junto a outras corporeidades ananins, as quais são matéria-prima articuladora para o reconhecimento de diferentes práticas de apropriação da poética-conceito da habitante-criadora nos diversos *espaçostempos* as suas experiências sociais. O objetivo geral está no ato de investigar caminhos que desvelem o processo de construção da habitante-criadora, trazendo práticas recorrentes que servem de reflexão na criação de obras. Trazendo compreensões sobre o habitar e criar, bem como os saberes e as práticas cotidianas constituem a corporeidade do habitante da cidade de Ananindeua/PA. Tal objetivo é pertinente aos estudos do cotidiano que compreendem e enfatizam as práticas comuns desenvolvidas por “sujeitos anônimos do cotidiano”, como profundamente envolvidas nos processos culturais e político-sociais. A singularidade na descrição, sobre um grupo particular de pessoas e o significado das perspectivas imediatas que elas têm do que fazem, reafirma o pensamento etnográfico realizado nesta pesquisa qualitativa, especialmente das trajetórias relatadas em processos criativos, advindo da partilha sensível das percepções, do afeto, do aprendizado e do registro sensorial nos documentos de processo da investigação. O estudo tem seu eixo de problematização nos *saberesfazeres* de um coletivo de dança chamado Ribalta Companhia de dança, no qual a pesquisadora é fundadora e diretora artística há dezessete anos, e praticam coletivamente em suas obras, o pensamento do habitante-criador para o desenvolvimento dos seus processos criativos.

Palavras-chave: HABITANTE-CRIADORA. CORPOREIDADE. SABERESFAZERES. COTIDIANO. HABITANTES ANANINDEUENSES

1. A invenção do habitar e do habitante: introdução

Habitar a sua dança inaugura no corpo um caminho de criação. Ser e estar na cidade em suas múltiplas maneiras de saber e fazer, tendo o corpo como morada, traz um modo específico de operação, uma composição de movimentos próprios, que ao relacionar-se ao seu tempo-espaço convoca o contato com o outro,

com os trajetos, com suas histórias de vida, recriando objetos e coisas, com ações e desdobramentos em atividades cotidianas e entre as dimensões socioeconômicas, políticas e afetivas da contemporaneidade.

As singularidades que nos constituem na vida cotidiana de habitar e ser habitante de uma cidade, situa um conjunto de práticas sociais, das relações e movimentos culturais que provoca a sensação de pertencimento deste lugar, logo de uma dança própria, local. Nesse sentido qualquer ambiente da cidade pode ser, a princípio, uma habitação, pois cada canto de mundo carrega em si a possibilidade de habitar. Para Heidegger, na obra *Ser e Tempo* (2011), o habitar diz o modo como o ser revela e ocupa o mundo como um ato de autocompreensão.

Segundo Bachelard (2008), habitar é enraizamento no mundo, como a casa é o nosso primeiro universo dotado de lembranças afetivas e todos que ali moram devem participar ativamente da construção dos espaços de moradia. Trata-se de um espaço coletivo que os habitantes transformam continuamente e dele apropriam-se.

Todas essas maneiras de habitar convivem simultaneamente em sua complexidade e particularidade na cidade. Para Lefébvre (2001) as maneiras de habitar são distinguidas das maneiras de uso do espaço, a exemplo das formas: a) práticas espaciais: seriam o espaço concebido por nós, pelo seu uso e forma física do espaço; b) representações do espaço: todo aquele que planeja e projeta o território para os habitantes, ou seja, o administrador da cidade, urbanistas ou governantes; c) espaço de representação dos habitantes: este se opõe ao segundo, pois seria o habitar vivido pelo narrador local, pelo cidadão, pelo artista, por aqueles que produzem a cultura, a filosofia.

As relações acima mencionadas em suas práticas de corpo-espaço fazem um convite a pensar a dança contemporânea, onde habitar e os habitantes têm seus espaços de representações coimplicados com a natureza e a sua cultura, seu movimento descobre a si vivendo, no acontecimento do seu fazer, pois conhecimento e vida não se dissociam, trazendo o habitante inter-relacionado com os elementos da sua rua, do seu bairro, da sua cidade, em suas funções sociais e simbólicas para criação. Estabelecem ligações, evocam e provocam experiências, produzem e revelam os sons, tecem o chão, se equilibram e abrem campos inventivos para viver.

Habitar e habitante se encontram e constroem mundo com os outros. Maffesoli (1998a) afirma que procuramos proximidade com aqueles que nos identificamos, procuramos a companhia “daqueles que pensam e sentem como nós”. Nossas paixões, nossas repulsas, nossas convicções, nossas opiniões, nossos sentimentos, uma emoção coletiva estruturadas no cotidiano, que alcançam aderência em nossos laços sociais, permeiam os itinerários e a função de habitar.

É atravessada por esta poética de território, em que me reconheci habitante-criadora¹ e pela via da corporeidade aprendi o exercício de um mundo em movimento, ou como dizia Milton Santos, da corporeidade dos homens lentos, do sensível, “para quem as imagens são miragens, não podem, por muito tempo estar em fase com algum imaginário perverso e acabam descobrindo suas fabulações” (SANTOS, 1996, p. 261). São como estes homens lentos que caminho, ao encontro de reconhecer a dança na contemporaneidade que em mim habita.

2. O cotidiano no diálogo do habitante-criador em dança

Homens e mulheres, nas construções de ações, gestos e costumes, refletem o conjunto de sujeitos que o habitam, o seu coletivo. Suas atividades diárias se conectam com a *práxis* humana do viver em comunidade, se relacionam e absorvem conteúdo com o outro e de outros, homens e mulheres são os grandes construtores singulares das gestualidades cotidianas.

A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias (HELLER, 2008, p.35).

Pensar no cotidiano com todos os sentidos, como afirma Heller, é pensar na história de conflitos, solidariedades, negociações, alianças e todas as transformações ao entorno, de objetos e maneiras, em prol de usos e benefícios, além de questões específicas de sua sobrevivência que permitem a realização de um conjunto de atividades que o caracteriza.

¹ Habitante-criadora foi um conceito desenvolvido pela pesquisadora durante o mestrado em artes na Universidade Federal do Pará, entre os anos de 2010 a 2012, para designar todos que são filhos da terra local, nela habitam e (re)criam seus modos de viver. A dissertação intitulada *Da casa de contato à dramaturgia do contato: experimentações e reflexões na casa ribalta* (FERREIRA, 2012).

Há uma articulação da vida cotidiana e a dança, bem como, entre saberes, fazeres e sabores de uma cidade com fisionomia própria, e de formas que apelam aos sentidos, seja por via da imaginação criadora ou da realidade de uma poética da existência, que em mim desvela a habitante-criadora nortista e amazônida em permanente descoberta de sua dança, como uma assinatura corporal.

Este conjunto de acontecimentos ao qual atribuímos determinados sentidos, chamam para uma escavação de movimentos próprios, uma invenção de caminhos e outros ciclos que convocam a memória do acontecimento e os sequenciam numa ordem temporal ou não, mas que sempre se atualizam a cada novo evento cotidiano, é talvez, o movimento singular do habitante na criação de sua dança. Lefebvre chama atenção para rotinas que se fundem entre os períodos, dias, anos como uma intrincada combinação corpo-espço e tempo.

O cotidiano se compõe de ciclos e entra em ciclos mais largos. Os começos são recomeços e renascimentos. Esse grande rio, o vir-a-ser heraclitiano, nos reserva surpresas. Não há nada linear. As correspondências desvendadas pelos símbolos e pelas palavras (e suas reparações) têm um alcance ontológico. Eles se fundem no ser. As horas, os dias, os meses, os anos, os períodos e os séculos se implicam (LEFÉBVRE, 1991, p. 11).

Lefebvre (1991), ao afirmar as coimplicações do tempo, neste grande rio de ciclos, nos traz a perspectiva de um cotidiano sempre aberto as relações espaço/tempo, perpassando as indissociabilidades entre as diferentes instâncias das nossas vidas, como um corpo em soma de suas complexidades em seus diferentes modos e *espaçotempos* de inserção social.

Esta combinação *espaçotempos* marca convivências partilhadas por peculiaridades significativas, cuja força está nas relações de articulação com a natureza, como se os seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano. O filósofo Bachelard (1998) relata que o espaço existe para que se possa pensar o tempo, pois a rigor não se pensa o tempo, mas se pensa *no* tempo.

Estas articulações reafirmam à noção de redes, nesse caso, redes de sujeitos, habitantes da cidade e suas maneiras de compreender seu lugar, no seu *espaçotempo*, como afirmam os autores Inês Barbosa de Oliveira e Paulo Sgarbi “a impossibilidade de localizar com precisão em uma ou outra dimensão de nós mesmos, em uma ou outra experiência vivenciada, a origem das diferentes ações

que praticamos em função dos nossos modos de compreender o mundo” (OLIVEIRA; SGARBI, 2008, p. 78).

Sobre o cotidiano, Oliveira e Sgarbi, assumem a importância da dimensão destes estudos para pensarmos a realidade social e as possibilidades emancipatórias que nela se inscrevem “[...] é o *espaçotempo* da complexidade da vida social, na qual se inscreve toda produção de conhecimento e práticas científicas, sociais, grupais, individuais [...]” (OLIVEIRA; SGARBI, 2008, p. 72).

O cotidiano emerge como sociologicamente relevante na medida em que é o espaço-tempo da realidade social, portanto onde está ocorre, se modifica, inventa seus modos de fazer, suas possibilidades de mudança. Estudar o cotidiano aparece, assim, como um eficiente, e mesmo necessário, meio para pensar a tessitura da emancipação social, aquele tipo de emancipação que não se restringe aos sujeitos individuais e à autonomia moral e intelectual individual, mas pretende ser um processo de transformação dos modos de interação entre os diferentes sujeitos, grupos, sistemas de pensamentos, de crenças e de valores, horizontalizando-os, contribuindo para a viabilidade da igualdade na diferença, de relações sociais de solidariedade, de cooperação mútua (OLIVEIRA; SGARBI, 2008, p. 85).

Refletir sobre o cotidiano como *espaçotempo* de realidades, é um meio de tecer a emancipação social em suas formas de operacionalização, ou melhor, nas “maneiras de fazer” dos sujeitos, dos modos que interagem entre si, do ambiente, de seus valores socioculturais, de diferentes crenças, políticas e imaginários.

Dispositivos presentes na vida cotidiana fazem aparecer estratégias e táticas de criação, diante do efêmero, das estruturas sociais, das intervenções, do fragmento e do múltiplo. Os relatos poéticos que vem do habitante e seu habitar oportunizam a compreensão de um desses dispositivos presentes neste estudo, da experiência do sujeito no ambiente, e perspectivas outras para o leitor numa relação dinâmica com o mundo:

...Sou moradora de Ananindeua, de altas Ananins: as árvores passam pelas minhas janelas, deu vento de abundância, a estrada de ferro é minha rua, que se estabeleceu na cidade nova, um misto de cultura cabocla e nordestina, desbravando os sentidos do (co)habitar (FERREIRA, 2012, p. 78).

Nessa permissividade ao sensível, tal interação *corpoespaço*, traz à tona o caráter corpóreo do imaginário, e nesse movimento os relatos que povoam nossas estruturas desvelam uma poética particular de habitar a cidade. Uma particularidade do cotidiano cultural está especialmente por onde se vê e se habita a cidade, pois onde para alguns a cidade começa, para outros ela termina e vice-versa, depende

do lugar de encontros em seus modos de acontecer, no lugar do aqui e agora, de reconhecimento das pluralidades de habitação.

Nesse sentido é possível compreender a gestualidade cotidiana na dança compreendendo um habitar no/do/com o corpo “[...] não somente o corpo está no espaço, mas o espaço está no corpo, enquanto um irradia e interage com o outro” (FERNANDES, 2006, p. 63). No mesmo pensar imbricado (corpo e espaço) juntos, gerando movimentos, Regina Miranda (2008) considera *corpoespaço* como unidade. Para o nosso estudo, esta unidade é como o habitar e o habitante, num ato de autocompreensão com seus modos de atravessar a cidade, e de auto nutrir das fontes que produz e partilha criações em dança.

3. Habitar e criar danças em seus próprios modos de existência

Compreender seus próprios modos de compor uma dança é como reconhecer seus modos de existir no mundo, de habitar e criar tessituras construídas no espaço/tempo. O movimento do habitante-criador traz consigo uma gestualidade de criação coletiva das cidades, e pode acontecer em praças, ruas, lajes, feiras, prédios, paredes e em tantos outros lugares coletivos de habitar. Trata-se de uma dança em conexão com a cidade, aberta a lidar com os acasos que ocorrem, e um entendimento de corpo e contemporaneidade, como a própria dança contemporânea é, provocadora de modos de criação e usos dos espaços.

É na experiência cotidiana que os acontecimentos vividos apontam instrumentais capazes de integrar os processos criativos, e o pensamento contemporâneo na dança articulando aprendizagens e sociabilidades, e envolvendo diferentes práticas de apropriação dos espaçostempos, compreendendo a singularidade dos corpos que fazem esta dança politicamente democrática em seus processos de criação, transmissão e recepção artística. Trata-se de uma dança em constante transformações.

Habitar e criar sua dança própria, não importa qual seja ela, é um processo de autoconhecimento de si mesmo, de agir e pensar na vida como produtora de pulsões, onde cada processo criativo de uma nova obra torna-se também uma coleta de dados sensorial e material no campo onde habita, permitindo uma expressão mais real do lugar vivenciado e leituras de atuação na cidade, natural, social e imaginária. O historiador e filósofo Michel de Certeau (2014) nos

aproxima desses caminhos ao enfatizar “modos de fazer cotidiano” dos sujeitos locais, reconhecendo que nas práticas cotidianas dos homens comuns está a criatividade humana.

[...] passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses “reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas “não tem nenhum receptáculo físico”. Elas não se localizam, mas são elas que especializam. (CERTEAU, 2014, p. 163).

Os passos dos habitantes-criadores efetivam os espaços de abordagem destes escritos, tecendo relatos como redes de conhecimento, e experienciando os saberes e práticas ordinárias no desenho da paisagem da cidade, uma “paisagem que é memória e palimpsesto” (CERTEAU, 2014, p. 35).

Foi observando, caminhando e convivendo com gente/tempo/lugar, que as ações e reflexões foram sendo apreendidas pela experiência com a minha cidade de origem, nortista, amazônica, em seus rios e ruas, florestas, práticas de cura e sobrevivência, trabalhos artesanais, economias solidárias, dentre tantas outras dinâmicas de resistência produzidas com a vida social cotidiana das ilhas e bairros de Ananindeua no estado do Pará.

O fluxo da experiência cotidiana guiando o pensamento em dança contemporânea, não nos permite estabelecer leis definitivas, mas caminhos ziguezagueantes, e entre eles os seus encontros com muitos sujeitos e suas maneiras de ser/estar/ver mundos em seus locais de origem, contribuindo com vários desdobramentos das ações e delimitações no foco das vozes desta pesquisa, o protagonista da cena: o habitante-criador.

É nesse modo de existência que hoje encontro minha dança, através dos habitantes-criadores que junto a mim, envergam andanças como narradores Ananindeuenses, cidade onde habitamos e partilhamos dança coletivamente, lançando fios de diversas camadas: uns despertam paisagens n’água, vibraram os olhos no balanço da maresia, e seguem suas danças em águas correntes, são aqui os habitantes ribeirinhos da região insular da cidade, e outros permaneceram vestidos com a pele das terras e das matas, permitindo serem vistos por sua carne e sua alma de fluxos entre esses saberes, entrelaçando ritmos onde a terra encontrava a sua liquidez barrosa, são os habitantes urbanos, dos bairros Ananins.

Assim um caminho pulsante de relatos do habitar e criar em rios de fluxo contínuo, espalhando sementes pela região insular e nos caminhos das matas e dos

bairros, partilhando informações sobre os sujeitos habitantes, é onde encontro minha dança na contemporaneidade, do pensamento próprio que parte do corpo, ancorada na experiência que ele vive, das constituintes e instrumentalizações que o corpo acredita.

Nesse percurso de conexões, que vai ao encontro das subjetividades dos sujeitos e a nossa própria, os relatos dos meus parceiros de dança, habitantes Ananindeuenses, apresentam-se como uma escrita do corpo, de fazer-se existir com sentido de verdade, por meio de diálogos, entrevistas informais, ocorridas geralmente no barco, na grama, na rua, no trapiche, caminhando no campo, na sala, debaixo das árvores e em todos os espaços que estabelecem um significado cultural e social de estarmos na cidade e nos territorializarmos dela. Como nas palavras de Henri Lefebvre (1991) ao afirmar que o cotidiano é o próprio modo como se organiza a existência social, pois

[...] as relações sociais inerentes a uma sociedade se mantêm. Elas são produzidas num movimento complexo [...] Esse movimento não se desenvolve nas altas esferas da sociedade: o Estado, a ciência, a “cultura”. É na vida cotidiana que se situa o núcleo racional, o centro real das práxis (LEFÉBVRE, 1991, p. 37-38).

No movimento de relações em que homem é natureza, é possível efetivar na *práxis* teórica/metodológica, conferindo ao percurso de criação de uma obra em dança, um *ethos* próximo ao ritmo de vida dos habitantes. O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral, estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete (GEERTZ, 1985, p.143).

O trajeto de estudos desta poética do habitante-criador, está se constituindo como um *ethos* amazônico, que é a própria fonte de relações com a minha cidade ananin, com a natureza, com outros caminhantes, mas especialmente comigo mesma. Para tal, a pesquisa é contínua, qualitativa participante, me permitindo escutar vozes, compreender pensamentos, expressividades gestuais e faciais e especialmente relatos locais.

A pesquisa qualitativa leva em consideração que os pontos de vista e as práticas no campo são diferentes devido as diversas perspectivas e contextos sociais a eles relacionados. De modo diferente da pesquisa quantitativa, os métodos qualitativos consideram a comunicação do pesquisador em campo como parte explícita da produção de conhecimento, em vez de simplesmente encará-la como uma variável a interferir no processo. A subjetividade do pesquisador, bem como daqueles que estão sendo estudados, tornam-se

parte do processo de pesquisa. As reflexões dos pesquisadores sobre suas próprias atitudes e observações em campo, suas impressões, irritações, sentimentos, etc., tornam-se dados em si mesmos, constituindo parte da interpretação e são, portanto, documentadas em diários de pesquisa ou em protocolos de contexto (FLICK, 2009, p. 25).

Vale ressaltar que criar danças em seus próprios modos de saber e fazer, exigem modos de abordar e um sistema de pensamento que está no seu entorno onde o habitante-criador precisa estar aberto a esta escuta de acordo com cada novo processo.

Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas para depois voltarem a ser palavras, por exemplo (SALLES, 2009, p. 119).

Os registros de um processo criativo em dança se conjugam em diversidades cada vez mais ampla pelos caminhos de movimentos percorridos, de escuta e experimentações, metodologicamente tecidos em encontros com os sujeitos habitantes-criadores, considerando a própria vivência advinda do corpo como propôs Jorge Larossa-Bondía ao referir-se a experiência como sendo o que nos passa, ou nos acontece, ou nos toca, como afirma o autor:

Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (LAROSSA-BONDÍA, 2002, p. 21).

Usando como instrumento de reflexão a chamada *ritmanálise*, trabalhada por Gaston Bachelard (1936) na obra *a dialética da duração*, considerando a análise do ritmo não apenas uma questão estética, mas engajadas nas relações existenciais com o tempo, e mais tarde, a ritmanálise foi desenvolvida por Henri Lefévre (1992) com o enfoque do tempo no espaço e as necessidades de refletir a sua relação com o corpóreo, o ruído, ao sensível e concreto.

A ritmanálise foi reconhecida ao longo desse estudo na escuta das paisagens sonoras como mais um aspecto das corporeidades relacionais do habitante ananin, permitindo a experiência do ritmo a seu tempo, possibilitando os modos de ser, ir e vir em seu ritmo.

Considerando a experiência do espaço de campo, especialmente na

região das ilhas ananin, a análise do ritmo atinge seu valor prático, na compreensão das alterações no cotidiano próprio da região estudada, a exemplo do tempo da maré que determina nos horários, nos transportes, no dia e na noite, bem como o período de eventos nas ilhas e as estações que transformam a fração do dia do ribeirinho.

O conhecimento do ritmo da natureza influenciava diretamente no percurso do barco que nos levava ao espaço escolar, lugar de encontro da maioria das crianças de todas as ilhas de Ananindeua, o tempo de percurso durava entre quarenta e cinco minutos a uma hora e quinze minutos dependendo das condições climáticas e logísticas do transporte.

O instrumento da imagem, como expressão de um processo de pesquisa em campo, auxiliou a observação e compreensão de ideias, com seu conteúdo estético, polissêmico e sobretudo de comunicação cultural e social. As imagens da paisagem ananin estão presentes o tempo todo no dia-a-dia e as diferentes maneiras de expressá-la tornam-se nossas narrativas do mundo.

As imagens geradoras que fazem parte do percurso criador, funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras das trajetórias, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente, pelo crescimento da obra. O artista mantém-se, ao longo do percurso, ligado de forma sensível ao mundo a seu redor (SALLES, 2009, p. 60).

Os registros imagéticos se desdobraram em fotografias e desenhos “que pensam”, na medida em que as ideias que nela veiculavam conseguiam nascer dentro de mim. “[...] são ideais que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia” (SAMAIN, 2012, p. 33).

A familiaridade na reidentificação das imagens dos habitantes-criadores (moradores das ilhas), dos habitantes-professores (companheiros de maré) e habitantes-ribeirinhos-crianças da escola (amigos de turma) entre outros narradores do Ananin, atuaram como produtores de conhecimento e inventores de instrumentos metodológicos desses escritos, e que advinham do ritmo de vida dos espaços e temporalidades da região insular.

Por meio dos relatos cotidianos dos Ananins acima descritos, foi possível refletir sobre a relevância profunda dos fatos observados e na compreensão de diversos aspectos da vida social, pois os relatos sempre imbricados de elementos de

mediação entre subjetividade e cultura.

Foi justamente nas narrativas que as categorias da cultura e a sociabilidade foram identificadas como centrais neste estudo e através delas o aprofundamento das reflexões nas vivências e experiências das práticas cotidianas.

Ao considerar a cultura, conforme Clifford Geertz (1989), como uma teia de significados construída pelos próprios homens, que é tanto reprodução quanto criação de sentidos, esta teia foi aqui formada por narrativas que adquiriram uma vida própria, um exercício livre de todos conteúdos materiais do coletivo, considerado por Georg Simmel (2006) ser esse o fenômeno da sociabilidade.

Tal apreensão e expressão das categorias da cultura e da sociabilidade invocaram formas de relação interativa dos grupos de habitantes (criadores, professores, crianças ribeirinhas), essas formas e fazeres cotidianos são identificados como: táticas de resistência e estratégias de sobrevivência de todos que atuam, de alguma maneira, como narradores do Ananin.

Uma invenção em rede, tecida por grupos vivos, e nesse sentido está em permanente avanço, aberta por “homens ordinários” de Certeau, que dão inventividade, e por meio deles se fez pesquisa como movimento, criando situações, escutando relatos, incorporando contextos, ativando dimensões múltiplas da cidade e da arte. Como afirma Michel de Certeau (2014, p. 189) “[...] os relatos cotidianos contam aquilo que, apesar de tudo, se pode aí fabricar e fazer, são feitura de espaço”. Lucrécia D’Aléssio Ferrara (2016), acrescenta:

Uma tese é, em primeira mão, uma descoberta da arquitetura reflexiva presente em toda investigação; logo, a ciência como atividade transforma-se na faina artística que inventa para revelar as dimensões invisíveis, incógnitas, submersas, recônditas, múltiplas, sensíveis, complexas. Ciência e arte dialogando concretamente no dia a dia de cada página que se volta nos fichamentos bibliográficos, em todo conhecimento compilado na tradução de uma hipótese, na ousadia de uma montagem metodológica, na humildade de quem desconfia do que descobriu, na segurança de poder ir além: descoberta como invenção, resposta contida na pergunta e, sobretudo, o prazer do jogo. A tese tem algo a ver com a invenção. Uma receita às avessas: a descoberta (FERRARA, 2016, p. XII).

Navegando na experiência desta criação, na convocação de comunidades e indivíduos que se inserem na coletividade que o narrador vive, foi possível reafirmar os vetores comuns da cultura e do cotidiano de saberes e práticas. um movimento ao encontro de caminhos para o reconhecimento do corpo próprio e de realização gradual e contínua das possibilidades de Pro-Vocações, Re-Voltas e Re-

Invenções de nossas histórias. E a vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico “é a verdadeira “essência” da substância social” (HELLER, 2008, p. 38).

Logo, ao descrever de que substancias socioculturais os narradores do Ananin são constituídos, a cultura e a sociabilidade sobressaltam como categorias reflexivas diante dos pontos mais fundamentais neste percurso, estabelecendo comunicações dos relacionamentos e promovendo reconhecimentos e assimetrias dentro/fora do campo pesquisado junto a vida cotidiana no mundo contemporâneo.

Os caminhos conversam e o local apesar de suas singularidades torna-se semelhante a ambientes outros, essa familiarização é um operador de aprendizagens e tem relevância para a construção de uma perspectiva de sociedade.

Numa experiência na sociedade nortista de natureza amazônica paraense que vem buscando uma coexistência afetivizada onde o conhecimento racional também se vale da sensibilidade e da imaginação. Nas práticas e saberes que existem e resistem aos Ananindeuenses, um dar e receber contínuo que estabelece as correlações (in)comuns dos Narradores do Ananin que vivem entre os caminhos da terra e as margens dos rios.

Estes percursos de espaços, vivenciados nesta primeira etapa da pesquisa, a partir de um mapeamento dos lugares e seus habitantes, diante de uma compreensão geral da cidade de Ananindeua e o encontro de seu ponto de interseção entre o insular e urbano, água e terra, em suas formas de contato, que estabeleceram diversos processos no lócus deste estudo.

Essas, e outras práticas específicas da vida cotidiana Ananindeuense, sempre estiveram estreitamente relacionadas à convivência com a dinâmica da natureza, com uma diversidade de movimentos que o homem realiza com a terra, o rio, o fruto, o vento e suas múltiplas obras com a biodiversidade.

Viver e perceber a diversidade na Amazônia é confrontar-se com diferentes condições de vida locais, de saberes, de valores, de práticas sociais e educativas, bem como de uma variedade de pessoas que convivem em diferentes comunidades como: ribeirinhos, pescadores, povos indígenas, quilombolas, assentados, atingidos por barragens e citadinos – populações amazônicas (urbanas e periféricas), para citar algumas. Populações que compõem diferentes matrizes étnicas e religiosas, com diversos valores e modos de vida, e interação com a

biodiversidade dos ecossistemas aquáticos e terrestres da Amazônia (COELHO; SANTOS; SILVA, 2015, p. 23).

As populações amazônicas, citadas pelas professoras de História Social da Amazônia Wilma de Nazaré Baia Coelho, Raquel de Amorim dos Santos e Rosângela Maria de Nazaré Barbosa e Silva (2015), abriram inúmeras travessias como: estradas, bairros, vilas, casas flutuantes, revelando caminhos e caminhantes de uma cidade de símbolos, códigos e crenças capazes de assegurar as diversas formas de vida e (re)criar uma existência de encantos, lendas e seres míticos, concretizando suas necessidades humanas, intelectuais, espirituais e as contradições que lhe são inerentes.

Este coletivo de símbolos e códigos estão diretamente relacionados com o sentido de perceber, de compreender, de abrir os sentidos para as cidades de natureza amazônica e de como são apreendidas por seus habitantes ao agregar os elementos da cultura local na imagem de suas paisagens e corporeidades que conseqüentemente criam um *ethos* poético e social.

Nesse sentido, o *ethos* é coletivo, lendo-se no diálogo do outro, como coletividade, que se torna identificador ao sujeito do lugar, o habitante Ananin, que assim estende e liberta sua personalidade. “[...] ultrapassando o patamar sensível dos sentidos, o homem constrói as suas paisagens modelando, cenarizando a realidade no seu devaneio, geografizando seus sonhos” (LOUREIRO, 1995, p. 155).

O habitante na construção de suas paisagens, produz relatos desses acontecimentos vividos pelos corpos, e por sua própria natureza, movimentos constroem relatos internos, históricos, memoriais, e também surgem relatos narrativos que acompanham os narradores do Ananin no próprio reconhecimento e identificações de suas corporeidades constituintes de sujeito Amazônida.

O traçado das ruas, as configurações das habitações, o corpo ordinário, vivido, narrado na experiência de um percurso dos seus atores, tanto aqueles que criaram, quanto os que ainda constroem, modificaram e transformaram nossas fronteiras. Parafraseando Martin Heidegger “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram a fronteira, é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER apud BHABHA, 1998, p. 19). Homi Bhabha (1998) reforça a ideia de fronteira, como enunciativas de uma gama de vozes outras e histórias dissonantes, até dissidentes.

[...] a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando: “sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa (BHABHA, 1998, p. 25).

Habitar a sua dança inaugura no corpo um caminho de criação. Ser e estar na cidade em suas múltiplas maneiras de saber e fazer, tendo o corpo como morada, traz um modo específico de operação, uma composição de movimentos próprios, que ao relacionar-se ao seu tempo-espaço convoca o contato com o outro, com os trajetos, com suas histórias de vida, recriando objetos e coisas, com ações e desdobramentos em atividades cotidianas e entre as dimensões socioeconômicas, políticas e afetivas da contemporaneidade.

As singularidades que nos constituem na vida cotidiana de habitar e ser habitante de uma cidade, situa um conjunto de práticas sociais, das relações e movimentos culturais que provoca a sensação de pertencimento deste lugar, logo de uma dança própria, local. Nesse sentido qualquer ambiente da cidade pode ser, a princípio, uma habitação, pois cada canto de mundo carrega em si a possibilidade de habitar. Para Heidegger, na obra *Ser e Tempo* (2011), o habitar diz o modo como o ser revela e ocupa o mundo como um ato de autocompreensão.

Segundo Bachelard (2008), habitar é enraizamento no mundo, como a casa é o nosso primeiro universo dotado de lembranças afetivas e todos que ali moram devem participar ativamente da construção dos espaços de moradia. Trata-se de um espaço coletivo que os habitantes transformam continuamente e dele apropriam-se.

Todas essas maneiras de habitar convivem simultaneamente em sua complexidade e particularidade na cidade. Para Lefévre (2001) as maneiras de habitar são distinguidas das maneiras de uso do espaço, a exemplo das formas: a) práticas espaciais: seriam o espaço concebido por nós, pelo seu uso e forma física do espaço; b) representações do espaço: todo aquele que planeja e projeta o território para os habitantes, ou seja, o administrador da cidade, urbanistas ou governantes; c) espaço de representação dos habitantes: este se opõe ao segundo, pois seria o habitar vivido pelo narrador local, pelo cidadão, pelo artista, por aqueles que produzem a cultura, a filosofia.

As relações acima mencionadas em suas práticas de corpo-espço fazem um convite a pensar a dança contemporânea da habitante, onde habitar e os habitantes têm seus espaços de representações coimplicados com a natureza e a sua cultura, seu movimento descobre a si vivendo, no acontecimento do seu fazer, pois conhecimento e vida não se dissociam, trazendo o habitante inter-relacionado com os elementos da sua rua, do seu bairro, da sua cidade, em suas funções sociais e simbólicas para criação. Estabelecem ligações, evocam e provocam experiências, produzem e revelam os sons, tecem o chão, se equilibram e abrem campos inventivos para viver.

Habitar e habitante se encontram e constroem mundo com os outros. Maffesoli (1998a) afirma que procuramos proximidade com aqueles que nos identificamos, procuramos a companhia “daqueles que pensam e sentem como nós”. Nossas paixões, nossas repulsas, nossas convicções, nossas opiniões, nossos sentimentos, uma emoção coletiva estruturadas no cotidiano, que alcançam aderência em nossos laços sociais, permeiam os itinerários e a função de habitar.

É atravessada por esta poética de território, em que me reconheci habitante-criadora² e pela via da corporeidade aprendi o exercício de um mundo em movimento, ou como dizia Milton Santos, da corporeidade dos homens lentos, do sensível, “para quem as imagens são miragens, não podem, por muito tempo estar em fase com algum imaginário perverso e acabam descobrindo suas fabulações” (SANTOS, 1996, p. 261). São como estes homens lentos que caminho, ao encontro de reconhecer a dança que em mim habita.

4. O cotidiano no diálogo do habitante-criador em dança: considerações

Homens e mulheres, nas construções de ações, gestos e costumes, refletem o conjunto de sujeitos que o habitam, o seu coletivo. Suas atividades diárias se conectam com a *práxis* humana do viver em comunidade, se relacionam e absorvem conteúdo com o outro e de outros, homens e mulheres são os grandes construtores singulares das gestualidades cotidianas.

² Habitante-criadora foi um conceito desenvolvido pela pesquisadora durante o mestrado em artes na Universidade Federal do Pará, entre os anos de 2010 a 2012, para designar todos que são filhos da terra local, nela habitam e (re)criam seus modos de viver. A dissertação intitulada *Da casa de contato à dramaturgia do contato: experimentações e reflexões na casa ribalta* (FERREIRA, 2012).

A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias (HELLER, 2008, p.35).

Pensar no cotidiano com todos os sentidos, como afirma Heller, é pensar na história de conflitos, solidariedades, negociações, alianças e todas as transformações ao entorno, de objetos e maneiras, em prol de usos e benefícios, além de questões específicas de sua sobrevivência que permitem a realização de um conjunto de atividades que o caracteriza.

Há uma articulação da vida cotidiana e a dança, bem como, entre saberes, fazeres e sabores de uma cidade com fisionomia própria, e de formas que apelam aos sentidos, seja por via da imaginação criadora ou da realidade de uma poética da existência, que em mim desvela a habitante-criadora nortista e amazônica em permanente descoberta de sua dança, como uma assinatura corporal.

Este conjunto de acontecimentos ao qual atribuímos determinados sentidos, chamam para uma escavação de movimentos próprios, uma invenção de caminhos e outros ciclos que convocam a memória do acontecimento e os sequenciam numa ordem temporal ou não, mas que sempre se atualizam a cada novo evento cotidiano, é talvez, o movimento singular do habitante na criação de sua dança. Lefebvre chama atenção para rotinas que se fundem entre os períodos, dias, anos como uma intrincada combinação corpo-espaco e tempo.

O cotidiano se compõe de ciclos e entra em ciclos mais largos. Os começos são recomeços e renascimentos. Esse grande rio, o vir-a-ser heraclitiano, nos reserva surpresas. Não há nada linear. As correspondências desvendadas pelos símbolos e pelas palavras (e suas reaparições) têm um alcance ontológico. Eles se fundem no ser. As horas, os dias, os meses, os anos, os períodos e os séculos se implicam (LEFÉBVRE, 1991, p. 11).

Lefebvre (1991), ao afirmar as coimplicações do tempo, neste grande rio de ciclos, nos traz a perspectiva de um cotidiano sempre aberto as relações espaco/tempo, perpassando as indissociabilidades entre as diferentes instâncias das nossas vidas, como um corpo em soma de suas complexidades em seus diferentes modos e *espaçostempos* de inserção social.

Esta combinação *espaçostempos* marca convivências partilhadas por peculiaridades significativas, cuja força está nas relações de articulação com a

natureza, como se os seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano. O filósofo Bachelard (1998) relata que o espaço existe para que se possa pensar o tempo, pois a rigor não se pensa o tempo, mas se pensa *no* tempo.

Estas articulações reafirmam à noção de redes, nesse caso, redes de sujeitos, habitantes da cidade e suas maneiras de compreender seu lugar, no seu *espaçotempo*, como afirmam os autores Inês Barbosa de Oliveira e Paulo Sgarbi “a impossibilidade de localizar com precisão em uma ou outra dimensão de nós mesmos, em uma ou outra experiência vivenciada, a origem das diferentes ações que praticamos em função dos nossos modos de compreender o mundo” (OLIVEIRA; SGARBI, 2008, p. 78).

Refletir sobre a habitante-criadora a partir do cotidiano como *espaçotempo* de realidades, é um meio de tecer a emancipação social em suas formas de operacionalização, ou melhor, nas “maneiras de fazer” dos sujeitos, dos modos que interagem entre si, do ambiente, de seus valores socioculturais, de diferentes crenças, políticas e imaginários na cidade onde habitamos.

A construção da habitante-criadora vem de várias ananins percorridas até aqui, que me fazem lembrar de quem sou, e a corporeidade tem sido uma das chaves para este encontro de saberes e práticas de minha habitação-criadora no mundo. As corporeidades ananin ainda estão a se reconhecer em outras dimensões, porém a escuta do corpo é uma condição de sobrevivência para o habitante ananin, elas são vividas em suas multiplicidades no movimento cotidiano. No desejo de expressar as várias vozes destes escritos que acompanham este processo, os habitantes-criadores da Ribalta Cia de dança, apresentarei depoimentos e registros de caminhos compartilhados na criação de obras e de horizontes outros do ananin ainda por vir.

Mayrla Andrade Ferreira
UFPA

mayrla@ufpa.br

É professora-pesquisadora efetiva na Escola de teatro e dança da UFPA. Doutora em Educação pela PUC/MG. Mestra em Arte e Especialista em Filosofia da Educação pela UFPA. Especialista na Metodologia Angel Vianna pela FAV/RJ. Especialista em Análise do Movimento no Sistema Laban/Bartenieff FAV/RJ. É fundadora e diretora artística da Ribalta Cia de dança (Ananindeua-PA).

Referências:

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FERREIRA, Mayrla Andrade. **Da casa de contato à dramaturgia do contato**: experimentações e reflexões na casa Ribalta. 2012. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2012. Disponível em: < www.ppgartes.propesp.ufpa.br/dissertações/2010 > Acesso em: 10 abril 2021.
- FERREIRA, Mayrla Andrade; SANTOS, Lindemberg Monteiro dos (Org.). **Habitante-criador**: processos criativos da Ribalta companhia de dança. São Paulo: Fonte editorial, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução: Márcia S. Cavalcanti. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- LEFÉBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.
- LEFÉBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998a.
- OLIVEIRA, Inês Barbosa de; SGARBI, Paulo. **Estudos do cotidiano e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996a.

Mulheres em movimento, história e autobiografia: dramaturgias encarnadas contra a tirania do silêncio

Roberta Ramos Marques (UFPE)
Maria Júlia Gusmão Costa Pereira (UFPE)

Dança, memória e história

Resumo: O trabalho consiste numa reflexão sobre os andamentos e caminhos metodológicos prático-teóricos do projeto *Mulheres e Performatividades: memória, performance e política*, desenvolvido pela pesquisadora Roberta Ramos Marques; e do projeto de Iniciação Científica *Silenciamentos Femininos: reações em memória, performance e política*, da estudante Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. A partir de conexões com nossas próprias biografias e arquivos pessoais, olhamos para acontecimentos e marcos históricos da política, a fim de construir o que chamamos, nesses projetos, de *experimento historiográfico*, cujas construções serão descritas e discutidas neste trabalho. As motivações autobiográficas e os objetos de análise dos dois projetos, são distintos, entretanto, identificamos que, em ambas as pesquisas, o que intriga no olhar para o *corpus* é justamente como elas encarnam o que Judith Butler (2020) chama de *discurso valente*, um modo de aparição (na cena política ou na cena artística de cunho político) em que as palavras não são suficientes para romper o silêncio e significar o que se experimenta corporalmente ao longo da experiência de silenciar (BENJAMIN, 2002). Conforme Butler, os corpos e suas precariedades ganham centralidade, de modo que as questões reivindicadas ou denunciadas são neles encarnadas, e observar como isso se dá em ambos os projetos é um interesse comum.

Palavras-chave: MULHERES. PERFORMANCE. DANÇA. HISTÓRIA. AUTOBIOGRAFIA.

Abstract: This work consists of a reflection on the practical-theoretical methodological paths and processes of the project “Women and Performativities: memory, performance and politics”, developed by researcher Roberta Ramos Marques, as well as the Scientific Initiation Project “Female Silences: Reagencies in Memory, Performance and Politics”, led by student Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. From connections with our own biographies and personal archives, we look at political events and historical landmarks to build what we call, in these projects, a historiographical experiment, whose constructions will be described and discussed in this work. The two projects’ autobiographical motivations and objects of analysis are distinct; yet, we identified that, what caught our eyes in the corpus of both pieces of research, is precisely how they embody what Judith Butler (2020) calls brave discourse, that is, a way of manifestation (either in the political scene or the artistic scene of a political nature) in which words are not enough to break the silence and mean what is bodily experienced throughout the experience of silencing (BENJAMIN, 2002). According to Butler, bodies and their precariousness gain centrality, so that the issues claimed or denounced are incarnated in them, and observing how this happens in both projects is a common interest.

Keywords: WOMEN. PERFORMANCE. DANCE. HISTORY. AUTOBIOGRAPHY.

A partir da compreensão de que a arte é sempre política, afetiva e contextualizada sócio-culturalmente, o norte de nossa discussão neste artigo é o diálogo entre os processos paralelos de construção dramática dos *experimentos historiográficos* que resultarão do projeto *Mulheres e Performatividades: memória, performance e política*, desenvolvido pela pesquisadora Roberta Ramos Marques, e do projeto de Iniciação Científica *Silenciamentos Femininos: reações em memória, performance e política*, da estudante Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. Apesar de serem em anos diferentes e com recortes distintos, ambas as pesquisas se articulam através do cruzamento entre autobiografia e história da dança/performance e política na América Latina, especialmente em alguns dos países afetados pelo Plano Condor, e por uma perspectiva feminista. E, ainda, é objetivo comum realizar, sob uma ótica do presente e inevitavelmente subjetiva, conexões entre nossas biografias / arquivos pessoais e o recorte histórico - marcos e acontecimentos históricos das ditaduras na América Latina - produzindo uma visão crítica e interpretativa da história.

Propomos neste artigo uma reflexão sobre os andamentos e caminhos metodológicos prático-teóricos utilizados nos projetos, que se debruçam sobre registros de atos políticos performativos realizados por mulheres, obras de dança e de performance, para gerar experimentos historiográficos através dos quais podemos rever nossa relação com a História da Dança e da performance, e com a História geral, de forma mais afetiva e corporificada, compreendendo melhor, não apenas os acontecimentos históricos, mas também a nós mesmas e nossa relação com os mesmos. Com este trabalho objetivamos discutir os processos paralelos e conjuntos de construção dramática dos nossos respectivos experimentos historiográficos, através da descrição e sistematização da metodologia utilizada; da abordagem dos caminhos para acionar os arquivos e os processos de estruturação de uma escrita poética e historiográfica ao entrelaçar histórias de mulheres e nossos corpos performativos; e a discussão de como, através desse processo, criamos pontos de conexão entre as obras e ações políticas feministas com nossas próprias histórias de vida em arquivos pessoais e coletivos.

Caminhos metodológicos práticos: aspectos gerais

As experimentações práticas que aqui discutimos se explicam por caminhos metodológicos que vêm sendo propostos por pesquisadores das áreas de Dança e estudiosos da performance, bem como, diretamente, por procedimentos de artistas que têm se interessado por trabalhar com história e memória da dança/performance. A partir da leitura e apreciação de documentos (pessoais e públicos), temos nos proposto laboratórios de improvisação e exercícios de construção de dramaturgias, que constituem material de pesquisa acerca de como construir narrativas historiográficas não convencionais, numa perspectiva de história contemporânea, que relativiza as fronteiras entre discursos historiográfico e ficcional (FABIÃO, 2012), e, sobretudo, de *prática como pesquisa* (FERNANDES, 2013; 2014), a partir da qual podemos pensar numa “escrita performativa [...] organizada pela prática, a partir da prática, em modos imprevisíveis”.

Como pesquisas prático-teóricas com interesses específicos em construir uma visão historiográfica performativa, valemo-nos de conceitos como *historiografia performativa* (FABIÃO, 2012), para a qual é fundamental o princípio de *arquivoato* - relação não objetiva entre observador / pesquisador / historiador / artista e arquivo, constituindo, desta forma, uma crítica à historiografia tradicional, que forja uma suposta neutralidade. Eleonora Fabião não expõe, entretanto, procedimentos para trabalhar com essa noção de *arquivoato*, apenas deixa evidente que, para uma escrita historiográfica performativa, a não separação entre pesquisador / observador e arquivo é fundamental e, para tal, a experiência, ou colocar-se em experiência, é central. Dessa forma, parece pertinente que a noção de *reenactment* (refazer uma ação, colocando-se novamente em uma experiência anterior e/ou do passado) possa responder como um dos meios de retomar uma experiência anterior corporalmente, a fim de construir novas hipóteses, a partir do olhar do presente. Várias pesquisas (DE LAET, 2018; BLEEKER, 2017; MARQUES E BRITTO, 2018) têm identificado o *reenactment* como uma ferramenta em que a própria dança e/ou performance pode constituir a mídia na qual se constrói conhecimento sobre memória/história da dança e da performance. Dessa forma, utilizamos procedimentos de retomada de experiências anteriores (performances e ações performativas) realizadas por mulheres, deslocando-as para outros contextos da atualidade, a fim de construir novos olhares e hipóteses, no presente, sobre tais

ações e seus contextos. Os modos de retomada de referências performáticas, bem como seu uso para a construção de dramaturgias, serão melhor abordados nos tópicos que se debruçam a cada um dos processos aqui discutidos.

Identificamos três dimensões inseparáveis articuladas em nossas experimentações práticas com relação a reativar arquivos (que chamamos de laboratórios *arquivoato*): a reativação de arquivos pessoais, para trazer à tona as questões autobiográficas que nos interessa abordar (relacionadas a nossos respectivos recortes); a reativação de arquivos de performances escolhidas; e o entrelaçamentos entre ambos, conectando essas três dimensões ao longo do processo de construção dramática de cada um dos experimentos historiográficos em jogo.

Como modo de preparação corporal para os laboratórios, na fase inicial da dimensão prática dessas pesquisas, tentamos utilizar os procedimentos do método PAC – Processo de Articulações Criativas – criado por Jane Bacon e Vida Midgelow (2015), como um método de documentar processos criativos, a partir da aproximação temporal entre escrita e experiência/laboratórios, de modo a produzir uma escrita mais encarnada. Entretanto, as dificuldades de articular os caminhos propostos pelas autoras com os nossos exercícios de *arquivoato* e a partir de outros exercícios de construção dramática baseados no teatro documental e biodrama, fizeram com nos limitássemos a utilizar apenas as duas primeiras etapas (*Abrir e Situar*)¹ do PAC.

Desde o início dessa pesquisa, e à frente da condução de metodologias performativas que conectam documentos, autobiografia, autoficção, e narrativas históricas entre as esferas privada e pública, temos contado com a colaboração de Rodrigo Dourado, diretor do grupo Teatro de Fronteira, ator e professor de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisador que vem se dedicando e se aprofundando, ao longo dos últimos anos, em pesquisas prático-teóricas e processos criativos relacionados a teatro documental e biodrama, seu papel na condução de laboratórios com a finalidade de construção dos experimentos historiográficos tem sido fundamental. Alguns exercícios experimentados foram: a *timeline*, criado pelo mesmo, em que tivemos que performar 5 momentos de nossa vida, a partir dos recortes que nos interessa abordar; o exercício de levantar

¹ As demais etapas são: *Escavar, Elevar, Anatomizar, e Externalizar*.

hipóteses a partir de fotografias (ao invés de descrevê-las ou narrá-las), que Dourado trouxe de sua experiência em uma oficina com a diretora argentina Vivi Tellas, criadora do Biodrama²; e, ainda, inúmeros exercícios (ainda em andamento) desdobrados, de modo emergente ao processo em andamento, das referências de nossos arquivos pessoais e de performances escolhidas para dialogar. Colocando em diálogo nossas autobiografias e nossos recortes históricos, todas essas experimentações com nossos arquivos têm sido determinantes para erigir nossas dramaturgias, cujos detalhamentos passaremos a tratar nos dois próximos tópicos. Por tratar de processos individuais, os referidos tópicos foram escritos em primeira pessoa do singular, referindo-se, respectivamente, às pesquisas da primeira e da segunda autora.

Essa Menina: de autoficção profética a palestra-performance-novela (em processo)

A partir da perspectiva do presente, meu recorte lança um olhar atual, crítico e performativo, a partir de uma perspectiva autobiográfica e feminista, para a década de 1970, em especial o ano de 1975 (quando nasci), em que, por um lado, inicia-se a operação Condor, por outro, é o ano em que o Congresso da ONU (realizado no México) dá ênfase aos direitos das mulheres, e diversos movimentos feministas surgem no Brasil e na América do Sul como um todo. Comparo movimentos e experiências ativistas da década de 1970 com outras recentes: como as canções de ninar do movimento de mulheres brasileiras pela creche na década de 1970; *Las madres de Mayo* (Argentina, 1977); e *Cueca sola* (Chile, 1978); com os movimentos *Marcha das Vadias* (Canadá, 2011 / Brasil, 2012); *Ni Una Menos* (Argentina, 2014); *#EleNão* (Brasil, 2018); e, ainda, com a performance *O Estuprador és tu* (Chile / vários países do mundo, 2019). Tenho a hipótese (emergente ao processo desde 2018 até o momento) de que, à medida que suas pautas voltam-se para os direitos do corpo, as ações políticas coletivas apresentam-se de modo mais encarnado (MARQUES, 2020).

A relação com o ano de nascimento e com os reflexos da ditadura sentidos pela experiência da minha mãe, como uma “mãe solo”, são os aspectos

² Segundo Dourado, o biodrama é uma espécie de subgênero do teatro documentário, criado pela diretora de teatro, Viviana Tellas, na década de 1990, baseado no compartilhamento cênico de biografias (DOURADO, 2013).

biográficos que norteiam o desejo de olhar para as ações políticas de mulheres contra políticas opressoras, em tempos distintos. Essa perspectiva e as relações que ela estabelece entre história da vida privada e o papel das mulheres na vida política pública não estavam dadas desde o início da pesquisa prática, no segundo semestre de 2018 (ainda sem o subprojeto de Pibic aqui também discutido), atrelada a um projeto de extensão, intitulado *Corpo, Arquivo, Reagências*. Esse viés surgiu e tomou corpo nas descontinuidades e retomadas desse projeto. A pesquisa vinha acontecendo por alguns meses e já com a participação de Rodrigo Dourado e colaboração, nesse primeiro momento, de Francini Barros, quando, no primeiro semestre de 2019, fiz uma interrupção para participar de uma candidatura coletiva e de esquerda à Reitoria (com estudantes e técnicos de outras unidades da instituição em que atuo). Partindo do entendimento de que uma proposta progressista que não teria grandes chances concretas assumia um gesto declarado de coragem em estabelecer um enfrentamento ao contexto então posto após as eleições de 2018, em que, entre outras arbitrariedades e desmontes de um governo misógeno, retrógrado e reacionário, em alguns estados, reitores indicados pelas respectivas comunidades acadêmicas passaram a não ser nomeados pela Presidência da República, em prol da nomeação de interventores, ferindo a autonomia universitária.

A pausa e o que a motivou oportunizou atravessamentos que redirecionaram a construção de pesquisa artística em curso através da emergência de filtros para eu focar minha história pessoal como mulher, mãe, trabalhadora, pesquisadora e artista, que não eram óbvios de antemão. Quando a pesquisa é retomada no segundo semestre de 2019, e sua dimensão prática é reiniciada em 2020 (já no contexto da Pandemia e em diálogo com o subprojeto de Pibic de Júlia), o exercício da *timeline*, por exemplo, é feito por mim sob outro recorte de acontecimentos de minha vida mais fortemente relacionados com pautas feministas, não mais (como antes) enfocando fatos que agora me pareciam periféricos (como as interrupções e retomadas da minha vida na dança e no teatro, que depois entendi que nem eram tão secundários assim).

No primeiro momento da pesquisa, Dourado havia me indagado, num determinado dia, por que, ao fazermos a leitura de três cartas trocadas entre meus pais em dias que antecederam e sucederam o dia do meu nascimento (14 de

novembro de 1975)³, meus comentários sobre atitudes, escolhas e palavras dos meus pais o levavam ter a impressão de que eu assumia uma postura muito mais condescendente com meu pai, que abriu mão de qualquer contato com as filhas após a separação de minha mãe; do que com esta, que protagonizou a nossa criação em todos os aspectos, desempenhando o papel de fato do que hoje se entende por uma “mãe solo”. A indagação de Rodrigo (que permaneceu em algum lugar de meus pensamentos como sementes em territórios erodidos, que depois germinam, brotam e florescem), a continuidade às leituras sobre a história dos feminismos na América Latina, com a pluralidade diacrônica e sincrônica de suas pautas (TELES, 1999; WOITOWICZ e PEDRO, 2009; PAULA, 2016) e a interlocução com os temas do silêncio e do silenciamento femininos (LORDE, 2019; TIBURI, 2020; BENJAMIN, 2002), propostos por Júlia em sua pesquisa, concorreram para que eu fosse conduzida a uma reviravolta. Passei a olhar para os documentos de meu arquivo pessoal com outra lente e, por fim, compreender a condição da minha mãe e a minha própria história (como filha dessa mãe solo) a partir de um escopo feminista.

O primeiro exercício da *timeline* envolvia episódios em minha vida de interrupção e retomada das aulas de dança, e de cursos e experiências profissionais em teatro. Como não havia nenhuma pretensão nesse primeiro exercício proposto por Rodrigo Dourado de que alguma dramaturgia sequer se esboçasse dali, a escolha foi norteadada pelo meu interesse inicial de contar um pouco de minha trajetória artística, ainda que descontínua. Esse primeiro experimento foi estruturado a partir da minha relação com 5 espelhos diante dos quais eu contava e performava, de forma não linear, 5 momentos dessa história descontinuada. Em uma dessas fases, apresentava o meu gosto pela escrita desde a infância e, aos 9 anos, uma pequena peça de teatro que escrevi em minhas férias em São Luís, para encenar com minha tia mais velha, atriz, e minha avó, que muito estimulava os filhos à carreira artística. O nome da peça era *Essa Menina* e seu tema era sobre uma moça que insistia em procurar um namorado ou amante que a desvalorizava, maltratava e traía. Em meu exercício àquela altura apresentei esse documento refletindo que

³ Em 1975, meus pais moravam em São Paulo, onde moramos antes de irmos para o Recife nos meus quase 2 anos de idade, porém, minha mãe viajou para São Luís do Maranhão para ter seu parto perto de suas irmãs e sua mãe, passando nesta cidade 1 mês, de forma que meu pai não estava presente em meu nascimento. As cartas a que me refiro são datadas em 09 de novembro de 1975 (do meu pai para a minha mãe); 22 de novembro de 1975 (da minha mãe ao meu pai); e 27 de novembro de 1975 (do meu pai para minha mãe).

então percebia que era a dramaturgia de uma vida que estava em jogo, pois dava pistas de um futuro de teimosia em amores errados, vários casamentos. Desde esse momento, Dourado identificava uma chave para o trabalho, que eu não conseguia ver, ao ponto de arriscar, com certo humor, que o título da peça já deveria ser escolhido para intitular o experimento historiográfico. Àquele momento não levei a sério, pois não conseguia vislumbrar uma série de conexões e possibilidades de estruturação dramática que adviriam daquela escrita ingênua e simplória, apesar de minha familiaridade com o teatro⁴ refletir-se no fato de que o texto apresentava até didascálias (as famosas rubricas indicativas para a encenação).

Com a pausa e os atravessamentos mencionados acima, a reelaboração da linha do tempo foi feita sob o recorte dos “acidentes de percurso”, por assim dizer, relacionados ao corpo de uma menina e posterior mulher: expectativas em torno de meu nascimento; separações; abusos; aborto improvisado. Das cartas trocadas entre meus pais, mencionadas anteriormente, revela-se a expectativa, sobretudo de meu pai, de que eu nascesse Vladimir (em homenagem ao Lenin). Nascida menina, o nome, ainda não escolhido, ficou a cargo de minha mãe, que imputou a tarefa de escolher entre dois nomes (Roberta ou Fernanda) à minha irmã mais velha. Indagando, finalmente, qual teria sido a motivação para a opção que foi a escolhida, minha mãe me explicou que Roberta era o nome de uma personagem da Sandra Bréa numa telenovela que passava em 1975. Apesar de não assistir à novela, a personagem chamava sua atenção por ser moderna, avançada para a época, além de ela achar o nome bonito, apesar de estranho e forte. Em minhas buscas, descobri que se tratava da telenovela Escalada, passada em diferentes momentos históricos do país: época do café; no período da construção de Brasília; depois, década de 1960; e, finalmente, no próprio ano de 1975.

Em 2020, pesquisando um pouco mais, encontrei um podcast a respeito dos 45 anos dessa novela, com uma análise a respeito de sua importância, pelos períodos históricos enfocados, os impasses com a censura para inserção de partes políticas, e, por fim, a importância que a novela também teve de acender o debate sobre o tema do divórcio, que ainda não era uma realidade jurídica no país. E não à

⁴ Àquele altura, em 1985, eu costumava acompanhar os ensaios de minha mãe, Ana Maria Ramos, que havia retomado a sua carreira de atriz (que se iniciou aos 10 anos mas que interrompeu quando casou com meu pai) no ano anterior, 1984, fazendo parte do elenco da Peça *O Peru*, de Georges Feydeau, traduzida e dirigida por Luís de Lima, numa montagem realizada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Cf: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento511271/o-peru>>.

toa a década de 1980, com os desdobramentos do movimento feminista que iniciara oficialmente, inclusive, no ano de 1975 no país, registrou muitas separações de casais, ainda que ainda por desquite e litigioso, como o foi o da minha mãe e meu pai. A personagem que deu origem a meu nome era uma ponta, mas foi, na trama, um estopim para a separação do protagonista do enredo. Pela importância dessa novela na história da escolha de meu nome e pelo seu interesse para uma abertura de questões mais abrangentes da história do Brasil, comecei a nomear (provisoriamente) o meu trabalho, ao longo de alguns exercícios de *Escalada Sola*, em alusão, à novela e, ainda, à ação da Cueca Sola, no Chile, em que as mulheres da AFFD foram às ruas dançar, sozinhas, uma dança de par, como forma de protesto, pelo desaparecimento de seus maridos ou outros parentes. Conforme Villaroel e Jara (2014, p. 151, tradução livre), “[...] presença e ausência não podem conceber-se como oposição em La Cueca Sola, são parte do mesmo acontecimento”. A imagem das mulheres dançando com fotos dos seus desaparecidos dá acesso a uma presença perdida, ao mesmo tempo que suspende a ausência. Conserva a recordação através da dança a dois, mas também projeta simbolicamente o combate ao desaparecimento. Minha alusão era motivada pelo fato de meu pai ter desaparecido antes de morrer: “[...] o fim dos homens não é a morte, mas sim o desaparecimento” (SÁNCHEZ-BIOSCA apud SILVA, 2017 pos. 2903). A partir do presente, consigo entender que, a despeito de meu pai não ter sido um desaparecido político no sentido estrito, mas desapareceu várias vezes antes de morrer, e, portanto, teve fim, para nós, antes mesmo de sua morte, Essa foi a sua forma de lidar com os traumas e frustrações de tantos que foram à clandestinidade⁵ na ditadura do Brasil, e que não “caíram”, mas que sofreram a ressaca de não fazer uma revolução. De auto abandono, vazio e uma úlcera, morreu meu pai em 1988, apenas 3 anos após a redemocratização do país.

Provocado pelo meu interesse insistente pela referência de *Escalada*, em um dos dias de trabalho já de 2021, Dourado levantou a hipótese de estruturarmos minha palestra-performance como uma novela, mas que se chamaria *Essa Menina* (como minha peça), desafiando-me a performar, num próximo encontro, o que seria o primeiro capítulo dessa novela. O desafio disparou em mim o interesse por uma organização em décadas a partir de 1975, mas o exercício que apresentei ainda era

⁵ Meu pai e minha mãe foram da Ação Popular e ficaram na clandestinidade em mais de um momento, como muitos ativistas àquela época.

tímido, um vídeo com uma dança de um tango solo e exercícios com meu nome, que experimentara numa oficina de teatro documental, intitulada *Presença da Memória: arquivos e vozes*, com a diretora portuguesa Joana Craveiro. Dourado, então, pediu-me que focasse na estrutura de minha pequena peça escrita na infância e que a imaginasse ambientada na minha primeira década (1975 a 1985) nesse capítulo um, de forma que cada capítulo, dedicado a uma nova década, pudesse ser pensado a partir da estrutura desta peça e caracterizado por cada década de minha vida.

Movida por essa proposta de construir uma palestra-performance-novela em que uma história comum seria contada a partir de dentro (ARFUCH, 2013), uma questão se colocou para mim como novo desafio: como estabelecer diferenças entre um ethos das memórias e passados escavados de minha autobiografia e um outro que discute as conexões de ecos coletivos nessas histórias? Então se apontou o interesse de entender melhor como funciona o recurso do distanciamento, usado no teatro épico de Bertolt Brecht, que converte o ato demonstrativo em ato artístico, substituindo o ilusionismo pela operação de indicar que algo é ensaiado (BRECHT, 2019). Dada a coerência de lançar mão de um dispositivo cujo objetivo, através de uma postura política de assombro, é desnaturalizar crenças acomodadas, acordamos, na pesquisa, que a peça *Essa Menina* será a estrutura a ser colocada, como objeto de distanciamento, a partir da inserção de comentários, documentos, memórias e conexões que verticalizam para histórias mais amplas, como história do feminismo, e suas pautas, no Brasil e demais países vítimas do Plano Condor; história da música popular; a luta das mulheres por espaços para pautas relacionadas à sua condição nos movimentos de esquerda; censura, legislação sobre divórcio no país, etc.

A partir desse entendimento, um novo exercício com o primeiro capítulo da palestra-performance-novela foi apresentado, lançando mão documentos e objetos do arquivo pessoal, tais como gravações antigas de minha avó tocando piano, músicas que eu ouvia quando criança, desenhos, cartas, roupas, fotografias, um relógio de algibeira que pertenceu a meu avô; registros das ações coletivas de mulheres retomadas em minha pesquisa, notícias de jornal sobre a lenda urbana do nascimento bebê diabo em 1975; campanhas publicitárias da época; entre outros. Comentários, imagens e memórias, pessoais e coletivas, alternam-se com gravações da encenação em áudio da peça *Essa Menina*, realizadas por mim e minha mãe. A discussão após exercício nos levou a convergir na compreensão de

que chegamos à estrutura básica da palestra-performance, baseada na reencenação da peça *essa Menina* (definida por mim como minha “autoficção profética”), e que, assim como *Escalada*, será dividida em décadas (não as da história, mas da de minha vida), entretanto, com embaralhamentos entre temporalidades. A cada nova versão ou nova década, o grau de sua complexidade será aumentado, sendo vista em outras camadas, inserindo outros episódios lembrados/esquecidos, outros documentos, outros silêncios, outras percepções sobre o diálogo em jogo e o que nele é ocultado, outros agenciamentos entre temporalidades, outros entrelaçamentos entre autobiografia e histórias coletivas. No momento, o trabalho encontra-se na etapa de buscar uma versão mais burilada do primeiro capítulo, e todo o arquivo, pessoal e público, bem como aspectos a eles relacionados, que não serviram para compor o capítulo em elaboração, são endereçados ao que estamos chamando de “repositório”, que será revisitado no futuro.

Uma performance-instalação silenciosa em construção

No meu recorte específico, as experiências de auto silenciamento individual despertaram um interesse por investigar a problemática dos silêncios que permeiam a existência feminina ao longo da história - nesse caso, durante as ditaduras cívico-militares na América Latina -, compreendendo os processos e razões pelos quais acontecem, as implicações físicas, afetivas e sociais do que é tolhido às mulheres externar e quais as possíveis saídas encontradas por artistas em suas obras, especificamente na dança e na performance, para transformar esses silenciamentos em ação artística. A partir disso, o objetivo era analisar e experimentar (através da ferramenta do *reenactment*) princípios ou questões de obras de dança e performance dessas mulheres que materializaram a ruptura com o silêncio através de projetos artísticos.

Em setembro de 2019, o grupo de pesquisa *Mulheres e Performatividade: memória, performance e política* deu início a suas atividades. Desenvolvido pela professora Roberta Ramos Marques a partir de sua pesquisa pessoal, dava margem para que as alunas envolvidas trouxessem suas próprias inquietações e referências sobre os temas abordados (feminismo, performance, ditadura). A princípio, durante esse primeiro ano de pesquisa, imaginei que trabalharia ligando feminismo com

religião, inspirada em parte pelo meu nome, mas também tentando me conectar mais com minha fé católica. Grande parte disso porque o evento da minha vida que eu queria evidenciar e conectar com os temas pesquisados foi uma experiência que se passou numa Igreja, um desaparecimento de mim mesma. Ao longo do tempo, percebi que não era esse o caminho e, a partir de conversas com colegas de turma, percebi algo muito maior e comum à existência feminina: o silêncio, o auto-silenciamento individual. O silêncio foi o que desencadeou o evento da minha vida mencionado acima. Nas ditaduras, havia, através dos “desaparecimentos” físicos, o objetivo de silenciar as vozes que denunciavam a vida e os maus tratos. Comecei 2020 buscando esse novo rumo: as relações entre o silêncio e as mulheres nas ditaduras da América Latina e as formas encontradas por elas para romper (ou não) esse silêncio em performances, estabelecendo essa relação entre micro e macro, o coletivo que afeta o individual que, por sua vez, faz parte de/reflete o coletivo, uma vez que as relações de dentro/fora são fronteiras nominais, porém borradas.

Além das leituras e práticas comuns que realizamos como grupo de pesquisa, pude encontrar, através do contato com as mulheres do grupo de estudo para a criação do podcast Histórias ao Pé do Ouvido do Acervo Recordança, uma das leituras essenciais para confirmar e aprofundar meu objeto de pesquisa: a dissertação de mestrado de Olga Lamas *Movimentos do Silêncio: Uma Dança Cartográfica* (2018). No trabalho, Olga exemplifica e disserta sobre diferentes tipos de silêncio na cena, através de performances de artistas contemporâneas, um trabalho completamente conectado com o meu, porém, com o *corpus* um pouco diferente, servindo como o norte principal para várias decisões e reflexões ao longo do processo.

Outro trabalho que me norteou bastante foi o trecho “*The Metaphysics of Youth*” do livro *Selected Writings* (2002) de Walter Benjamin, no qual ele traz a ideia de “silêncio dialógico”, ligando-o diretamente a figuras femininas, como uma linguagem própria da mulher. Chegamos a este texto através do curso *Feminismo para uma nova Sociedade*, dirigido pela Márcia Tiburi (2020). A partir desses textos, busquei categorizar obras de acordo com 6 tipos de silêncio visíveis nas cenas ou na relação com o público: silenciamento, silêncio empático, silêncio antropofágico, silêncio sambaqui, silêncio woolfiano, silêncio dialógico.

Paralelamente ao aprofundamento sobre silêncios, fiz um levantamento de artistas latinoamericanas ligadas à performance/dança e que atuaram durante as

ditaduras em seus países de origem a partir do banco de dados do Itaú Cultural e da exposição *Mulheres Radicais*, organizada pela Pinacoteca de São Paulo em 2018. Aprofundi a pesquisa por nomes e obras, avaliando quais tinham mais potência sobre pedagogia da Dança, os arquivos disponíveis sobre as mesmas como material de pesquisa e as obras que dialogavam com as categorias de silêncio delimitadas e com meu arquivo pessoal (autobiografia). Com esse levantamento, selecionei, ao final, as artistas Janet Toro (Chile), Nélbã Romero (Uruguai), Marilena Ansaldi e Célia Gouveia (Brasil), com ênfase em suas respectivas obras *Dos Perguntas* (1986), *Sal-si-puedes* (1983), *Isso ou Aquilo* (1975) e *Isadora, Ventos e Vagas* (1978). Cada performance tem suas características únicas, porém, possuem um elo que as conecta: são performances criadas e executadas durante ditaduras cívico-militares, rompendo silêncios pessoais e coletivos. Cada qual reverbera de alguma forma em minha autobiografia, em minhas inquietações e meus silêncios.

A partir dessas performances e com a orientação dramatúrgica do professor Rodrigo Dourado, realizei 3 experimentos relacionando-os com minha autobiografia. O primeiro, como mencionado anteriormente, comum à minha pesquisa e à de Roberta, foi a *Timeline* autobiográfica, na qual pude selecionar, organizar e materializar momentos da minha vida que se relacionam com o silêncio. O segundo, inspirado pela performance *Dos perguntas* (1986) de Janet Toro, consistiu no uso da ferramenta *JamBoard* do *Google Meet*, na qual eu criava perguntas e Roberta, Rodrigo e Silvia Góes (artista da dança, teatro e circo, produtora cultural e pesquisadora junto com Roberta sobre performances coletivas e ditadura) respondiam com interferências visuais, textuais, rabiscos, palavras, a partir dos quais eu podia gerar novas perguntas, finalizando ao todo em 13 perguntas sobre silêncio, medo e vida. O terceiro experimento, motivado pela instalação *Sal si puedes* (1983) de Nelbia Romero, foi justamente uma instalação na qual meu corpo se invisibiliza em prol dos objetos colocados, sendo percebido apenas através da movimentação de câmera, da minha voz comentando os objetos e memórias evocadas, e de minhas mãos manipulando os elementos da instalação. Este exercício foi crucial para delimitar a estrutura do meu experimento historiográfico como performance-instalação, uma vez que mantinha um formato relativamente fragmentado mas completo, conectando os elementos, repletos de memórias pessoais com reflexões sobre os temas levantados na pesquisa.

A performance-instalação ainda está em processo, e a base teórico-prática da mesma, presente desde o início, continua gerando novas potências. Debruçar-me sobre as artistas e suas obras, suas inquietações durante um contexto, em tese diferente do atual, me leva a perceber, a partir do presente, que as questões permanecem e/ou dialogam através do tempo. Tais questões são subjetivas e portanto retomadas pois dizem respeito à humanidade e porque os problemas sociais e de outras ordens que geram as revoltas internas não foram solucionados, e alguns foram agravados. As mulheres, assim como as populações negra, indígena, LGBTQIA+, com deficiência, entre outras, permanecem na subalternidade, permanecem nas sombras e nos silêncios do que não pode, não deve, não tem como ser dito; nos corpos que encontram sua voz na materialidade do ser, no risco da própria existência. E é assim que se libertam do silêncio: nas frestas, ecoando corporalmente os ruídos da subalternidade, a poética do ser que, falando da vida, da existência, dos afetos, das memórias, é político.

Considerações Finais

As motivações autobiográficas dos dois projetos, bem como seus objetos de análise, são distintos, entretanto, ao longo das discussões teóricas acerca do silêncio, identificamos que, em ambas as pesquisas, o que intriga no olhar para ações performativas ou obras de dança e de performance é justamente como elas encarnam o que Judith Butler (2020) chama de *discurso valente*, e que consiste num modo de aparição (na cena política ou na cena artística de cunho político) em que as palavras não são suficientes para romper o silêncio e dar conta do que se experimenta corporalmente ao longo da experiência de silenciar (BENJAMIN, 2002). Conforme Butler, os corpos e suas precariedades se encontram no centro dessa aparição, de modo que as questões que se reivindicam ou se denunciam são neles encarnadas porque neles estão implicadas.

Para além disso, os elementos impulsionadores comuns de focalizar a história da dança/performance e da política a partir do filtro autobiográfico e o exercício de enxergar as implicações de histórias coletivas e individuais de mulheres em nossas próprias biografias, permitiu-nos pensar nas estratégias compartilhadas de construção de uma dramaturgia historiográfico-artística, a partir do cruzamento de arquivos pessoais e coletivos, encontrando pontos de conexão entre obras e

ações políticas feministas com nossas próprias histórias de vida, para construir nossas dramaturgias e transformar silêncio em ação (LORDE, 2019), a partir de uma perspectiva que Eleonora Fabião (2012) nomeia de *historiografia performativa*, que confere centralidade à experiência. Ainda conforme Fabião (2010), os corpos performativos que somos dão “visibilidade poética através de práticas eminentemente corpóreas ao princípio de conectividade” e “entrelaçamento” entre corpo e mundo. Configurando-se na dança, no teatro, ou na performance, o compromisso do corpo performativo consiste na “ativação crítica e política do entrelaçamento corpo-mundo” (FABIÃO, 2010, p. 26).

Como forma de encontrar ecos do mundo ou de coletividades em nossas histórias pessoais, as duas pesquisas aqui discutidas poderão ter desdobramentos futuros, junto à outra artista pesquisadora nascida em 1975, Silvia Góes, através de um projeto submetido ao Fundo de Cultura de Pernambuco, intitulado *Com-dor, mas sem medo: mulheres, memória, performance e política*. Neste, como parte do que alimentará o processo de pesquisa, bem como dos resultados desse processo, realizaremos um mapeamento de organizações feministas por diferentes macrorregiões de Pernambuco - Região Metropolitana, Zona da Mata, Agreste e Sertão -, a fim de construir uma rede de diálogo com mulheres implicadas por nosso tema.

Roberta Ramos Marques
 (UFPE)

roberta.rmarques@ufpe.br

Professora Doutora do Curso de Licenciatura em Dança da UFPE. Membro do Acervo Recordança desde 2003 e do Coletivo Lugar Comum desde 2011. Autora do livro *DESLOCAMENTOS ARMORIAIS: Reflexões sobre Política, Literatura e Dança Armoriais* (2012); organizadora e autora dos livros *ACORDES E TRAÇADOS HISTORIOGRÁFICOS: a Dança no Recife* (2016), *MOTIM: Paisagens e Memórias do Riso* (2017) e *COMUM SINGULAR: 10/12 anos de Coletivo Lugar Comum*.

Maria Júlia Gusmão Costa Pereira
 (UFPE)

jgusmao773@gmail.com

Designer pela UFPE, Licencianda em Dança na UFPE contemplada por Bolsa PIBIC em 2020-2021 com o projeto *Silenciamentos femininos: reagências em memória, performance e política* orientado pela Profa. Dra. Roberta Ramos Marques a partir do Grupo de Pesquisa *Mulheres e Performatividade: memória, performance e política* e pós-graduanda em Ensino de Ballet Clássico pela Faculdade IDE.

Referências

- ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía**: exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BACON, Jane M.; MIDGELow, Vida L. Processo de articulações criativas (PAC). In: **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 3.1: 2015** : São Paulo, 2015.
- BENJAMIN, Walter. The Metaphysics of Youth. In: **Selected Writings, volume 1**. 2002.
- BLEEKER, Maaïke. (Re)enacting thinking in movement. In: FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. New York: Oxford, 2017.
- BRECHT, Bertolt. **Pequeño órgano para el teatro**. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 2019.
- BUTLER, Judith. **Sin miedo**: formas de resistencia a la violencia de hoy. [Ebook]. Taurus, 2020.
- DE LAET, Timmy. **CORPOS CO(SE)M MEMÓRIAS: estratégias de re-enactment na dança contemporânea**. Bodies with(out) memories: strategies of re-enactments in contemporary dance. Trad. Roberta Ramos Marques; Poliana Dantas. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 9 n. 2, jul/dez 2018, p. 133 a 153. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43632>. Acesso em: 06 mar. 2019.
- DOURADO, Rodrigo. Pedagogias do espectador: uma experiência com biodrama e teatro em casa. **Repertório**, Salvador, nº 26, p.197-213, 2016.1. Disponível em: <file:///C:/Users/Roberta/Downloads/17470-61059-1-PB%20(1).pdf>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- FABIÃO, Eleonora. In: BARDAWIL, Andrea (org). **Tecido afetivo** por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010. pp. 24-26.
- _____. Performance e História: em busca de uma historiografia performativa. In: **Pelas Vias da Dúvida** – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, RJ, Livia Flores (Org.) Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2012.
- FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.
- _____. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. VIII Congresso da Abrace, Belo Horizonte, UFMG, 2014.
- LAMAS, Olga. **Movimentos do Silêncio: Uma Dança Cartográfica**. Tese de Mestrado em Dança na UFBA. Bahia, 2018.
- LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. [Ebook]. Autêntica Editora, 2019.
- Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985. In: Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em:<<https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radica-is-arte-latino-americana-1960-1985/>>.
- MARQUES, Roberta Ramos; BRITTO, Fabiana Dultra. Reagências do/no presente: Propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva. In: **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 9 jul. 2019.

MARQUES, Roberta Ramos. Com-dor, mas sem medo: mulheres, memória, performance e política. In: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta Ramos; CADÚS, Eugenia (orgs.). **Memórias e histórias das danças por vir**. Salvador; ANDA, 2020. Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, vol. 7. pp. 82-100.

PAULA, Adriana das Graças de. Os Movimentos de Mulheres na Ditadura: uma análise sobre as Mães da Praça de Maio (Argentina) e o Movimento Feminino pela Anistia (Brasil). In: **Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina**. 2016.

SILVA, Patricia Rebello da. Para a mamãe, com amor: arquivo e memória nas cartas filmadas de *A family affair*. NOVAES e CRUZ, Adelina; GRINER, Arbel; *et al.* In: Arquivos em Movimento: Seminário Internacional de Documentário de Arquivo. 1.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2017. pos. 2865-3158. [ebook].

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TIBURI, Márcia. Feminismo dialógico: notas para a fundamentação de um projeto epistemológico e ético-político. In: TIBURI, Márcia (coord.). **Curso Feminismos para uma outra sociedade**. 2020. [no prelo].

Villaroel e Jara (2014),

WOITOWICZ, Karina Janz e PEDRO, Joana Maria. O Movimento Feminista durante a ditadura militar no Brasil e no Chile: conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo. In: **Revista Espaço Plural**. Dossiê gênero, feminismo e ditaduras Ano X, n. 21, 2º. Semestre 2009, (43-55).

Pensando a formulação do repertório clássico: a política coreográfica no balé

Rousejanny da Silva Ferreira (IFG)

Dança, Memória e História

Resumo: Este texto parte dos estudos da dança e seus acionamentos à discussão do político no campo. Como recorte de escrita, aprofundo nas problemáticas, que acompanham a formulação e canonicidade do que segue vigente como repertório clássico no gênero balé, principalmente na segunda metade do século XX e início do XXI. Amparada nos pesquisadores Mark Franko (2019, 2020), Juan Vallejos (2015,2020) e Isabelle Launay (2020), adentro o terreno movediço e interessado de pessoas, instituições e contextos que desencadearam, por exemplo, no Brasil, uma dívida de fidelidade aos modos de conservar, ensinar e dançar que confirmam aproximações a modelos tidos como ideais.

Palavras-chave: BALÉ. REPERTÓRIO. CÂNONE. POLÍTICA

Abstract: This text is based on dance studies and its links to the discussion of politics in the field. As a writing cutout, I delve into the problems that accompany the formulation and canonicity of what remains valid as classical repertoire in the ballet genre, especially in the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first. Supported by the researchers Mark Franko (2019, 2020), Juan Vallejos (2015,2020) and Isabelle Launay (2020), I enter the shifting and interested terrain of people, institutions and contexts that have triggered, for example, in Brazil, a debt of fidelity to the ways of preserving, teaching and dancing that confer approximations to models taken as ideal.

Keywords: BALÉ. REPERTORY. CANON. POLITICS

O que confere o status de repertório no balé¹? Este texto parte de inquietações pessoais nutridas pela escuta repetitiva desta palavra ao longo de décadas como bailarina, professora e pesquisadora de balé. Como fantasmas que reaparecem repentinamente, no último ano tomei contato com várias leituras e escutas² sobre o assunto que, de modo descompromissado, ou em busca e outras

¹ Utilizo a palavra balé em português como um marcador territorial de língua portuguesa. No mesmo sentido, há diversas iniciativas de tradução de termos e nomenclaturas desta dança para as línguas maternas dos lugares em que ela se desenvolve.

² Meus sinceros agradecimentos ao Professor Juan Vallejos pelas provocações pautadas na disciplina *Sobre lo coreográfico: historia, política y subjetividad* ministrada em 2020/02 e que resultaram na produção deste texto. Agradeço também ao professor Rafael Guarato pelas contribuições pós apresentação desta Comunicação no Congresso da Anda.

fontes, me tomaram novamente para pergunta curiosa e pouco discutida no Brasil do que conforma o termo balé de repertório, ou que critérios são fundamentais para que um espetáculo faça parte do grupo *premium*.

Inicialmente, minhas provocações e apontamentos para um entendimento dos processos de formulação e lógicas de ação do estabelecimento do termo “balé de repertório³” partem do campo dos Estudos da Dança (*Dance Studies*) a partir de pesquisadores que têm se dedicado a investigar tramas políticas, sociais e artísticas que dialogam diretamente com minhas curiosidades emergentes sobre o balé como fenômeno complexo e transmutante que refletem a sua perpetuação ao longo dos últimos séculos. Caminhando com os pesquisadores Mark Franko (2019, 2020), Juan Vallejos (2015, 2020) e Isabelle Launay (2020), me arrisco no terreno movediço de refletir, em língua portuguesa, de que maneira a política, como uma ação dinâmica presente em todo o tecido social, traz a superfície questões que atravessam a formulação e ação do cânone na dança.

Para disparar a leitura, trago a formulação que orienta ideia de cânone na dança mencionada ao longo do texto. Parto da aproximação conceitual de Vallejos (2020) à Mark Franko, que o aponta os seguintes preceitos: procedimento a partir do qual certos autores são capazes de circular pelos grandes meios; a análise das obras destes autores pela crítica especializada; e a incorporação destas no discurso histórico da dança. Um dos principais efeitos da formulação do cânone é a exclusão de outros trabalhos, o que garante uma determinada hegemonia cultural.

1. O balé e o político: teto de vidro

De acordo com Mark Franko (2019, p. 204) “Desde o século XVII, a dança tem servido para modelar e projetar imagens da monarquia, identidade nacional, identidade de gênero, identidade racial e identidade ritualizada⁴”. Pensar a dança coadunando com estruturas de poder internas e externas é uma delimitação inicial para falar do balé enquanto gênero de dança de cênica esteticamente e estruturalmente marcada como acumulação de forças, a saber, a ideia de nação, anseios burgueses, dominação colonial, disputa entre sistemas econômicos, entre

³ Entre as obras tidas como balé de repertório, estão: Giselle, Lago dos Cisnes, Dom Quixote, Paqueta, A Bela Adormecida e Quebra Nozes.

⁴ Todas as traduções do texto foram feitas pela autora. Desde el siglo XVII, la danza ha servido para modelar y proyectar imágenes de monarquía, identidad nacional, identidad de género, identidad racial e identidad ritualizada.

tantas outras camadas. O que se lê como ponto em comum entre tantas questões que poderiam ser levantadas sobre estes aspectos, é a necessidade de compreendermos a dimensões políticas e as diferentes forças que agem entre o pessoal, o artístico e o institucional em qualquer dança. Como diz Franko (2019, p.30), “necesitamos *leer* la danza, en la misma medida en que la vemos”.

O balé, como um sistema de convenções internacionais constituído por instituições tituladas como oficiais, além de códigos, regras e tradições coreográficas, mantém, há mais de três séculos e a partir de diferentes roupagens, considerável relevância no campo da arte e do que foi configurado como dança cênica ocidental. Os rastros baléticos foram constituindo forças de constante tensão entre passado-presente pautado, entre outras pontos, na ideia do que se deveria preservar a partir de três premissas: a tradição clássica, o repertório e o oficial.

Partindo de Franko (2019), de que a dança é ideológica e implica efeitos políticos inevitáveis; e de Randy Martin (1998) que observa a interação entre política e dança a partir da capacidade de concentração de forças sociais manifestadas no corpo, traço aqui um caminho de problematização sobre processos de validação, ressonância e permanência do que está como obra de repertório que alimenta a tradição canônica. Não coloco como questão principal a força artística e importância que algumas obras de balé na grande produção institucional dessa dança, mas a operação de forças outras que conferem a validação coreográfica. Observando geograficamente, há que se questionar por que grande parte do que se constitui como repertório de primeira ordem do balé venha justamente da França, da Rússia e dos Estados Unidos e em um período muito curto e localizado, dada a dimensão secular do balé e seu avanço territorial - o que também não pode ser naturalizado - não só no continente europeu, mas consideravelmente em toda a América e alguns países do continente africano e asiático.

Neste sentido, o que formula a concepção do coreográfico como tradição que compõe o repertório está vinculado ao que Randy Martin (1998) apontou como identidade materializada através da performatividade do movimento, traduzidos como o modo como os corpos em movimento formulam forças políticas mobilizadoras que assumem a responsabilidade da cena a partir de um lugar de fala. Assim, as ideologias predominantes orientam a formulação da dança almejada a partir de tendências técnicas e sensibilidades estéticas. A elaboração de Martin pode se relacionar às questões que contribuíram para a formulação do recorte principal de

repertório do balé que tem, no coreográfico, a representação de símbolos que marcam o nacionalismo, o poder institucional, o academicismo, a remontagem, a propaganda, o registro e a propagação de discursos.

Estudos aprofundados sobre a formulação, usos e efeitos do termo repertório de dança, tem sido investigado mais recentemente pela pesquisadora francesa Isabelle Launay⁵. No entanto, no Brasil, e em língua portuguesa, tal discussão ainda é incipiente no campo acadêmico e demonstra fragilidade conceitual e contextual no recorte do balé, já que essa ideia vem sendo transmitida principalmente pela repetição de narrativas anteriores de professores e artistas que reforçaram a afirmação de modelos e exemplos coreográficos que, a priori, teriam grande relevância artística e, por isso, deveriam ser constantemente remontados. Grosso modo, o que se entende como balé de repertório em terras brasileiras está relacionado com um pequeno conjunto de espetáculos produzidos majoritariamente na França e na Rússia anteriores ao século XX, que possuem uma narrativa guiada por personagens. Os bailarinos apresentam o domínio do código de movimento estabelecido como “clássico”, a autoria coreográfica sempre é masculina e o trabalho está vinculado a alguma grande instituição de balé (estatal ou privada) como, por exemplo, American Ballet Theatre (EUA), Bolshoi (Rússia), Ópera de Paris (França), Royal Opera House (UK).

Colocando o estatuto do clássico na dança em discussão, no final do ano de 2020 a revista norte-americana *The Massachusetts Review* publicou uma coletânea de ensaios com pesquisadores que trouxeram diferentes aspectos e exemplos para o recorte. Um texto, em particular, chamado O Clássico Ofensivo (The Offending Classic) de Mark Franko, trouxe um alerta importante sobre a fragilidade da ideia de clássico no balé apontando brevemente algumas passagens da história recente que foram determinantes na aplicação comum do termo utilizado atualmente. Em um breve ensaio, o autor desmorona convicções apaixonadas sobre o que se postula de “clássico” como efeito simples e direto da glória coreográfica projetada na criação e interpretação de determinadas obras. Compartilho algumas conformações citadas por Franko, preocupando-me aqui em abrir mais camadas

⁵ Um estudo aprofundado sobre estes aspectos foi publicado pela autora no livro: *Poétiques et politiques des répertoires: Les danses d'après*, I (2017) e apresentado como conferência no Congresso da ANDA em 2019.

sobre as situações por ele expostas, construindo neste exercício investigativo, outras perguntas e hiatos que circundam o tema.

2. Juntando os pedaços

Para começar, há uma questão econômica de circulação das obras. O autor coloca o público e os patrocinadores como peças importantes no jogo de interesses que colaboram com a permanência da definição do que está como balé clássico. O público pagante acaba prezando substancialmente pelo clássico ligado à ideia de virtuosismo ou compreensão estilística do bailarino, não tendo grande importância saber a natureza histórica da coreografia ou seus processos de formulação. Isso atinge diretamente a definição dos repertórios escolhidos para remontagem das grandes companhias, que pautam seus trabalhos diante da possibilidade de projeção publicitária que a coreografia pode causar, a capacidade de grande circulação e o sucesso de público que, em obras já consolidadas, o risco de prejuízo acaba sendo minimizado. No mesmo caminho, várias companhias e eventos de balé contam com grandes financiadores, patrocínios e doadores (públicos e anônimos) que exercem influência direta na permanência do modelo vigente. Pensando pela ótica do giro de capital em torno do balé, alterar a lógica de criação de coreográfica, ou desnaturalizar os cânones já bem acomodados, seria um risco que nem todas as instituições⁶ ou companhias poderiam estar dispostas a correr, seja pelo fracasso financeiro, ou pela perda da hegemonia artística.

A segunda questão é a força conferida ao sistema de grandes estrelas solistas (*star system*) do gênero, reforçada na segunda metade do século XX e envolvendo a repatriação de bailarinos soviéticos, como Rudolf Nureyev, Mikhail Baryshnikov, Alexander Godunov, Valery Panov e Natalia Markarova. A disputa entre bloco oriental e ocidental na Guerra Fria fez do produto cultural balé uma arma ideológica⁷ no jogo pela “posse” das grandes estrelas do balé que conferiam às

⁶ Percebendo como isso acontece no Brasil, realizei uma consulta ao site da Escola Bolshoi no Brasil no dia 08 de julho de 2021 e contabilizei o total de 54 empresas patrocinadoras e apoiadoras do projeto. Ainda há um link para doações como pessoa física para valores a partir de 15 reais. Em todos os sites de festivais competitivos internacionais também há uma aba dedicada à menção dos patrocinadores, patronos e apoiadores do evento. Em particular, o site do *Prix de Lausanne* (Suíça) tem uma série de propostas de colaboração que vão desde o apoio à estrutura do evento, até o patrocínio de algum candidato da competição.

⁷ Sobre este assunto, quatro livros em língua inglesa dão dimensões da força do balé no jogo político. São eles: EZRAHI, Christina. **Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia**. Pensilvânia: University of Pittsburgh Press, 2012; KODAT, Catherine Gunther. **Don't Act, Just**

companhias e seus sistemas, uma imagem socialmente positiva da produção de arte e sucesso do sistema econômico⁸.

Com a repatriação ocidental destes bailarinos, a imprensa norte americana passou a cobrir, mais de perto, o que eles apresentavam como repertório coreográfico, as habilidades técnicas e a vida pessoal dos artistas. O artifício da propaganda local envolvia entrevistas, espetáculos de balé em rede nacional, documentários, aparições públicas e a criação de filmes que produziam uma versão da história onde o ocidente seria o lugar de acolhimento e liberdade artística para bailarinos de balé vindos da União Soviética. Documentários como Natalia Makarova - 'Ballerina', Nureyev, e o filme O Sol da Meia Noite⁹, deram uma noção dessa disputa tendo como personagem principal a vida e carreira destes bailarinos.

Uma prática comum ao momento era a exibição de trechos de coreografias desconhecidas do público ocidental até o momento, como *La Bayedére*, Dom Quixote e O Corsário em ocasiões chamadas de Noites de Gala. Franko (2020) relata que estes balés começaram a ser apresentados em noites de gala no formato de pequenas variações de solo ou *pas de deux* (coreografias de casal) que valorizavam as habilidades técnicas destes bailarinos. O sucesso das performances atiçou a curiosidade do público em saber como seriam os outros trechos da coreografia ou o trabalho completo. A partir daí, balés que eram considerados produções medianas em seus lugares de origem, passaram a fazer parte do grupo seleta de balés de repertório. Ainda citando a opinião de Franko (2020) sobre o assunto, ele destaca que, muitas vezes, esses balés só representavam a expansão do virtuosismo e não tinham nada mais a dizer, por isso, não faria sentido em tê-los como marco clássico do balé.

Dance: The Metapolitics of Cold War Culture. Nova Jersey : Rutgers University Press, 2014.; LOBENTHAL, Joel. **Alla Osipenko: Beauty and Resistance in Soviet Ballet.** Oxiônia: Oxford University Press, 2016; MCDANIEL, Cadra Peterson. **American-Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's American Premiere.** Washington: Lexington Books, 2014.

⁸ Este também não é assunto que tem sido tratado por pesquisadores brasileiros e em língua portuguesa. Encontrei algumas breves passagens em literatura nacional sobre a relação dança e Guerra Fria, mas nenhuma se debruçou profundamente sobre o período e seus impactos no balé no Brasil. Duas passagens interessantes sobre o assunto podem ser observadas no livro Ana Botafogo: na magia do palco (1993), quando a autora cita o fenômeno do filme de Barishnikov no Brasil em 1978, e a censura do espetáculo Romeu e Julieta, do Ballet Bolshoi, na TV Globo feita pela ditadura militar alegando que se tratava de “um espetáculo de comunistas, pronto para atender ao gosto subversivo” (p. 112).

⁹ Outros filmes e documentários foram feitos após os anos 2000, como O Corvo Branco, O último bailarino de Mao, Para que Giselle não morra.

Interessante notar como as noites de gala acabaram se tornando uma prática muito comum adotada por companhias, festivais e grandes escolas de balé, inclusive no Brasil. A ocasião da gala como sinônimo de um ato solene tem por função evidenciar a performance individual dos bailarinos e reverenciar versões de obras popularmente conhecidas. Desta forma, o *star system* permanece como estrutura essencial na projeção internacional das companhias e repertórios de dança que são validados constantemente pela qualidade da versão interpretada pelos solistas nas obras canônicas.

Outro ponto é a força da criação de discursos em torno do que seria a tradição do repertório a partir do reforço institucional e literário. Por mais que tenhamos diversas formulações técnicas e estéticas desta dança em relações contextuais com países europeus como Itália, Inglaterra e Rússia, foi a França que sempre se colocou, no ocidente, como protagonista no papel de guardião do balé como patrimônio coreográfico francês¹⁰ e mantido na alçada da Ópera de Paris. Franko (2020) cita uma articulação importante feita por esta instituição no início do XX, com o intuito de marcar o aniversário de cem anos de composição da obra *Giselle* como montagem referência da casa, e junto a isso, um projeto político de reavivamento do balé francês com princípios que o denotavam como a referência clássica e acadêmica para o gênero.

O projeto foi posto em ação a partir de uma pessoa central para o sucesso da empreitada: Serge Lifar¹¹, famoso principalmente por sua atuação como diretor e coreógrafo da Ópera de Paris. Lifar dança o balé *Giselle* no centenário e a partir dos contextos e interesses favoráveis no momento, encabeçou uma série de nas articulações políticas que pudessem superar as crises internas da instituição e do balé produzido por ela. Para isso, houve um incentivo maciço em livros de balé com traduções para inglês e espanhol, filmes e coreografias, afirmando o balé francês como a grande referência de dança universal e basilar, tendo Lifar e a Ópera como protagonistas do processo. Lançaram ainda o que foi chamado de “balé

¹⁰ Para saber mais sobre essa questão, consultar: VALLEJOS, Juan Ignacio. *El Cuerpo-archivo y la Ilusión de la Reconstrucción: el caso de la Consagración de la Primavera de Dominique Brun*. In: Carossi, Maria Julia (org.) **Escribir las danzas: coreografías de las ciencias sociales**. Buenos Aires: Gorla, 2015. p. 141-175.

¹¹ Sobre os arranjos políticos de Lifar com o estado Francês, o regime nazista e suas reverberações no modo de conceber balés, Mark Franko publicou em 2020 o livro *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, disponível somente em inglês.

neoclássico”, como recuperação do ideal clássico romântico que fincasse as bases da pureza do domínio técnico, as regras da dança de palco, entre outros.

Os interesses que envolvem, em diferentes tempos, a ânsia pelo protagonismo da Ópera de Paris e sua capacidade de conservar o patrimônio repertorial do balé tem sido colocado recentemente em dúvida por alguns historiadores da dança francesa. Entre eles, está Launay (2020), que trouxe dados numéricos importantes que dão a dimensão da fragilidade do que foi constituído como balé de repertório no âmbito institucional francês:

No estudo de caso do repertório da Ópera de Paris, temos que desmistificar a ideia de que esse “repertório” é muito antigo e que se transmitiu ao longo do tempo de corpos em corpos numa continuidade sem parar. O título mesmo do último livro sobre a história da Ópera de Paris (*Le Ballet de l’Opéra de Paris, trois siècles de suprématie*, 2013) deixa pensar que o repertório dessa companhia ficou sempre bem ativo e poderoso durante três séculos sem parar. Mas estudando a história desde o fim do século XVII desse repertório com os mais sérios estudos dos historiadores sobre várias épocas, podemos argumentar que a invenção do “repertório”, o gosto, o cuidado e a preocupação pelo repertório foi muito recente (dos anos 1960) e é muito restrito em termos de quantidade de obras do passado que são retomadas. É só fazer um cálculo simples: sobre mais ou menos 500 balés que foram produzidos e apresentados na Ópera de Paris desde a sua criação, só 50 delas tiveram mais de 100 apresentações, ou seja, 10%. Isso quer dizer que essa instituição tem uma memória curta das suas obras; a emergência da categoria dos “grandes balés do repertório clássico” foi inventada na Inglaterra nos anos 1930-1940 para dar um repertório legítimo ao Balé de Ninette de Valois, e designava uma seleção de poucos balés (*Giselle*, *Lago do Cisne*, *Bela Adormecida*...) (Launay, 2020, p. 28)

Launay mostra como a concepção de repertório de balé, mesmo na França, é falha, recente e pouco interessada no entendimento crítico sobre seus possíveis inícios e processos de disseminação. Neste sentido, discorro um pouco mais detalhadamente sobre o reforço deste conceito no século XX a partir das influências dos escritores de balé e suas publicações literárias.

A autoria de livros que traziam a temática balé ao longo do século XX, em grande medida, partiu de observadores apaixonados, jornalistas e críticos de arte que tinham uma relação afetiva com as instituições de balé, os bailarinos e os coreógrafos de carreira consagrada. Portanto, o que se registrou em papel, como obras relevantes e artistas que mereciam fazer parte da memória da dança, teve relação direta com o nível de interesse, relação pessoal ou admiração com o quê e como se registrava. Alguns autores deste entremeio podem ser citados, como o crítico de dança russo radicado na França, André Levinson, que no período entre guerras favoreceu a fixação do balé francês como modelo de dança acadêmica em

livros como *Les Visages de la danse* (1933) e Marie Taglioni: 1804-1884 (1930). Entre outros autores importantes estão o Serge Lifar, citado anteriormente, e que destaco o livro *Traité de danse académique* (1962); Cyril W. Beaumont com trinta e nove publicações entre autoria, co-autoria e traduções, onde destaco duas produções que se aproximam da discussão deste texto: *The Complete Book of Ballets: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries* (1937) e *Ballets Past and Present, Being a Third Supplement to the Complete Book of Ballets* (1955); e Paul Bourcier, com o livro *Histoire de la danse en Occident* (1978), traduzido para o português como *História da Dança no Ocidente* em 1987 e com reimpressões posteriores. Este breve apanhado de autores e bibliografias influenciou diretamente o pensamento moderno sobre o balé e suas obras, conferindo veracidade ao que se continuou repetindo, remontando e discursando como repertório.

Os exemplos mencionados estão repletos de tensionamentos nacionalistas, puristas e institucionais, fundamentados em marcos gloriosos que pouco interrogam ou demonstram as fontes das informações comunicadas. Elas deixam nas entrelinhas que o intuito das produções era guiado muito mais à afirmação do que já estava posto como cânone ou a criação de cânones contemporâneos a partir proximidades do autor com o que se queria registrar.

Como última questão, trago o problema que circunda o mito originalidade das coreografias de repertório. A ilusão de materializar o passado desencadeia, como aponta Vallejos (2015), uma força muito poderosa de crença do que se vê, como um transporte energético que leva os envolvidos às experiências que escapam ao real. Nas últimas décadas têm crescido significativamente o interesse por pesquisas de reconstrução de obras-arquivo do balé que Vallejos denomina como “una história capaz de reconstruir el pasado sirviéndose de los documentos” (2015, p.156).

Nesta lógica, o coreográfico revela-se como campo de disputas, interesses e posições, justamente pelo mecanismo legitimação histórica que envolve a repercussão do coreográfico e a posse de uma possível controle do verossímil. Entre as ações que tem sido realizadas neste campo, estão a publicação do livro *Two Essays on Stepanov Dance Notation* (1978) de Alexander Gorsky, que trata dos estudos de notação coreográfica desenvolvido por Vladimir Stepanov e que ajuda a interpretar os caminhos de composicionais das obras de Marius Petipa; o trabalho

do coreógrafo Alexei Ratmansky, que se firmou como um reconstrutor de balés canônicos como Lago dos Cisnes, A Bela Adormecida e Paqueta; e Pierre Lacotte, dedicado aos balés românticos.

Em relação a isso, Vallejos levanta duas hipóteses:

Uma está relacionada ao grau de legitimidade da pesquisa histórica que apoia a suposta "veracidade" da reconstrução, e a segunda está diretamente relacionada ao interesse econômico ligado aos direitos autorais da nova obra. A primeira envolve uma luta pela legitimidade científica da abordagem, e a segunda refere-se diretamente à recepção da obra e à projeção institucional e econômica da obra e de seus autores¹² (Vallejos, 2015, p.160).

Importante destacar a relação laboral destes homens com as principais companhias de balé da Europa que detém o título de oficial, como o Bolshoi e a Ópera de Paris. Os repertórios que se perpetuam pelos países em que o balé se estabeleceu como prática artística partem justamente da manutenção dos modelos estabelecidos, ou da sua modificação orientada. Isso se tornou um fator importante como orientação de remontagem destas obras-arquivo que garantem a impressão de estar próximo do ideal. Entretanto, Vallejos contesta essa versão ao dizer que "As fontes não têm a capacidade de 'revelar' o passado para nós. São construções que pressupõem uma hipótese e uma chave interpretativa, e não objetos inertes que nos informam sobre o que aconteceu"¹³ (2015, p.157).

A memória corporal dos que foram transmitindo as coreografias subverte a estaticidade do registro do coreógrafo. A exemplo temos a potência muscular, a técnica, o gosto do coreógrafo e do ensaísta, entre os pontos que alteraram significativamente estas coreografias nos últimos cem anos. Portanto, a constante reprodução de versões formuladas como cânone coreográfico está diretamente ligada ao um mecanismo de controle sobre as versões do autor ou e instituição e a fixação de estereótipos que, por muitas vezes, naturalizam comportamentos racistas, eugenistas e xenofóbicos em nome da suposta legitimidade e invariabilidade que a coreografia pode ter.

¹² Uno se relaciona con el grado de legitimidad de la investigación histórica que sustenta la supuesta "veracidad" de la reconstrucción, y el segundo, se relaciona directamente con el interés económico ligado a los derechos de autor sobre la nueva obra. El primero supone una lucha por la legitimidad científica del enfoque, y el último, se refiere directamente a la recepción del trabajo y a la proyección institucional y económica de la obra y de sus autores (Vallejos, 2015, p.160).

¹³ Las fuentes no tienen la capacidad de "revelarnos" el pasado. Son construcciones que suponen una hipótesis y una clave interpretativa, y no objetos inertes que nos informan sobre lo que sucedió.

Mark Franko (2019) lê esta configuração como dimensão política da ação expressiva, alertando para o perigo de leituras neutras ou universais da arte. Geralmente este tipo construção histórica tende a camuflar problemas profundos sobre os processos de constituição da dança e podem, ao mesmo tempo, reforçar a posição canônica de determinadas obras ou artistas da dança. O autor reflete:

O que permite que um evento de dança surja no horizonte da historicidade ou da narratividade? Qualquer discussão séria sobre a exceção desafia o próprio cânone. Desafiar a exclusividade canônica da história da dança nos força a invocar alternativas negligenciadas ou suprimidas - culturalmente, esteticamente, politicamente¹⁴ (2019, p. 216).

Desestabilizar o cânone dos repertórios de balé é uma política necessária para revelar os modos como determinadas coreografias e coreógrafos ascenderam no campo dança e se prolongam como referências tão fortes para o gênero. Um olhar mais cuidadoso para a nossa realidade latino-americana pode nos levar à reflexão sobre os motivos pelos quais os trabalhos concebidos nos nossos contextos não perduram como referência coreográfica, nem no nosso território, quiçá, internacionalmente.

Diante de todo o exposto reflito, junto Hobsbawm (2012), que a ideia de balé de repertório se aproxima do que o autor conceitua como “tradições inventadas”, ou seja, atos que pressupõe a regulação de regras, símbolos, valores e costumes que, a partir da repetição, estabelecem uma continuidade com passado. O sistema institucional do balé utiliza o artifício da história como “cimento da coesão grupal” (Hobsbawm, 2012, p. 26) que justificaria a permanência dos modos de ver e conduzir o seu estofo, reafirmando seus símbolos de tradição coreográfica, modos de ensinar, modos de compor, entre outros.

Continuar naturalizando processos de dominação que colocam o Sul Global sempre como receptor/replicador de coreografias antigas e tidas como gloriosas ao Norte Global, e a ilusão de que o que vemos e dançamos se aproxima de uma originalidade do criador, é somente o rastro de uma ilusão cega e obediente. Seria possível escapar deste círculo? Como construir outras políticas para a definição de repertório? Espaços de balé periféricos ou precarizados poderiam fomentar repertórios próprios ou desvincular-se da lógica nortecentrada? Por fim, por

¹⁴ ¿Qué permite que un acontecimiento dancístico emerja en el horizonte de la historicidad o la narratividade? Cualquier discusión seria de la excepción desafía al propio canon. Desafiar la exclusividad canónica de la historia de la danza nos obliga a invocar alternativas olvidadas o suprimidas – cultural, estética, políticamente (2019, p. 216).

quê desromantizar as estruturas hegemônicas do balé ainda se mostra tão difícil em países colonizados como o Brasil?

Autora: Rousejanny da Silva Ferreira
(IFG)
rousedance.ferreira@gmail.com

Dados curriculares: Professora da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás. Coordena os projetos de pesquisa em dança Corpo Composto e Balé do Encontro na mesma instituição. Editora-Chefe da revista científica em Artes, Incomum (IFG). Cursa Doutorado em Artes na Universidade Nacional de las Artes (UNA-ARG)

Orientador do texto: Juan Vallejos
(UNC)
juanigvallejos@gmail.com

É doutor em História pela EHESS em Paris e mestre em Ciências Sociais pela mesma universidade. É coordenador da Área de Pesquisa em Artes Cênicas do Instituto de Artes Cênicas da UBA, pesquisador adjunto da CONICET e membro do grupo Descentradxs - Descentrar la Investigación en Danza.

Referencias

BEAUMONT, Cyril William. **Complete book of ballets**: A guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries. New York : Garden City Publishing Company, Incorporated, 1939.

_____. **Ballets, Past & Present**: Being a Third Supplement to the Complete Book of Ballets. New York: Putnam, 1955.

BOTAFOGO, Ana; BRAGA, Suzana. **Ana Botafogo: na magia do palco**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Coleção Opus 86, 1987.

CUAAD UdeG. **Por una coreopolitica de la abundancia**: Precariedad y subversión del canon colonial, por Juan Vallejos, <https://www.youtube.com/watch?v=MvIGrt08sqE>. Veiculado em: 27 de nov. de 2020. Duração: 01:08:05.

EZRAHI, Christina. **Swans of the Kremlin**: Ballet and Power in Soviet Russia. Pensilvânia: University of Pittsburgh Press, 2012.

FRANKO, Mark. **Danzar el modernismo/Actuar la política**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.

_____. **The Offending Classic**. The Massachusetts Review. Disponível em: <https://www.massreview.org/node/9394>. Acesso em: 11 de jul.2021.

_____. **The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar**: Interwar French Ballet and the German Occupation. Oxônia: Oxford University Press, 2020.

GORSKY, Alexander. **Two Essays on Stepanov Dance Notation**. Michigan: Universidade de Michigan, 1978.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2012.

KODAT, Catherine Gunther. **Don't Act, Just Dance: The Metapolitics of Cold War Culture**. Nova Jersey : Rutgers University Press, 2014.

LAUNAY, Isabelle. **Poétiques et politiques des répertoires: Les danses d'après**, I. Paris: Centre national de la danse, 2017.

_____. Poéticas e políticas da memória das obras em dança: trabalho da memória dos repertórios, culturas do esquecimento e citação. In: de Souza Vieira, Marcílio; da Cruz Souza, Marco Aurélio; Silva de Amorim Jesus, Thiago. (org). **Quais Danças estão por-vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo**. Salvador: ANDA, 2020. P. 25-35.

LEVINSON, André. **Marie Taglioni (1804-1884)**. Presses universitaires, Louis Bellenand, 1930.

_____. **Les visages de la danse: ouvrage orné de cent dix photographies**. França: B. Grasset, 1933.

LIFAR, Serge. **Traité de danse académique**. Paris: L'Amicale, 1962.

LOBENTHAL, Joel. **Alla Osipenko: Beauty and Resistance in Soviet Ballet**. Oxiônia: Oxford University Press, 2016.

MARTIN, Randy. **Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics** 1998. Carolina do Norte: Duke University Press, 1998.

MCDANIEL, Cadra Peterson. **American–Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's American Premiere**. Washington: Lexington Books, 2014.

VALLEJOS, Juan Ignacio. El Cuerpo-archivo y la Ilusión de la Reconstrucción: el caso de la Consagración de la Primavera de Dominique Brun. In: Carossi, Maria Julia (org.) **Escribir las danzas: coreografías de las ciencias sociales**. Buenos Aires: Gorla, 2015. p. 141-175.

Videoperformance Falanges: corpo, espaço e cultura em fluxo

Sadiana-Luz Martins Frota (UFSM)
 Gisela Reis Biancalana (UFSM)
 Giovana Moura Domingos (UFSM)

Dança, memória e história

Resumo: A presente pesquisa dedica-se à concepção e realização da videoperformance de dança intitulada *Falanges* constituída em 2019 e apresentada em exposição *on-line* em 2020. Nesta performance antecipam-se estudos aprofundados no período pandêmico, no que se refere ao processo do corpo em ação como questionador do espaço cotidiano. O recorte apresentado aqui está contido na pesquisa de doutoramento cujo foco de estudo está direcionado para experiências pessoais de deslocamentos almejando entender os processos de identificação culturais em atravessamento. Através de processos identitários fluidos, fruto dos deslocamentos do corpo no espaço, o objetivo central é a elaboração de performances a favor das diferenças assentada sobre a hipótese de que a abordagem artística das relações entre corpo e espaços culturais podem ser vislumbradas enquanto fomentadoras de ações políticas de resistência. A performer-autora sustenta-se em pensadores como Hall (2020) e Bhabha (2013) para discussão e adota a metodologia autoetnográfica ancorada em uma perspectiva decolonial. O processo de criação da videoperformance torna-se o marco inicial teórico-prático da pesquisa em andamento. Como agente, a performer busca ecoar sua narrativa pois seu desvelamento ao criar-escrever, escrever-criar, intenta expandir o espaço reduzido pelo isolamento por meio da produção artística. Considera-se assim que a obra pode contribuir como ação de resistência das diferenças.

Palavras-chave: VIDEOPERFORMANCE. CORPO. ESPAÇO. CULTURA. DECOLONIAL.

Abstract: This research is dedicated to the conception and realization of the dance videoperformance entitled “Falanges” created in 2019 and presented in an online exhibition in 2020. This performance anticipates in-depth studies in the pandemic period, with regard to the process of the body in action as a questioner of everyday space. The clipping presented here is contained in the doctoral research whose focus of study is directed to personal experiences of displacement, aiming to understand the cultural identification processes that are crossing. Through fluid identity processes, resulting from the displacements of the body in space, the main objective is the development of performances in favor of differences based on the hypothesis that the artistic approach to the relations between the body and cultural spaces can be glimpsed as promoters of political actions of resistance. The performer-author draws on thinkers such as Hall (2020) and Bhabha (2013) for discussion and adopts the autoethnographic methodology anchored in a decolonial perspective. The video performance creation process becomes the theoretical-practical starting point of the ongoing research. As an agent, the performer seeks to echo her narrative because her unveiling to create-write, write-create, intends to

expand the space reduced by isolation through artistic production. Thus, it is considered that the work can contribute as an action of resistance to differences.

Keywords: VIDEOPERFORMANCE. BODY. SPACE. CULTURE. DECOLONIAL.

O mundo contemporâneo apresenta desafios das mais diversas ordens produzindo comportamentos socioculturais que tem desestabilizado os antigos modos de operar do ser humano. Os processos de globalização e a proliferação de hibridismos intensificam cruzamentos incessantes já recorrentemente abordados por pensadores de diversas áreas. Este trabalho visa discutir, no campo das artes, o processo criador da videoperformance *Falanges* que aborda alguns efeitos destes processos oriundos dos atravessamentos intensos sob uma perspectiva que considera as diferenças dos espaços socioculturais como fomentadoras de discursos dominantes e legitimadores de posturas, entendimentos e comportamentos no mundo atual.

Problemas recorrentes como estes levam membros do grupo transversal de pesquisas - que aborda relações entre arte e cultura - a adentrar em percursos investigativos colaborativos de discussão e criação voltados para Performance Arte. Grande parte das inquietações artísticas recaem sobre os desafios do mundo atual revelados pela via da Performance. O objetivo desta incursão prático-teórica em Performance Arte foi, sobretudo, atentar para certas instabilidades do contexto contemporâneo que perpassam o sentir-pensar-agir do ser contemporâneo em espaços socioculturais diversos com o corpo em estado de arte. Esta manifestação artística encontra sua potência na ação do-no-pelo corpo. A presença corporal ao vivo - mediada ou não - revela-se como aliada da arte ao abordar questões inerentes ao ser humano.

O corpo vivo com seus contextos históricos, sociais e culturais, produz, transmite, recebe e carrega as memórias de suas experiências. Essas experiências são atravessadas pelos espaços que cada corpo habita. A cada deslocamento são elaborados movimentos provocadores de efeitos diversos que só encontram materialização na relação do corpo com o espaço e com a-o(s) outra-o(s). Dessa interação das existências e seus efeitos se reconhece a produção de processos identitários e culturais, interesse de diversas áreas de estudos, incluindo a dança, a performance, o teatro, as artes visuais, entre outras linguagens e hibridismos. Soma-

se a isso o resultado desta escrita-reflexiva aqui apresentada por três mãos: da autora-performer em seus atravessamentos em debate com a orientadora e com uma colega de grupo, que também sofreram a experiência dos deslocamentos no espaço e seus efeitos socioculturais.

Assim, a pesquisa apresentada aqui dedicou-se à discussão sobre a concepção e realização da videoperformance intitulada *Falanges* constituída em 2019 e que foi apresentada em uma exposição *on-line* no ano de 2020. O evento foi promovido pelo laboratório de pesquisa vinculado à Programa de Pós-Graduação de uma Instituição Federal de Ensino Superior (IFES) no sul do Brasil. Nesta performance antecipam-se estudos aprofundados no período pandêmico, ao que se refere ao processo do corpo em ação como questionador do espaço cotidiano. Corpo presente, física ou virtualmente, que a cada lugar instituído culturalmente, assume formas e estados peculiares ao experienciar, absorver e transmitir efeitos em trocas no tempo de convivência. Portanto, a experiência é parte constitutiva fundamental da pesquisa.

O corpo como presença performativa, em um tempo-espaço determinado, muitas vezes se despe dos papéis socioculturais cotidianos para transfigurar-se em poesia. Assim, se estabeleciam obras representativas nas quais os artistas se anulavam para assumir personagens. A performance arte, por sua vez, entendida como o momento da ação mostrada de um ou mais corpos para outros, não se pauta por essa prerrogativa. A performance é parte constitutiva de um processo amplo destes corpos que a antecede e incorpora o eu, as experiências de si, formativas, socioculturais e criativas. A palavra “performance” deriva da língua francesa antiga *parfournir* que significava “completar ou realizar inteiramente” indicando um momento expressivo/comunicativo que completa a experiência. Sendo assim, segundo Turner (apud DAWSEY, 2005, p. 163-164), a performance seria o último dos cinco momentos que constituem toda uma estrutura processual de uma experiência vivida. Ela é, então, uma parte da expressão da experiência.

Portanto, ao abordar a palavra *experiência* buscamos pensá-la, também, de acordo com os pressupostos de Bondía (2002). O autor ilumina a compreensão do entendimento sobre este termo explorado incontáveis vezes de maneira banal, quantitativa e utilitária. Segundo o autor, a etimologia da palavra, pode derivar do latim *experiri* que significa provar no sentido de experimentar. O radical *periri* também faz parte de *periculum* que significa perigo. Pela origem indo-europeia *per*,

encontra-se a ideia de travessia que tem o sentido de “tentar, aventurar-se, correr riscos” (BONDIA, 2002, p. 25). As raízes gregas, por sua vez, evocam o termo *perao* que significa “passar por” e *peras* significa “limite”. O prefixo *ex*, ainda condensa significados de exterior, estrangeiro, exílio, estranho e existência que muito interessam a essa pesquisa.

A rapidez crônica do mundo contemporâneo, com sua ânsia de produtividade e o traço preventivo crescente apresenta características se proliferando via informação. A proposta de mundo atual e globalizada é evitar qualquer problema, qualquer obstáculo, qualquer dificuldade rumo ao acomodamento e ao conforto. Para que nada aconteça devemos nos proteger distanciando a experiência que se torna rara a cada dia que passa. A experiência vai ficando cada vez mais pobre, quando se “pensa a sociedade como um mecanismo de processamento de informação” e “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA, 2002, p. 22). A experiência ainda é diminuída perante à necessidade de produzir uma opinião pessoal e crítica sobre as informações despejadas aos montes diariamente oriundas de mídias diversas. A experiência para Bondía (2002) é pensada a partir de um viés existencial. Para o autor, ela deve associar-se à produção de sentido em oposição à informação/opinião. A experiência se esvai ao aproximar-se da mera informação descartável. Sendo assim, ela deveria ser algo que acontece em alguém, não apenas algo que passa ligeiramente sem produzir sentidos. A Performance produz sentidos polissêmicos, pois implica em abertura, em receptividade e em exposição. A Performance acontece via experimentação, via travessia e risco. Ela é fruto das experiências e desabrocha a partir daquilo que foi capaz de tocar profundamente.

O recorte apresentado aqui está contido na pesquisa de doutorado em andamento que tem como proposta pesquisar e gerar Performances Arte. Este intento faz possível tomar o objeto de estudo focado na experiência pessoal de deslocamentos almejando entender os processos de identificação culturais em atravessamento, bem como seus efeitos provocadores que impactam os modos de ser-estar-sentir-pensar-agir no mundo contemporâneo. O objetivo central dessa pesquisa, então, foi estudar esses processos identitários fluídos, fruto de deslocamentos do corpo no espaço, para a elaboração de performances como resistência a favor das diferenças. Para tal, a investigação está assentada sobre hipótese de que a abordagem artística das relações entre corpo e espaços

socioculturais podem ser vislumbradas enquanto fomentadoras de ações políticas de resistência. Na história da humanidade não são poucas as histórias e também mitos que abordam relatos ou ficções sobre diásporas, sobre vidas e experiências de estrangeiros, sobre efeitos de migrações, enfim, de processos resultantes de deslocamentos espaciais frente as diferenças socioculturais. A dramaturgia grega, por exemplo, influenciou fortemente o Ocidente pela via da história de colonização europeia. Neste contexto, a tragédia de Medéia, é uma das estórias significativas sobre os deslocamentos e das recorrentes experiências oriundas dos efeitos da diversidade sociocultural, muitas vezes repletas de preconceitos.

Desse modo, por meio dos autores Hall (2020) e Bhabha (2013) foi experimentado um olhar e escuta em suspenso, como um entre-lugar no mesmo sentido em que Hall (2020) convida ao deslocamento produzido pela globalização nas identidades culturais na pós-modernidade, Bhabha (2013), por sua vez, traz como debate pós-colonial as identidades e processos de significação cultural. Para este último autor, a fronteira seria um terceiro lugar. Sob essa perspectiva ela descreve a emergência de um sujeito colonizado originando a hibridização e as diferenças culturais.

Hall (2020) discorre profundamente sobre o sujeito pós-moderno por meio do movimento produzido pela globalização e acrescentamos que este processo afeta o mundo contemporâneo, especialmente aliado à selvageria capitalista. Para ele, passou-se da ideia de sujeito centrado, integrado, para sujeitos descentrados, deslocados. Quanto mais mediados pelo sistema global mais as identidades culturais se desvinculam das especificidades, “resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (HALL, 2020, p. 28).

Os meios de representação que influenciam diretamente a identidade se traduzem através do espaço e tempo. O que o autor quer dizer é que as identificações antes afixadas por lugares e seus vínculos são tensionadas pela fruição do tempo nos espaços. Além disso, especialmente a fruição do local para o global gerou novas identidades culturais “que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais” (HALL, 2020, p. 52). Hall (2020) nomeia tal possibilidade de tradução. As pessoas que dela emergem pertencem a cultura híbrida, pois este

conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades (HALL, 2020, p. 52).

Bhabha (2013) discorre que o espaço da cultura pós-colonial se dá na diferença das identidades, formando o hibridismo cultural, resultante das negociações que acontecem. Temos, no espaço físico ocupado, o local onde algo está colocado. A agência histórica e social do sujeito híbrido confere a forma performativa das diferenças nas quais a regulação e a negociação dos espaços reconfiguram-se na fronteira, no entre-lugar.

Atentamos que Bhabha (2013) chama de diferença cultural e não de diversidade cultural, a experiência na qual o sujeito híbrido se inscreve e articula seus modos de representação da alteridade. Este é um processo de enunciação da cultura. A contemporaneidade vê nascer os entre-espacos ocultados pela história e as emersões narrativas dos sujeitos sulbaternizados. Desse modo, o autor busca mostrar o quanto é

significativo que as capacidades produtivas desse Terceiro Espaço tenham proveniência colonial ou pós-colonial. Isso porque a disposição de descer àquele território estrangeiro – para onde guiei o leitor – pode revelar que o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceituação de uma cultura *intencional*, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na *diversidade* de culturas, mas na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura (BHABHA, 2013, p. 75-76).

Tal conjuntura teórica e política, ou o espaço produzido por elas, como defende Bhabha (2013), vem convidando a tecitura da oralidade e escritura da anunciação. Portanto, a observância da obra *Falagens* nessa perspectiva, é como um estudo de descobertas. Uma vez que, em período pandêmico, os indivíduos estão mais implicados a reconhecer em si as demandas narrativas que costumam ser, em maior medida, abastecidas pelo olhar do outro em período não isolado do corpo. Na observância da videoperformance criada, em busca dessa agência histórica, social e cultural, se elucida que o corpo em improvisado advém do autodesvelamento do sujeito, somando-se as memórias dos deslocamentos e ao momento de distanciamento social.

A compreensão da pesquisa é afetada pela própria experiência de vida da autora-performer, aqui destacada como brasileira nascida na região central do país,

mas que cresce e se constitui em terreno nordestino até os catorze anos de idade e que agora se estabelece no Rio Grande do Sul. Neste contexto, a pesquisa proposta quer promover discurso(s) do corpo que viveu e vive a continuidade histórica colonizadora do mestiço.

Diversas nações, hoje politicamente independentes, foram colonizadas por países europeus e sofrem o efeito do eurocentrismo em seu cotidiano. Há no Brasil, principalmente no Sul e Sudeste, um culto exacerbado à Europa e seus produtos culturais tidos como superiores. No Sul já houve, em algumas situações históricas¹, o desejo de separação política, atrelada a uma ideia de superioridade que não está apartada das ideias racistas do século XIX, do racismo científico e inferiorização de negros e indígenas. Embora muitos brasileiros não saibam das origens teóricas desse cenário, a memória social do país é carregada de tais reproduções preconceituosas refletindo, por vezes, em uma tratativa regional, sobretudo com o Nordeste, de forma pejorativa. Por isso, é necessário permear a História Colonial Brasileira. Lélia Gonzalez afirma que é preciso repensar a formação de nações colonizadas a partir

de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas (GONZALEZ, 1988a, p. 69).

A amefricanidade, termo trazido pela autora citada acima, busca demarcar a contribuição africana para a formação do Brasil. Para além de superar a colonialidade, trata-se de promover uma pesquisa em artes de caráter decolonial que permita, como Alcântara menciona que em

função disso, não se pensa apenas uma troca do colonial pelo decolonial, mas, sobretudo, no movimento contínuo e dinâmico de reposicionar-se, garantindo assim a multiplicidade (e heterogeneidade) das práticas que proliferam na cena contemporânea, nos mais vastos campos de estudos e pesquisas, como já dito, que emergem nas áreas das artes, da educação, das letras e outras (ALCÂNTARA, 2018, n.p).

O trabalho faz parte de uma pesquisa em andamento que visa a criação de uma série de performances artísticas e se desenvolve adotando a metodologia autoetnográfica. A escolha deste procedimento metodológico é fruto das próprias experiências de deslocamento da performer-pesquisadora-autora. As experiências

¹ Ver Revolução Farroupilha

vividas e instauradas na carne são um modo de olhar para si e para outras pessoas que vivem experiências semelhantes. É, ainda, um modo de falar poeticamente não apenas sobre, mas com pessoas em um intuito de aflorar movimentos de resistência. Para tal, a artista-pesquisadora ancora-se nas autoras Fortin (2009) e Versiani (2002). Na pesquisa autoetnográfica aborda-se que “[...] a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior”. (FORTIN, 2009, p. 83). Ou seja, aqui, as experiências de deslocamento vividas pela proponente vêm potencializar a pesquisa. Até o momento como resultado parcial da série de Performances a serem concebidas foi elaborada *Falanges*.

A criação em laboratório, por sua vez, foi pautada pelo improvisado a partir de perguntas e frases elaboradas que se deram por ações instantâneas resultantes da observância interior dos efeitos do espaço cultural. Portanto, o processo de criação dessa videoperformance, obra concebida por interesse inicialmente espontâneo, tornou-se o marco inicial das aproximações teóricas e germinações da pesquisa atualmente em andamento no doutorado.

A videoperformance com direção de criação e poesia de Joan Felipe Michel, moveu-se a partir das perguntas/frases supracitadas que potencializaram a criação de onze minutos e vinte e oito segundos de performance. A música que compõe a trilha sonora, previamente escolhida, teve a escuta da performer e bailarina criadora, que no ato de gravação improvisou sem ouvi-la ao vivo. As falas gatilhos iam desvelando os gestos, a começar pelas falanges, até eclodirem em frenesi.



Figura 1. Frame da videoperformance *Falagens*, 2020. Fonte: YouTube

Desse modo, palavras como dedilhar, lubrificar, exaustão e ápice, trouxeram à prática artística experimental uma narrativa negada, problematizando as ligações e os sentidos do dedilhar em fluxo, onde o corpo isolado reage ao vazio, atravessando o tempo e as fronteiras diante das sensações e fissuras circunstanciais. O corpo reverbera aos estímulos/objetos do espaço: prédio ou equipamento cultural destinado às aulas de dança bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria no Rio Grande do Sul. Há nos fluxos dos espaços a perda de sentido de si mesma, reverberando o sujeito descentrado e evocando, ainda, suas memórias de deslocamentos. Buscou-se nas expressões do corpo e no improviso um meio de tensionar e friccionar questões que se percebe atravessarem as inquietações culturais, potencializadoras de perspectivas decoloniais. O corpo como diferença experimenta o espaço cultural permeando a criação e a escrita.



Figura 2. Frame da videoperformance *Falanges*, 2020. Fonte: YouTube.

A Performance como fazer-pensar na arte contemporânea vem ressoar politicamente as autoras repletas de experiências de deslocamentos. Acredita-se que ao evidenciar poeticamente esse corpo espaço decolonial, tomado por sua hibridização, pode produzir potência artística material e contribuições de outras ordens, especialmente neste momento pandêmico. A performer-autora percebe que o seu corpo levanta as exigências do passado pela memória e enfrenta as negociações simultaneamente do presente. Como agente a performer busca ecoar sua narrativa pois seu desvelamento ao criar-escrever, escrever-criar, intenta expandir o espaço reduzido pelo isolamento por meio da produção artística. Enfim, consideramos que a videoperformance intitulada *Falanges*, ancorada nas relações entre corpo e espaços culturais, pode contribuir como ação de resistência das diferenças. Sua ação compartilhada na *web* buscou trazer à tona memórias dos efeitos de deslocamentos tanto pelas perspectivas decoloniais, mas foi atravessada, principalmente pela perspectiva do momento histórico atual da pandemia COVID19.

Como considerações finais, no que tange ao direcionamento político do trabalho, acreditamos que a arte engajada, que borra fronteiras com questões de cunho político faz parte dos encaminhamentos híbridos no mundo contemporâneo. No contexto das artes, Pallamin (2002, p.105) chama a atenção para o cuidado que se deve ter com as práticas que “atuam no sentido de um crescente poder de

legitimação de valores que disciplinam e dominam as esferas do cotidiano, em vez de lhes abrir a percepção de novos campos de autonomia.” A intensidade do cunho político transgressor transpira certa subversividade intencionalmente artificial. Para Taylor, a Arte da Performance, “por ser uma construção social, aponta para artificialidade, uma simulação ou ‘encenação’, antítese do ‘real’ e ‘verdadeiro’. As suspeitas remetem as mesmas línguas de origem: ‘arte’ está linguisticamente ligada a **ARTIFÍCIO**” (TAYLOR, 2012, p.33). Nas performances arte, o corpo-arte torna-se a referência das suas intenções políticas subjacentes. As ações polissêmicas removem questões socioculturais instauradas que são compartilhadas com o público.

No século XXI, a convivência em ambientes virtuais tornou-se praticamente inseparável dos modos de ser-estar no mundo. Ela ficou especialmente intensificada na atual situação de isolamento. Desse modo, replicam-se termos como videoperformance, fotoperformance, reperformance. A videoperformance e as propostas que estão em elaboração fazem parte do contexto pandêmico. A cibercultura tem apresentado, com frequência, corpos virtuais que são indiscutivelmente diferentes do corpo presente, mas sua intensidade, rapidez e alcance são peculiares à abrangência dos recursos tecnológicos. Acrescentamos, ainda, que essa perspectiva se expande para a discussão sobre quais seriam os “elementos performativos presentes na ordem construtiva de muitos trabalhos” (MELIM, 2008, p. 9). Segundo Melim (2008, p. 8), “é importante tentar substituir o estereótipo que associa a noção de performance a um único formato – tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação [...] – por um viés bem mais estendido”.

Sadiana-Luz Martins Frota
 UFSM
 sadianamfrota@gmail.com

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM).
 Graduanda do Curso de Dança Bacharelado (UFSM). Bacharela em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Franciscana (UFN, 2009) e Mestra em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2013). Integrante do grupo de pesquisas Performance: arte e cultura, vinculado ao CNPQ.

Gisela Reis Biancalana
 UFSM
 giselabiancalana@gmail.com

Professora Associada do Curso de Dança Bacharelado (UFSM), atua no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGART/UFSM) e também é líder do grupo de pesquisas Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ. Realizou pós

doutorado na Universidade de Montfort, cidade de Leicester, Inglaterra, onde investigou processos criadores em conjunto.

Giovana Moura Domingos
UFSM

giovana.domingos@acad.ufsm.br

Mestranda em Artes Visuais do Programa de Pós Graduação em Artes (PPGART/UFSM). Graduanda do Curso de Dança Bacharelado (UFSM). Graduada em Educação Física Licenciatura (2018) FAC Campinas. Integrante do grupo de pesquisas Performance: arte e cultura, vinculado ao CNPQ.

Referências

- ALCÂNTARA, Celina Nunes de. **O Decolonial na pesquisa em artes no Brasil. SciELO em Perspectiva: Humanas, 2018. Disponível em: <https://humanas.blog.scielo.org/blog/2018/10/23/o-decolonial-na-pesquisa-em-artes-no-brasil/>. Acesso em: 11 jul. 2021.**
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.**
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In **Revista Brasileira de Educação**, nº 19 jan./abr. RJ: Editora Autores Associados, 2002, p. 20-28.
- DAWSEY, John. **Vitor Turner e a Antropologia da Experiência. SP: Cadernos de Campo**, número 13, 2005.
- FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Revista Cena, Porto Alegre, n. 7, p. 77 88, 2009.**
- FROTA, Sadiana-Luz Martins. **Falagens, 2021. Direção de Joan Felipe Michel. Videoperformance. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=96tJmkl6LQY>. Acesso em: 11 jul. 2021.**
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988a.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2020.**
- MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.**
- PALLAMIN, Vera M. (org.). **Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.**
- TAYLOR, Diana. **Performance. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.**
- VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografia: uma alternativa conceitual. Porto Alegre: Letras, 2002.**

UFSM CIA DE DANÇA: Discursos hegemônicos à vista ou estratégias de formação classista?

Tatiana Wonsik Recomenpa Joseph (UFSM)
 Marcia Gonzalez Feijó (UFSM)
 Daniela Grieco Nascimento e Silva (UFSM)

Dança, Memória e História

Resumo: Apresentamos aqui reflexões sobre experiências geradas com a criação da UFSM COMPANHIA DE DANÇA na Universidade Federal de Santa Maria, propondo uma discussão sobre discursos hegemônicos e estratégias de empoderamento como projeto de transformação institucional. São questões pertinentes às estratégias de resistência cultural e construção de uma memória local, orientadas para os polos de tradição e rupturas na dança moderna brasileira. São evocados os termos experiência, memória, autonomia, singularidade e criação nos contextos de aula e problematiza-se o acesso e a democratização dos saberes tradicionais das escolas de dança, emergências de transformações desses discursos rumo a princípios afro-brasileiros em processos. Deste modo, nossa hipótese é a de que a UFSM CIA DE DANÇA apresenta-se como potencial de luta e resistência aos discursos hegemônicos à medida em que se faz um espaço público para criação, produção e apresentação artísticas para além das formas codificadas; nosso objeto de estudo é a metodologia prevista que ultrapassa as formas tradicionais de ensino da dança ocidental sem necessariamente dispensá-las; nosso referencial teórico perpassa pelas áreas específicas de estudos freireanos na pedagogia, da memória, experiência e narrativa com base em Walter Benjamin e Jorge Larrosa e dos feminismos plurais com estudos sobre interseccionalidade de Carla Akotirene e empoderamento de Joice Berth.

Palavras-chave: DANÇA. MEMÓRIA. CLASSE. HEGEMONIA. TRABALHO.

Abstract: We present here reflections on experiences generated with the creation of UFSM COMPANHIA DE DANÇA in the Federal University of Santa Maria, proposing a discussion on hegemonic discourses and strategies of empowerment as a project of institutional transformation. These are issues relevant to the strategies of cultural resistance and the construction of a local memory, oriented to the poles of tradition and ruptures in Brazilian modern dance. The terms experience, memory, autonomy, singularity and creation in the contexts of class and problematization are evoked the access and democratization of traditional knowledge of dance schools, emergencies of transformations of these discourses towards Afro-Brazilian principles in processes. Thus, our hypothesis is that the UFSM CIA DE DANÇA presents itself as potential for struggle and resistance to hegemonizing discourses as a public space for artistic creation, production and presentation is made beyond the codified forms; our object of study is the methodology envisaged that goes beyond the traditional forms of western dance teaching without necessarily dispensing with them; our theoretical framework permeates the specific areas of Freirean studies in pedagogy, memory, experience and narrative based on Walter Benjamin and Jorge

Larrosa and plural feminisms with studies on intersectionality by Carla Akotirene and empowerment of Joice Berth.

Key-Words: DANCE. MEMORY. CLASS. HEGEMONY. WORK.

1. Ufsm cia de dança

A UFSM CIA DE DANÇA é um Programa de Extensão que foi criado em 2018 a partir do desdobramento do RODA- Razão, Organismo, Docência e Arte com duração de cinco anos. Proporcionou uma experiência em rodas de conversas, palestras abertas, apresentações e produções locais de dança com a intenção de formação de público e democratização de espetáculos cênicos, além de promover bailarina/os. Devidamente registrado no Gabinete de Projetos do Centro de Artes e Letras da UFSM, o programa acumulou tarefas da produção, criação, divulgação, participação em editais, estratégias de comunicação dentre outros. Deste projeto, entre março e abril de 2018, nasceu a “UFSM.Repertórios Cia deDança” com o propósito de abrir um espaço para aulas práticas e ensaios derepertórios, em que o objetivo era ao mesmo tempo fomentar a formação de bailarina/os intérpretes e criar uma memória das criações de artistas de dentro da UFSM e da comunidade local e regional. Em princípio era parte do programa RODA. Neste formato, apresentou-se como companhia em abertura do III Encontro Nacional de Educadores ocorrido na cidade de Santa Maria, em sua fase local, no auditório de uma escola pública e em Porto Alegre, em sua fase regional. Esse evento é iniciativa de educadores de todos os níveis, com a participação de vários movimentos sociais e sindicatos. Nesta breve experiência as bailarinas (então apenas do sexo feminino) tiveram oportunidade de se apresentarem na abertura do Descubra, um dos maiores eventos da Universidade Federal de Santa Maria, que recebe centenas de escolas da região, e foram para os *campis* da universidade em Frederico Westfallen e Palmeira das Missões. Esta experiência nos sensibilizou em relação às impressões do público, que afirmou em geral carecerem de acesso às mais simples apresentações de dança. Além disso, foram feitas duas apresentações no Centro de Apoio a Crianças com Câncer, CAAC. Em setembro do mesmo ano, a UFSM Repertórios Cia de Dança se transformou na UFSM CIA DE DANÇA com participação de mais professores doutores, três dos quais assinamos o presente artigo. A iniciativa deste novo nome foi acordada entre as/os cinco professor/as que dividem a coordenação

do Programa de Extensão, sendo importante reconhecer o engajamento fundamental do prof. Dr. Gustavo Duarte, docente do Curso de Dança-Licenciatura lotado no Centro de Educação Física e Desporto, quando de seu retorno de pós-doutorado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Assim surge um novo formato, agora com um título mais enxuto e abrangente e com a participação de cinco pessoas como coordenadoras do programa, Assim foi criada a UFSM CIA DE DANÇA em setembro de 2018.

2. Memória(s) e Experiência: uma implicação epistemológica

Passamos agora a tecer alguns comentários sobre experiência, contando com as contribuições de Jorge Larossa (2019), para nos aprofundarmos nas implicações entre a ideia de memória e experiência. Isto porque, ao longo do texto contaremos com as nossas memórias pessoais que foram se imbricando em memórias coletivas, em nossas trajetórias de vida na dança. Cada uma de nós, como autoras deste texto, como professoras pesquisadoras ativas no ensino da dança, dentro e fora do espaço universitário, nos dispusemos a trabalhar junto às gerações mais jovens em diálogo com as demandas atuais na transformação de nosso meio, reconhecendo a existência das desigualdades e injustiças sociais. É importante sublinharmos nossas condições de trabalhadoras, mulheres, provedoras de nossos lares -que dividimos nossos trabalhos entre os trabalhos acadêmicos e intelectuais e os trabalhos de cuidadoras, de mães -ou de filhas cuidadoras do pai e mãe em suas casas. Isto fazemos porque atualmente as discussões sobre gênero adentraram, junto a uma grande pressão social, as produções intelectuais para dar visibilidade a novas genealogias epistemológicas -e, no entanto, há uma tendência a se recair em práticas invisibilizadoras desta realidade. Em outras palavras, há que se tomar, já como ponto de partida, uma compreensão da experiência de modo mais amplo: de modo a expandir o seu raio de alcance semântico em abraçando nossas existências em sua totalidade. Este movimento, por si só, já se opõe a uma ideia reducionista que tende a definir nossa iniciativa de uma companhia de dança com este nome: UFSM CIA DE DANÇA, como forçosamente sinônimo de discursos hegemônicos. Compreendendo a UFSM CIA DE DANÇA como mais um espaço formativo em dança – e, portanto, em artes- ela foi concebida a partir de uma proposta educativa. Melhor ainda, a partir de uma proposta “de educação”. Neste

sentido, convergimos com as provocações feitas por Larossa (2019), quando este educador (antes de ser “autor” de seus “Escritos sobre experiência”) coloca que “a partir da experiência, tanto a educação como as artes podem compartilhar algumas categorias comuns”. Se é assim, vale agora recorrer a quais categorias seriam estas. E como veremos, ao invés de tais categorias corresponderem aos discursos hegemônicos e hegemonzantes, com raízes no patriarcado e valores eurocentrados, elas se abrem para oportunidades vivenciais. Não é porque em um dado momento a UFSM CIA DE DANÇA oferece regularmente aulas de dança moderna, balé e dança contemporânea que ela esteja fechada em uma única linha de pensar o movimento. Não é porque as memórias das professoras e professor que atualmente ministram as aulas regulares neste espaço-tempo carregam de suas trajetórias um conhecimento de uma dada tradição, cujos pilares foram aqueles de uma dança eurocentrada, que não haja necessariamente uma abertura e uma porosidade às raízes da formação brasileira e suas brasilidades plurais. Não poderia ser diferente, pois somos brasileiras e brasileiros; e para além disso, somos brasileiras e brasileiros participativa/os na construção de um pensamento sobre nossa brasilidade e sobre nossa atuação de pesquisadora/es¹. Se Larossa, um educador espanhol que te sido tomado como uma das referências nas reflexões contemporâneas em artes aqui no Brasil, abre o campo das teorizações em artes e educação valorizando a experiência como uma “categoria vazia, livre, como uma espécie de oco ou intervalo, como uma espécie de interrupção, ou de quebra, ou de surpresa (...) (op.cit.p. 25) como “isso que nos acontece quando não sabemos o que nos acontece” (op.cit.p. 25) e se, ainda, contemporaneamente tem sido tão presentes os discursos sobre si, sobre as subjetividades e sobre as singularidades, por quê tão rapidamente uma iniciativa coletiva é recebida com desconfiança por interlocutores nas artes? Nós nos perguntamos quando as artes deixaram de ser, em si, experiência? Experiência em aberto, experiência por acontecer? Desde quando passamos a deduzir que a experiência de um educando em artes, na arte da dança, se limita aos “passos” ou aos caminhos dos movimentos que nós, como pessoas mais velhas (ou mais experientes) nesta trajetória, oferecemos por possibilidade? Nós rejeitamos as reações que não reconhecem nossas próprias trajetórias pessoais como propiciadoras de diálogo e transformação. Nós

¹ Por necessidade de economizar carcateres em relação ao texto em sua totalidade (visto o número de páginas segundo a norma) estamos contraindo a concordância de gênero a/o/e.

entendemos a UFSM CIA DE DANÇA como potencialmente fomentadora de experiências em múltiplos aspectos. Para além, muito além de uma “categoria que pudesse ser apropriada por uma lógica operativa ou funcional” (op.cit. p.17), para aproveitar as palavras de Larossa, a UFSM CIA DE DANÇA é uma voz viva e cambiante. Uma voz que se vai transformando por dentro, ou como gostam de dizer nos espaços de ensino-aprendizagem em dança contemporânea, nos espaços de experiência em dança contemporânea, uma voz que vai se transformando “desde dentro”. Larossa afirma que

não se pode pedagogizar, nem didatizar, nem programar, nem produzir a experiência; que a experiência não pode fundamentar nenhuma técnica, nenhuma prática, nenhuma metodologia; que a experiência é algo que pertence aos próprios fundamentos da vida, quando a vida treme, ou se quebra, ou desfalece (op.cit.p.13).

Nós retomamos essa ideia e acrescentamos, ainda, que trabalhamos para que na UFSM CIA DE DANÇA as experiências sejam oportunizadas para além de nossos esforços pedagógicos, sem, no entanto, nos exirmos do compromisso em oferecer conhecimentos específicos que facilitam descobertas na execução de movimento, que somam nessas experiências o autoconhecimento através de orientações para novos dispositivos no mover. Sem nos descomprometermos com o trabalho metodológico que, no entanto, não está engessado, cristalizado em uma proposta única. Está, pelo contrário, no infinitivo: no abrir-se a... está até mesmo disposto em uma certa teimosia em dar continuidade, em seguir. Deste modo, acreditamos que para que “algo da experiência aconteça”, segundo o que propõe Larossa, como “experiência, que não sabemos o que é, às vezes canta”(o.cit.p.13), e que poderíamos nos apropriar afirmando: “a experiência, que não sabemos o que é, às vezes dança”... para que isso aconteça, também, estamos nós a trabalhar para as gerações presentes e futuras.

3. Discursos hegemônicos à vista ou estratégias de formação classista?

Quando reconhecemos, como colocado anteriormente, que houve uma reação de resistência por parte de alguns interlocutores junto ao nome para este programa de extensão: “UFSM CIA DE DANÇA”, associando-o aos discursos hegemônicos que historicamente constituíram os espaços institucionais e públicos do nosso país, evidentemente marcados pela opressão eurocêntrica e colonial(ista),

assim o fazemos por uma hipótese. Esta hipótese é formulada mediante um traço da experiência que é o traço do “não dito”; o traço do implícito, das tensões que por se estabelecerem em contextos dentro da própria instituição, em contextos dos atos de fala, daquilo que não está por ser registrado e que se mantém no campo das oralidades, no campo do vivencial pelas reações paralinguísticas, dos gestos, dos olhares, do subjetivo e das subjetividades, torna-se não documentado. O que não significa que seja não “documentável”. Mas nós não nos importamos com obstáculos que, de tão sutis (e propositalmente sutis) podem ser “imaginados”. Nós nos importamos com o aspecto de verdade, com o aspecto de factual que esta sensação pode significar. E pensamos sobre isso. Refletimos. Operamos a autocrítica. A autocrítica de nossas tendências colonialistas e colonizadoras. Não por acaso toda/os nós cinco somos pessoas brancas e tivemos uma história de anos de discurso hegemônico em nossas formações. Assim, verbalizar e nomear as motivações que geraram esses obstáculos se tornou uma alavanca para materializarmos o quê, de fato, pretendemos com a UFSM CIA DE DANÇA. Apesar de branco/as, somos trabalhador/as assalariado/as, e nos entendemos como funcionário/as público/as de origem da classe trabalhadora. Em nossas histórias pessoais trazemos uma história de pouco acesso a outras alternativas além daquelas que, em nossa infância, foi a escola regular (muitas vezes pública) e a televisão. Sabemos as dificuldades de se chegar a um espaço que deveria estar democratizado, como o espaço físico dos teatros municipais; sabemos a dificuldade de produzir arte e de viver dignamente de fazer arte. Sabemos da ausência da oferta do conhecimento da arte dentro das escolas, mesmo após a lei 13.278 de 02 de maio de 2016 que inclui o ensino de dança na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (9.394/1996). Além disso, apesar de sermos uma geração que nasceu entre os anos 70 e 80, nós “não paramos no tempo”. Nós nos mantivemos atentas/atentos às transformações do contemporâneo, com as novas masculinidades e com uma perspectiva para a dança que se inventa na “terceira idade”; nós bebemos das discussões sobre os estudos feministas, os feminismos plurais, o feminismo negro e o mulherismo. Da UFSM CIA DE DANÇA, em 2019, surgiu uma iniciação científica realizada pelo único bailarino negro naquela época, Thiago Alves, que trouxe a temática do racismo estrutural e ampliou o debate para outras pessoas dentro da Universidade, inaugurando um subgrupo de pesquisa que é o Dramaturgias Negras. Desde 2019 até os dias atuais nós estamos fazendo um

movimento progressivo de reorientação epistemológica de modo que já conseguimos referenciar a dança moderna nos princípios de uma dança moderna brasileira, com Inaicyrá Falcão e outras pesquisadoras por ela orientada -uma vez que esta professora, bailarina, coreógrafa esteve na história de nossas formações. Abrindo-nos a estas outras vozes, trazemos, com Joice Berth, a consciência de que as instituições ainda operam em sistemas discriminatórios produzindo diferenças significativas de *status* cultural e *status* material entre os diversos grupos humanos. Sabendo-nos autoras provenientes da classe trabalhadora, hoje temos “alguma consciência” do privilégio que usufruímos pelo simples fato de sermos branca/os e com esta ainda recente consciência já nos mobilizamos em refletir sobre as dimensões que envolvem os processos de empoderamento, levando em consideração os “efeitos tanto individuais quanto coletivos, acumulados por séculos de exploração, alienação e aliciamento de pessoas” (BERTH:2019, p.18).

O conceito de poder tem sido interpretado de diversas formas, mas na definição de Hannan Arendt, que pensa em poder a partir da ação coletiva, temos a ideia que norteia o significado social e subjetivo de poder e que se aplica na compreensão do que falamos quando assumimos a necessidade de empoderar grupos minoritários(...) (BERTH:2019, p.19)

Berth recorre a vária/os autora/es para problematizar as discussões e compreensões sobre o poder, e aqui queremos nos referir aos poderes institucionais, porque foi este tipo de associação que nos recebeu no âmbito das microfísicas do poder. E contraditoriamente, acreditamos que exatamente esta associação é que poderá oferecer, às bailarinas e bailarinos integrantes da UFSM CIA DE DANÇA um empoderamento no sentido de

condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, e principalmente de um entendimento quanto sua posição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. (BERTH:2019, p.21)

Deste modo, como podemos proporcionar tal empoderamento a partir desta iniciativa? Para responder a esta pergunta, apresentamos este trabalho. Com humildade científica, partimos da consciência de nossas próprias histórias e nos abrimos para as novas histórias na dança. Atualmente temos, em nossa equipe docente, um pesquisador que já fez seu doutorado em Bahia (UFBA), onde se aprofundou nas discussões sobre as novas masculinidades e gerontologia; outra de

nós faz seu pós-doutorado em Universidade Federal de Rio Grande do Norte (UFRN) com o tema nas novas epistemes do século XXI (sob supervisão de Marcílio de Souza Vieira); fazemos (recebemos aulas) através de vários cursos oferecidos por outros professores como um curso continuado na Educação Tradicional Africana, cursos com o tema da Mitologia Afrobrasileira e Psicologia Analítica, o curso de História e Cultura Africana e o Curso de Narrativas Africanas oferecido pela comunidade Axovi, além do Curso de Ludoterapia, introduzindo nas nossas concepções e planejamentos novas formas de projetar a UFSM CIA DE DANÇA para práticas futuras.

Para que a UFSM CIA DE DANÇA alcance uma proposta de emancipação política e social ao invés de criar relações paternalistas ou assistencialistas, como tendem a criticar algumas pessoas, é preciso tempo. Apenas o tempo dirá de seu percurso. Porém, a consciência dos riscos subjacentes às estruturas já institucionalizadas bem como a consciência do racismo estrutural deverão ser tensões necessárias para alguma transformação – e é a isto que nos propomos como iniciativa pública. Em relações às questões identitárias e interseccionais, o prof. Dr. Gustavo Duarte, que é um dos coordenadores da UFSM CIA DE DANÇA é mestre e doutor e conta com um pós-doutorado nesta temática. Na Interseccionalidade raça e classe contamos com a participação de uma bailarina negra que apesar de sua breve passagem pela companhia, atualmente se aprofunda em um trabalho de conclusão de curso com o tema das pretagogias, que foi um encontro a partir dos estudos das dramaturgias negras, demonstrando que embora ainda capilarmente, as estruturas da própria companhia, mesmo que atualmente majoritariamente branca, vai se deixando infiltrar pelas epistemes afro-brasileiras e afrocentradas, em uma política de afirmação, como dito anteriormente, progressiva. Investimos em um trabalho que pretende vir a romper com a branquitude que, de alguma forma ainda a institui, através de debates e novas literaturas ao longo de sua trajetória. Sabemos que as transformações e as consciências não se tratam apenas das ações afirmativas dos grupos minoritários, mas também das revisões por parte dos grupos privilegiados se queremos um futuro promissor e justo. Em outras palavras, é preciso um engajamento de luta antirracista que implique os privilegiados, em direção a uma união nas confluências afroameríndias. Para Akotirene “é imperativo (...) conceber a existência de uma matriz colonial moderna

cujas relações de poder são imbricadas em múltiplas estruturas dinâmicas, sendo todas merecedoras de atenção política” (2019, p.19).

Por enquanto a UFSM CIA DE DANÇA ainda não conta com condições objetivas de uma “escrita em pretoguês brasileiro, como proposto por Lélia Gonzales, pensadora amefricana”, mas estamos atentas e atentos para não nos mantermos como “neocolonizadores acadêmicos que abocanham aInterseccionalidade” ou estarmos ignorantes sobre o ponto de vista feminista negro – para, assim que possível, haver a presença de bailarinas e coreógrafas negras que possam trazer esta temática para nossos repertórios.

Há estratégias de trazer à presença e à visibilidade estas questões através de ações de parcerias com outros órgãos, e atualmente iniciamos também um projeto (braço da UFSM CIA DE DANÇA) que é o canal “Brincandanças”, no YouTube. Este canal que busca publicar vídeos coerentes com a aplicação da lei 10.639 que prevê a obrigatoriedade de ensino de História e Cultura Africana na Educação Infantil e no Ensino Fundamental.

Gostaríamos de registrar, das nossas memórias como filhas e filho de trabalhador/as, a importância de iniciativas públicas que nos permitiram uma vida na dança. Deste modo, listamos alguns eventos que atravessaram nossas vidas pessoais. Nesta nossa coautoria, participam de nossas trajetórias (de uma de nós): a) De 1985 a 1988, o Balé Municipal de Assis (SP), queoferecia aulas gratuitas e regulares de balé – único meio para se acessar este conteúdo para filha/os de uma classe trabalhadora cuja economia doméstica não provia de orçamento para aulas particulares de dança; b) De 1989 a 1996 a experiência junto a projetos públicos, municipais e gratuitos de teatro, com iniciativas do Sesc e de funcionários públicos que trabalhavam na prefeitura municipal durante o dia e ofereciam cursos de teatro de rua à noite, no espaço do Teatro Castro Mendes de Campinas; c) De 2007 a 2001 a Graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas; d) De 2000 a 2001 a experiência como bailarina no corpo de baile do Balé Cidade de Salto; e) Em 2002 as experiências na cidade de Havana/Cuba com Escuela Nacional de Balé de Cuba, Psicobalé, Companhia de Dança Moderna Cubana, Grupo de Pantomima SordosYagruma, Grupo de Obesos, Dança Folclórica Cubana, Instituto Superior de Arte e Grupos Alternativos. A partir da experiência e do reconhecimento da importância de se contar com uma infraestrutura para a oferta de novas experiências a serem vivenciadas nos processos de intercâmbios, em 2018 temos a Repertórios

Companhia de Dança e, finalmente, a UFSM CIA DE DANÇA. Neste sentido compreendemos que a UFSM CIA DE DANÇA, em vez de ser reprodutora de discursos hegemônicos se propõe a ser, dentre outras dimensões de sentido, uma ferramenta de luta classista através de seus desdobramentos em ações outras, como o Brincandanças e as Dramaturgias Negras que compõem parte de suas ramificações.

4. Memória, experiência e narrativas plurais: corpo e corpos nas aulas de dança da UFSM CIA DE DANÇA:

Como exposto até agora, entendemos que a UFSM CIA DE DANÇA pode ser espaço -e tempo- de futuros trabalhos artísticos que acabariam por fazer sua própria história uma vez que estabelecemos alguns princípios de criticidade que pautam nossos fazeres. É no sentido de costurar parte de nossas histórias passadas com parte das aspirações presentes em jovens artistas que adentram a companhia que acreditamos projetar um futuro que expresse a brasilidade pluricultural. Propõe-se uma tomada de consciência de classe a partir dos *modus operandi* da CIA, que inclui a discussão dos trabalhos de repertório e a abertura ao acolhimento das histórias sociais dos participantes, levando a uma educação problematizadora do artista da cena. Tomou-se por referência as contribuições formativas de estudos de Paulo Freire, Klauss Vianna, Inaicyrá Falcão, Katherine Dunhan neste início da sua existência, e do Método Pilates como promotor de uma consciência corporal para o bailarino ou bailarina. Ao longo de nossos encontros de aulas práticas discorreremos sobre as relações de poder que determinaram a história hegemônica da dança e discursos sobre metas que têm adentrado as relações de trabalho dentro da universidade, compreendendo a escolha pela criação da UFSM CIA DE DANÇA como estratégia de processo de legitimação artística sobretudo no contexto de Santa Maria e região. Atualmente a CIA incorpora em seus modos de fazer, um processo dialógico a abertura a questões epistemológicas como fomentadoras de iniciação científica e espaço de futuras pesquisas e formação de pesquisadores artistas. Assim, nos trabalhos de consciência corporal damos espaço de escuta para a subjetividade e as falas, os atos de falas e enunciados das bailarina/os em relação a suas percepções do movimento, conduzindo verbalmente a atenção para a relação do centro do corpo, do engajamento dos músculos profundos do abdômen e

posturais junto ao assoalho pélvico para uma estabilidade deste centro de onde se irradiam os movimentos em direção à periferia. Mas nas experimentações livres, abrem-se também alternativas para outras propostas de movimento, como o caminho inverso: da periferia para o centro. Estas experimentações de corpo são redimensionadas para percepções metafóricas de nossa subjetividade, e cada um estabelece para si as relações sobre suas práticas em relação a qual tem sido o foco de suas atenções. Com isso, não é o fato de incluirmos em nossas práticas e nossos fazeres contribuições possíveis do método do Pilates, por exemplo, em relação intrínseca com a dança moderna e a dança moderna brasileira, que faz de nossa iniciativa exclusivamente “eurocentrada”. Compreendemos que, como coloca Joice Berth em sua quase genealogia dos sentidos para a palavra empoderamento (op.cit. pp. 31-35) o poder da informação também se exerce como instrumento de manipulação e hierarquia social, bem como empoderamento é mais do que o construto psicológico tradicional com o qual às vezes é comparado ou confundido (por exemplo, autoestima, autoeficácia, competência, autocontrole). Porém, dentro de nosso contexto, precisamos preparar as condições de acordo com o que dispomos para oferecer, e buscamos uma coerência entre os nossos dizeres e fazeres corporais. Neste aspecto, aproximamos na prática algumas compreensões sobre a relação entre condução-recepção de uma prática corporal com o que não sabemos ser como experiência, segundo Larossa, com o que seria a experiência subjetiva intransmissível, mas ao mesmo tempo proporcionável, através da palavra, da narração e da escuta. Porém, apesar de a experiência como tal ser intransferível, conhecimentos possíveis nos processos de narrativas pessoais que se mesclam às narrativas coletivas das quais se teceram as tradições, como as práticas de corpo e seus conhecimentos intrínsecos, podem ser proporcionados pelas nossas falas, as falas de educadore/as durante as aulas tradicionais de dança. Neste sentido, contamos com o trabalho de doutorado recente (2017) da pesquisadora Feijó que estabelece relações entre a dança moderna, o “método” Pilates e as reflexões de Benjamin nas discussões sobre tradição e ruptura (FEIJÓ:2017). Neste texto não temos espaço para maiores detalhamentos desta discussão mas, sinteticamente, retomamos como narrativa e experiência o refletir sobre o corpo a partir de suas próprias limitações funcionais de corpo, e como Joseph Pilates, criador do método Contrologia, que tinha como objetivo o equilíbrio do corpo em dimensões físicas, cognitivas e emocionais, pode transformar estas experiências em novos conheceres.

Princípios pedagógicos e funcionais no âmbito da preparação corporal de um profissional da dança, sob o ponto de vista da sua tradição e da tradição da dança moderna, e princípios do movimento do Pilates propõem possibilidades de organização corporal por meio de imagens e conduções verbais/orais. Por muito tempo (e até hoje) o método Pilates ficou restrito a classes sociais que dispõem de poder financeiro para pagar aulas que, pelo preço das mesmas, são literalmente vendidas como “exclusivas”. Daí a CIA DE DANÇA democratizar as discussões específicas deste saber ampliando-as para outros contextos da vida, como por exemplo o equilíbrio de um corpo integrado ao mundo do trabalho, da arte, do corpo como um estado de porosidade capaz de absorver a narração/experiência no corpo.

5. Pedagogia do Oprimido, Interseccionalidade e Empoderamento: um processo no tempo

A UFSM CIA DE DANÇA atua em parceria com a ONG Royale Escola de Dança e Integração Social, na cidade de Santa Maria – RS, que conta com ações artísticas e educativas desenvolvidas há 22 anos. Sua proposta artístico-educativa tem o balé como núcleo central e segue princípios teóricos do educador Paulo Freire, com o foco do ensino centrado no educando. A partir de sua *Pedagogia da Pergunta* institui uma aprendizagem por questionamentos investigando um problema para encontrar soluções desenvolvendo um pensamento ativo, criativo e crítico. Essa metodologia desenvolvida é aplicada também nas aulas de balé da UFSM CIA DE DANÇA com a abertura de que bailarina/o/es façam um maior número de aulas junto a turmas da Royale, promovendo intercâmbio entre ambas. Compreendem-se esta experiência como respeito às subjetividades e de modo cooperativo, participativo, reflexivo e criativo. Do ponto de vista do empoderamento e da interseccionalidade, são iniciativas públicas atendendo crianças e da Rede Municipal de Ensino). Segundo Berth (2019) o “ conceito de empoderamento é instrumento de emancipação política e social e não de relações “assistencialistas ou de dependência entre indivíduos” buscamos “pensar em caminhos e reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto, entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que temos visto ao longo da História”. (BERTH: 2019, pp 21-23). As condições de emancipação variam de acordo com o contexto e é preciso levar em

consideração a realidade de cada local para se emitir um juízo de valor sobre uma iniciativa social. Os bairros periféricos da cidade de Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul, ainda não contam com uma organização social plenamente instrumentalizada para seus processos de autonomia. Colocar crianças e adolescentes em relação com jovens universitários, em uma perspectiva de futuro, de projeto de vida e de formação estética deve ser entendido aqui como uma formação reflexiva e crítica, que permite o questionamento e uma projeção emancipatória. Intencionamos que esta parceria com a UFSM CIA DE DANÇA possa ser uma alternativa de organização social em luta pela cidadania. É de se acrescentar que, do paradigma de proteção integral às crianças e aos adolescentes no Brasil, à efetivação das políticas nacionais de ação, existe uma grande distância. A construção de um padrão-realidade perpassa necessariamente a um número cada vez maior de organizações que contribuem eficazmente para ampliar a mobilização nacional em defesa dos direitos das crianças e dos adolescentes. Então, a Royale Escola de Dança e Integração Social acredita estar colaborando neste sentido. Uma vez que a Royale Escola de Dança e Integração Social é dirigida por uma Diretoria (Presidente, Vice-Presidente, Secretária, Tesoureira, Conselho Fiscal), eleita diretamente em Assembleia Geral de sócios colaboradores e comunidade beneficiada pelas suas ações, sendo que também é eleita anualmente a Comissão de Pais de Alunos, que atua conjuntamente com a Direção e Coordenação de Projetos no planejamento, organização e efetivação das ações da Organização, vê-se que mobiliza, por sua natureza, um conjunto de micropoderes que permitem a consciência auto organizativa. Os projetos são coordenados pelos profissionais que atuam nos mesmos, em constante interação com a comunidade beneficiada, que avalia, de forma participativa, bimestralmente as ações. Nestes vinte e três anos de implementação de suas ações (Oficina Dança Cidadã, Oficina de Apoio Pedagógico, Oficina de Artes Visuais, Apoio Psicológico), a Royale e as pessoas envolvidas com a Organização têm compartilhado conhecimentos e ampliado as relações de troca e solidariedade no local e na comunidade. A reflexão contínua e o amadurecimento dos profissionais, do público atendido e do trabalho da Organização tem sido um processo diversificado e prazeroso. Nos últimos seis anos, a principal discussão tem sido a necessidade de ampliação das articulações e conexões entre pessoas/profissionais/instituições para o desenvolvimento das ações da Royale e seu consequente aperfeiçoamento e sustentabilidade. A compreensão do trabalho

da Royale integrando um universo mais complexo contribuiu de forma efetiva na busca de novas parcerias. Dentre estas se destacam: Prefeitura Municipal de Santa Maria, Universidade Franciscana, Universidade Federal de Santa Maria, Conselho Municipal da Criança e do Adolescente, Conselho Municipal de Assistência Social, Programa CVI Social, Rede Pontos de Cultura do RS, Rede Cultura Viva. Nesses vinte e três anos de trabalho com crianças, adolescentes, jovens e famílias oriundas da periferia da cidade de Santa Maria-RS, a Royale apresenta como resultados de seu trabalho uma relação entre suas alunas e alunos e um índice de 90% de aprovação escolar de seus educandos; consciência da importância da conclusão escolar e continuidade de estudos no Ensino Médio; presença de vinte educandos no Ensino Superior; formatura de dez educandas no Ensino Superior e suas inserções no mercado de trabalho e em cursos de pós-graduação. Além disso, centraliza-se nos princípios teóricos do educador brasileiro Paulo Freire, que sempre defendeu o foco do ensino como uma aprendizagem centrada no educando e no aprender, e não no educador e no ensinar. A partir daí criou a *Pedagogia da Pergunta*, e não da resposta. A *Pedagogia da Pergunta* institui uma aprendizagem mediada por questionamentos a partir dos quais é possível investigar um problema e encontrar soluções para tal, de modo que vá se desenvolvendo um pensamento ativo, criativo e crítico nos educandos. Para Paulo Freire (1985), a educação não pode acontecer sem esse princípio e todo conhecimento começa pela pergunta e pela curiosidade. Deste modo, a parceria entre a Royale e a UFSM CIA DE DANÇA se orienta para a materialização, ao longo do tempo, das discussões teóricas que fundamentam as pesquisas de seus colaboradores e da expressão da autonomia do seu “corpo de baile”. Pretendemos, assim, ter contribuído para a documentação da UFSM CIA DE DANÇA como fortalecimento das iniciativas públicas para a democratização de saberes e acúmulo de experiências cada vez mais plurais a partir de uma ótica classista e de uma perspectiva investigativa e formativa.

Tatiana Wonsik Recompensa Joseph
 UFSM
 twonsik@gmail.com

Coordenadora da UFSM CIA DE DANÇA/ Docente do Curso de Dança
 Bacharelada UFSM/Doutora em Artes (UNICAMP)/Pós Doutoranda no Programa
 de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, linha de pesquisa Práticas

Investigativas da Cena: poéticas, estéticas e pedagogias, com supervisão de
Marcílio Vieira de Souza

Marcia Gonzalez Feijó
UFSM
margf@gmail.com

Coordenadora da UFSM CIA DE DANÇA/Docente do Curso de Dança-Licenciatura
da UFSM/ Doutora em Educação na linha de pesquisa Educação e Arte (UFSM)

Daniela Grieco Nascimento e Silva
UFSM
Daninasc21@gmail.com

Coordenadora da UFSM CIA DE DANÇA/ Doutora em Educação na linha de
pesquisa Educação e Arte (UFSM). Pós Doutoranda em Gerontologia na
Universidade Federal de Santa Maria. Psicopedagoga pela UNIFRA.

Referências:

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Feminismos Plurais. Coordenação
Djamila Ribeiro. 2ª reimpressão. São Paulo: Sueli Carneiro-Pólen, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e
história da cultura. Obras Escolhidas. Vol.1. 3ª edição. São Paulo: Editora
Brasiliense/S.A.:1987.Disponível em:
[https://psicanalisepolitica.files.wordpress.com/2014/10/obras-escolhidas-vol-1-magia-
e-tc3a9cnica-arte-e-polc3adtica.pdf](https://psicanalisepolitica.files.wordpress.com/2014/10/obras-escolhidas-vol-1-magia-e-tc3a9cnica-arte-e-polc3adtica.pdf) . Acesso em 29/03/21.
- BERTH, Joice. **Empoderamento**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila
Ribeiro. 2ª reimpressão. São Paulo: Sueli Carneiro-Pólen, 2019.
- FALCÃO, Inaycira. **Corpo e Ancestralidade**. Uma proposta pluricultural de dança
arte-educação. Salvador:Edufba, 2002.
- FEIJÓ, Marcia Gonzalez. Dança Moderna e Pilates: um estudo sobre tradição,
narração e práticas pedagógicas. Santa Maria, 2017. 170 páginas. Tese de
Doutorado. Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria,
2017.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Recurso Eletrônico. Rio de Janeiro:
PazeTerra,2013. Disponível em:
[https://www.google.com.br/books/edition/Pedagogia_da_autonomia/Ae4nAwAAQBA
J?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover](https://www.google.com.br/books/edition/Pedagogia_da_autonomia/Ae4nAwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover). Acesso em 29/03/21.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática
educativa**. Recurso Eletrônico. São Paulo: Paz e Terra, 2011. Disponível em:
[https://www.google.com.br/books/edition/Pedagogia_da_autonomia/Ae4nAwAAQBA
J?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover](https://www.google.com.br/books/edition/Pedagogia_da_autonomia/Ae4nAwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover). Acesso em 29/03/21.
- LAROSSA, Jorge. **Tremores – Escritos sobre experiência**. Tradução Cristina
Antunes e João Wanderley Geraldi. 1ª ed. 4ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica
Editora, 2019.

Claudio Etges e Grupo Terra: o Acervo e o Arquivo na (re)construção de memórias em dança

Verônica Maria Prokopp de Oliveira (UFRGS)
 Mônica Fagundes Dantas (UFRGS)

Dança, memória e história

Resumo: Este ensaio desdobra-se a partir da dissertação de mestrado intitulada *A fotografia de Claudio Etges como elemento disparador da memória em Dança: um mosaico histórico acerca da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984* (OLIVEIRA, 2019). Nosso objeto de estudo - Grupo Terra -, figurou como uma das mais notórias companhias de dança no cenário artístico da cidade de Porto Alegre/RS por sua excelência artística, na promoção de ações de popularização da dança e profissionalização dos bailarinos. Buscamos no acervo fotográfico e nas memórias de Claudio Etges, considerado um dos mais importantes artistas do ramo no que diz respeito ao registro da dança no Rio Grande do Sul, subsídios para esta escrita na tentativa de expandirmos o legado histórico desta companhia. Este escrito apresenta um fragmento desta pesquisa qualitativa de viés histórico referente ao acervo de Etges e ao arquivo do Grupo Terra tecendo considerações a respeito da importância e relevância do fotógrafo na construção do conhecimento em dança.

Palavras-chave: DANÇA-MEMÓRIA. ARQUIVOS DE DANÇA. FOTOGRAFIA.

Abstract: This essay unfolds from the master's thesis entitled *Claudio Etges' photography as a triggering element of memory in Dance: a historical mosaic about the Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul in the years 1980 to 1984* (OLIVEIRA, 2019). Our object of study - Grupo Terra -, figured as one of the most notorious dance companies in the artistic scene of the city of Porto Alegre/RS for its artistic excellence, in promoting actions to popularize dance and professionalize dancers. We searched the photographic collection and the memories of Claudio Etges, considered one of the most important artists in the field with regard to the dance record in Rio Grande do Sul, for subsidies for this writing in an attempt to expand the historical legacy of this company. This paper presents a fragment of this qualitative research with a historical bias regarding the Etges collection and the Grupo Terra archive, making considerations about the importance and relevance of the photographer in the construction of knowledge in dance.

Keywords: DANCE-MEMORY. DANCE ARCHIVES. PHOTOGRAPHY.

1. O Fotógrafo

Com o surgimento da fotografia, no início do século XIX, vem à tona questões referentes ao fotógrafo. Neste período, o fotógrafo não era considerado um ser presente, tão pouco um criador. Era julgado, portanto, como mero observador da

realidade e operador da máquina fotográfica, uma vez que era a máquina que criava a fotografia. Encontramos passagens nos escritos de André Bazin em Philippe Dubois (1993) que ilustram esse pensamento em relação à ausência do fotógrafo e a autonomia da máquina:

[...] Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior forma-se automaticamente sem intervenção criadora do homem de acordo com um determinismo rigoroso (...). Todas as artes baseiam-se na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência (BAZIN, 1945 *apud* DUBOIS, 1993, p. 34).

No decorrer do século XX os desdobramentos dos discursos acerca da fotografia debruçam-se sobre a questão do realismo. Philippe Dubois (1993) traz à luz indícios para pensarmos a relação existente entre a fotografia e seu referente, onde chama nossa atenção para a “relação de contiguidade momentânea entre a imagem e seu referente, no princípio de uma *transferência* das aparências do real para a película sensível” (DUBOIS, 1993, p. 35). Essa ideia de transferência das aparências nos permite perceber de que a questão do realismo passa a ser problematizada, uma vez que a “objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictural” (BAZIN, 1991, p. 22), constituindo-se assim quase como uma prova da existência do objeto representado. A partir deste momento, a fotografia passa a ser tida como um traço do real, um rastro, uma pista, ou ainda como aponta Charles Sanders Peirce - um índice - visto que ela sempre carrega consigo o seu referencial, sendo inseparável do ato que a funda.

O ponto chave para o entendimento da fotografia enquanto índice é a **conexão física** entre a imagem e o seu referente, a presença, o momento do encontro, a relação efetiva com o objeto real. A imagem fotográfica é então compreendida como a “impressão física de um objeto real que estava ali em um determinado momento do tempo” (DUBOIS, 1993, p. 72), dando a ver que seu caráter indiciário é exclusivo, remetendo apenas a um único referente, o mesmo que a causou. Percebemos que o pensamento de Barthes (1984) também corre nesta direção quando nos diz que, “a foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava lá.” (BARTHES, 1984, p. 121). O índice será, portanto, sempre físico e particular. Ao mesmo tempo, a fotografia torna-se prova irrefutável de certas realidades, e segundo Barthes (1984) a fotografia não mente sobre a existência da coisa, uma vez que, toda fotografia é um certificado de presença não

só do acontecimento (“isto foi”) mas também da co-presença do fotógrafo (“eu estive lá”).

Já Boris Kossoy (2002) nos apresenta o Binômio Indivisível: Testemunho/Criação (2002, p. 52). Esse binômio traz o testemunho como o registro fotográfico do exterior elaborado a partir da mediação criativa do fotógrafo. “Qualquer assunto que seja registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo” (2012, p. 52) que passa a ser compreendido como um filtro cultural, pois as imagens captadas perpassam por suas referências/preferências estéticas, sociais, culturais, econômicas, políticas, entre outras.

Esse entrecruzamento acontece independentemente se as imagens capturadas são de livre escolha do fotógrafo ou se ele foi contratado para realizá-las. De acordo com Kossoy (2002) a imagem fotográfica é composta, entre outras coisas, por componentes de ordem material (que dizem respeito aos recursos de ordem técnica) e componentes imateriais (que são de ordem mental e cultural) os quais se sobreporiam aos primeiros, pois são estes os quais se articulam na mente do fotógrafo e são refletidos em um complexo processo de criação.

A fotografia pode ser compreendida então como um produto do repertório pessoal e filtros individuais do fotógrafo apoiado sobre recursos tecnológicos os quais juntos produzem uma determinada imagem de um determinado assunto, em um dado espaço e tempo. Podemos tomá-la, portanto, como um documento do real, uma fonte histórica na medida em que contém uma informação de testemunha direta dos fatos, justamente por ser formada no instante do ato/acontecimento.

Compreendemos o fotógrafo como um produtor de conhecimento que constrói documentos do real a partir de sua presença, tornando-se assim uma testemunha. Consideramos ainda o fotógrafo de dança como um sujeito de importância e valia na composição das manifestações espetaculares cênicas na contemporaneidade.

2. Claudio Etges

Nascido em Porto Alegre, Claudio Etges é considerado um dos mais respeitados fotógrafos de arte na atualidade e sua obra constitui-se como um dos maiores acervos fotográficos da arte gaúcha. Nos anos 1980 passa a fotografar

profissionalmente grupos de Dança e Teatro, desenvolvendo um estilo único de fotografar o qual lhe confere reconhecimento mundial. Recebeu diversos prêmios pela contribuição e incentivo à arte da dança no Rio Grande do Sul como: Prêmio Açorianos Especial (1996) oferecido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em reconhecimento ao seu trabalho como fotógrafo das Artes Cênicas; Troféu Bandoneon (2003); Prêmio Destaques da Dança (2004) oferecido pelo teatro do SESI, e mais recentemente, foi homenageado pelo Prêmio Açorianos de Dança 2020 na cidade de Porto Alegre - RS.



Figura 1 - Claudio Etges. Fotografia: Juliano Rossi de Jesus. Fonte: Rede social Facebook de Claudio Etges.

O Grupo Terra foi uma das primeiras companhias de dança fotografadas por Etges no início dos anos 1980, onde inicialmente realizava trabalhos apenas na cidade de Porto Alegre - RS. A convite de Dicléa de Souza¹, o fotógrafo começa a realizar trabalhos por todo o estado e fora dele, incluindo festivais de dança e teatro como: Prêmio Desterro (SC)², Palco Giratório³, Sul em Dança⁴ e tantos outros. Além

¹ Professora de dança, mestra de ballet, proprietária e diretora da escola de Ballet Dicléa na cidade de Pelotas/RS. Dados coletados em: <https://wp.ufpel.edu.br/artenosul/2017/03/19/ballet-em-pelotas/> - Acesso em 01/06/19.

² Festival competitivo de dança realizado na cidade de Florianópolis (SC). Evento que promove a maior premiação em dinheiro para talentos da dança no sul do país. Dados coletados em: <https://www.premiodesterro.com.br/o-festival/> - Acesso em 01/06/19 às 17:21.

³ O Palco Giratório, reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998. Muitos desses espetáculos dificilmente encontrariam, sem o apoio do Sesc, viabilidade comercial para apresentações nas diversas regiões do país. Dados coletados em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/opalcogiratorio/O+Projeto/> - Acesso em 01/06/19 às 17:14.

de fotografar, Etges fazia também as revelações e ampliações de suas fotos e ainda preparava os seus próprios líquidos reveladores. Isso se deve ao fato de que grande parte de sua carreira é constituída pela fotografia analógica e os últimos 10 ou 15 anos pela fotografia digital.



Figura 2 - Primeiro ensaio fotográfico do Grupo Terra feito por Claudio Etges (1981). Fotografia: Claudio Etges – Fonte: Acervo Claudio Etges – Mosaico fotográfico elaborado pela autora (2021).

3. Grupo Terra

O Grupo Terra (1981 – 1983), figurou como uma das mais notórias companhias no cenário artístico de Porto Alegre/RS e no Rio Grande do Sul no início da década de 1980 por sua intensa atuação artística: realizou mais de 100 apresentações por ano, promoveu eventos de popularização da dança e profissionalização do bailarino levando a dança para lugares inusitados. Foi a primeira companhia de dança do Rio Grande do Sul a fazer uma circulação nacional nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais e por fim, internacionalizou-se participando de festivais de dança na Alemanha e na Itália.

A *Trilogia* foi a obra coreográfica mais marcante da trajetória do Grupo Terra, a qual foi dançada fora do Brasil. Criada pelo coreógrafo Valério Césio, era composta por três partes: *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* e *Triunfos de Afrodite*, as quais são homônimas à obra musical do compositor alemão Carl Orff. Sua estreia na íntegra ocorreu na cidade de Porto Alegre/RS nos dias 13, 14, 20, 21, 30 e 31 de

⁴ Hoje o SUL em DANÇA está entre os maiores Festivais de Dança do Brasil, além das apresentações, cursos e palestras, o Festival integra a realização da maior Mostra de Dança Estudantil e Projetos Sociais do Brasil, que viabiliza a produção artística de projetos sociais e escolas, oportunizando a inclusão da comunidade e o acesso de crianças e adolescentes a uma das melhores estruturas e palco do país. Dados coletados em: <http://www.sulemdanca.com.br/site/> - Acesso em 01/06/19 às 17:17.

outubro de 1982 no Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).



Figura 3: A *Trilogia* (1982). Trio superior: *Carmina Burana*; Quarteto central: *Catulli Carmina*; Quarteto inferior: *Triunfos de Afrodite*. Fotografia: Claudio Etges. Fonte: Acervo

Claudio Etges. Mosaico fotográfico elaborado pela autora (2021).

4. Acervo de Claudio Etges: uma memória em latência do Grupo Terra

Eu comecei a fotografar de maneira experimental... e aí lá pelas tantas eu tinha uma caixa de sapatos cheia de negativos. Atravessei a rua e fui ali (apontando para a janela) naquele prédio da frente, e falei com o rapaz que era fotógrafo da Zero Hora e perguntei: O que vocês fazem com os negativos? E ele disse: a gente usa depois coloca fora. Voltei pra casa com aquela caixa de sapato e pensei: eu não posso colocar isso fora, tem muita história nisso aqui, um dia alguém pode usar isso. E foi assim que eu fiquei com isso tudo (apontando para os dois arquivos de metal). Foi tudo culpa daquela caixa de sapatos! (ETGES, 2018)⁵.

Inicialmente apresentamos uma breve diferença quanto aos termos *acervo* e *arquivo*: o primeiro compreende um conjunto que constitui o patrimônio de uma pessoa, instituição e/ou nação. Compreendemos, neste sentido, que a totalidade de imagens produzidas e que se mantém na guarda de Etges constituem um acervo e como tal, institui-se enquanto uma fonte de pesquisa: “[...] os acervos constituem-se em fontes, de certa forma, privilegiadas, por comportarem informações que nem sempre são encontradas na documentação escrita. As fontes imagéticas permitem ir muito além das meras descrições, porque trazem expressões de realidades vividas em outros tempos” (CANABARRO, 2005, p. 24).

Já o termo *arquivo* refere-se, entre outras definições, a um “conjunto de documentos (recortes de jornais, revistas, fotos, cartas, anotações pessoais etc.) nos quais se acha registrada uma história e que podem ser usados como material de pesquisa ou fonte de consulta”⁶. Neste sentido, consideramos as fotografias do Grupo Terra como *arquivo*, uma vez que, se encontram dentro do acervo de Etges.

Desse modo, consideramos o *arquivo* como “uma memória em latência, uma memória que cochila, que encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta, reaberta” (SAMAIN, 2012, p. 160). Assim como a fotografia, o arquivo, não está morto ou esquecido, mas sim vivo, mesmo que enclausurado em papéis, envelopes, negativos fotográficos, estantes ou gavetas, está sempre “em movimento como um balde de minhocas” (SAMAIN, 2012, p. 160). O arquivo é um réu confesso, em que arde um desejo de futuro, de recomeço: “A questão do arquivo não é [...] uma

⁵ Relato do fotógrafo Claudio Etges coletado em seu estúdio no dia 17/01/2018.

⁶ Definição disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/arquivo/> - Acesso em: 01/10/2018.

questão do passado [...] é uma questão de futuro, a questão do futuro mesmo, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã” (DERRIDA, 1995 *apud* SAMAIN, 2012, p. 161).

O acervo de Etges é dividido em duas partes: uma analógica e outra digital. Seu acervo analógico (onde estão as imagens do Grupo Terra) é formado por 8.839 envelopes com negativos mistos (entre preto/branco e coloridos) todos identificados à mão pelo fotógrafo. Já seu acervo digital é composto por 13 HD's, copiões, pastas arquivos com programas de espetáculos e CD's (atualmente desativado).

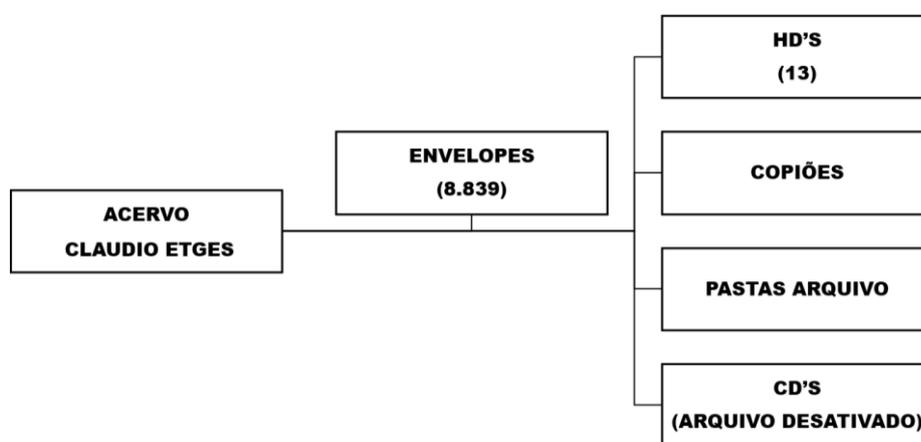


Figura 4: Estrutura do Acervo Claudio Etges. Imagem elaborada pela autora (2018)

A análise de 1% do acervo analógico nos revela uma estimativa de 49.900 negativos e 183.000 fotografias, nos mostrando ainda a versatilidade da atuação de Etges em nove nichos de registro: Escolas de Dança, Companhias/Grupos de Dança, Teatro, Música, Festivais, Eventos, Artistas, Books Fotográficos e Cartaz e Programa. O arquivo do Grupo Terra é composto por 151 envelopes, 151 copiões e 03 programas. O acesso às fotografias do Grupo se deu através do processo de digitalização de seus negativos no aparelho PAKON Film Scanner F335.

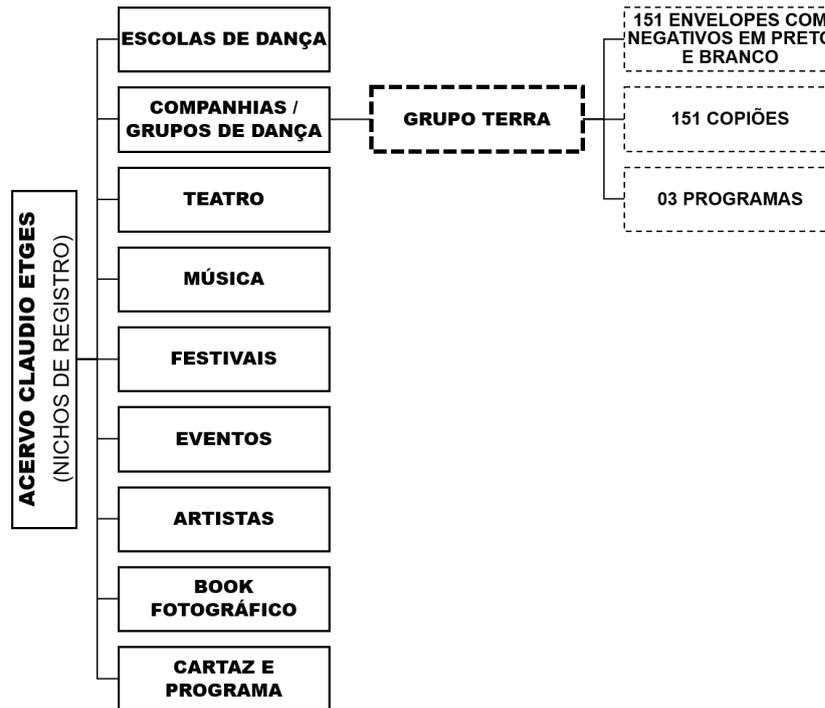


Figura 5: Arquivo Grupo Terra. Imagem elaborada pela autora (2019)

Ao todo são 3.516 fotografias todas analógicas em preto e branco. Após a digitalização dos negativos e da organização das informações coletadas em diário de bordo em categorias, foi possível perceber a dimensão de atuação desta companhia.



Figura 6: Arquivo Grupo Terra. Imagem elaborada pela autora (2019). Fonte: Acervo da pesquisa.

Essa organização foi fundamental para determinarmos os critérios de escolha das fotografias que compuseram a dissertação e a escrita narrativa do

Grupo Terra, através de mosaicos visuais. A seleção destas imagens foi feita a partir de diversos elementos os quais aguçaram nosso olhar e atenção. São eles:

- *Fotografias de cena:* expressividade do intérprete, cenário, figurino, maquiagem, composição coreográfica, ângulo de captação da fotografia, performatividade da cena, fotografia de detalhe, fotografia que mostre o grupo todo, ou parte do grupo na cena e virtuosismo técnico.



Figura 7: "Building Clown e Estas Canções" (1981) - Primeiro Espetáculo do Grupo Terra. Fotografia: Claudio Etges. Fonte: Acervo Claudio Etges.

- *Fotografias de eventos ao ar livre ou em espaços não convencionais (como ginásios, praias, praças, hotéis, entre outros):* deu-se preferência para imagens em que se possa ver o público presente no local ou que o grupo apareça *em relação* com este público, que mostre alguma identificação do evento (como faixa, cartaz, etc...), ou ainda que mostre algo relativo ao entorno do local da apresentação (como prédios públicos, bancos, lojas, etc.), composição coreográfica, expressividade do intérprete, ângulo fotográfico e fotografia de detalhe.



Figura 8: Trio à esquerda: *Primavera nas Esquinas* (1982 - 1983). À direita: *Grupo Terra* dançando em frente ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Fotografia: Claudio Etges. Fonte: Acervo Claudio Etges.

- *Fotografias relativas às viagens do grupo:* demos preferência para fotografias que mostrem o grupo em ações e locais cotidianos ou em ações e locais referentes ao campo da dança como: ônibus de viagem, camarim, ensaios de palco, aulas, momentos de descontração, a relação do grupo com o coreógrafo e o ângulo fotográfico.



Figura 9: Fotografias de viagens do Grupo Terra pelo estado do Rio Grande do Sul (RS). Fotografia: Claudio Etges. Fonte: Acervo Claudio Etges.

5. Considerações Finais

A memória, assim como a fotografia, estão ambas relacionadas, portanto à experiência do vivido uma vez que “aquilo que foi impresso, nós recordamos e o sabemos, enquanto sua imagem está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos” (RICOEUR, 2007, p. 28).

Ao vislumbrarmos uma imagem, esta entra em relação com o “museu imaginário” ou ainda com o “arquivo de memória” (PESAVENTO, 2008, p.101) particular de cada indivíduo. No entanto, as imagens possuem poderes bem definidos: são sedutoras e evocativas, despertando a memória e conectando-a a outras experiências (PESAVENTO, 2008, p. 106).

Isso implica dizer que, a reconstituição histórica de determinado acontecimento por meio da fotografia será perpassada por um processo de criação de realidades (KOSSOY, 2002, p. 132,133), uma vez que será necessário lançar mão de várias construções imaginárias a fim de tecer os laços entre um fragmento de memória e outro. Para isso devemos ter em mente de que a fotografia é uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente, portanto, plural em interpretações, o que faz com que a contextualização da mesma seja de suma importância, no seu processo de “descongelamento”. Neste momento poderemos, talvez, “devolver aos cenários e personagens sua *anima*, ainda que seja por um instante” (KOSSOY, 2002, p. 135 – grifo do autor).

É este um desafio intelectual que exige um mergulho no conhecimento – da realidade própria do tema registrado na imagem, assim como em relação à realidade que lhe circunscreveu no tempo e no espaço – na tentativa de equacionarmos inúmeros elos perdidos na cadeia de fatos. Será no *oculto* da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias à sua volta, na própria forma como foi empregada que, talvez, poderemos encontrar a senha para o seu significado. Resgatando o ausente da imagem compreendemos o sentido do aparente, sua face visível (KOSSOY, 2002, p. 135 – grifo do autor).

Eis que nos encontramos novamente diante do paradoxo da imagem fotográfica: ao mesmo tempo em que tudo está dado, revelado diante de nós, há na mesma profundidade algo oculto nela. Ao mesmo tempo, é investida de um poder de disparar aquilo que está oculto naquele que a observa, independentemente se o observado está ou não ligado a ela. Naqueles que pertencem à sua criação, ousos

dizer que o efeito deve ser mais arrebatador, do que naqueles os quais não se relacionaram com o momento retratado.

Ainda assim, e aí digo isto com base na experiência empírica diante das imagens do Grupo Terra, as fotografias provocam uma explosão no imaginário e um desejo de querer voltar imediatamente no tempo. Podemos dizer que ela (a fotografia) é ao mesmo tempo, uma representação aberta, real, porém imaginária, plena de segredos extra-imagem, uma eterna tensão com seu verdadeiro mistério, subcutâneo à superfície fotográfica (KOSSOY, 2002, p. 144). Ou ainda:

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. [...] que *a imagem é estruturada como um limiar*. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243).

O estudo das fotografias do Grupo Terra nos possibilitou, portanto, uma compreensão não apenas das realizações deste grupo, mas também o entendimento do contexto social e artístico da cidade de Porto Alegre (RS), bem como, do estado e do país no início da década de 1980.



Figura 10: Defesa da dissertação de mestrado sobre o Grupo Terra com parte de seu elenco(2019). Da esquerda para a direita: Carlota Albuquerque, Verônica Prokopp, Eneida Dreher, Claudio Etges, Sayonara Pereira, Maria José Mesquita e Heloiza Vielmo. Fotografia: Daniel Aires. Fonte: Acervo da autora.

Verônica Maria Prokopp de Oliveira
UFRGS/PPGCMH
vprokopp@gmail.com

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano (PPGCMH/UFRGS), Mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Especialista em Docência no Ensino Superior (CUBM/SP) e Bacharel em Artes Visuais (UFSM). Atua como intérprete-criadora e artista-gestora da Cubo1 Cia de Arte.

Mônica Fagundes Dantas
UFRGS/PPGAC
monica.dantas@ufrgs.br

Doutora em Estudos e Práticas Artísticas (UQAM/Canadá), com Pós-Doutorado no Centre for Dance Research/Coventry University (Reino Unido). Autora do livro *Dança, o enigma do movimento*, de capítulos em coletâneas internacionais e de artigos em periódicos nacionais e internacionais. Atua como bailarina convidada na Ânima Cia. de Dança e da Eduardo Severino Cia. de Dança.

Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.
- BAZIN, André. **O Cinema: ENSAIOS**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro / Introdução de Ismail Xavier.
- CANABARRO, I. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 31, n. 2, 31 dez. 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção TRANS). Tradução de Paulo Neves.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, Goiânia, v. 10, n. 1, p.151-164, jan./jun. 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/23089/13635>>. Acesso em: 01 dez. 2018.
- OLIVEIRA, Verônica Maria Prokopp de. **A fotografia de Claudio Etges como elemento disparador da memória em dança: um mosaico histórico acerca da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984**. Porto Alegre, 2019. 251f. Dissertação de Mestrado Artes Cênicas. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

Os 10 anos da licenciatura em dança do IFB: criação de conteúdo audiovisual em redes sociais

Daiana Fernandes Ribeiro Gomes (IFB)

Dança, Memória e História

Resumo: Em 2020, o Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília completou dez anos, ainda assim, não é conhecido por toda a comunidade do DF. O site institucional possui informações reduzidas sobre os cursos e a divulgação de informes ocorre por e-mail e/ou *Whatsapp*. Esta pesquisa tem como objetivos realizar a divulgação da história da criação do curso; dar visibilidade às suas atividades de ensino, pesquisa e extensão e melhorar a comunicação com a comunidade. A metodologia inclui pesquisa bibliográfica e iconográfica; levantamento de materiais; criação de conteúdo para as Redes Sociais e divulgação para a comunidade. Em consulta à comunidade interna, foi constatado melhorias no acesso às informações após a criação das Redes Sociais do curso, reforçando a importância e necessidade das ações da pesquisa. Estão sendo utilizadas também para divulgação de informes e eventos, além de atendimentos à comunidade, servindo como um eficiente canal de informação e comunicação.

Palavras-chave: LICENCIATURA EM DANÇA. IFB. REDES SOCIAIS. COMUNICAÇÃO VISUAL.

Abstract: In 2020, the Degree Course in Dance at the Federal Institute of Brasília completed ten years, yet it is not known by the entire DF community. The institutional website has limited information about the courses and the dissemination of reports takes place by email and/or *Whatsapp*. This research aims to disseminate the history of the course's creation; give visibility to its teaching, research and extension activities and improve communication with the community. The methodology includes bibliographic and iconographic research; survey of materials; creation of content for Social Media and dissemination to the community. In consultation with the internal community, improvements in access to information were found after the creation of the course's Social Networks, reinforcing the importance and need for the research actions. They are also being used to disseminate reports and events, in addition to providing assistance to the community, serving as an efficient channel of information and communication.

Keywords: DEGREE IN DANCE. IFB. SOCIAL NETWORKS. VISUAL COMMUNICATION.

Em 2020, o Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília completou dez anos, sendo o primeiro curso de graduação do Centro-Oeste, representando sua importância para a formação de professores de dança na região.

1979

Ainda assim, não é conhecido por toda a comunidade artística e espaços de ensino de dança do DF, sendo quase desconhecido pelo público em geral. Muitos estudantes também relatam dificuldades em ter acesso a informações do curso e a informes gerais da instituição.

Por outro lado, a comunicação oficial com os estudantes ocorre essencialmente através de envio de e-mails, em geral, apenas para os representantes das turmas, que repassam em grupos no *Whatsapp*, plataforma que normalmente há um fluxo muito grande de informações.

Crary (2012, p. 12), aponta que “cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global”.

Em decorrência das mudanças econômicas e sociais das últimas décadas, o mundo está passando por diversas transformações relacionadas à Cultura Visual. Com o advento das novas tecnologias, o ciberespaço assumiu um lugar de poder central, promovendo o esgotamento das instituições rígidas e dando lugar às redes de relacionamentos com estruturas fluidas e cooperativas.

Muitos teóricos da História da Arte, Artes Visuais, Sociologia, Psicologia, Semiótica, Publicidade, Informática, Cinema, Design, vêm utilizando o termo cultura visual com a intenção de incluir num conceito comum todas as realidades visuais, as visualidades, sejam elas quais forem, que afetam sujeitos em seu cotidiano. (DIAS, 2011, p. 50)

Segundo Benevenuto (2010, p.42), atualmente tem surgido várias aplicações na Internet associadas à proliferação das redes sociais e ao crescimento de mídias digitais. Alguns exemplos são as redes sociais profissionais (*LinkedIn*), redes de amigos (*Facebook*) e redes para compartilhamento de mensagens curtas (*Twitter*), diários e blogs (*LiveJournal*), fotos (*Flickr*), vídeos (*YouTube*) e conteúdos audiovisuais (*Instagram*).

Mais de dois terços da população online global visita ou participa de redes sociais e blogs. [...] Tanta popularidade está associada a uma funcionalidade comum de todas as redes sociais online que é permitir que usuários criem e compartilhem conteúdo nesses ambientes. Este conteúdo pode variar de simples mensagens de texto comunicando eventos do dia-a-dia até mesmo a conteúdo multimídia, como fotos e vídeos. (BENEVENUTO, 2010, p.42)

A internet tem adquirido cada vez mais importância na vida social das pessoas. Com o advento das novas tecnologias, o número de pessoas que

interagem nas plataformas digitais tem aumentado exponencialmente. Os indivíduos que participam das mídias sociais sentem a necessidade de pertencimento e vinculação a um grupo social no ciberespaço para interagir, colaborar e compartilhar conteúdos.

A faixa etária predominante dos estudantes do curso de Licenciatura em Dança do IFB está entre 18 e 29 anos (cerca de 78%), estando muito ligada às tecnologias, à comunicação visual e às redes sociais. Assim, as formas atuais de comunicação com os estudantes não são muito atrativas e dificultam o acesso à informação. A criação de conteúdos audiovisuais e sua disponibilização em redes sociais pode torná-la mais atrativa, eficiente e acessível.

A pesquisa de PIBIC

A pesquisa de PIBIC (FAP-DF) tem orientação da Professora Dra. Juliana Cunha Passos e se encontra em andamento, com vigência de agosto de 2020 a julho de 2021, tem como objetivo geral divulgar em redes sociais a história da criação do curso de Licenciatura em Dança do IFB e suas principais ações de ensino, pesquisa e extensão.

Como objetivos específicos propõe pesquisar sobre a criação do curso; realizar levantamento de materiais sobre suas ações de ensino, pesquisa e extensão; ampliar a divulgação do curso para a comunidade, aumentando sua visibilidade; e promover uma maior aproximação e comunicação com os estudantes, ampliando seu sentimento de pertencimento.

A pesquisa tem divulgado materiais e informações sobre o curso, a partir de conteúdos textuais e audiovisuais, publicados nas redes sociais (*Instagram* e *Facebook*¹). A metodologia inclui pesquisa bibliográfica e iconográfica; divulgação das redes sociais; elaboração e divulgação de formulários eletrônicos de consulta à comunidade; contatos com egressos, docentes e estudantes para coleta de materiais; criação, edição e publicação de conteúdos audiovisuais nas redes sociais; além de análise de dados e elaboração de relatórios.

Resultados parciais

¹ www.instagram.com/lidanca.ifb e www.facebook.com/lidanca.ifb/

Em consulta à comunidade interna, através de formulário online enviado a docentes e estudantes em janeiro de 2021, constatou-se que houve uma melhora significativa no acesso às informações do curso após a criação das redes sociais e as ações desenvolvidas na pesquisa.

Você considera que melhorou o acesso à informações do curso e informes gerais após a criação das redes sociais em abril/20?

34 respostas

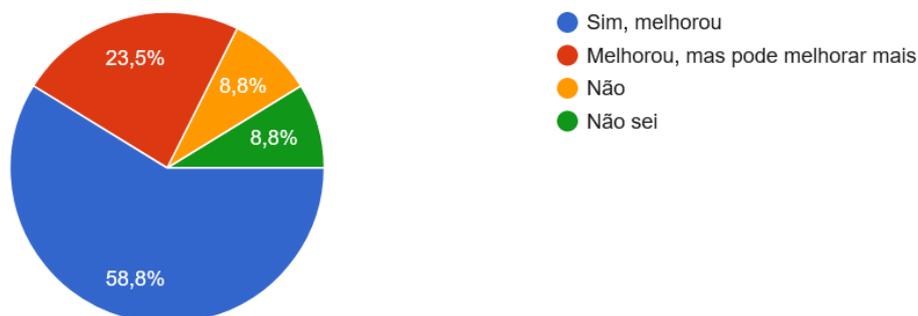


Figura 1: respostas da questão 15 do formulário eletrônico.

Constatou-se também que a história da criação do curso não é conhecida por todos (cerca de 41% não conhece) e que a maioria não conhece todos os docentes do curso (cerca de 44% não conhece e 15% não sabe se conhece). Em relação aos grupos de pesquisa e projetos de extensão do curso, 88% informou não conhecer os projetos de extensão e 76% os grupos de pesquisa. Assim, reforçando a importância e necessidade das ações que estão sendo desenvolvidas na pesquisa.

Você conhece os grupos/projetos de pesquisa da área de dança do campus Brasília?

34 respostas

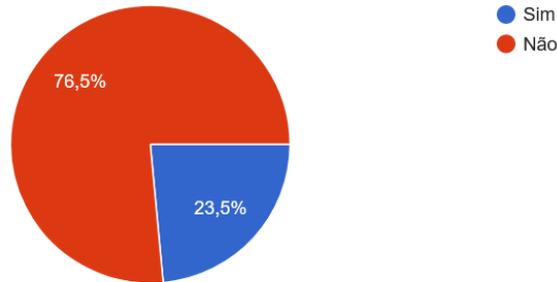


Figura 2: respostas da questão 13 do formulário eletrônico.

Como resultados parciais, pode-se apontar o crescimento nas interações dos conteúdos das redes sociais do curso, e também no número de “seguidores” (*Instagram*) e “curtidas” da página (*Facebook*). Essas plataformas estão sendo utilizadas também para divulgação de eventos, cursos, espetáculos e informes através de *stories*, além de atendimento à comunidade, através de mensagens privadas e comentários, servindo assim como um eficiente canal de informação e comunicação.



Figura 3: conteúdo audiovisual publicado nas Redes Sociais do Curso

Daiana Fernandes Ribeiro Gomes
 Instituto Federal de Brasília - IFB
 aspday@gmail.com

Graduada em Processos Gerenciais e em Gestão de Eventos. MBA em Assessoria Executiva. Técnica em Comunicação Visual. Licencianda em Dança. Bolsista PIBIC.

Juliana Cunha Passos
 Instituto Federal de Brasília - IFB
 juliana.passos@ifb.edu.br

Bacharel e Licenciada em Dança. Mestre e Doutora em Artes da Cena. Docente do Curso de Licenciatura em Dança do IFB. Orientadora da pesquisa PIBIC

Referências:

BENEVENUTO, Fabrício. Redes sociais on-line: técnicas de coleta, abordagens de medição e desafios futuros. In: **Tópicos em Sistemas Colaborativos, Interativos, Multimídia, Web e Banco de Dados**. Sociedade Brasileira de Computação, 2010. p. 41-70.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**. Ed. Contra Ponto. Rio de Janeiro. 2012.

DIAS, Belidson. **O I/Mundo da educação em cultura visual**. Brasília: Editora da Pós Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2011.

INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA. **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança**. Brasília: IFB, 2019. Disponível em https://www.ifb.edu.br/attachments/article/22990/01_PPC%20LiDan%20-%202019%20versa%20corrigida_.pdf acesso em 08 de julho de 2021

O tradicional e o contemporâneo nas danças de salão

Fernanda Goya Setubal (UNESPAR/FAP)

Dança, memória e história

Resumo: A partir da revisão bibliográfica de estudos anteriores sobre “dança de salão contemporânea” e “DS Tradicional”, e de um questionário público direcionado a professoras/es, alunas/os e bolsistas de DS, observa-se como são entendidos os conceitos de tradicional e de contemporâneo nas DS e as diferentes maneiras de como eles se relacionam com o ensino das DS. Ao considerar que um dos usos do nome “DS Contemporânea”, indica formatos ou estratégias de ensino que tensionam os lugares sociais do masculino e do feminino nestas danças, serão apresentados relatos, obtidos via questionário, que apontam alguns machismos deste ambiente e discute, brevemente, o tema da condução nas DS. Por estas vias percebe-se que este ambiente social passa por mudanças significativas nos últimos anos, que vêm sendo fomentadas pelas discussões entre seus diversos agentes que, ao refletirem sobre estes temas tão relevantes nas DS, acabam por promover um campo mais crítico com relação às suas estruturas e práticas.

Palavras-chave: TRADIÇÃO. CONTEMPORÂNEO. DANÇA DE SALÃO. ENSINO.

Abstract: From the review of previous studies about “dança de salão contemporânea” and “dança de salão tradicional”, and from a public questionnaire directed at DS teachers, students and scholarship holders, the way that the concepts of “traditional” and “contemporâneo” are understood in DS and the different ways in which they relate with the teaching of DS are observed. Reports obtained via questionnaire that point out sexism in this space will be presented in considering that the usage of the term DS contemporânea as indicative of formats and teaching strategies that stress the social roles of the masculine and feminine in these dances. This text also briefly discusses the theme of condução in DS. Through these analysis, it is noticed that this social space is under significant changes in the past few years due to the ongoing discussions among its diverse agents that, by reflecting upon these important themes regarding DS, end up promoting a rather critic space when it comes to its structures and practices.

Keywords: TRADITION, CONTEMPORANEO, DANÇA DE SALÃO. TEACHING.

1. Contextualização do campo

As danças de salão compõe um contexto social específico relacionado a uma estrutura mais ampla de sociedade (microsociedade), diz-se também que a

dança de salão e seus gêneros específicos, apesar de na maioria das vezes surgirem das mesmas manifestações populares que as danças sociais, estão vinculadas ao aprendizado de estruturas mais rígidas em seu processo de ensino por

1986

caracterizarem a aquisição de uma técnica específica que envolve o saber fazer de habilidades, discursos e gestos em todos os ambientes considerados como parte desse campo: aulas de dança, bailes, shows, competições, eventos e mídias sociais. (DICKOW, 2020, p. 124- 125)

Este contexto é permeado de agentes (professoras/es, alunas/os e bolsistas) que, comumente, se movem por entre os ambientes elencados acima. É por meio das respostas enviadas por estes agentes, via questionário¹, e da revisão bibliográfica de textos relacionados direta ou indiretamente com a questão da tradição e do contemporâneo que busca-se identificar os diferentes entendimentos acerca destes termos no contexto das DS, para, posteriormente, encontrar suas contradições, correlações e limites.

Com a noção de que a “tradição” se dá a partir de “moldes criados por uma dada geração e vai perpassando ao longo do tempo sem modificação, da mesma maneira de seu surgimento” (E 18, prof. DS tradicional e contemporânea), relaciona-se a DS tradicional com o *arcaico*, aqui entendido como aquilo “que pertence ao passado e é reconhecido como tal por aqueles que hoje o revivem” (CANCLINI, 2013, p. 198).

O “contemporâneo”, por sua vez, é aquilo que propõe “se utilizar de moldes, vivências, conceitos da atualidade em que se vive com o intuito de colaborar com novas criações e/ou novos conceitos sobre aquilo que se diz tradicional” (E 18, prof. DS Tradicional e contemporânea), sendo assim, aproxima-se a DS Contemporânea ao *emergente*, pois é aquilo que “designa os novos significados e valores, novas práticas e relações sociais” (CANCLINI, 2013, p. 198).

Ao reconhecerem que nas aulas há uma preocupação especial com a figura de quem conduz, geralmente desempenhada por um homem, e uma desvalorização da pessoa que é conduzida, que comumente é uma mulher, surgem as propostas de ensino abarcadas pelo nome “DS contemporânea”, que por meio do deslocamento da figura de quem conduz, questionam quais são os corpos que são incentivados nas aulas e bailes de DS. Vale ressaltar, que nem toda profissional que problematiza os machismos das/nas DS identifica sua prática como DS Contemporânea, há quem trabalhe estas questões mantendo o nome DS.

¹ Para esta publicação todas as respostas do questionário serão apresentadas em anonimato. As pessoas serão identificadas com a letra “E”, de entrevistado/a, ao lado do número referente a ordem de resposta do questionário e a função social que a pessoa ocupa no contexto das DS.

A heteronormatividade compulsória expressa no binário cavalheiro/dama, é uma das várias manifestações do machismo estrutural nas DS, além desta, constata-se também que

existe um atraso absurdo no olhar em relação ao feminino, que limita, padroniza e excluiu. A questão da falta de paridade profissional também é latente, com mulheres recebendo menos e com um esforço muito maior para conquistar seu espaço. A objetificação da mulher no ponto de chegarmos a inúmeros casos de abuso moral e sexual nos ambientes da dança de salão.” (E 15, prof. nem tradicional/nem contemporânea).

E ainda que

além de restringir diferentes formas de poder ser mulher experiências diversas de masculinidades também são controladas e evitadas no interior desse ambiente social. Mesmo admitindo que o sistema tradicional de condução afeta diretamente a expressividade do homem na dança de salão, é necessário destacar que socialmente existe um processo subjetivo de dominação dos corpos femininos através do sistema de pensamento patriarcal. (SILVEIRA, 2018, p. 6) Grifo nosso

Se por um lado a condução é entendida como apresentada até aqui, em que há uma relação hierárquica entre a pessoa que conduz e aquela que é conduzida, por outro, ela é vista como algo “que não se estabelece a partir de uma diretividade de códigos a serem respondidos ou, pior, obedecidos, mas sim a partir de um jogo intercambiável de sensações.” (LORANDI; CABRAL, 2019, p. 111)

2. Limites e contradições

Quando perguntadas se é possível identificar, só de olhar, se um par num baile faz uma DS Tradicional ou uma DS Contemporânea, respostas como esta chamaram a atenção: Até onde eu entendo pela diferença entre os estilos, acredito que dá sim. Ao ver a desconstrução do tradicional, com improvisado de movimentações e condução compartilhada ou mútua (E 3, prof. DS tradicional).

Para evitar estereótipos que estabilizam a DS Contemporânea como negação da DS Tradicional e pela relevância das propostas pedagógicas que reconhecem que “o ensino das danças de salão deve, também, ser entendido como um ambiente educacional importante na formação de cidadãos e cidadãs de qualquer faixa etária” (KEIBER, 2021, p. 39), recorre-se a *pedagogia engajada* de Bell Hooks.

A autora, ao incentivar a *autoatualização* de professoras/es via uma processo que vá contra a cisão corpo-mente, afirma que “os professores que

abraçam o desafio da autoatualização serão mais capazes de criar práticas pedagógicas que envolvam seus alunos, proporcionando-lhes maneiras de saber que aumentam sua capacidade de viver profunda e plenamente” (HOOKS, 2013, p. 36,) alinha-se esta fala a ideia de que as DS, sem o acréscimo de nenhum outro termo, são práticas sociais de caráter *residual* pois “formou-se no passado, mas ainda se encontra em atividade dentro dos processos culturais” (CANCLINI, 2003, p. 198).

Fomentar a crença de que a DS Contemporânea se pauta só na negação da DS Tradicional é afirmar a marginalização destes outros modos não heteronormativos de dançar a dois que já existiam antes da elaboração de todos estes nomes. O caráter *residual* e o desafio proposto por Bell Hooks explicitam a necessidade de manter-se atenta ao cuidado de si e curiosa com o entorno social, para não carregar, no corpo e na história, aquilo que já não faz mais sentido pessoal, social e político.

Fernanda Goya Setubal
 UNESPAR/ FAP

goya.fernanda.s@gmail.com

Graduanda no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná

Giancarlo Martins
 UNESPAR/ FAP

giancarlo.martins@unespar.edu.br

Professor, pesquisador e artista. Atua como professor adjunto do Mestrado Profissional em Artes e nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná

Referências:

- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.
- DICKOW, K. M. C. Capital corporal: um estudo sobre a relação entre corpo e gênero na dança de salão a partir de uma perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu. **Educação, arte e inclusão**. Santa Catarina, v. 16, n. 2, p. 122-141, 2020/04.
- KEIBER, T. A. A autonomia da mulher que dança a dois para a atuação nas relações sociais e de ensino. **O Mosaico**. Paraná, edição especial, n. 21, p. 37 - 56, 2021.
- HOOKS, B. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- LORANDI, R. M.; CABRAL, B. S; Condução e danças de salão: Conducorporificação. **Interfaces Brasil/Canadá**. Florianópolis/ Pelotas/ São Paulo, v. 19, n. 1, p. 104 - 120, 2019.

SILVEIRA, P. de V. Pela urgência do fim da boa dama - os papéis de gênero na dança de salão. In: CONGRESSO DA ABRACE, 10., 2018. **Anais...** Rio de Janeiro, 2018. p. 1-18.

WILLIAMS, R. Dominante, residual e emergente. In: _____. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 124-130.

Dança Conceitual: O Complexo Memético Brasileiro em realizações de Cristian Duarte, Gustavo Ciriaco, Marcela Levi e Marta Soares

Michael Stefferson Silva dos Santos (UFRN)

Dança, Memória e História

Resumo: Este estudo intenta realizar uma primeira prospecção ao universo da produção cênica em dança nomeada como Dança Conceitual, circunscrito ao que se visibiliza nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, a partir dos anos 2000. Nele, a moldagem se dá com elementos como a presença da fala cênica, a recusa da noção corrente de passo e de coreografia, da recusa da associação da dança como o lugar *stricto sensu* da mobilidade, entre outros temas formadores para outro entendimento ao corpo que dança. O estudo quer mapear tais constituintes presentes na produção em dança que possam ser denominados em dança conceitual em trabalhos de Cristian Duarte (SP), Gustavo Ciriaco (RJ), Marcela Levi (RJ) e Marta Soares (SP). Portanto, produzir materialidade crítica em dança à luz da Teoria da Memética e dissertar sobre quais Unidades Culturais, os Memes, da Dança Conceitual estão presentes em determinada dança contemporânea brasileira.

Palavras-chave: DANÇA CONCEITUAL, TEORIA MEMÉTICA, DANÇA BRASILEIRA

Abstract: This study intends to carry out a first exploration of the universe of scenic dance production named as Conceptual Dance, circumscribed to what is seen in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro, from the 2000s onwards. The presence of scenic speech, the refusal of the current notion of step and choreography, the refusal of the association of dance as the *stricto sensu* place of mobility, among other formative themes for another understanding of the dancing body. The study aims to map such constituents present in dance production that can be called conceptual dance in works by Cristian Duarte (SP), Gustavo Ciriaco (RJ), Marcela Levi (RJ) and Marta Soares (SP). Therefore, to produce critical materiality in dance in the light of the Theory of Memetics and discuss which Cultural Units, the Memes, of Conceptual Dance are present in a certain contemporary Brazilian dance.

Keywords: CONCEPTUAL DANCE, MEMETICS THEORY, BRAZILIAN DANCE.

1. Introdução

A dança e as novas formas de espetáculos que se moldam no século 20 alcançam um interregno nos anos 1960 com o formato de partituras individualizadas como viáveis à inserção do artista no mundo e à exposição mais contundente do perfil de sua personalidade no produto da cena. Este cenário é possível com o desenvolvimento do conceito de livre expressão individual criativa, como uma atividade prioritária no construto de dança para a cena. Especialmente a partir dos

anos 1960, criadores e performers em dança passam a incorporar o entendimento de que a vida pode se aproximar da arte ou a arte pode se aproximar da vida.

Nesse sentido, o “passo de dança” se esvai; gesto e movimento podem, agora, ser esse elo e, eles mesmos, as ferramentas possíveis de arte e vida se realizarem em um mesmo domínio. O que se poderia sugerir como um avanço da generalidade, implica, de fato, o acento das diferenças individuais e dos padrões de perfis de personalidades artísticas.

Um novo complexo memético se molda a partir de *O Signataires du 20 août*, que chega a reunir cerca de cinquenta dançarinos, coreógrafos e pesquisadores, na França, em 1997; inaugura-se um novo entendimento da criação em dança e do modo de aproximar arte da vida e a vida da arte. Desenvolve um trabalho de reflexão ao abrir espaços de debate e trocas do qual fizeram parte nomes como Jérôme Bel, Xavier le Roy, Boris Charmatz, Isabelle Launay, Rachid Ouramdane, Christian Rizzo, Christophe Wavelet, e sobretudo pelo traço por um novo projeto que não se baseia na exploração de novas técnicas, na utilização de movimentos cotidianos ou numa aversão a corpos moldados de uma mesma maneira, nomeada como Dança Conceitual.

O presente estudo realiza uma primeira análise do universo da produção cênica em dança nomeada como Dança Conceitual, quando a ideia vem em primeiro lugar, circunscrito ao que se visibiliza nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, a partir dos anos 2000. Quer mapear algumas das características presentes ou não presentes na produção em dança que possam ser denominadas em dança conceitual em alguns dos trabalhos de Cristian Duarte (SP), Gustavo Círiaco (RJ), Marcela Levi (RJ) e Marta Soares (SP).

2. Sobre Meme e o Complexo Memético

Uma teoria darwiniana da cultura humana nos permite esboçar um modelo explicativo capaz de justificar as principais diferenças entre nós e nossos parentes mais próximos no reino animal.

A Teoria da Memética é uma realidade epistêmica cujo lugar se inicia quando Richard Dawkins (2008) em seu último capítulo do livro intitulado de *O gene egoísta* observa que a complexidade da cultura humana não pode ser totalmente explicada pelos genes. Nesse sentido, Dawkins cunha o conceito de meme – que

são unidades informacionais pelas quais replicam informação e cultura – instruções, modo de fazer, comportamentos, arte, religião, moda, valores, hábitos – e que atuam de maneira análoga ao gene.

De fato, os memes também são replicadores, também enfrentam pressões de seleção e também evoluem. Como Dennett (1995) aponta em *A Perigosa Ideia de Darwin*, a seleção natural não é um processo restrito à biologia – se a cópia, a mutação e a seleção existem em um sistema, então a evolução deve ocorrer. Os memes se transmitem de indivíduo para indivíduo por imitação, ou por outras formas de aprendizagem. Nem todos os padrões comportamentais terão a mesma chance de ser imitados, a natureza de nossos mecanismos cerebrais de atenção e memória também influência na capacidade de um meme ser passado. O meme não é o dançarino. É a instrução ou a ideia cujo comportamento de dança se materializa.

3. Resultados e Considerações Finais

A presente discussão sobre as produções em dança a partir dos anos 2000 na dança contemporânea brasileira, acerca dos seus novos desenvolvimentos em coreografia e métodos distintos para pensar sobre a incorporação do se mover e a semântica disso, nos faz buscar na teoria memética aspectos comuns que caracterizam determinada fruição artística. Assim, o memplexo Dança conceitual pode ser sintetizado em a) afastamento cênico temporário do artista para com o objeto da realização para comentá-lo – o famoso afastamento Brechtiano (Bertolt Brecht 1898 – 1956); b) suspensão do tempo, muitas vezes próximo à imobilidade física aparente como contraponto à noção propalada da dança como lugar da mobilidade; c) paradoxal “ação parada” ou “ato parado”; d) proeminência da autobiografia como veracidade cênica e como contraponto à noção da confecção cênica de “outro ser”; e) utilização do *nonsense*.

Embora às vezes distante ou próximo à lista de critérios adotados como Dança Conceitual, as produções de dança analisadas carregam características comuns do entendimento da dança como ação cênica. Entre elas, a discussão se dança deve ser aceita como território da mobilidade, a recusa do passo e coreografia, a busca pela “interatividade” com a audiência, e o uso da fala são recorrentes, em razão da busca por uma certa “informalidade”.

Para a teoria memética, torna-se ínfima a compreensão de uma informação sujeita ao desaparecimento, à efemeridade; como se as instruções e ideias sobre as danças produzidas não se replicassem de qualquer maneira (BRAGATO, 2017, p. 63). Logo, ocorrem de maneira direta por imitação e sofrem ações dos mesmos mecanismos de replicação, propagação, variação e seleção natural que fundamentam a evolução biológica. Estudos mais abrangentes poderão observar em outras produções artísticas dos criadores em telas quais características estão presentes e se inserem no complexo memético da dança conceitual.

Restrições da observação em vídeo devem ser consideradas porque ao vivo parece ser outra a instância da experiência de se conhecer os detalhes; os detalhes que moldam a colcha de retalhos rotineiramente presentes no viés discutido, o da dança conceitual. Tal restrição nos impediu de avançar sobre produções inicialmente previstas para serem analisadas

Michael Stefferson Silva dos Santos
UFRN

michael.stefferson.700@ufrn.edu.br
Graduando no curso de Licenciatura em Dança.

Prof. Dr. Marcos Bragato
UFRN

mabragato@hotmail.com

Doutorado e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente, é professor associado II no Departamento de Artes da UFRN e Vice-Coordenador.

Referências:

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. Trad. Geraldo Florsheim, Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Universidade da Universidade de São Paulo, 1978.

DENNETT, Daniel C. **A Perigosa Ideia de Darwin**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BRAGATO, Marcos. The Hot one Hundred Choreographers: a tênue fronteira de memplexos. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 29, Outubro de 2017. p. 59-76

História da Dança Vogue em Goiânia: gênero, arte e sociabilidades urbanas (1990-2020)¹

Pietra Pedrosa Silva Rodrigues (UFG)

Dança, Memória e História

Resumo: Este texto se dedica a apresentar as impressões iniciais da pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC/UFG) a respeito da história da dança vogueing na cidade de Goiânia. Tendo em vista que esse constitui a primeira exposição pública do estudo, optei em realizar uma apresentação inicial de minha inserção na cultura Ballroom e uma explanação panorâmica de aspecto cronológico do estudo realizado até o momento.

Abstract: This text is dedicated to presenting the initial impressions of Scientific Initiation research (PIBIC/UFG) about the history of vogueing dance in the city of Goiânia. Considering that this constitutes the first public exhibition of the study, I chose to make an initial presentation of my insertion in the Ballroom culture and a panoramic explanation of the chronological aspect of the study carried out so far.

Eu sou Pietra Pedrosa, estudante de graduação no curso de Licenciatura em dança pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Escrevo essa pesquisa sobre o *vogueing* na cidade Goiânia entre o período da década de 1990 e 2020, onde conto um pouco da história desta dança da cultura *Ballroom* e seus atravessamentos e contribuições para as pessoas dissidentes dentro da cidade. Antes de entrarmos especificamente na pesquisa, faço um breve relato de como cheguei nesse assunto como tema para investigação. Foi aos meus 16 anos que participei de aulas de artes no centro da cidade, no Teatro Escola Basileu França e foi nesse período que tive meu primeiro contato com o *vogueing*, quando me encontrei na dança e comecei a me dedicar as práticas e estilos que o vogueing proporciona, entre os anos de 2011 e 2012, através da Roh Witch, *Mother da House of Witch*, segunda casa fundada em Goiânia em agosto de 2019. Nessa escola eu praticava danças como *poping*, *house dance*, *waacking*, *free style*, *dance hall* entre outras, e a todo momento, as performances corporais eram organizadas a partir do sexo biológico, infelizmente

¹ Pesquisa desenvolvida com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC/UFG), sob orientação do prof. Dr. Rafael Guarato.

não se discutia gênero ou raça na minha adolescência, como discutimos hoje, então frequentemente ouvia-se narrativas carregadas de fobias de gênero e racismos

A importância dessa pesquisa, não se deve somente sobre o poder estar aqui escrevendo, mas ao que me fez querer permanecer a escrever, o que me fez querer estar aqui. Entrar na universidade (mesmo em um curso na área da arte) quando se é travesti e preta, é motivo de surto coletivo e discursos de ódio velado, disfarçado de algum acolhimento e suporte. Ao mesmo tempo, é lidar cotidianamente com a falta de quase ausência literária sobre gênero ligado a raça e cultura e que se relacione com a dança, que não te faz se sentir pertencente. Aqui tenho a oportunidade de tratar de assuntos que as escolas de dança não abordam. Nestes espaços, as práticas não dançam junto com as vivências pessoais, os movimentos não contam histórias, aprende-se apenas técnicas e te ensinam a decorar passos de danças. O *voguing*, assim como outras danças, são ensinados nessas escolas de dança deslocados de seus sentidos culturais. Trata-se de uma dança que surge por momentos vivenciados em situações fora dos espaços fornecidos para dançar, e isso conta muito, mesmo que as movimentações sejam parecidas, trazem não apenas qualidades estéticas diferentes, mas sentimentos diferentes. É uma dança que está ligada aos sentimentos.

Entendendo isso, essa pesquisa se inicia como um esforço de contar histórias sobre a cultura *ballroom* em Goiânia, pois temos nossas histórias e elas são carregadas de ancestralidades, são geracionais, com elas damos sentido ao que construímos para nós e para nossa comunidade. Que possam praticantes de *voguing* pretas e mestiças, originárias, trans femininas e trans masculinos, não binários, bichas, escreverem mais sobre suas histórias e suas ancestralidades. A dança *voguing* nunca é somente dança no sentido de fenômeno que se apresenta publicamente, ela faz parte de quem somos como identidade, ela está ligada a nós por muitos anos através da história. Por isso, o *voguing* carrega consigo essas histórias de dança com a vida das pessoas, assim como nos evidencia os primeiros momentos em se pensar movimento de dança dentro da cultura dos *balls*, ao fazerem referência aos hieróglifos do antigo Egito, de contar uma história através de outra, de personificar ancestralidade futurista.

Num primeiro exercício deste estudo realizado na disciplina História da Dança, me chamou a atenção a necessidade de documentos, pesquisas e produzir informações que conseguissem contextualizem sobre a cena em Goiânia, pois

diagnostiquei a existência de carência nas medidas mais efetivas de transformações na cultura e no alcance das pessoas, sobretudo pessoas pretas, mestiças, originárias e trans. Não teorizar, trazer debates sobre as práticas do *voguing*, vivências em batalhas nos *balls*, diálogos feitos a partir do conteúdo que temos acesso e criamos seja ele audiovisual, ou escrito, faz com a cena ainda caia em situações de constrangimento e abandono de corpos extremamente necessários dentro da comunidade *ballroom*. Deste modo, esta pesquisa é também um ato político de demarcar dentro do espaço acadêmico, uma abertura e um esforço de compreender passados em dança que não os hegemônicos (TAMBUTTI e GIGENA, 2018; CADÚS, 2019 e GUARATO, 2019).

Voguing e cultura Ballroom

Não se sabe ao certo quando a cultura *ballroom* teve seu início, porém suas primeiras configurações surgem dentro do Harlem na cidade estadunidense de Nova Iorque e o que se tem são alguns registros que datam bailes de mascarados em final do sec. XIX organizados por pessoas LGBTIA+. Em 1920, teve um aumento muito grande de pessoas que frequentavam esses bailes, muito dos participantes eram *drag queens*, que competiam e performavam nesses espaços de maneira extravagante e elegante (SANTOS, 2018; PEREIRA, 2020). Esses bailes falavam muito sobre a estética de beleza e riqueza, promovendo competições que aconteciam entre as pessoas, essa estética estava pautada numa hegemonia de corpos cuja maioria era constituído de pessoas brancas e com isso as que mais ganhavam prêmios e reconhecimentos, tanto dos jurados que julgavam as categorias quanto dos espectadores (SANTOS, 2018; ZION, 2019).

Pessoas pretas e latinas frequentavam esses bailes e também competiam, porém havia um requisito a mais para esses corpos. Se quisessem alguma chance de ganhar, precisavam se embranquecer o máximo possível (SANTOS, 2018; ZION, 2020; PEREIRA, 2020) Diante essa condição, pessoas pretas e latinas começaram por volta da década de anos 1960 o processo de migração cultural, dando espaço e visibilidade para o seus corpos, produzindo ao mesmo tempo outras estéticas e bailes que se constituiu como cultura *ballroom*, moldada a partir de uma lógica antirracista e fundamentada em um espaço que gera

acolhimento e segurança dos indivíduos que não se adequavam a estéticas dos bailes organizados por pessoas majoritariamente brancas.

Durante esse processo, em meados de 1970 surgiram os *balls*, bailes em que majoritariamente seus participantes e competidores eram pessoas pretas, latinas e LGBTIA+ que em sua maioria eram pessoas expulsas de suas famílias primárias por serem que são e para sobreviverem longe dos perigos que é viver nas ruas, eram convidados e passavam a viver em *Houses*.² Por sua configuração, as *Houses* é uma dos elementos mais importantes da cultura *ballroom*, principalmente pelo forte impacto que tem na vida material e afetiva das pessoas que a compõe e também por darem vida a cena dos *balls*, bem como, são responsáveis pelo fomento da cultura para a cena onde elas são constituídas, como também para a comunidade.

As categorias de competição que ocorrem nas *balls* nesses bailes eram bem variáveis, eram divididas por *runway*, *realness*, *best drees*, *face* entre outras. Durante a década de 1980, quando influenciados pelas poses das modelos que viam nas revistas de moda, os participantes começaram a trazer essas poses para dentro das competições. Essas poses eram feitas junto a batida da música, o que levou o voguing a primeiro momento ser conhecido como *posing* e depois a ser chamado de *voguing* por referência a revista *Vogue* (SANTOS, 2018).

Em 1990, foi quando graças ao documentário *Paris is burning* (LIVINGSTON,1991), que a cultura conseguiu ganhar visibilidade midiática, o que fez assim com que artistas da época colocassem os olhos no que os praticantes dos *balls* estavam fazendo. Nesse processo de midiatização da cultura *ballroom*, a cantora Madonna foi considerada como referência, durante muitos anos por sua música “*Vogue*” que compôs o álbum *I'm Breathless* de 1990.³ Devido ao sucesso mundial da cantora pop, a cultura *ballroom* ganhou ramificação por Nova Iorque e assim chegando a outros países, dos continentes europeus e asiáticos e também dentro de países no continente americano, como o caso da América Latina e o Brasil.

² A primeira *House* fundada foi a de Crystal Labeija, 1972. Crystal é considerada uma das poucas *queens* negras que conseguiu premiações dentro dos bailes feito por brancos e também foi primeira *Mother* de sua *House* que recebe seu segundo nome, a *House of Labeija*, o que logo fez com que outras casas fossem se formando.

³ Tanto para coreografar, dançar em suas turnês, como para gravar o vídeo clip do single “*Vogue*”, Madonna contratou dançarinos influentes da cena *ballroom* do período, como Willi Ninja, José Xtravangaza e outros.

Esboço panorâmico sobre a dança voguing em Goiânia

E foi através desse processo de midiatização, que a dança *voguing* aparece em suas primeiras manifestações no Brasil. Portanto, o que encontramos a princípio em nosso país, foi a prática da dança *voguing* por suas características estéticas e dinâmicas de movimentação, ficando deslocada da cultura *ballroom* da qual proveio. Durante a pesquisa, encontramos documentos de audiovisual disponíveis no YouTube⁴, cujas datas evidenciam justamente meados da década de 1990 como um ano onde a dança se populariza em alguns bairros localizados na região norte da cidade e na região metropolitana em Aparecida de Goiânia. A dança *voguing* aparece nesse cenário, através de grupos de jovens que se reuniam e se apresentavam dentro de escolas e espaços de eventos diversos.

Essas performances de *voguing* apresentam uma proximidade com a dança e musicalidade charme, resultando numa estética corporal e de movimento distante do que estava acontecendo na mesma época em Nova Iorque, dentro da cultura dos *balls*. Assim como a dança *voguing* em sua versão apropriada pela juventude local em Goiânia, atendeu a demandas e sociabilidade de outros corpos e outros sentidos culturais, predominantemente homens brancos e heteronormativos. Sobre este assunto, ainda estamos localizando esses personagens históricos para compreender as nuances desse processo de ressignificação da dança, o que poderá nos auxiliar na compreensão de como a dança se modifica com o tempo segundo os corpos e os usos e abusos de seus movimentos em localidades específicas com identidades de gênero diferentes.

Por outro lado, conseguimos mapear de modo mais aproximado, uma outra história da dança *voguing* na cidade de Goiânia na segunda década do presente século, quando a dança passou a vir acompanhada de questões identitárias de gênero e realização que marcaram o advento desta dança nos Estados Unidos.

Entre os anos de 2011 a 2015, o interesse pelo *voguing* em Goiânia, surge nas regiões centrais da cidade, pautada exclusivamente na estética, mas

⁴ Conferir os vídeos: “Apresentação do Grupo Move Your Body no colégio Dom Bosco”, 1995. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=w_Lbwa8nghU&t=80s >. Acesso em 05 de jun. 2021. “Luciano, ney e carlinhos dançando voguing”, 1998. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TVXvwzCUr6I> >. Acesso em 04 jun. 2021 e “Vogue dance em Goiania 09/08/1998 1º lugar no concurso da ARCA”. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=11semAbkP1k> >. Acesso em 05 jun. 2021.

acompanhado de um interesse em aprender e estudar mais sobre as movimentações do *voguing*. Neste contexto, o grupo de dança *Fancy Crew* formado na época, por Davi Tyller, Raí Freitas, e Sofia Araújo e outras pessoas que vinham de outras escolas e estilos de dança, começaram a trocar seus primeiros contatos dentro da comunidade dos *balls* em outras localidades do país, fazendo aproximações principalmente com a comunidade de Brasília, onde a cultura *ballroom* apresentava maior capilaridade. Deste modo, alguns dançarinos de Goiânia começaram a ser reconhecidos como parte da comunidade dos *balls*, e assim fazendo rede de contatos para trocas que poderiam ligar ainda mais pessoas que conheciam o *voguing* e a cultura *ballroom* na região Centro-Oeste do país.

Esse contato também se estendeu a outras regiões, como sudeste e o sul do país, locais onde a propagação da cultura dos *balls* estava fortemente acontecendo. E com isso, mais informações sobre a cultura e sobre o *voguing* foi sendo apresentado a comunidade artista do centro de Goiânia, o que levou muitos participantes que já estavam ou começavam a frequentar escolas de dança, a se interessarem pela dança *voguing*, sendo muitos desses praticantes formados por pessoas LGBTQIA+ que encontram no *voguing* algo para além da dança, que fornece identidade de gênero e liberdade de expressão. Em 2017 com o crescente interesse pelo *voguing* dentro dessas escolas, teve início o processo de formar encontros fora das escolas, com encontros que aconteciam através de batalhas organizadas seguindo a lógica dos *balls* de Nova Iorque para um divertimento e inserção da cultura para os novos participantes e também para os espectadores, também aconteciam encontros em parques e praças do centro da capital, voltados a treinos e debates abertos para quem chegasse.

Os mesmos organizadores desses encontros, foram os que em 2018 iniciaram a primeira Casa em Goiânia, a *House of A'trois*, fundada por Flávys Guimarães AtrOis, (*mother*), Gleyde Lopes AtrOis (*princess*), Lucas Syuga AtrOis (*father*). Em 2019 surgiu a segunda Casa, nomeada *House of Witch* e fundada por Roh Witch, (*mother*). No ano seguinte, foi fundada a Casa Dionisi. por Carpa Dionisi (*father*) e Eros Dionisi (*father*). No ano de 2020 no dia 13 de maio, aconteceu o último *ball*, na cidade, A Diabollica, organizada pelo Coletivo de Educação Popular com preparatório para ENEM/ENCCEJA destinado à população trans, travesti e LGB+ - Prepara Trans, mas por conta da propagação do novo coronavírus (Covid-19) e a necessidade de isolamento para frear o número de contágio, fez necessário

que a comunidade dos *balls* no mundo todo respeitasse as leis de isolamento, fazendo com que a divulgação e propagação da cultura *ballroom* e logo do *voguing* fosse por meio virtual e online.

Pietra Pedrosa Silva Rodrigues
UFG

Referências

CADUS, E. Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediência. **Revista Intersticios de la Política y la Cultura**. 16, ano, pp. 143-16

GUARATO, R. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. **Investigaciones en Danza y Movimiento**, V. 01, N° 01, Año 01, 2019, pp. 03-21.

PEREIRA, A.R. Entre memórias de infância e crianças legendárias: Gênero, raça e sexualidade dos primeiros anos à cena de ballroom & vogue estadunidense. **REBEH – REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA HOMOCULTURA** V.03, N. 09, 2020, p. 64-95. <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/index>.

SANTOS, H.C. **A transnacionalização da cultura dos Ballrooms**. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2018.

TAMBUTTI, Susana e GIGENA, Maria-Martha. Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael (Org). **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018, pp. 157-179.

ZION, F. A CATEGORIA DE DESFILE RUNWAY FIGURA FEMININA NA COMUNIDADE AFRO-LATINA E LGBT AMERICANA BALLROOM: UMA PASSARELA CONTRACULTURAL. **CADERNOS CÊNICOS**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 26, 2020. Disponível em:

<https://www.seer.ufal.br/index.php/CadCenicos/article/view/10585>. Acesso em: 4 ago. 2021.

Dança, imaginário e erotismo: representações da arte de uma dançarina

Vanessa Cristina Scaringi (UNESP, Araraquara)

Dança, Memória e História

Resumo: o presente trabalho traz o recorte de uma pesquisa de mestrado, apresentando relatos sobre a relação de uma *stripper* com seus clientes oriundos de uma *boite* de alto padrão com o objetivo de se fazer pensar os processos de subjetivação da mulher nessa atividade profissional. A pesquisa se desenvolveu a partir de sete encontros com uma *stripper* de 21 anos de idade. Foi conduzida por conversas com aproximadamente uma hora de duração, gravadas e transcritas, além de anotações em diário de campo. As falas apresentadas no decorrer deste trabalho se enunciarão em itálico por S (em referência a *stripper*) e P (para pesquisadora). A interpretação dos dados coletados seguiu as orientações do “paradigma indiciário”, revelando que a atuação neste tipo de profissão circunda por entre sujeições e singularidades, entre o real e o imaginário, respaldando-se na figura feminina e na procura em dar sentido à vida.

Palavras-chave: EROTISMO. IMAGINÁRIO. PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO. STRIPEASE.

Abstract: the present work introduce a profile master's research, presenting reports about the relationship of a stripper with her clients from high standard nightclub with the objective of making the subjectivity processes of women think about this professional activity. The research developed from seven encounters with a 21 years old stripper. It was conducted by conversations lasting approximately one hour, recorded and transcribed, besides as notes in a field diary. The lines presented in the course of this work will be listed in italics by S (in reference to stripper) and P (for researcher). The interpretation of the collected data followed the guidelines of the “indiciary paradigm”, revealing that the performance in this type of profession surrounds between subjects and singularities, inn between the real and the imaginary, supported by the female figure and the search to give meaning to life.

Keywords: EROTICISM. IMAGINARY. SUBJECTIVATION PROCESS. STRIPEASE.

1. Introdução

No mundo contemporâneo, a dança é utilizada no mercado de trabalho em seus mais diversos estilos. São muitas as bailarinas brasileiras que firmaram contrato profissional em âmbito nacional e internacional e, assim, muitas outras

mulheres, como as *strippers*, seguem dançando pelos palcos da vida no intuito de um contrato profissional seja no Brasil ou no exterior.

As *strippers* aumentam a sua renda com performances de danças profissionais e, em alguns casos – por exemplo, na capital paulista brasileira, França e Estados Unidos, oferecem cursos com inscrições *online* que ensinam truques para se despir, dançando com sedução ou até mesmo inspirando sentimentos eróticos ao sexo com o parceiro.

Essas atividades ligadas ou não à prostituição declaram a dança entre paixão e sobrevivência. Afinal, dança profissionalmente quem se veste ou quem se despe?

Do ponto de vista legal, os artistas da dança integram categoria profissional regulamentada pela Lei nº 6.533/78. Conforme o art. 2º, inciso I, da referida lei, é considerado “artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza para efeito de exibição [...], através de meios de comunicação ou em locais onde se realizam espetáculos de diversões públicas”. Sendo assim, as *strippers* podem ser consideradas profissionais da arte da dança, porém num caminho inverso. Ao invés dos palcos de teatro os quais se constituem como o maior mercado para essa arte atualmente, dançam profissionalmente com trabalho remunerado em pistas de dança de *boites*. Essas personagens, reais e/ou fictícias, experimentam e se apropriam da dança por diferentes perspectivas.

Desta forma, o presente trabalho traz o recorte de uma pesquisa de mestrado, apresentando relatos sobre a relação de uma *stripper* com seus clientes oriundos de uma *boite* de alto padrão com o objetivo de se fazer pensar sobre as questões sociais, culturais e políticas que permeiam os desafios da mulher nessa atividade profissional e remunerada no mercado de trabalho e os processos de subjetivação da mulher nessa atividade profissional.

2. Metodologia

A pesquisa qualitativa se desenvolveu a partir de encontros com uma *stripper* e foi conduzida por conversas, gravadas e transcritas, além de anotações em diário de campo. As falas apresentadas no decorrer deste trabalho se enunciarão em itálico por S (em referência a *stripper*) e P (para pesquisadora).

A interpretação dos dados coletados seguiu as orientações do “paradigma indiciário” por entre pistas, signos, indícios, entrelinhas. Deste modo, o resultado desta pesquisa estimou “[...] o minucioso reconhecimento de uma realidade talvez ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador” (GINZBURG, p. 152-153).

Nesta perspectiva, pode-se pensar a referida pesquisa como espaço de experiências, de modos de afetação e produção de sentidos nos/pelos sujeitos em um cenário onde as danças da vida e do imaginário se entrelaçam.

3. Resultados, discussão e considerações finais

A *boite* está localizada em uma chácara bem ampla com piscina, quiosques, quartos para hospedagem, salão, pista de dança com mastro, bar, salas equipadas com mesa de som e iluminação, salão de beleza, heliporto, portaria (P).

A referida *boite* é um espaço para muitos convites, desde conversas acompanhadas de bebidas à dança e ao sexo. Moraes (1995), denomina esse universo em locais de “alta”, “média” e “baixa” atividade profissional. Partindo dessa definição, pode-se dizer que a referida *boite* é um ambiente requintado devido à localidade e ao nível sócioeconômico dos frequentadores.

S: “Você tem que fazer strip! Você tem um corpo bonito”. Todo mundo falava.

Em linhas gerais, as belas formas corporais, os largos quadris e seios exuberantes, a simpatia, transformam a atividade da *stripper* em um trabalho que permeia entre o real e o imaginário. Os homens vão em busca de uma linda mulher, embebedados pelos prazeres e delícias da vida, encantados e seduzidos pelo charme de uma mulher fascinante.

S: Pode ser o homem mais feio do mundo. Eu digo que ele é o príncipe encantado. Às vezes é tudo o que eles gostam de ouvir [risos]. Eu tenho que jogar um charme... às vezes um sorriso, um olhar carinhoso...

E quando os homens respondem a essa disposição, a *stripper* faz suas revelações:

S: Faço dois, três shows por noite. Depende. Tem as exceções. Teve uma vez que veio um japonês aqui e pagou para que todos assistissem, mas ele

queria que eu jogasse para ele. Perguntei a ele por quanto eu podia marcar. Ele disse: “Marque o quanto você acha que merece”.

P: E quanto você marcou?

S: R\$ 200,00 por duas músicas! Pagou depois para mais umas três o mesmo valor porque gira, entendeu?! Vamos supor que ele pague mil reais por um show; uma conta para outra: “olha, chega naquele cara. Se ele pode pagar para mim, ele também pode pagar para você”. Se ele pagou para uma, vai pagar para outra. E assim vai...”.

Esses diferenciais na profissão para atrair clientes se apoiam cada qual em suas características particulares, nas personificações do cotidiano ou em interpretações com fantasia para saciar desejos eróticos, principalmente porque o nu alucina o imaginário masculino e as mulheres são imaginadas como seres fabulosamente sensuais.

A dança é potencializadora no processo de subjetivação, pois abre caminhos para novas experimentações, novas sensibilidades, novos desejos, novos encontros com o eu, com o outro, com o que se passa entre o eu e o outro. Assim, outras experiências se tecem na dança e produzem um vínculo que une sujeitos a esse lugar comum embora a experiência se apresente tão singular, particular, subjetiva, pois, segundo Larrosa (2002), “[...] não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece.”

De certo, experimentar vai para além de interpretar. É deixar-se metamorfosear. Buscar no devir a mudança constante. Dar ao corpo inúmeras sensações... Viver!

Vanessa Cristina Scaringi
UNESP, Araraquara
vc.scaringi@unesp.br

Doutoranda em Educação Escolar na linha de pesquisa em Sexualidade, Cultura e Educação Sexual, Mestra em Educação com ênfase em Linguagens, Práticas Culturais e Formação, Especialista em Metodologia do Ensino de Artes e em Educação Especial, Pedagoga, Bailarina

Referências:

BRASIL. **Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm>. Acesso em: 15 abr. 2021.

GINZBURG, Carlo. (1990). **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, SP, n. 19, p. 20 – 28, 2002.

SCARINGI, Vanessa Cristina. **Deusa das noites: personagens (des)veladas.** Rio Claro, 2011. 68 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Biociências, campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista.